



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA  
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE  
Dottorato di Ricerca in Studi Inglesi e Anglo-Americani  
XXIII Ciclo

---

*Mariangiola Li Vigni*

*Discorso antiegemonico  
e questioni identitarie  
in Secret Son di Laila Lalami*

---

**Tesi di Dottorato**

---

**COORDINATORE**

Chiar. ma Prof. ssa M.V. D'Amico

**TUTOR**

Chiar. ma Prof. ssa M.V. D'Amico

---

ANNO ACCADEMICO 2011/2012

# Discorso antiegeemonico e questioni identitarie in *Secret Son* di Laila Lalami

Ringraziamenti	3
Introduzione	4
1. Rappresentare il Marocco	
1.1 Oriente e orientismi	13
1.1.1 Rappresentazione ed egemonia	13
1.1.2 L'invenzione europea dell'Oriente	16
1.1.3 Il Marocco visto dall'America	19
1.1.3.1 Casablanca e Tangeri	22
1.2 L'Oriente visto dall'Oriente	27
1.2.1 L'“occidentalismo” di Akbib e Mernissi	28
1.2.2 Magia e mito in Majid	32
1.2.3 L'“autenticità” in Shukri	34
1.2.4 Il Marocco di Laila Lalami	38
1.2.4.1 Tangeri dall'interno	38
1.2.4.2 Casablanca realista	42
2. <i>Secret Son</i>	
2.1 Le responsabilità della politica	51
2.2 Il fondamentalismo islamico	55
2.2.1 Fondamentalismo e anti-modernità	59
2.2.2 Ordine patriarcale	62
2.2.3 Strategie e retorica	65
2.3 I personaggi	73
2.3.1 <i>What's in a name?</i>	73
2.3.2 Le donne del romanzo	76
2.3.3 Fra pubblico e privato: Nabil e Malika Amrani	81

2.3.4 L'invenzione dell'identità: Rachida Ouchak	92
2.3.5 <i>Bildung</i> mancate e destini felici: Youssef e Amal	99
3. Narrare l'identità	
3.1 La questione della lingua	109
3.1.1 Statuto dell'inglese in Marocco	109
3.1.2 Perché l'inglese d'America?	114
3.1.3 Strategie linguistiche	118
3.1.3.1 Arabo	121
3.1.3.2 Francese	126
3.1.3.3 Inglese	130
3.1.3.4 Berbero	132
3.1.4 Romanzo polifonico	134
3.2 La dimensione intertestuale	137
3.2.1 Intertestualità e anti-imperialismo	137
3.2.2 Critica della tradizione	141
3.2.3 Il ruolo del padre	150
3.2.4 Il problema dell'affiliazione	154
3.3 Dal margine: diaspora e <i>imaginary home(land)</i>	158
Conclusioni	169
Bibliografia	176

## Ringraziamenti

Desidero ringraziare anzitutto, per la sua guida e il suo insegnamento, la mia tutor, la Professoressa Maria Vittoria D'Amico, con la quale condivido l'interesse per il Marocco; il Professore Salvatore Marano, che mi ha istruita con attenzione e straordinaria pazienza.

Un doveroso ringraziamento va al Professore Fouad Omeghras, amico oltre che preziosa fonte di aiuto per tutto ciò che riguarda la lingua e la cultura del Marocco.

Devo molto, inoltre, al Professore Attilio Scuderi, sempre pronto a suggerirmi validi strumenti bibliografici; alla Professoressa Stefania Arcara, che mi ha incoraggiata e consigliata sul piano metodologico; alla Professoressa Anita Fabiani, per il profiquo colloquio sulla lingua del romanzo che ho analizzato.

Non posso che ringraziare tutti coloro che mi hanno sostenuta e accolta in questi anni: familiari, in particolare i miei genitori; Enza e Giuseppe, miei 'genitori adottivi', per l'ospitalità e l'affetto che mi dimostrano continuamente; gli amici, le suore del Collegio S. Agata, Rosanna e la sua affettuosissima madre, Padre La Porta, insostituibile guida spirituale, e soprattutto Stefano, paziente e premuroso, che non ha mai dubitato delle mie capacità, e senza le cui competenze informatiche non avrei potuto completare questo lavoro.

## Introduzione

L'opera di Laila Lalami, scrittrice marocchina trapiantata negli Stati Uniti,<sup>1</sup> si innesta all'interno di una tradizione letteraria, quella marocchina anglofona, che, per la natura delle relazioni coloniali del Marocco, presenta caratteri di grande interesse e originalità.<sup>2</sup> Essa si colloca, a sua volta, nel solco della produzione di altri autori di origine araba, perlopiù mediorientale, che scrivono in inglese.<sup>3</sup>

Si tratta, in entrambi i casi, di letterature a cui la critica occidentale ha riservato uno spazio marginale, almeno fino all'evento che, l'11 settembre del 2001, ha dato grande visibilità internazionale agli arabi e all'Islàm, suscitando, soprattutto negli Stati Uniti, un rinnovato interesse per la loro

---

<sup>1</sup> Laila Lalami è nata nel 1968 a Rabat, da una famiglia della piccola borghesia. Risiede in California dal 1992; attualmente, vive insieme al marito statunitense e alla figlia, e insegna, in qualità di *Assistant Professor*, scrittura creativa alla University of California, Riverside. Nel 2003, è stata insignita del *British Council Literary Prize* per la *short story El Dorado*, nucleo narrativo del successivo romanzo *Hope and Other Dangerous Pursuits*.

<sup>2</sup> Le sue origini si possono fare risalire già agli anni '60 del secolo scorso, quando Mohammed Abu Talib, ritenuto l'iniziatore degli studi inglesi in Marocco, iniziò a comporre versi in lingua inglese. Nel 1992, la pubblicazione del romanzo *Si Yussef* di Anouar Majid, nato a Tangeri e residente nel Maine, ha inaugurato, invece, la produzione marocchina anglofona in prosa. L'esistenza di un *corpus* di testi letterari scritti originariamente in inglese è stata più volte segnalata dallo studioso marocchino Mohamed Laamiri, il quale ha curato la pubblicazione di un'antologia nel 2001 (*Moroccan Literature in English: A Selection from the First Forum for Moroccan Creative Writers in English Organised by the English Department, Oujda, in Collaboration with the British Council Rabat*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Oujda), e ha pubblicato, nel 2008, una bibliografia di testi in inglese di autori marocchini e tunisini. La bibliografia è preceduta da un'introduzione critica dello stesso Laamiri, il quale scorge in questa produzione originale «the first harbingers of a new era where silenced cultures acquire an English voice». Cfr. Mohamed Laamiri, *On Maghrebi Literature in English*, <[http://medi-cafe.britishcouncil.org/news/\\_17/](http://medi-cafe.britishcouncil.org/news/_17/)>

<sup>3</sup> Essi provengono, infatti, nella maggior parte dei casi, dall'area geografica del *Mashreq*, soggetta – a eccezione del Libano – a colonizzazione britannica.

cultura e, dunque, anche per la loro letteratura, meglio se accessibile direttamente in lingua inglese.<sup>4</sup> Tuttavia, è bene dire che, da tale letteratura, il pubblico occidentale si aspetta, il più delle volte, un'immagine del mondo arabo conforme a quella veicolata da una lunga tradizione orientalista sia europea che statunitense, e che è a quella stessa immagine che spesso si ispirano, ribadendola o contrastandola, gli stessi scrittori nelle loro opere.

Quella della rappresentazione è una delle principali questioni di cui ci occuperemo in questa tesi, che verterà sull'analisi di *Secret Son* (2009), il secondo romanzo di Lalami. Si tratta di un testo che, nel veicolare una precisa immagine del Marocco contemporaneo, riprende temi distintivi delle letterature transnazionali, a cominciare da quelli connessi all'emigrazione e all'identità, e permette di ricostruire un discorso postcoloniale attraverso le categorie di *hybridity*, *in-betweenness*, *third-space*, che rendono conto della posizione 'marginale' delle tradizioni letterarie con le quali la scrittura di Lalami si pone in relazione.

Immigrata di prima generazione, Lalami si inserisce nell'ultimo dei tre gruppi di scrittori arabo-americani presentati da Layla Al Maleh in *Arab Voices in Diaspora*; quello, articolato e disomogeneo, di coloro che si sono affacciati sulla scena letteraria a partire dagli anni '70 del secolo scorso.<sup>5</sup> L'urgenza dell'auto-rappresentazione sembra essere particolarmente avvertita da tali scrittori, soprattutto da quelli che, come Lalami, hanno pubblicato negli Stati Uniti durante l'ultimo decennio,<sup>6</sup> tragicamente inaugurato dalle stragi dell'11 settembre. Essi si mostrano attenti a

---

<sup>4</sup> Cfr. Layla Al Maleh, *Anglophone Arab Literature. An Overview*, in *id.* (ed.), *Arab Voices in Diaspora. Critical Perspectives on Anglophone Arab Literature*, Rodopi, Amsterdam-New York 2009, pp. 1-63: 1.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi.*

<sup>6</sup> Tra essi, ad esempio: Diana Abu Jaber, di padre giordano e madre americana, la cui produzione più recente include i romanzi *Crescent* (2003) e *Origin* (2007) e il *memoir* *The Language of Baklava* (2005); Laila Halaby, nata in Libano, che ha esordito come scrittrice con il romanzo *West of the Jordan* (2003); Pauline Kaldas, di origine egiziana, alla quale si deve la raccolta poetica *The Egyptian Compass* (2006) e il *memoir* di viaggio *Letters from Cairo* (2007).

delineare, contro i pregiudizi denigratori sugli arabi e i musulmani radicati nell'opinione pubblica occidentale, un'immagine più umana e positiva dell'arabo d'America, evitando, però, al tempo stesso, di incorrere nell'eccesso opposto, che consiste nell'idealizzazione assoluta della cultura e della società di provenienza: la loro è una prospettiva che si presenta *insider/outsider* nei riguardi tanto dell'America quanto del mondo arabo; essa permette di adottare un atteggiamento parimenti critico verso i sistemi civili e politici che reggono entrambe le società, di cui evidenziano limiti, restrizioni e ipocrisie.<sup>7</sup> Non è casuale la centralità, in questa letteratura, della tematica politica, che trasforma lo spazio della diaspora in «an open forum for raising [...] voice in protest or clarification».<sup>8</sup> In *Secret Son*, come nel precedente romanzo *Hope and Other Dangerous Pursuits* (2005), Lalami intreccia, ad esempio, temi legati allo spazio privato e domestico ad altri connessi alla sfera pubblica e a questioni di particolare rilievo in seno ai dibattiti sociopolitici occidentali, quali, ad esempio, la migrazione clandestina e il fondamentalismo islamico.

Con gli esponenti della generazione precedente – membri delle *élite* occidentalizzate nei rispettivi paesi di origine che hanno pubblicato, nell'Occidente anglofono, durante il ventennio anni '50-'70 –, l'autrice condivide soprattutto l'appartenenza di classe: figlia di un ingegnere, la scrittrice ha studiato alla scuola primaria delle suore di Sainte Marguerite Marie a Rabat,<sup>9</sup> ed è in Occidente – in Inghilterra e, successivamente, negli

---

<sup>7</sup> Layla Al Maleh, *Anglophone Arab Literature*, cit., pp. 24-5.

<sup>8</sup> Ivi, p. 14. In tale contesto, si iscrive l'iniziativa di Lalami di creare un blog letterario, *moorishgirl*, per garantire, dalla prospettiva maghrebina, adeguata visibilità mediatica alle delicate questioni relative al mondo arabo-islamico. Sul blog, la scrittrice ha avuto modo di pubblicare i propri commenti su argomenti di cultura e letteratura, e su più complesse questioni politico-militari, come i conflitti in Afghanistan e l'Iraq e l'occupazione israeliana della Palestina.

<sup>9</sup> Le suore francescane di Sainte Marguerite Marie giunsero in Marocco durante il periodo coloniale. Cfr. Laila Lalami, *A Distant View of Four Minarets*, <<http://lailalalami.com/2009/a-distant-view-of-four-minarets/>>. Sulla storia, e soprattutto sul senso,

Stati Uniti – che ha completato la propria formazione intellettuale. Quella di emigrare è stata, dunque, anche per lei, una scelta libera, non dettata, come è avvenuto, per esempio, nel caso di alcuni scrittori del *mahjar*,<sup>10</sup> dalla povertà o da altre circostanze estreme.

Tuttavia, appare improbabile che la relazione di Lalami con l'Occidente statunitense sia del tutto privo di tensioni, dal momento che l'autrice si mostra consapevole del rapporto di forze esistente tra America e mondo arabo e della dipendenza – in termini culturali ed economici – che lega il secondo al primo;<sup>11</sup> piuttosto, la sua prospettiva *insider/outsider* la accomuna alla più recente generazione di scrittori arabo-americani.<sup>12</sup>

---

dell'attività missionaria cristiana in Marocco, si veda Jamâa Baida, Vincent Feroldi, *Présence chrétienne au Maroc*, Editions Bouregreg, Rabat 2005.

<sup>10</sup> Si definisce *adab al-mahjar* (letteratura d'emigrazione) l'insieme della produzione poetica e in prosa dei *muhajirîn*, scrittori arabi emigrati dalla regione siro-libanese negli Stati Uniti e in Brasile a partire dalla metà del XIX secolo, tra i quali si sono distinti i libanesi Gibrân Khalil Gibrân, Mikha'il Nu'aymah e Amin al-Rihani. Essi si recavano in America spinti dalla povertà e dall'oppressione civile e politica incontrata nelle società di provenienza. Sull'*adab al-mahjar*, cfr. Isabella Camera D'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea*, cit., pp. 95-100 e 129-32. Il loro atteggiamento di generale ottimismo era dovuto, secondo Al Maleh, al tipo di incontro privo di tensioni con la cultura americana di adozione e alla facilità di assimilazione a una società che garantiva, senza rischi eccessivi di dislocamento, opportunità di migliorare la condizione sociale e materiale di partenza. Layla Al Maleh, *Anglophone Arab Literature*, cit., p. 4.

<sup>11</sup> In un articolo, Laila Lalami ha peraltro evidenziato le basi egemoniche dell'orientalismo. Cfr. *Imperial Definition: Commentary on the Scope of Orientalism*, <[http://www.greatissuesforum.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=157:guest-blog&catid=52:laila-lalami&Itemid=61](http://www.greatissuesforum.org/index.php?option=com_content&view=article&id=157:guest-blog&catid=52:laila-lalami&Itemid=61)>

<sup>12</sup> Il *double-consciousness* caratterizza Mona, la protagonista del racconto *Echo*. Mona è un'araba d'America che riceve, nella sua casa a Bay City in California, un album di fotografie di famiglia, inviato dalla sorella Amal a San Francisco; a proposito della foto sulla copertina, scattata in Marocco negli anni '70, che ritrae i genitori delle due donne ancora sposini, la voce narrante riferisce come «everything [...] struck Mona as exotic». Si noti, inoltre, la rappresentazione del Marocco degli 'anni di piombo' in quanto luogo di oppressione politica, dal momento che entrambi i genitori di Mona e Amal hanno conosciuto l'esperienza del carcere nel paese di origine: «Mona had only heard vague echoes of her parents' youth, of their work for dissident organizations, or even of their incarcerations in Morocco». Al tempo stesso, *Echo*, la cui ambientazione è posteriore all'11 settembre, contiene una critica anche alla società statunitense e al suo pregiudizio sugli arabi: dopo avere insegnato per tre anni al Columbus College, in qualità di *visiting assistant professor*, Mona non vede rinnovato il suo contratto, e immagina che ciò «had more to do with her searing criticism of the War on Terror in a popular newspaper. "Mona has an agenda," one of her colleagues sniffed at a faculty party». Laila Lalami, *Echo*, <<http://m.guardian.co.uk/books/2011/sep/08/9-11stories-laila-lalami?cat=books>>

In *Secret Son*, l'autrice rappresenta il Marocco e gli Stati Uniti. Si tratterà di individuare, in questa tesi, la prospettiva dalla quale è costruita l'immagine delle due società, con attenzione particolare a quella che emerge del Marocco, in relazione sia alle rappresentazioni occidentali proposte dall'arte, dal cinema e, in generale, dai media, sia a quelle marocchine, soprattutto in inglese,<sup>13</sup> di cui è stata riconosciuta la vocazione antiegemonica e postcoloniale.<sup>14</sup>

Riprendendo le nozioni di orientalismo e antiegegnonia, suggeriremo, dunque, una lettura di *Secret Son* in quanto esempio di *counter-discourse* che oppone resistenza all'esotizzazione occidentale del Marocco come parte di un 'Oriente' vago e indistinto, associato al sogno, alla bellezza, alla magia. Sul piano metodologico, terremo conto delle nozioni di 'Oriente' e 'orientalismo' delineate da Edward Said nel suo studio del 1978 per

---

&type=article> Gli Stati Uniti sono rappresentati come spazio di *displacement*, nel contesto della migrazione cubana, anche nel racconto in prima persona *A Nice Young Man*, in cui la voce narrante appartiene a una donna, presumibilmente anziana e mentalmente inferma, di origine cubana; la narratrice vive insieme al figlio che non riconosce, così come non riconosce nulla di ciò che la circonda. Ripetutamente, la donna chiede di tornare a casa: «“Couldn't you just take me home?” “You are home,” he says with a sigh. “Here?” I ask. “Yes,” he says. I laugh. “This isn't my home.” “No? So where is it?” [...] “Not here.”». Laila Lalami, *A Nice Young Man*, <<http://www.pindeldyboz.com/lnice.htm>>

<sup>13</sup> Abdellatif Akbib, Fatima Mernissi, Anouar Majid.

<sup>14</sup> Essa è stata evidenziata soprattutto dal critico marocchino Mohamed El Kouche a proposito di Akbib, Majid e, in parte, Driss Tamsamani. Cfr. *Tangier Speaks: A Reading in the Discourses of Three Tangian Writers*, in Khalid Amine et al (eds), *Voices of Tangier*, Conference Proceedings (Tangier, 26-28 January 2006), Altopress, Tangeri 2006, pp. 77-82; *Picturing the Interzone: Tangier in P. Bowles' Let It Come Down and A. Majid's Si Youssef*, in Khalid Amine et al (eds), *Performing/Picturing Tangier. Tanger Scénique*, Conferences and Colloquia (Tangier, 8-11 February 2007), Altopress, Tangeri 2007, pp. 107-15; *Questions of Cultural Identity: A. Majid's Si Youssef and D. Tamsamani's Rewind*, in Khalid Amine et al (eds), *Tangier at the Crossroads*, Volume II: the International Conference Performing Tangier 2008, Altopress, Tangeri 2009, pp. 239-45; *Eye for Eye? A Reading in the Travel Accounts of P. Bowles and A. Akbib*, <[http://www.scribd.com/mobile/documents/2766827/download?commit=Download+Now&secret\\_password=>](http://www.scribd.com/mobile/documents/2766827/download?commit=Download+Now&secret_password=>) Tra i contributi critici che sono stati dedicati da altri studiosi alla narrativa di Akbib e di Majid in Marocco, citiamo: Nicolas K. Kiessling, *The Fiction of Abdellatif Akbib*, in Khalid Amine et al (eds), *Voices of Tangier*, cit., pp. 73-6; Daoudi Mimoune, *Tangier: A Space Reconstructed in Anwar Majid's Si Youssef*, in Khalid Amine et al (eds), *Tangier at the Crossroads*, cit., pp. 233-8; Chourouq Nasri, *Tangier: A Place Reinvented, Made and Unmade by Anouar Majid in Si Youssef*, in Larbi Touaf, Soumia Boutkhil (eds), *Representing Minorities. Studies in Literature and Criticism*, Cambridge Scholars Press, Newcastle 2006, pp. 27-37.

mostrare come l'Oriente, incluso il mondo arabo, sia stato 'inventato' dall'Occidente attraverso la costruzione di miti e stereotipi veicolati da una lunga tradizione artistica europea, poi confluiti nelle rappresentazioni occidentali del Marocco e della sua società. In un secondo momento, prenderemo in esame le strategie antiegeemoniche e le modalità di rappresentazione realista in alcuni testi di autori marocchini, in modo da disporre di alcuni modelli per avviare la successiva disamina del romanzo di Lalami.

In *Secret Son*, la lingua inglese, oltre a essere strumento di *counter-discourse*, costituisce altresì la principale chiave di accesso alle questioni di identità e affiliazione: la lingua costituisce, infatti, uno dei criteri, sebbene non l'unico, per definire in che modo un'opera narrativa si relazioni con una data cultura.<sup>15</sup> Per questo motivo, all'analisi linguistica sarà riservato ampio spazio nella tesi, nel tentativo di cogliere l'atteggiamento che emerge, dal romanzo, nei riguardi della lingua in quanto elemento fondante dell'identità individuale e collettiva e, in particolare, di precisi codici linguistici associati alle due culture – araba statunitense – con le quali l'autrice si pone in relazione in quanto marocchina d'America.

Oltre al fattore linguistico, criteri altrettanto utili per risalire ai rapporti di filiazione *da* e affiliazione *a* un determinato sistema culturale sono, altresì, i luoghi in cui si pubblica, l'orizzonte d'attesa, nonché le strategie intertestuali impiegate dagli autori.<sup>16</sup> A proposito di queste ultime,

---

<sup>15</sup> Ahmad Al Madini considera la lingua il principale criterio di classificazione: «We hold the view that the literature of a people is written in their mother tongue; it is linked inextricably to their beliefs and their heritage, and is indicative of their belonging to a common social and cultural sphere. When it is expressed in a foreign language, it then depends on the foreign cultural space and on its basic values. When it demonstrates particularly fertile artistic features, it is merely enriching the language in which it is written, its aesthetics and its rhetoric». Ahmed Al Madini, *The Maghrib*, in Robin Ostle (ed.), *Modern Literature in the Near and Middle East, 1850-1970*, Routledge, London-New York 1991, pp. 193-212: 195.

<sup>16</sup> Dal canto suo, Hocina Benchina suggerisce di tenere conto dei temi e dei particolari modi di sentire e percepire il mondo che emergono dalle narrazioni. Cfr. *L'esilio nella*

Hilary Kilpatrick ha evidenziato, in un contributo sulla letteratura araba di espressione inglese,<sup>17</sup> come *Hunters in a Narrow Street* (1960),<sup>18</sup> *Beer in the Snooker Club* (1964),<sup>19</sup> *A Bedouin Boyhood* (1967)<sup>20</sup> e *Aisha* (1983)<sup>21</sup>

gain from being read in the context of contemporary writing in Arabic. [...] Their settings and themes are such as may be encountered in other Arabic fiction [...]. [Besides,] all of them, with the possible exception of *A Bedouin Boyhood*, would no doubt gain too from being placed against the background of contemporary English writing.<sup>22</sup>

Ecco perché la disamina delle questioni identitarie in *Secret Son* terrà conto, oltre che della lingua del romanzo, anche delle relazioni intertestuali che l'autrice vi tesse, al fine di stabilire se e in che modo si verifichi, anche per il suo testo, un'acquisizione di senso qualora letto alla luce delle diverse tradizioni letterarie che vi si trovano citate.

Infine, l'ultimo aspetto del quale ci occuperemo a proposito delle questioni identitarie nel romanzo è quello relativo al significato di *home*, in quanto metafora spaziale e simbolica di appartenenza.

---

*lingua straniera: la letteratura maghrebina di espressione francese*, in «Africa e Mediterraneo» 3-4, 1998 (25-26), <[http://www.africaemediterraneo.it/rivista/sommari\\_98.shtm#3\\_4\\_98](http://www.africaemediterraneo.it/rivista/sommari_98.shtm#3_4_98)>

<sup>17</sup> Hilary Kilpatrick, *Arab Fiction in English: A Case of Dual Nationality*, in «New Comparison» 13, 1992, pp. 46-55.

<sup>18</sup> Di Jabra Ibrahim Jabra, autore palestinese, nato a Betlemme nel 1920, morto nel 1994. Egli si è dedicato, oltre che alla scrittura narrativa in arabo e in inglese, alla traduzione in arabo di opere di scrittori inglesi quali William Shakespeare e Samuel Beckett e dello scrittore statunitense William Faulkner. *al-Safinah* (La nave, 1970) è tra i suoi romanzi in arabo più noti.

<sup>19</sup> Di Waguih Ghali, scrittore nato al Cairo, negli anni '30, da una famiglia di cristiani copti, fluente in inglese e in francese più che in arabo. Ghali ha studiato e vissuto, oltre che in Egitto, in Inghilterra, Francia, Svezia e Germania, ed è morto suicida nel 1969. *Beer in the Snooker Club*, parzialmente autobiografico, è stato il suo solo romanzo.

<sup>20</sup> Di Isaak Diqs, scrittore di origine palestinese nato nel 1938.

<sup>21</sup> Di Ahdaf Soueif, nata in Egitto nel 1950. La scrittrice ha trascorso parte della sua infanzia in Inghilterra. Scrive sia in arabo che in inglese. Sono celebri soprattutto i suoi due romanzi *In the Eye of the Sun* (1992) e *The Map of Love* (1999). Quest'ultimo costituisce l'oggetto del saggio monografico di Mohammed Albakry e Patsy Hunter Hancock, *Code Switching in Ahdaf Soueif's The Map of Love*, in «Language and Literature» 17/3, 2008, pp. 221-34.

<sup>22</sup> Hilary Kilpatrick, *Arab Fiction in English*, cit., p. 53.

La tesi è suddivisa in tre capitoli. Nel primo, presenteremo i concetti di ‘Oriente’ e ‘orientalismo’ in Edward Said, con particolare riguardo alla relazione tra orientalismo ed egemonia, e indagheremo le modalità con cui l’Oriente, e in particolare il Marocco, è stato rappresentato nella tradizione orientalista europea (Flaubert, Hugo, Ingres, Delacroix) e statunitense (Wharton, Curtiz, *Beats*, Bowles). Riserveremo una certa attenzione alle rappresentazioni letterarie e cinematografiche degli spazi urbani di Casablanca, in cui è ambientato *Secret Son*, e di Tangeri, ambientazione di *Hope and Other Dangerous Pursuits* e del racconto *The Turning Tide*.<sup>23</sup> Proporremo, quindi, alcuni esempi di rappresentazioni interne al Marocco stesso, mostrando la prospettiva ‘occidentalista’ di scrittori come Akbib e Mernissi e la problematicità della rappresentazione di Tangeri in Majid, ed esaminando altresì il metodo realista e la prospettiva *insider* dell’opera narrativa di Muhammad Shukri,<sup>24</sup> sulla cui scia si colloca esplicitamente la stessa Lalami. Analizzeremo, infine, le strategie narrative e antiegoniche impiegate in *The Turning Tide* e nei due romanzi, con riguardo soprattutto al realismo descrittivo e alla prospettiva ‘dai margini’ in *Secret Son*.

Nel secondo capitolo, ci soffermeremo su tre aspetti della rappresentazione della società di Casablanca: la situazione sociopolitica, descritta, dal punto di vista marocchino, con evidente intento di denuncia; il fondamentalismo islamico, questione che interferisce in maniera determinante, soprattutto a partire dal 2001, sull’immaginario occidentale su arabi e musulmani, soggetti a un processo di demonizzazione in quanto temuti, quasi indistintamente, come potenziali terroristi; le caratterizzazioni dei personaggi principali, con particolare attenzione alle loro identità di genere, vista la struttura patriarcale delle società islamiche e la circolazione, in Occidente, di ben noti stereotipi, anch’essi di origine orientalista, sulla

---

<sup>23</sup> <[http://www.lailalalami.com/media/ElleFiction\\_Lai la.pdf](http://www.lailalalami.com/media/ElleFiction_Lai la.pdf)>

<sup>24</sup> 1935-2003.

passività e sensualità femminile e, viceversa, sull'autorità e misoginia delle figure maschili.

Nel terzo capitolo, infine, indagheremo le questioni identitarie: lingua, relazioni intertestuali, *home*. In primo luogo, cercheremo di comprendere le ragioni della scelta peculiare della lingua inglese da parte di una scrittrice maghrebina e le probabili implicazioni postcoloniali di tale scelta, per poi passare a esaminare le strategie linguistiche impiegate, anzitutto quella del *code-switching*, al fine di risalire, attraverso le connotazioni associate ai codici diversi dall'inglese, a un eventuale discorso sociolinguistico. In secondo luogo, individueremo le principali tradizioni letterarie entro le quali si collocano i numerosi testi citati, anche solo per allusione, nel romanzo, in modo da evidenziare l'approccio alle culture di origine e di adozione e, qualora possibile, le affiliazioni culturali dell'autrice. Infine, si tenterà di ricostruire un discorso sulla nozione di *home*, analizzando i significati che le sono associati nel testo; ciò al fine di individuare i legami – familiari, nazionali, o semplicemente simbolici e 'immaginati' – sui quali si fonda, nello spazio della diaspora, il senso di appartenenza a una data comunità, non necessariamente limitata ai confini di una singola nazione, dal momento che l'identità del soggetto transnazionale è per sua natura ibrida e, in quanto tale, resiste a qualsiasi tentativo di essenzializzazione.

# 1. Rappresentare il Marocco

## 1.1 Oriente e orientismi

### 1.1.1 Rappresentazione ed egemonia

All'indomani dell'11 settembre, il mondo, specialmente quello occidentale, ha ricominciato a chiedersi «who those 'Arabs' really were».<sup>1</sup> Gli attentati di Washington e New York hanno riportato in primo piano l'idea di una fondamentale ostilità musulmana verso l'Occidente – di cui era colpito il cuore economico – e hanno avviato un nuovo processo di demonizzazione dell'altro orientale, in particolare arabo e musulmano.<sup>2</sup> La sua identificazione, nell'immaginario occidentale, con il terrorista religioso – identificazione favorita dai media, che non cessano di mostrare kamikaze palestinesi e diffondere minacce di al-Qa'idah in mondovisione – è parte di quella tendenza dell'orientalismo, in senso saidiano,<sup>3</sup> a essenzializzare l'identità dell'altro 'inferiore' e 'subalterno', specie se minaccia la sicurezza e la stabilità delle società cosiddette 'egemoni' e 'dominanti'.

---

<sup>1</sup> Layla Al Maleh, *Anglophone Arab Literature*, cit., p. 1.

<sup>2</sup> Durante il Medioevo, la minaccia rappresentata dall'espansione arabo-islamica, che raggiunse l'Europa nell'VIII secolo, e la percezione europea, sin dal tempo delle Crociate, dell'atteggiamento ostile dell'Islàm fecero emergere l'urgenza di conoscere meglio questo «formidabile avversario monoteista della cristianità». I primi europei a studiare l'Islàm furono polemisti cristiani che scrivevano proprio «per allontanare la minaccia delle orde musulmane e dell'apostasia». Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. it. di Stefano Galli, Feltrinelli, Milano 2006, p. 341. Gli autori latini del XII secolo rivolsero al Profeta Muhammad l'accusa di essere un mago, un impostore, nonché un promotore della promiscuità sessuale. Cfr. Maxime Rodinson, *Il fascino dell'Islam*, trad. it. di Maria G. Porcelli, Dedalo, Bari 1988, pp. 26-7. L'accusa di scismatico gli fu rivolta, invece, da Dante, dal quale Muhammad è per questo collocato tra i seminatori di discordie, nella nona bolgia dell'ottavo cerchio infernale.

<sup>3</sup> Sui significati di 'orientalismo' per Said, cfr. *Orientalismo*, cit., pp. 12-3.

L'Oriente corrisponde, in Said, a una categoria culturale costruita attraverso discorsi che scaturiscono da precisi rapporti di forze tra un Occidente vigoroso, lucido, razionale, e un Oriente intrinsecamente debole, magico, folcloristico. Nella prima accezione di 'orientalismo', esso corrisponde a un sistema di pensiero fondato sulla distinzione tra due categorie ontologiche definite, arbitrariamente, 'Oriente' e 'Occidente', a cui sono associati tratti culturali peculiari che permettono di contrapporre in termini rigidamente essenzialisti.<sup>4</sup> Scrive, ad esempio, Cromer, in *Modern Egypt*:

Sir Alfred Lyall mi disse una volta: "La precisione è aborrita dalla mentalità orientale. [...]" L'imprecisione, che facilmente degenera in menzogna vera e propria, è uno dei tratti salienti dell'intelletto orientale. L'europeo è un ragionatore lucido, le sue descrizioni dei fatti sono prive di ambiguità [...]. Al contrario, la mente dell'orientale, come le pittoresche strade delle sue città, in modo caratteristico manca di simmetria. I suoi ragionamenti sono come descrizioni abusive, che non offrono appigli sicuri.<sup>5</sup>

Si noti l'uso che Lyall e Cromer fanno dell'aggettivo 'orientale', che qualifica indistintamente la totalità dei popoli asiatici e africani. Definire e classificare l'altro equivale a conoscerlo, e la conoscenza appare il requisito indispensabile per il dominio.

Nella sua seconda accezione, che scaturisce in parte dalla precedente, il termine 'orientalismo' designa, invece, l'insieme delle istituzioni tramite cui l'Occidente esercita la propria egemonia sull'Oriente, sulla scorta dell'effettiva supremazia economica, politica e militare, ma sfruttando altresì una visione dell'orientale in quanto bisognoso di essere civilizzato e, dunque, conquistato. In *Modern Egypt*, Cromer, che rappresentò l'Inghilterra in Egitto dal 1882 al 1907, definisce gli arabi «ingenui, "poco energici e privi

---

<sup>4</sup> «Gli orientali erano ovunque sostanzialmente gli stessi». Ivi, p. 44.

<sup>5</sup> Citato in *ibidem*.

di iniziativa»;<sup>6</sup> dal canto suo, Balfour, nel celebre discorso alla Camera dei Comuni del 1910, dichiarava l'Egitto «essenzialmente incapace di autogoverno», e sosteneva, pertanto, che esso «si giova, ha addirittura un assoluto bisogno, dell'occupazione britannica».<sup>7</sup>

Tale natura politica dell'orientalismo spiega anche perché, nella sua forma convenzionale,<sup>8</sup> esso vanta una tradizione consolidata, iniziata nel XVIII secolo, soprattutto in Inghilterra e in Francia, e come mai si possa parlare di un vero orientalismo statunitense solo a partire dagli anni della Seconda Guerra Mondiale, quando si registrò l'apogeo dell'influenza politica nordamericana nella regione maghrebina (il versante occidentale dell'Oriente).<sup>9</sup>

Nell'epoca contemporanea, l'esigenza occidentale di conoscere e 'catalogare' gli arabi e i musulmani continua a scaturire, soprattutto negli Stati Uniti, da uno squilibrio nelle relazioni tra le due culture, che si stabiliscono non più nell'ambito della vera e propria colonizzazione politica, ma in quello del neo-imperialismo: oggi, l'Occidente capitalista rivendica, per esempio, l'incapacità araba di gestire una risorsa naturale come il petrolio, di cui ambisce al controllo esclusivo.<sup>10</sup>

È proprio nell'ambito dell'economia, sfruttando il potere della finanza e delle multinazionali, che, all'alba del XXI secolo, gli Stati Uniti continuano a esercitare la propria egemonia sul resto del mondo,

---

<sup>6</sup> Citato in *ivi*, p. 45.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>8</sup> In quanto insieme delle discipline che si occupano delle società e delle culture orientali. Oggi i termini 'orientalismo' e 'orientalista' sono divenuti desueti, mentre si tende a diversificare le discipline precisando le aree geografiche e culturali di interesse dei singoli studiosi: si parla, pertanto, di 'arabismo', 'iranismo', 'nipponismo' ecc.

<sup>9</sup> È al 1842, in realtà, che risale la fondazione della American Oriental Society, il cui presidente, John Pickering, dichiarò, nel 1843, che «gli Stati Uniti si proponevano di studiare l'Oriente per imitare l'esempio delle potenze imperiali europee». Edward W. Said, *Orientalismo*, cit., p. 291.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 283.

mantenendo intatte le premesse per cui continui ad avere senso distinguere l'Oriente dall'Occidente.

### 1.1.2 L'invenzione europea dell'Oriente

In *Orientalismo*, Said ha osservato, fra l'altro, come la nuova scienza sociale americana sull'Oriente tenda a evitare l'analisi del materiale letterario; questo perché:

Ogni poeta o romanziere arabo [...] descrivendo le proprie esperienze, i propri valori, la propria umanità (per strano che possa sembrare), infrange gli schemi (immagini, luoghi comuni, astrazioni) tramite i quali l'Oriente viene rappresentato. Un testo letterario parla più o meno direttamente di una realtà viva. [...] la sua forza non può consistere che nella potenza e vitalità della parola che [...] fa traballare gli idoli che gli orientalisti sostengono, sinché questi ultimi devono lasciare cadere [...] le loro idee intorno all'Oriente – che tentano di contrabbandare per l'Oriente vero.<sup>11</sup>

Eppure, è proprio a partire dalla letteratura e dalla produzione artistica in genere che l'Oriente è stato inventato, ovvero 'orientalizzato',<sup>12</sup> dall'Occidente. La principale tesi esposta da Said è che:

Qualcosa come un Oriente oggettivo, in sé e per sé, non è mai esistito, così come non è mai esistito un orientalismo puramente scientifico e poetico, del tutto innocente e disinteressato.<sup>13</sup>

Soprattutto dall'Illuminismo in poi, le rappresentazioni di scrittori e pittori occidentali, recuperando immagini e stereotipi sull'Oriente noti sin dall'antichità classica,<sup>14</sup> hanno reso possibile il delinearsi di una visione esotica e romantizzata del mondo orientale, e in particolare di quello arabo-islamico, visione che permane attuale nell'Occidente contemporaneo.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 288.

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

<sup>13</sup> Ivi, p. 31.

<sup>14</sup> Said cita Omero ed Eschilo.

<sup>15</sup> Essa convive, però, con l'idea di una società araba essenzialmente pericolosa e insospitale, prodotta, oltre che dal *topos* del terrorismo, anche dalla visibilità mediatica di un

L'Oriente arabo, infatti, continua a evocare la magica atmosfera del deserto, viaggi a dorso di cammello, dune e oasi lussureggianti – elementi di un esotismo paesaggistico che ha origine dai resoconti di viaggio degli esploratori occidentali<sup>16</sup> –; esso è, inoltre, sinonimo di *sug* e di spezie, di cibi esotici, di donne misteriosamente velate, di harem e danze del ventre;<sup>17</sup> ricorda, infine, i lussuosi palazzi di califfi e sultani ottomani, con i tesori che vi si trovano racchiusi, i sontuosi banchetti descritti nelle *Mille e una notte*, in cui i convitati sono allietati dalle abilità musicali e canore di schiave cantatrici di straordinaria bellezza.<sup>18</sup>

Proprio dalla celebre raccolta di origine indo-persiana proviene buona parte dell'immaginario occidentale sull'Oriente arabo e musulmano; il suo influsso è evidente, ad esempio, nella rappresentazione che emerge da un'opera ottocentesca come *Les Orientales* di Victor Hugo, caratterizzata da:

profusione di colori, sontuosità e barbara ferocia, harem e serragli, teste mozzate e donne rinchiusi nei sacchi e scagliate nel Bosforo, [...] odalische, eunuchi e visir.<sup>19</sup>

L'immagine prevalente che scaturisce dalla suddetta rappresentazione messa in luce da Rodinson è, chiaramente, quella dell'uomo musulmano misogino e violento, immagine che permane dominante nell'attuale visione occidentale del mondo arabo-islamico.

Anche l'associazione dell'Oriente alla sessualità è tipica dell'Occidente, ed è una costante particolarmente dell'opera e delle esperienze orientali di Flaubert, da cui emerge un'immagine di donna altresì

---

altro fenomeno, quello della migrazione clandestina che dal Nord-Africa si riversa sulle coste europee. Il fenomeno è percepito come una vera e propria invasione dalle popolazioni ospitanti, consapevoli delle condizioni precarie dei clandestini e del rischio che la loro presenza alimenti la criminalità locale.

<sup>16</sup> Per quanto riguarda i viaggi in Marocco, ricordo quelli degli inglesi John H. Drummond Hay e James Richardson, raccontati, rispettivamente, in *Western Barbary* (1844) e in *Travels in Morocco* (1860).

<sup>17</sup> Come quella di Salomé in *Hérodias* di Flaubert.

<sup>18</sup> Alcuni dei più noti racconti delle *Mille e una notte* circolarono in Europa nella versione francese di Antoine Galland, pubblicata nel 1704.

<sup>19</sup> Maxime Rodinson, *Il fascino dell'Islam*, cit., pp. 85-6.

passiva e silenziosa. Scrive Said a proposito della prostituta egiziana Kuchuk-Hanem incontrata dallo scrittore francese durante il suo viaggio in Egitto:<sup>20</sup>

ella non parla mai di sé, non esprime le proprie emozioni, la propria sensibilità o la propria storia. È Flaubert a farlo per lei. Egli è uno straniero di sesso maschile e di condizione relativamente agiata, e tale posizione di forza gli consente non solo di possedere fisicamente Kuchuk Hanem, ma anche di descriverne e interpretarne l'essenza, e di spiegare al lettore in che senso ella fosse "tipicamente orientale".<sup>21</sup>

L'associazione della donna alla sensualità che qui si delinea chiaramente è caratteristica, inoltre, delle arti figurative, dove la donna araba è identificata, spesso, con la figura dell'odalisca. È con evidente dissenso che Fatima Mernissi descrive, dal punto di vista di una donna marocchina, i nudi femminili di Dominique Ingres:<sup>22</sup>

tutte le odalische che Ingres fantasticò e dipinse ininterrottamente per cinquant'anni, erano pigre, disperatamente passive e sempre in casa, stese su un divano nella loro imbarazzante e vulnerabile nudità.<sup>23</sup>

Che rappresentazioni di questo tipo siano il risultato di un'invenzione è particolarmente evidente proprio nel caso di Ingres, il quale, come Mernissi non ha mancato di evidenziare, «non mise mai piede in Oriente».<sup>24</sup> Il pittore francese, in fondo, non fece che trasferire sulla tela

---

<sup>20</sup> Tra il 1849 e il 1851, Flaubert fu in Egitto, Libano, Palestina, Grecia e Turchia insieme a Maxime Du Camp (già suo compagno di viaggio in Bretagna nel 1847). Erano stati proprio i racconti di Du Camp su Costantinopoli, città che egli aveva visitato nel 1844, ad affascinare Flaubert e a ispirargli il desiderio di recarsi a sua volta in Oriente. Cfr. Lanfranco Binni, *Introduzione*, in Gustave Flaubert, *L'educazione sentimentale*, trad. it. di Giovanni Raboni, Garzanti, Cernusco s/N 2000, pp. VII-XLVIII.

<sup>21</sup> Edward W. Said, *Orientalismo*, cit., pp. 15-6.

<sup>22</sup> Si pensi a *La Grande Odalisca* (1814) e *Bagno turco* (1863). Anche Delacroix ha dipinto nudi femminili: ad esempio, in *Donne turche al bagno* (1854).

<sup>23</sup> Fatima Mernissi, *Scheherazade Goes West, or: The European Harem*, trad. it. *L'Harem e l'Occidente*, a cura di Rosa R. D'Acquarica, Giunti, Firenze 2000, p. 135.

<sup>24</sup> Ivi, p. 85.

un immaginario che, come quello dei viaggiatori del *Grand Tour*, anticipava l'esperienza e si fondava su ben consolidati stereotipi.

### 1.1.3 Il Marocco visto dall'America

Sulla scia della tradizione orientalista europea, anche negli Stati Uniti si costituì, a partire dal XVIII secolo, un immaginario sul mondo arabo e, in particolare, sul Maghreb.<sup>25</sup> Numerosi testi pubblicati tra XVIII e XIX secolo,<sup>26</sup> i cui protagonisti vivono la tragica esperienza della schiavitù in un paese maghrebino,<sup>27</sup> rispecchiano i timori associati alla minaccia rappresentata dai corsari barbareschi<sup>28</sup> nel Mediterraneo e assorbono lo stereotipo della società maghrebina come di una realtà sociale estremamente pericolosa.<sup>29</sup> Tali narrazioni, che presentano le caratteristiche della *captive narrative*, possono essere assimilate a quella che Hassan Mekouar ha

---

<sup>25</sup> Secondo Brian Edwards, la costruzione/deformazione delle immagini americane sul Nord-Africa avvenne attraverso la mediazione della produzione orientalista francese. Furono, infatti, le opere di artisti come Delacroix e Matisse e di scrittori come Flaubert e Camus ad avere costituito il tramite per la formazione e diffusione delle idee americane sul Marocco e sul Maghreb in generale. Brian T. Edwards, *Morocco Bound. Disorienting America's Maghreb, from Casablanca to the Marrakech Express*, Duke University Press, Durham-London 2005, pp. 1-2.

<sup>26</sup> Oltre a *The Algerine Captive* (1797) di Royall Tyler (1757-1826), Hassan Mekouar cita il dramma *Slaves in Algiers* (1794) di Susanna Haswell Rowson (1762-1824) e fa riferimento ad altri autori angloamericani quali Washington Irving (1783-1859), James Kirk Paulding (1778-1860), John Howard Payne (1791-1852). Hassan Mekouar, "Barbary" in *Early American Literature*, in Jerome B. Bookin-Weiner, Mohamed El Mansour (eds), *The Atlantic Connection. 200 Years of Moroccan-American Relations, 1786-1986*, Edino, Rabat 1990, cit., pp. 259-68.

<sup>27</sup> «Typically in the Arabesques an American, usually young, is captured by Barbary pirates and must face a fate that is most at odds with the American way of life: a free citizen suddenly finding himself or herself enslaved». John Maier, *Desert Songs. Western Images of Morocco and Moroccan Images of the West*, State University of New York Press, Albany 1996, p. 19.

<sup>28</sup> Dal nome della popolazione nordafricana di origine berbera, a sua volta derivato dall'aggettivo 'barbaro' con cui i romani designavano lo straniero.

<sup>29</sup> Tale stereotipo avrebbe trovato conferma empirica nel 1904, anno del rapimento, in Marocco, di Ion Perdicaris, elleno-americano residente a Tangeri. Cfr. Paul Zingg, *American Perceptions of North Africa*, in Alf A. Heggoy (ed.), *Through Foreign Eyes. Western Attitudes Toward North Africa*, University Press of America, New York 1982, pp. 93-140: 93.

chiamato, evocando un titolo celebre di Poe, ‘*Arabesque tradition*’.<sup>30</sup> È da qui che affiora lo sguardo orientalista sulla *imagery* del Nord-Africa,

whose components are [...]: exoticism, heat, cruelty and violence, scimitars and bowstrings, despots and harems, fierce whiskers, slave drivers, poverty, ignorance and disease.<sup>31</sup>

Tra i più celebri viaggiatori occidentali in Marocco nel XX secolo, figura una donna, la statunitense Edith Wharton. *In Morocco* (1920) è il risultato dell’esperienza dell’autrice che, nel 1917, si recò nella colonia francese in qualità di ospite ufficiale del generale Louis Hubert Lyautey. Nel libro, si manifesta l’ansia di giustificare la *mission civilisatrice* della Francia nelle sue colonie.<sup>32</sup> Non è un caso che Wharton si soffermi sull’opera di Lyautey in qualità di governatore del Marocco coloniale, e metta in evidenza come la sua scelta di governare servendosi dei capi locali trovasse un serio ostacolo nell’arretratezza dei metodi marocchini di amministrazione, i quali venivano rappresentati come basati sulla violenza e sull’estorsione, così da giustificare l’urgenza di un’azione pedagogica volta a esportare i più *evoluti* modelli europei.<sup>33</sup>

La tendenza all’essentialismo risulta un tratto distintivo di *In Morocco*; basti pensare alla descrizione delle donne che vivono nella residenza del

---

<sup>30</sup> Cfr. Hassan Mekouar, “*Barbary*”, cit., p. 260.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 266-7.

<sup>32</sup> L’ideologia coloniale e orientalista del libro è stata evidenziata da Lhoussain Simour in un contributo sulle sue rappresentazioni di Fes. Il caso di Wharton sembra smentire, pertanto, l’opinione di Sara Mills per cui «the work of women travel writers cannot be fitted neatly within the Orientalist framework», dal momento che sarebbe propria delle donne la tendenza a identificarsi nei colonizzati anziché nei colonizzatori e, dunque, a valutare l’impresa coloniale dal punto di vista delle sue vittime. Cfr. Lhoussain Simour, *The White Lady Travels: Narrating Fez and Spacing Colonial Authority in Edith Wharton’s In Morocco*, in «*Journal of Women of the Middle East and the Islamic World*» 7, 2009, pp. 39-56: 49.

<sup>33</sup> «The attempt to govern as far as possible through the Great Chiefs was a wise one; but it was hampered by the fact that these powerful leaders, however loyal to the Protectorate, knew no methods of administration but those based on extortion. It was necessary at once to use them and to *educate* them; and one of General Lyautey’s greatest achievements has been the successful employment of native ability in the government of the country». Cfr. Edith Wharton, *In Morocco*, The Ecco Press, Hopewell, New Jersey 1996, pp. 213-4.

sultano. Fisicamente, esse sembrano somigliarsi tutte, e c'è da immaginare che, anche dal punto di vista intellettuale, esse non abbiano alcuna autonomia o identità:

They were all (our interpretesse whispered) the Sultan's "favourites," round-faced apricot-tinted girls in their teens, with high cheek-bones, full red lips, surprised brown eyes between curved-up Asiatic lids, and little brown hands fluttering out like birds from their brocaded sleeves.<sup>34</sup>

A tal punto il pregiudizio opera sulla visione di Wharton che, anche a proposito della giovane interprete algerina di madre francese, la scrittrice coglie esclusivamente lo 'spirito islamico' dell'harem come caratteristica di fondo del personaggio:

She had kept the European features and complexion, but *her soul was the soul of Islam*. The harem had placed its powerful imprint upon her, and she looked at me with the same remote and passive eyes as the daughters of the house.<sup>35</sup>

*In Morocco*, inoltre, è pieno di osservazioni sulla staticità della società marocchina negli usi e nei costumi,<sup>36</sup> e sulla sostanziale corrispondenza dello spazio nordafricano con quello rappresentato dai primi artisti che visitarono il paese:

Every step of the way in North Africa corroborates the close observation of the early travellers, whether painters or narrators, and shows the unchanged character of the Oriental life that the Venetians pictured, and Leo Africanus and Windus and Charles Cochelet described.<sup>37</sup>

Ancora una volta, è evidente, dunque, il perdurare di un immaginario che ha origine da rappresentazioni artistiche e letterarie ben radicate nei discorsi essenzialisti tipici dell'orientalismo.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 173.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 186-7.

<sup>36</sup> I marocchini sono descritti come «a people who have gone on wearing the same clothes, observing the same customs, believing in the same fetiches, and using the same saddles, ploughs, looms, and dye-stuffs as in the days when the foundations of the first mosque of El Kairouiyin were laid». Ivi, pp. 262-3.

<sup>37</sup> Ivi, p. 78.

### 1.1.3.1 Casablanca e Tangeri

Ai fini del nostro discorso su Laila Lalami, sono le rappresentazioni statunitensi dello spazio urbano marocchino, e in particolare di Casablanca e Tangeri, ad assumere una pregnanza peculiare poiché è in queste città che sono ambientati i suoi romanzi e il racconto *The Turning Tide*.

Nel XX secolo, Casablanca e Tangeri hanno subito un processo di mitizzazione in Occidente, rispettivamente grazie a *Casablanca* (1942), la celebre pellicola di Michael Curtiz, considerata da Edwards «the paradigmatic example of “American Orientalism”»,<sup>38</sup> e alla prolungata presenza, nella Zona Internazionale,<sup>39</sup> di William Burroughs, dei suoi amici scrittori della *Beat Generation* e, soprattutto, di Paul Bowles.<sup>40</sup>

A proposito della *Casablanca* di Curtiz, è stata osservata l'associazione tipicamente orientalista alla retorica della conquista coloniale. *Casablanca* fu prodotto da Warner Bros nello stesso anno in cui le truppe statunitensi arrivarono in Marocco; le locandine del film negli Stati Uniti riportavano il seguente slogan: «The Army's Got Casablanca – and So Have Warner Bros!».<sup>41</sup> L'idea della conquista, sotto forma di vera e propria invasione, domina, del resto, l'intera pellicola, dove la città marocchina appare popolata quasi esclusivamente da occidentali. In *Casablanca*, scrive Edwards:

---

<sup>38</sup> Brian T. Edwards, *Morocco Bound*, cit., p. 71.

<sup>39</sup> Sullo statuto internazionale di Tangeri, cfr. Marianna Salvioli, *Voci da Tangeri. Identità, cultura e letteratura in Marocco*, postfazione di Luc-Willy Dehevels, Diabasis, Reggio Emilia 2010, pp. 68-74.

<sup>40</sup> Bowles soggiornò a Tangeri, quasi ininterrottamente, dal 1947 fino alla morte nel 1999. Mohamed El Kouche, *Paul Bowles' Tangier and Fez: The Agony of Transition from Colonial to Post-Colonial Times*, in David Richards *et al* (eds), *Urban Generations: Post-Colonial Cities*, Publications of the Faculty of Letters and Human Sciences, Rabat 2005, pp. 413-20: 413. Opere quali *The Sheltering Sky* (1949), *Let It Come Down* e *The Spider's House* (1955) di Bowles hanno costituito alcuni dei tramite attraverso cui immagini del Maghreb e del Marocco, della loro geografia e delle loro società sono pervenute, in lingua inglese, al pubblico statunitense.

<sup>41</sup> Brian T. Edwards, *Morocco Bound*, cit., p. 44.

the writing, casting, and the camera itself teach audiences not to pay attention to the Moroccan population. The first point is that there are so few Moroccan characters. But even when they are there, the camera's manipulation of point-of-view perspective makes certain that the audience never takes the Moroccan's side.<sup>42</sup>

La questione del punto di vista della narrazione risulta determinante nell'interpretazione orientalista del film: la prospettiva privilegiata è, infatti, quella di Rick (Humphrey Bogart), americano di New York, e degli altri due protagonisti occidentali (Ilsa e Victor), tutti in cerca di un visto per gli Stati Uniti. In quanto ponte dall'Europa verso l'America, Casablanca rappresentava, nel periodo bellico, una preziosa via di fuga dalla persecuzione nazista: nel film, si verifica, dunque, una forma di sfruttamento occidentale dello spazio locale; la città viene resa, peraltro, un campo di battaglia tra tedeschi e francesi,<sup>43</sup> nonché sede di intrighi non soltanto politici, ma anche sentimentali, in quanto spazio dell'amore ritrovato tra Rick e Ilsa.

A differenza dei protagonisti americani ed europei, la popolazione indigena è relegata sullo sfondo, in sintonia con quella tendenza tipicamente orientalista che consiste nel disumanizzare i soggetti 'altri' riducendoli «ad «atteggiamenti», «tendenze», dati statistici»;<sup>44</sup> emblematica la figura del mercante di stoffe, la cui abilità nell'arte della contrattazione contraddistingue particolarmente il venditore maghrebino. Edwards ha evidenziato, inoltre, l'irrilevanza, ai fini della storia, del personaggio di Abdul, il portiere marocchino del *Café américain*, il quale «opens the door for Americans»,<sup>45</sup> ma non ha alcun ruolo nella vicenda. Abdul e il mercante sono due dei rarissimi personaggi marocchini dei quali si ode la voce nel film; per il resto, i marocchini compaiono, in un paio di riprese, come folla

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 70.

<sup>43</sup> Si pensi alla celebre scena in cui Victor dirige *La Marseillaise* al *Café américain*.

<sup>44</sup> Edward W. Said, *Orientalismo*, cit., p. 288.

<sup>45</sup> Brian T. Edwards, *Morocco Bound*, cit., p. 71.

indistinta sullo sfondo rappresentato dalla medina, con i caratteristici minareti e gli edifici delle abitazioni tipicamente addossati gli uni sugli altri. L'effetto 'pittorresco' è dato, in tali scene, oltre che dagli elementi architettonici, soprattutto dagli abiti tradizionali indossati dagli abitanti di Casablanca, tra cui ampie *jellaba* e copricapo colorati tipo *fez*.

Un *topos* spaziale ripreso dal film è quello del deserto, a cui Casablanca, città sulla costa atlantica, è associata: «Le acque? A Casablanca? Ma qui è il deserto!», dice a Rick il capitano Renault.

Forse l'unico personaggio che si può considerare un *trait d'union* fra i rari e stereotipati personaggi locali e gli occidentali è quello di Sam, il pianista afro-americano del *Café américain*, che per il suo ruolo offre lo spunto per citare la questione del commercio di esseri umani, in riferimento, soprattutto, ai profughi europei in attesa di lasciare Casablanca:

Ferrac: Quanto chiedete per Sam?

Rick: Non faccio commercio di esseri umani.

Ferrac: Questo è il guaio. È il miglior commercio di Casablanca.

Coi profughi soltanto potremmo fare una fortuna, se voleste lavorare con me nella borsa nera.

Il film *Casablanca* veicola un'immagine dello spazio marocchino che appare soggetto all'esclusivo controllo degli occidentali.

Tangeri, la *ville blanche*, è il teatro di un altro tipo di (ab)uso delle risorse locali; quello messo in atto dai *Beats* – da Burroughs per esempio, condotto a Tangeri, nel 1954, dall'amore omosessuale e per il *kif*<sup>46</sup> –. La città marocchina offre ai *Beats* uno spazio liminale di evasione e sregolatezza: la Zona Internazionale rappresenta, per loro, «an enigmatic, exotic and deliciously depraved version of Eden»,<sup>47</sup> in cui

---

<sup>46</sup> Cfr. Christine Bahari, *La Beat Generation à Tanger*, in «Horizons maghrébins» 31/32, 1996, pp. 103-8: 104.

<sup>47</sup> Michelle Green, *The Dream at the End of the World. Paul Bowles and the Literary Renegades in Tangier*, Bloomsbury, London 1992, p. 161.

only murder and rape were forbidden. [...] European émigrés found a haven where homosexuality was accepted, drugs were readily available and eccentricity was a social asset.<sup>48</sup>

La superficialità dello sguardo e della rappresentazione negli scrittori della *Beat Generation* è tale da indurre il marocchino Tahar Ben Jelloun ad affermare che, in realtà, Tangeri non esiste nei discorsi dei *Beats*:

Ceux qui se sont trompés sur cette ville, ce sont les poètes de la Beat generation. Ils se croyaient en Afrique, dans le désert, *au bout du monde*. Tanger leur fournissait de quoi fumer et de quoi s'évader. Ils se sont vite rendu compte que ce lieu n'était qu'un fantasme de plus dans leur panoplie de rêveries faciles.<sup>49</sup>

Dal canto suo, Mohamed El Kouche ha osservato come

in addition to its being the object of greedy imperial desire and appropriation by nearly a dozen Western countries, this so-called 'International Zone' used to serve also as a *private colony of limitless freedom* and "a sanctuary of non-interference" for any Western individual. This means that *Tangier could be colonized* and exploited not only by imperial nations but also *by Western individuals* – these latter who could come there to indulge in such practices as homosexuality, drug-taking, espionage and illicit transactions.<sup>50</sup>

In questo caso, l'approccio dei *Beats* è descritto, in modo da richiamare quello dei Warner Brothers rispetto a Casablanca, in relazione alla metafora del dominio coloniale; la prospettiva del critico marocchino è, viceversa, chiaramente antiegemonica e postcoloniale.

Ma anche un approccio meno superficiale come quello di Paul Bowles non risulta esente da critica. Il rapporto di Bowles con il discorso orientalista non è, in effetti, unanimamente riconosciuto. Dello scrittore statunitense, sono gli stessi marocchini ad apprezzare l'interesse per la loro cultura e la propensione al confronto e allo scambio interculturale, da cui è scaturita, ad esempio, la proficua collaborazione con alcuni narratori

---

<sup>48</sup> Ivi, p. XI.

<sup>49</sup> Citato in Christine Bahari, *La Beat Generation*, cit., p. 106.

<sup>50</sup> Mohamed El Kouche, *Picturing the Interzone*, cit., pp. 107-8.

marocchini – Mohamed Mrabet, Ahmed Yacoubi, Larbi Layachi – che proprio Bowles ha contribuito a rendere celebri.<sup>51</sup> La predilezione, nella sua opera narrativa, per i personaggi marocchini e il ricorso a tecniche derivate dalla produzione narrativa orale, la conoscenza del dialetto e l'uso del *code-switching* dall'inglese all'arabo, l'atteggiamento verso le questioni neo-imperialiste e transculturali fanno di Bowles una personalità distinta da quella di altri viaggiatori e turisti occidentali.<sup>52</sup>

Tutto ciò non ha impedito, però, a El Kouche di riconoscere il sapore esotico della *fiction* nordafricana di Bowles – scritta, in alcuni casi, sotto gli effetti del *kif*<sup>53</sup> – e di manifestare dubbi sulla possibilità che lo scrittore vi rifletta

an authentic picture about Moroccan history and reality through his textual representations [...] without reproducing the hegemonic tropes and structures of Orientalist discourses.<sup>54</sup>

In Bowles, la magia è, del resto, un tratto che sembra definire l'essenza stessa di Tangeri e del Marocco; nella sua opera autobiografica *Without Stopping*, egli scrive infatti:

Come tutti i romantici, avevo sempre avuto la vaga certezza che un giorno nella mia vita sarei giunto in *un luogo magico*, che

---

<sup>51</sup> Analfabeti, essi registravano oralmente i propri racconti, in arabo marocchino, cosicché Bowles potesse trascriverli e tradurli in lingua inglese. Cfr. Michelle Green, *The Dream*, cit., pp. 153-4.

<sup>52</sup> La sua sensibilità nei confronti della cultura marocchina emerge, probabilmente, anche dal criterio *source-oriented* adottato nel condurre la traduzione inglese del romanzo autobiografico *al-Khubz al-hafi* (*Il pane nudo*, 1982) di Muhammad Shukri. È quasi paradossale che la traduzione di Bowles (*For Bread Alone*, 1973) risulti più orientata verso la cultura marocchina di partenza rispetto a quella francese di Tahar Ben Jelloun (*Le pain nu*, 1980), dove l'eterogeneità linguistica dell'originale risulta «addomesticata nell'unicità e uniformità della lingua francese». Cfr. Marianna Salvioli, *al-Khubz al-hafi (Il pane nudo) di Mohamed Choukri nelle traduzioni di Paul Bowles e di Tahar Ben Jelloun*, <[www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Bowles\\_style\\_def.pdf](http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Bowles_style_def.pdf)>

<sup>53</sup> È questo il caso, per esempio, di *Let It Come Down*. Sono note, peraltro, le relazioni omosessuali di Bowles con Mrabet e Yacoubi, e la relazione tra Jane e la giovane marocchina Cherifa.

<sup>54</sup> Mohamed Elkouche, *Paul Bowles' Tangier and Fez*, cit., p. 413.

svelandomi i suoi segreti mi avrebbe dato la saggezza e l'estasi – forse perfino la morte.<sup>55</sup>

Un titolo come quello di Green (*The Dream at the End of the World*) è peraltro evocativo, oltre che della liminalità spaziale della Zona Internazionale, situata in prossimità delle Colonne d'Ercole, anche di uno dei *topoi* maggiormente citati del discorso orientalista di Bowles su Tangeri – quello della *dream city*<sup>56</sup> – che ha origine dall'esotizzazione dello spazio urbano, associato a un'atmosfera quasi magica, pervasa da «a sense of mystery and Otherness».<sup>57</sup>

## 1.2 L'Oriente visto dall'Oriente

Per paradossale che possa sembrare, neanche certe rappresentazioni del mondo arabo-islamico interne a esso sono del tutto esenti dal pregiudizio orientalista. Lo scrittore di cultura araba residente in un paese occidentale si trova spesso a fare i conti, nel rappresentare la propria società di origine, con il problema del *double-consciousness*; è stato questo il caso degli scrittori di prima e seconda generazione che pubblicarono tra America e Gran Bretagna tra gli anni '50 e '70: la loro comune spirazione a essere assimilati al *mainstream* britannico o americano<sup>58</sup> richiedeva l'adozione di precisi valori culturali e religiosi,<sup>59</sup> mentre la dipendenza dalla prospettiva

---

<sup>55</sup> Paul Bowles, *Senza mai fermarsi. Un'autobiografia*, trad. it. di Cinzia Tafani, Feltrinelli, Milano 2007, p. 122.

<sup>56</sup> Boubkeur El Kouche ha definito Bowles l'artigiano del mito della *dream city*. Cfr. *Regarde, voici Tanger. Mémoire écrite de Tanger depuis 1800*, L'Harmattan, Paris-Montréal 1996, p. 11.

<sup>57</sup> Mohamed El Kouche, *Paul Bowles' Tangier and Fes*, cit., p. 416.

<sup>58</sup> In *An Arab Tells His Story* (1946), il libanese Edward Atiyah (1903-1964) afferma: «I need no longer feel ashamed of myself, inferior. Everything that an Englishman can boast of having, apart from the blood in his veins, I have inherited». Citato in Layla Al Maleh, *Anglophone Arab Literature*, cit., p. 6. Nigel Nicholson ha apprezzato che Atiyah «could write a book so sharply and accurately western». Ivi, p. 10.

<sup>59</sup> Molti di tali scrittori rivendicavano, ad esempio, la propria identità cristiana e, come emerge da *Rainbow Ends* (1942) di Ashad G. Hawie, la fedeltà agli ideali patriottici americani. Ivi, pp. 5-6.

egemone determinava la fedeltà a un tipo di rappresentazione orientalista che evidenziava, della cultura di origine, gli aspetti più pittoreschi e folcloristici.<sup>60</sup>

Il mantenimento di certi miti e stereotipi occidentali sugli arabi e sull'Islàm, in particolare quelli che riguardano la condizione di oppressione femminile, è tipica, inoltre, di alcune opere recenti pubblicate in diaspora: quella descritta da Khaled Hosseini in *A Thousand Splendid Suns* (2007) è una situazione-limite che sembra rispondere a precise aspettative del lettore occidentale riguardo al conflitto uomo-donna in seno alle società islamiche patriarcali.

### 1.2.1 L'‘occidentalismo’ di Akbib e Mernissi

Dove la prospettiva *insider* prevale senza dubbio su quella *outsider* è nei testi, perlopiù memorialistici, di alcuni scrittori contemporanei di origine marocchina, ma di espressione inglese, quali Abdellatif Akbib e Fatima Mernissi. Nelle loro opere, si realizza un chiaro ribaltamento della visione egemonica e orientalista, attraverso la costruzione di discorsi che, in maniera speculare, possono definirsi ‘occidentalisti’:<sup>61</sup> i detentori dello sguardo sono, ora, indiscutibilmente l'Oriente e, in particolare, il Marocco.

Nel *memoir* di viaggio *Tangier's Eyes on America* di Abdellatif Akbib, resoconto dell'esperienza interculturale dello scrittore a Pullman, Washington, nel 1999, il rovesciamento prospettico risulta l'intenzione primaria dell'opera sin dal titolo. Gli Stati Uniti diventano oggetto di un discorso occidentalista in cui si rivendica, anzitutto, la stretta relazione tra immaginario culturale e cinema:

---

<sup>60</sup> Un'immagine idealizzata della Palestina pre-1948 è delineata da Isaak Diqs (n. 1938) in *A Bedouin Boyhood* (1967). Cfr. Hilary Kilpatrick, *Arab Fiction in English*, cit., pp. 49-50.

<sup>61</sup> *Occidentalism* è il titolo del libro di Ian Buruma e Avishai Margalit, i quali definiscono ‘occidentalismo’: «the dehumanising picture of the West painted by its enemies». Cfr. Lorenzo Casini, *Beyond Occidentalism: Europe and the Self in Present-day Arabic Narrative Discourse*, Working Paper 2008/30, Mediterranean Programme Series, <[http:// cadmus.eui.eu/dspace/bitstream/1814/9367/1/RSCAS\\_2008\\_30.pdf](http://cadmus.eui.eu/dspace/bitstream/1814/9367/1/RSCAS_2008_30.pdf)>

Possible scenarios of a shoot-out swarmed my brain to saturation point. On the theoretical level, the cowboy films, of which I had been a great admirer as a child, had instilled in me the conviction that the American way of life was a series of shoot-outs that were justified by the slightest mistake or misunderstanding.<sup>62</sup>

Lo stereotipo di uno spazio esotico e affascinante, ma pericoloso, di solito applicato al mondo arabo, è qui associato all'Occidente civilizzato. Il disorientamento del narratore tra i corridoi del suo albergo a Pullman («I had lost the sense of direction altogether»)<sup>63</sup> è, inoltre, l'elemento che ha permesso a Mohamed Laamiri, al quale si deve l'introduzione a *Tangier's Eyes on America*, di identificare il protagonista negli antichi viaggiatori occidentali in Oriente, poiché:

While old travellers in exotic lands experienced a sense of loss in the middle of wilderness, our traveller experienced that same sense of loss in the middle of civilisation.<sup>64</sup>

La necessità della conoscenza diretta di un popolo e di una cultura al fine di evitare di incorrere nell'errore del pregiudizio sull'altro e sull'altrove è un'importante questione interculturale che emerge dal testo.<sup>65</sup> Il narratore osserva, a questo riguardo, come gli americani appaiano disinformati sul mondo arabo e sull'Islàm in particolare: «It seemed to me that they had had inculcated in them only wrong concepts about it».<sup>66</sup>

In *Scheherazade Goes West* (2000) di Mernissi, l'evento biografico della pubblicazione di *Dreams of Trespass* (1994) fornisce l'occasione per decostruire l'immaginario occidentale sull'harem. L'autrice osserva, infatti, come il solo pronunciare la parola 'harem' suscitasse, sui volti dei giornalisti che l'hanno intervistata a proposito del *memoir*, strani e sconcertanti sorrisi; tale ilarità, il cui significato, in un primo momento, sfuggiva del tutto alla

---

<sup>62</sup> Abdellatif Akbib, *Tangier's Eyes on America*, Ado Maroc, Tetuan 2001, p. 30.

<sup>63</sup> Ivi, p. 29.

<sup>64</sup> Mohamed Laamiri, *Introduction*, in ivi, pp. 1-5: 3.

<sup>65</sup> «There can be no substitute for a first-hand experience of a culture». Ivi, p. 48.

<sup>66</sup> Ivi, p. 46.

scrittrice, ha origine, chiaramente, in una visione occidentale dell'harem che non ha nulla a che vedere con quella degli arabi, e soprattutto delle donne:

Il loro harem era un festino orgiastico in cui gli uomini sperimentavano un autentico miracolo: ottenere il piacere sessuale senza difficoltà o resistenze da parte di donne da loro ridotte in schiavitù. Negli harem musulmani, gli uomini si aspettano dalle loro donne schiavizzate una feroce resistenza, e la volontà di sabotare tutti i loro progetti di piacere.<sup>67</sup>

‘Harem’ deriva dalla radice araba *h-r-m*, a cui sono associate le idee di divieto, sacralità, privazione: l’aggettivo *haràm* si riferisce a ciò che è proibito dalla *shari‘ah*, o legge religiosa musulmana, mentre il termine *harim*, che ha tra i suoi significati anche quello di ‘donna’, designa un luogo consacrato e inviolabile, nonché, appunto, quello che gli occidentali chiamano ‘harem’, che indica sia l’appartamento riservato, nelle abitazioni musulmane, alle donne, sia l’insieme delle componenti femminili di una famiglia (non soltanto le mogli, ma anche le madri, le figlie, le zie, ecc.). La connotazione specificamente sessuale è, dunque, assente dal vocabolo, il quale richiama, invece, per le donne musulmane, il limite, la restrizione, la frontiera.

Una tale diversità di visioni non può che avere, secondo Mernissi, origine orientalista:

Il mio harem era associato a una realtà storica, quella dei palazzi di alte mura costruiti spesso da uomini potenti, Califfi, sultani e ricchi mercanti; il loro, invece era in gran parte composto di immagini visive create da artisti. Nei loro harem, erano famosi pittori come Ingres, Matisse, Delacroix o Picasso ad avere il privilegio di ridurre le donne a odalische [...], o abili produttori hollywoodiani che esibivano succinte danzatrici del ventre, liete di servire i loro padroni.<sup>68</sup>

Una donna come quella dipinta da Ingres ne *La grande Odaliska*, «creata apposta per non fare niente, tranne starsene distesa»,<sup>69</sup> appare –

---

<sup>67</sup> Fatima Mernissi, *L'Harem e l'Occidente*, cit., p. 16.

<sup>68</sup> Ivi, p. 17.

<sup>69</sup> Ivi, p. 131.

sottolinea l'autrice – incompatibile con l'immagine femminile che emerge dall'iconografia musulmana:

Questa fantasia di odalische passive non esiste in Oriente! Nelle società musulmane, dove le leggi istituzionalizzano l'ineguaglianza, dando agli uomini il diritto alla poligamia e a chiudere le mogli in un harem, costringendole a velarsi quando ne escono, i maschi fantasticano di donne potenti e incontrollabili.<sup>70</sup>

Se l'uomo musulmano sente il bisogno di rinchiudere le proprie donne, è proprio perché, contrariamente a quanto pensano in Occidente, ne conosce la natura ribelle e incontrollabile.

Fatima Mernissi va oltre la decostruzione delle immagini orientaliste sull'harem e sulla donna musulmana: ciò che rende propriamente occidentalista il suo discorso è l'adozione speculare di immagini e miti riferiti, stavolta, alle culture e società egemoni. Un approccio chiaramente essenzialista è evidente, ad esempio, nella seguente 'catalogazione' dei giornalisti occidentali in base ai loro sorrisi:

In materia di sorrisi, gli occidentali si possono raggruppare in due distinte categorie: americani da una parte, europei dall'altra. I sorrisi degli americani esprimono puro e semplice imbarazzo. [...] Per quanto concerne gli europei, i loro sorrisi variano dall'educato riserbo del nord all'allegria esuberanza del sud.<sup>71</sup>

A essere ribaltato è, infine, uno dei più comuni *topoi* con cui gli occidentali giustificano l'oppressione delle donne musulmane, quello del *hijab*. La narratrice di *Scheherazade Goes West* trae spunto da un'esperienza in un grande magazzino statunitense per osservare come le stesse donne occidentali non siano risparmiate da restrizioni in materia di vestiario. È

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 135. La principessa armena Shirin è spesso rappresentata, nell'arte musulmana, nell'atto di cavalcare in cerca dell'amato – il principe Khusraw – o di cacciare insieme a lui. Ivi, p. 141. L'antica storia d'amore tra la principessa Shirin e il principe persiano Khusraw fu resa in forma poetica nel XII secolo dal poeta epico persiano Nizami Ganjawi (1141-1209).

<sup>71</sup> Ivi, p. 15.

nella 'taglia 42' che la narratrice riconosce la sostituta occidentale del velo islamico:

Fu [...] nel corso di un fallimentare tentativo di comprarmi una gonna di cotone [...] che mi sentii dire che i miei fianchi erano troppo larghi per la taglia 42. Ebbi allora la penosa occasione di sperimentare come l'immagine di bellezza dell'Occidente possa ferire fisicamente una donna, e umiliarla tanto quanto il velo imposto da una polizia statale in regimi estremisti quali l'Iran, l'Afghanistan, o l'Arabia Saudita. [...] la commessa aggiunse un giudizio condiscendente, che suonò per me come la *fatwa* di un Imam. Non lasciava spazio a discussioni: «Lei è troppo grossa!», mi disse. «Troppo grossa rispetto a cosa?», le chiesi guardandola attentamente, perché mi accorsi di trovarmi di fronte a un serio divario culturale. «Rispetto alla taglia 42», mi giunse la risposta della commessa.<sup>72</sup>

In *Dreams of Trespass* (1994), in cui la narratrice narra la propria infanzia nell'harem di Fes, si compie un procedimento analogo quando, ad esempio, si confronta il principio che regola l'organizzazione urbana della medina, in cui il quartiere ebraico è diviso da quello arabo, con la separazione razziale operata all'interno della società statunitense:

Venne fuori che davvero gli americani non si sposavano mai tra loro. Anzi, badavano bene a tenere le razze separate. Le loro città erano divise in due medine, una per i neri e una per i bianchi, com'era a Fez per gli ebrei e i musulmani.<sup>73</sup>

La riflessione ha origine, durante una conversazione tra donne sui soldati americani presenti a Fes negli anni '40, dall'osservazione di zia Mina che «i bianchi americani sono ancora così bianchi, [...] e i neri così neri».<sup>74</sup>

### 1.2.2 Magia e mito in Majid

Una diversa tipologia di strategia antiegemonica è quella adottata da Anouar Majid nella rappresentazione dello spazio urbano di Tangeri in *Si*

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 170.

<sup>73</sup> Fatima Mernissi, *Dreams of Trespass*, trad. it. *La terrazza proibita*, a cura di Rosa R. D'Acquarica, Giunti, Firenze 1996, pp. 174-5.

<sup>74</sup> Ivi, p. 174.

*Yussef*. Tale rappresentazione è stata analizzata da Mohamed El Kouche in contrapposizione a quella di Bowles in *Let It Come Down*, che risulta «obviously tainted with the hegemonic ideology of his Western culture».75 Ciò che El Kouche considera egemonico e orientalista in Bowles è la rappresentazione della realtà urbana di Tangeri «as a simple geographical entity with a well-defined history and a homogeneous cultural identity»;76 viceversa, la Zona Internazionale appare, in Majid:

an ambivalent interstitial space – a third space where all identities get hybridized and all essentialist dichotomies become problematically uncertain.<sup>77</sup>

L'effetto è ottenuto grazie alla tecnica di intercalare nel discorso prevalentemente realista su Tangeri e sulla sua storia, ripercorsa attraverso il punto di vista dell'anziano protagonista che dà il titolo al romanzo,<sup>78</sup> riferimenti alle origini mitiche della città marocchina e rappresentazioni che pertengono più alla sfera del realismo magico,<sup>79</sup> come nel punto in cui Si Yussef parla di *jinn* e *'ifrit*:<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> Mohamed El Kouche, *Picturing the Interzone*, cit., p. 107.

<sup>76</sup> Ivi, p. 112.

<sup>77</sup> Ivi, p. 110.

<sup>78</sup> Si Yussef, che ha oltre settant'anni, parla al giovane Lamin, al quale appartiene la voce narrante, della propria esistenza passata, intrinsecamente legata alla storia della sua città.

<sup>79</sup> «Tanger est une ville mythique». Così scrive Boubkeur El Kouche nell'introduzione a *Regarde, voici Tanger* (cit., p. 9). Diverse sono, infatti, le leggende sulla fondazione di Tangeri, attribuita a Noè, Ercole, o al figlio del dio del mare Poseidone. Ivi, p. 15. In *Si Yussef*, anche il clima piovoso della città marocchina ha, per Lamin, origine mitica: «Days like this reminded me of the myth I always believed: Hercules, standing on top of the caves he carved after separating the continents of Europe and Africa, saying, 'Let the winds and the tempests blow forever on this land'». Anouar Majid, *Si Yussef*, Interlink Books, Northampton 2005, p. 7.

<sup>80</sup> I *jinn* sono spiriti nei quali i musulmani credono tutt'oggi. La loro esistenza è menzionata nel testo sacro dell'Islàm. Nella sura LV del *Corano* (vv. 14-15), si legge: «[Il Signore] Creò l'uomo da fango seccato come argilla per vasi – e i *jinn* creò di fiamma purissima di fuoco». Cfr. *Il Corano*, a cura di Alessandro Bausani, BUR, Milano 1999. Secondo la tradizione islamica, scrive Andrea Borruso, i *jinn* «sono esseri formati di vapore o di fiamma, dotati di intelligenza, buoni o malvagi, impercettibili ai nostri sensi». Andrea Borruso, *Dall'India a Parigi. Motivi orientali e arabo-islamici nelle letterature europee*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 19. Il termine *'ifrit* designa, più in particolare, lo spirito malvagio.

Except the *affarit*, they will never return. I saw them leaving in a big wooden ship, many many years ago, and they swore that they would vanish from the face of the earth, and that they would remain underground, because that was the best position from which to watch the New Curse whose chilly wind indicated that it had originated in the North, the territory of a breed that had recently crippled the Spirit forever. The *affrit* of the *affarit* [...] said that it was against their religion not to be the original destroyers of humankind.<sup>81</sup>

La destabilizzazione del realismo narrativo e la rappresentazione di Tangeri attraverso il mito contribuiscono, secondo Mohamed El Kouche, a imprimere nel lettore la sensazione che Majid

has deliberately aimed, not to ‘picture’ the Interzone as Bowles has attempted to do, but rather to show the difficulty – nay, the impossibility – of doing so.<sup>82</sup>

Sottolineare la problematicità della rappresentazione equivale a riconoscere la difficoltà di definire e catalogare lo spazio al fine di conoscerlo e, dunque, di possederlo e dominarlo.

### 1.2.3 L’‘autenticità’ in Shukri

Dalla produzione anglofona di scrittori marocchini che vivono tra Occidente e paese di origine, ci spostiamo, ora, a quella di espressione araba, attraverso la nota personalità di un tangerino, Muhammad Shukri, le cui rappresentazioni di Tangeri, che presentano un realismo descrittivo privo di magia, realizzano in pieno l’ideale di ‘autenticità’ perseguito da numerosi autori arabi della diaspora.

---

<sup>81</sup> Anouar Majid, *Si Yussef*, cit., pp. 42-3. Il riferimento è, ovviamente, al colonialismo europeo.

<sup>82</sup> Mohamed El Kouche, *Picturing the Interzone*, cit., p. 113. Tale impossibilità dipende peraltro, come ha sottolineato a sua volta Daoudi Mimoune, dal carattere frammentario della realtà postmoderna, antiessenzialista per sua stessa natura, che resiste a qualsiasi tentativo di definizione e classificazione, nonché dalla difficoltà di affrontare le questioni identitarie, particolarmente in letteratura. Daoudi Mimoune, *Tangier: A Space Reconstructed*, cit.

Shukri è stato definito, non a caso, «one of the most ‘authentic’ [...] of writers»;<sup>83</sup> la sua ‘autenticità’ è da intendere non tanto nel senso rushdiano elaborato nel saggio sulla ‘*Commonwealth Literature*’,<sup>84</sup> quanto in un’accezione naturalistica, ove si designa come ‘autentica’ una rappresentazione letteraria che tenga conto degli aspetti più deplorabili e discutibili della realtà di cui fa esperienza, in primo luogo, l’individuo marocchino. L’autenticità è, dunque, il risultato dell’applicazione di quella particolare accezione di realismo che Federico Bertoni ha definito in termini di:

fedeltà, veridicità, crudezza, lucidità spietata di una rappresentazione, nella quale prevalgono gli aspetti sgradevoli o brutali.<sup>85</sup>

In Shukri, l’autenticità, nell’accezione di Bertoni, si identifica particolarmente in una tendenza peculiare della sua scrittura, evidenziata da Akbib:

Most of the situations that he dramatizes concern people who have a hard time trying to survive in the recesses of poverty, filthy surroundings, or the outer margins of society. [...] unlike other writers, Choukri does not employ euphemism: he calls a spade a spade, and no power in the world would convince him to call it otherwise [...]. [...] his aim is to shock the reader into

---

<sup>83</sup> Salah M. Moukhlis, *Localized Identity, Universal Experience: Celebrating Mohamed Choukri as a Moroccan Writer*, in Khalid Amine et al (eds), *Writing Tangier. In Memoriam: Mohammed Choukri*, Conference Proceedings (Tangier, 26-28 November 2004), Altopress, Tangeri 2005, pp. 73-81: 75.

<sup>84</sup> «‘Authenticity’ is the respectable child of old-fashioned exoticism. It demands that sources, forms, style, language and symbol all derive from a supposedly homogeneous and unbroken tradition. [...] What is revealing is that the term, so much in use inside the little world of ‘Commonwealth literature’, [...] would seem ridiculous outside this world. Imagine a novel being eulogized for being ‘authentically English’ [...]. It would seem absurd. Yet such absurdities persist in the ghetto». Salman Rushdie, ‘*Commonwealth Literature*’ Does Not Exist, in *id.*, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, Granta books, London 1991, p. 67.

<sup>85</sup> Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 23. Bertoni si sofferma, nel primo capitolo del volume, sulle molteplici sfumature del termine ‘realismo’, che trova applicazione in letteratura, nelle arti figurative e persino in economia, nella politica e nella medicina.

full awareness of reality as it is, not as the reader wants to see it.<sup>86</sup>

Salah Moukhlis, dal canto suo, sottolinea gli effetti che suscita in lui, marocchino trapiantato in California, la scrittura di Shukri, che lo riporta «full circle to the life and reality of Morocco».<sup>87</sup> Ciò che colpisce particolarmente Moukhlis è l'attenzione che lo scrittore rivolge ai problemi reali che interessano non la società marocchina nel suo complesso, bensì una precisa fascia di essa, quella che, per prendere in prestito la terminologia verghiana, comprende i 'vinti', gli umili, gli emarginati, e della quale fa parte lo stesso scrittore, rimasto analfabeta fino all'età di vent'anni;<sup>88</sup> sono proprio questi gli individui che popolano la sua opera, intesa, nelle parole di Moukhlis:

not to please an international audience, nor to fulfill orientalized and exotic images of Arab and Muslim societies, [...] but simply to give voice to those whose voices have been silenced and whose calls for a humanized existence have gone unheeded.<sup>89</sup>

Come lo stesso Shukri ha dichiarato in un'intervista:

---

<sup>86</sup> Abdellatif Akbib, *Bankruptcy in Mohamed Choukri's "The Flower Freak"*, in Khalid Amine *et al* (eds), *Writing Tangier*, cit., pp. 83-90: 84. Si veda altresì, sul ruolo svolto dal metodo realista di Shukri nella costruzione di un discorso antiegemonico, Mohamed El Kouche, *Tangier Speaks*, cit. L'opera di Shukri viene qui analizzata accanto alla produzione narrativa di Abdellatif Akbib e Mohamed Mrabet.

<sup>87</sup> Salah M. Moukhlis, *Localized Identity*, cit., p. 80.

<sup>88</sup> Marianna Salvioli ha ripercorso le vicende biografiche dell'autore sfruttando le informazioni che egli stesso ha fornito in alcune interviste (una valida testimonianza sui fatti biografici nonché sulla formazione dello scrittore è quella contenuta in Fernando de Ágreda Burillo, *Encuesta sobre la literatura marroquí actual*, Cuadernos del «Seminario de Literatura y Pensamiento Árabes» 2, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid 1975, pp. 45 e sgg). Shukri nasce nel 1935 in un villaggio del Rif, dal quale emigra, insieme alla sua famiglia, per sfuggire a una carestia, trasferendosi prima a Tangeri, poi a Tetuàn. A soli undici anni, Shukri preferisce l'incerta vita di strada alla miseria della vita familiare e alla tirannia e violenza del padre: lascia la propria abitazione e inizia a bere e a fumare, vivendo di mestieri umili, oltre che di furti e altre azioni illecite come il contrabbando. Compiuti i vent'anni, decide di imparare a leggere e scrivere, e frequenta la scuola a Larache, fino al conseguimento del diploma. Il suo interesse per la letteratura si manifesta negli anni '60. Cfr. Marianna Salvioli, *Voci da Tangeri*, cit., pp. 91 e sgg.

<sup>89</sup> Salah M. Moukhlis, *Localized Identity*, cit., p. 77.

When I write I am conscious that I am writing about a marginalized class that may never read me because it doesn't have the conditions for reading. [...] However, there is a kind of satisfaction insofar as those who read my works feel that they are being vindicated because their feelings and concerns are tendentiously absent from official historical writings.<sup>90</sup>

Costanti tematiche della letteratura marocchina in arabo su Tangeri – si pensi anche a Mrabet e Layachi – sono la povertà, il furto e il contrabbando, lo spaccio di alcol e *hashish*, il sesso e la prostituzione:<sup>91</sup> i protagonisti di *al-Khubz al-hafi*,<sup>92</sup> *A Life Full of Holes* (1964) di Layachi e *Love with a Few Hairs* (1967) di Mrabet sono, al pari degli autori, degli emarginati<sup>93</sup> «alle prese con la lotta per la sopravvivenza proprio nella “città dei sogni”»;<sup>94</sup> il bordello è il «teatro della loro iniziazione sessuale».<sup>95</sup> Per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio urbano, essa è volta a esaltare la rigida separazione tra i quartieri poveri e fatiscenti<sup>96</sup> e quelli residenziali di stampo europeo, riproducendo quel dualismo socioeconomico che pone, da una parte, i detentori del potere e della ricchezza, le *élite* formate da occidentali o da marocchini educati in Francia o attraverso i metodi francesi di insegnamento; dall'altra, la moltitudine dei

---

<sup>90</sup> Citato in *ivi*, p. 75.

<sup>91</sup> Cfr. Marianna Salvioli, *Voci da Tangeri*, cit., pp. 119-21.

<sup>92</sup> *Il pane nudo* è un'autobiografia romanizzata ambientata tra il 1935, anno di nascita dell'autore, e il 1956, la data dell'affrancamento del Marocco dalla Francia. Il libro racconta la lotta di un bambino e poi di un giovane marocchino contro la fame e l'estinzione.

<sup>93</sup> In un'intervista con Mohamed Alouta, Muhammad Shukri ha preferito definirsi *marginalisé* piuttosto che *marginal*, spiegando che «Le *marginalisé*, on lui a imposé celle-ci, tandis que le *marginal* a choisi la sienne, tel un *hippy*, un *beatnik* ou un *punk*». Muhammad Shukri, Mohamed Alouta, *La géographie secrète de Tanger*, in «Horizons maghrébins» 31/32, 1996, pp. 163-9: 163.

<sup>94</sup> Marianna Salvioli, *Voci da Tangeri*, cit., p. 120. L'esordio di *al-Khubz al-hafi* introduce, dapprima, il mito di Tangeri in quanto luogo in cui, come assicura la madre del protagonista, «le pain est en abondance» (Muhammad Shukri, *Le pain nu. Récit autobiographique*, trad. fr. di Tahar Ben Jelloun, François Maspero, Paris 1980, p. 11), ma lo decostruisce, poco dopo, attraverso il commento disincantato di Muhammad una volta giunto nella città al nord del Marocco: «A Tanger, je ne vis pas les montagnes de pain qu'on m'avait promises» (*ivi*, p. 12).

<sup>95</sup> Marianna Salvioli, *Voci da Tangeri*, cit., p. 120.

<sup>96</sup> La presenza della spazzatura caratterizza la Tangeri di *al-Khubz al-hafi*. *Ivi*, p. 152.

marocchini, in gran parte analfabeti, che vivono, in condizioni precarie, di piccoli lavoretti e di azioni ai margini della legalità,<sup>97</sup> e che fanno spesso esperienza del carcere e della repressione.<sup>98</sup>

## 1.2.4 Il Marocco di Laila Lalami

### 1.2.4.1 Tangeri dall'interno

La rappresentazione di Tangeri in Laila Lalami rimanda alle strategie narrative di Shukri, specie per quel che concerne l'adozione del punto di vista marocchino e il privilegio accordato alla prospettiva dai margini.

In un'intervista, l'autrice ha espresso il proprio punto di vista sulle rappresentazioni del Marocco elaborate da autori come Bowles; alla domanda sull'influenza dello scrittore americano «on how people see Morocco»,<sup>99</sup> la scrittrice ha risposto:

I don't know of any Moroccans who would look to Paul Bowles for a story about Morocco, but it's certainly true that

---

<sup>97</sup> Sono stati, per primi, gli economisti a impiegare il termine 'dualismo' in riferimento alle situazioni dei paesi in via di sviluppo, dove forme di economia tradizionale coesistono con un'economia moderna importata dalle società economicamente più avanzate. Cfr. André Adam, *Les classes sociales urbaines au Maroc*, in «Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée» 8, 1970, pp. 223-38: 224.

<sup>98</sup> L'accesso all'istruzione è negato loro dalle particolari condizioni familiari in cui vivono, e talvolta sono proprio i genitori a impedire ai figli di andare a scuola: l'unicità dell'esperienza di Shukri, riflessa nel suo romanzo autobiografico, consiste nel risvolto positivo che segna, nella vicenda, l'alfabetizzazione dello scrittore e, di conseguenza, del protagonista di *al-Khubẓ al-hafī*. Di questo romanzo, Tetz Rooke ha proposto una lettura postcoloniale proprio a partire dal tema dell'alfabetizzazione, ispirata a Muhammad dalla trascrizione, da parte di un compagno di cella, di due versi del componimento *Iradat al-hayāt* (La voglia di vivere) del poeta nazionalista tunisino Abu 'l-Qasim 'l-Shabbi (1909-1934): in questo modo, l'emancipazione del personaggio attraverso l'istruzione diviene l'esplicita metafora dell'emancipazione politica del Marocco, relazione che ha indotto Rooke a esprimersi, a proposito di *al-Khubẓ al-hafī*, in termini di 'allegoria nazionale'. Tetz Rooke, *Moroccan Autobiography as National Allegory*, in Isabella Camera D'Afflitto (ed.), *Le littérature del Maghreb: recupero della tradizione o risposta all'egemonia culturale?*, volume speciale di «Oriente Moderno» 16/2-3, n.s., 1997, pp. 289-305: 294-5.

<sup>99</sup> *A Conversation with Laila Lalami*, <<http://www.wab.org/events/allofrochester/2008/interview.shtml>>

many American readers might look to Bowles for a story about the country.<sup>100</sup>

Pubblicando le proprie opere narrative in inglese, Lalami ha inteso contrapporre la propria visione *insider* sul Marocco, la sua società e la sua cultura a quelle rappresentazioni europee e americane orientaliste

in which men of my race, culture, or religious persuasion were portrayed as singularly deviant, violent, backward, and prone to terrorism, while the women were depicted as silent, oppressed, helpless, and waiting to be liberated by the kind foreigner. [...] I had always told stories, but now I wanted to be heard.<sup>101</sup>

In *The Turning Tide*, ambientato a Tangeri, è indagata la questione del narcotraffico, di cui beneficiano in gran parte gli occidentali; attraverso l'arresto finale del protagonista Rahal, sul quale è focalizzato il narratore del racconto, sono messi in luce, in particolare, i rischi per i marocchini, i quali si pongono, per denaro, alle dipendenze di criminali senza scrupoli.<sup>102</sup> L'autrice denuncia lo sfruttamento occidentale delle risorse locali, anche in termini di capitale umano:

Along the street, tourists wandered around, looking for a taste of hashish or an encounter with a local prostitute.<sup>103</sup>

Anche qui, Tangeri continua a offrire, come in passato ai *Beats*, uno spazio di evasione e dissolutezza; ciò su cui si pone l'enfasi nel racconto,

---

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> Laila Lalami, *So to Speak*, <<http://www.ou.edu/worldlit/onlinemagazine/2009september/Lalami.htm>>

<sup>102</sup> Rahal lascia la moglie nel Rif, di cui è originario, per trasferirsi a Tangeri, in cerca di opportunità di lavoro più redditizie; qui, si fa assumere da Pelón solo per esaudire le pressanti richieste di un'amante esigente e materialista («All our friends already have cars. [...] Why can't we be like other people?»), con la quale condivide un misero appartamento «in the poorer part of Tangier». Laila Lalami, *The Turning Tide*, cit. L'autrice, in questo caso, critica una mentalità marocchina materialista che è il risultato dell'imitazione dei modi di vivere occidentali, e che è orientata verso la ricerca del benessere e verso il consumismo. Si tratta di uno degli aspetti dell'imperialismo culturale praticato particolarmente dagli Stati Uniti, di cui si evidenzieranno gli influssi sull'evoluzione subita da Youssef, il protagonista del romanzo *Secret Son*, durante la convivenza con il padre.

<sup>103</sup> *Ivi*.

però, sono gli alti costi per la popolazione locale e, dunque, le conseguenze all'interno del paese.

In *Hope and Other Dangerous Pursuits*, è affrontata la questione dell'immigrazione clandestina dal Marocco verso l'Europa. Il romanzo è suddiviso in due sezioni, precedute da un capitolo introduttivo in cui è descritto il viaggio, attraverso lo Stretto di Gibilterra, di trenta clandestini a bordo di un gommone, lo 'Zodiac', di appena sei metri. Le due sezioni principali sono suddivise, ciascuna, in quattro capitoli, e mostrano le esistenze di altrettanti personaggi – due donne (Faten e Halima) e due uomini (Murad e Aziz) – rispettivamente prima e dopo la rischiosa traversata.

A essere messe in primo piano, attraverso la focalizzazione del narratore su ciascun personaggio,<sup>104</sup> sono l'identità del migrante, le motivazioni personali all'origine della scelta – talvolta obbligata – di lasciare la sicurezza della casa e della patria per affrontare i pericoli del mare e della frontiera, e, infine, le difficoltà implicite nei processi di dislocazione e rilocalizzazione.<sup>105</sup> La disoccupazione, nonostante la formazione e i titoli, è la causa che induce Murad e Aziz a partire; Faten, la giovane musulmana radicale, è allontanata dal borghese Larbi Amrani per l'influenza che le sue idee esercitano sulla figlia; Halima fugge un marito beone e violento. Il mito della migrazione è, però, scardinato nel romanzo: Murad, arrestato dalla polizia spagnola insieme a molti altri, è costretto a far ritorno a Tangeri;

---

<sup>104</sup> Lalami ha dichiarato di avere scritto *Hope and Other Dangerous Pursuits* sia in prima che in terza persona, sempre in modo da dar voce a ciascuno dei personaggi. La terza persona è parsa, infine, la scelta più appropriata. *A Conversation with Laila Lalami*, cit.

<sup>105</sup> È interessante notare il processo creativo, descritto dall'autrice, che sta dietro le caratterizzazioni e i destini dei protagonisti del romanzo: «I had no idea where they would end up when I started writing about them. All I knew was that they were all on the boat going to Spain together. I tried to follow each thread where it led me, first by exploring their lives before and then by figuring out what happens to them after they land on the shores of Spain. I was not surprised by what happened to some of them (I always knew Murad would have to go back to Tangier) but I certainly did not expect what happened to others (I didn't realize that Faten would end up a prostitute in Madrid)». *Ibidem*.

Aziz, che riesce invece a stabilirsi in Europa, si integra nella società di adozione al punto da non sentirsi più a proprio agio a casa propria; ma il destino peggiore spetta a Faten, che finisce per fare la prostituta in Spagna.

Rappresentando i drammi esistenziali dei clandestini, Lalami affida alla letteratura la funzione di dare voce al soggetto marocchino e, di conseguenza, di ‘riumanizzarlo’, anche creando un’empatia tra lettore e personaggi. L’atto letterario di dare voce, attraverso l’uso sapiente del punto di vista, a personaggi inseriti nel contesto locale marocchino, colti non più come parte di una collettività indistinta e potenzialmente pericolosa, ma nella loro individualità, con i fardelli e i problemi della vita quotidiana, contrasta nettamente con la strategia evidenziata nel film *Casablanca*, che «barely acknowledges the presence of Moroccans in its own depiction of Morocco».<sup>106</sup> *Counter-strategies* come quelle adottate da Lalami e da Shukri risultano particolarmente efficaci in quanto a essere oggetto di rappresentazione letteraria sono le situazioni di povertà e marginalità trascurate dalla storia ufficiale.

In *Hope and Other Dangerous Pursuits*, infine, si assiste a una neanche tanto velata critica della rappresentazione della città che ne ha fatto Paul Bowles, attraverso il personaggio di Murad. Prima di imbarcarsi per l’Andalusia, questi lavora, a Tangeri, come guida turistica e incoraggia un tipo di ‘turismo culturale’ che sfrutta proprio il nome di Bowles per adescare turisti europei e, soprattutto, americani:

Murad Idrissi had a different approach. This was his line: “Interested in Paul Bowles?” [...] Even though the writer had died a few months ago, he could still take the tourists to the house where he had lived, the cafés he’d gone to, the places he’d bought his kif.<sup>107</sup>

Qui, l’icona di Bowles è reificata con la sostituzione dei luoghi in cui visse e operò lo scrittore statunitense al patrimonio locale in quanto merce

---

<sup>106</sup> Brian T. Edwards, *Morocco Bound*, cit., pp. 67-8.

<sup>107</sup> Laila Lalami, *Hope and Other Dangerous Pursuits*, Algonquin Books, Chapel Hill 2005, p. 95.

di scambio per i turisti. Si tratta di una strategia con cui l'autrice risponde alla maniera in cui esponenti di spicco della cultura occidentale si sono appropriati dello spazio, degli individui, dei costumi del Marocco, e della Zona Internazionale di Tangeri in particolare.

#### 1.2.4.2 Casablanca realista

In una scena di *Secret Son*<sup>108</sup> ambientata a Los Angeles, è offerto uno spunto interessante per indagare la questione delle rappresentazioni orientaliste – con riferimento, in particolare a quelle pittoriche – del Marocco. Durante la visita del County Museum of Art della capitale californiana, Malika e Amal Amrani, madre e figlia, si imbattono nel dipinto *Musicisti girovaghi* di Delacroix,<sup>109</sup> nel quale sono raffigurati musicisti di strada

---

<sup>108</sup> *Secret Son* si compone di diciotto capitoli suddivisi in quattro sezioni, ciascuna delle quali segue il protagonista in una precisa fase della sua esistenza. La prima sezione, che include quattro capitoli, è ambientata prevalentemente nel quartiere popolare fittizio di Hay An Najat: Laila Lalami introduce la figura del protagonista, il diciottenne Youssef El Mekki, e quella della madre, Rachida Ouchak. All'esordio della vicenda, Youssef crede che il padre sia morto; grazie a una serie di indizi del tutto casuali, il protagonista scopre la verità sul genitore: Nabil Amrani in realtà è vivo ed è un noto imprenditore di Casablanca. La seconda sezione, composta da cinque capitoli, è ambientata nel quartiere paterno, quello residenziale di Anfa: dopo vari tentativi, Youssef viene ammesso alla presenza di Nabil nel suo ufficio; Nabil, che ha una moglie (Malika) e una figlia (Amal), possiede un appartamento che utilizza durante le brevi pause dal lavoro: è qui che il personaggio accoglie il figlio 'segreto'. Youssef, lascia la madre a Hay An Najat, trascorre ad Anfa un periodo di circa due anni. La terza sezione del romanzo, articolata in cinque capitoli, è di nuovo ambientata a Hay An Najat, a eccezione del capitolo iniziale, in cui la vicenda si svolge negli Stati Uniti, a Los Angeles. È qui che Nabil si reca con la moglie Malika in occasione della laurea di Amal, che studia economia alla UCLA. Questa terza sezione di *Secret Son* è dedicata al tema del ritorno: il ritorno di Amal a Casablanca insieme ai genitori avviene quasi parallelamente a quello di Youssef dalla madre. Il protagonista, infatti, è espulso da Anfa per volere di Malika Amrani, la quale è venuta a conoscenza del figlio illegittimo di Nabil. La quarta sezione, costituita da quattro capitoli, descrive, infine, il coinvolgimento di Youssef in un piano fondamentalista (*The Mission* è il titolo del secondo capitolo della sezione) ideato da Hatim Lahlou, presidente del gruppo islamico *Al Hizb* (Il Partito), la cui sede si trova a Hay An Najat. Il romanzo si conclude con l'arresto di Youssef. Il decimo capitolo, intitolato *An End, a Beginning*, è il primo della terza sezione del romanzo.

<sup>109</sup> In inglese, *Strolling Players*. Si tratta dell'unico quadro di Delacroix esposto al County Museum, che lo ha acquistato nel 1985. Cfr. Bruce Davis, *Master Drawings in the Los Angeles County Museum of Art*, Hudson Hills Press, New York 1997, pp. 114-5. Il dipinto non è tra i

circondati dal pubblico; tutti i personaggi indossano abiti tradizionali marocchini; una *qasbah* fa da sfondo alla scena.<sup>110</sup>

Durante la scena al County Museum, il narratore adotta la prospettiva di Amal per mostrare sia la vocazione orientalista del quadro, sia la sua incapacità di rappresentare fedelmente la realtà di cui fanno esperienza quotidiana coloro che abitano i luoghi raffigurati:<sup>111</sup>

*Strolling Players* was the kind of Orientalist painting that must have been in high demand in the salons of Europe at the time. It looked nothing like Amal's memories of home, and yet it made her miss it. (179)

La rappresentazione di Casablanca in *Secret Son* ricorda, piuttosto, quella di Tangeri in *al-Khubz al-hafi*, anch'esso citato nel testo.<sup>112</sup> Youssef, il giovane protagonista, incontra l'amico Amin fuori dall'università, nel punto ove sono affissi due manifesti in cui si trovano espressi giudizi contrapposti sull'opera del romanziere marocchino: il primo definisce la sua produzione letteraria «our national treasure» (119); il secondo, viceversa, nega ad *al-Khubz al-hafi* una coerenza con l'identità islamica della società marocchina: «*al-Khubz al-hafi* has no place in our muslim society» (119). Il messaggio del secondo manifesto rivela il perdurare di quell'atteggiamento con cui il romanzo di Shukri è stato accolto nel mondo arabo al momento della sua pubblicazione, in lingua araba, nel 1982, allorché ha subito la censura in

---

più noti di Eugène Delacroix: esso fa parte dei diciotto acquerelli contenuti nell'album che il pittore realizzò al ritorno in Francia dal suo viaggio in Marocco e Nord-Africa.

<sup>110</sup> La scena dipinta sul quadro di Delacroix rimanda a un tipico aspetto della tradizione popolare in Marocco e nel resto del mondo arabo, una tradizione basata su diverse forme di intrattenimento che vanno dalla musica, alle narrazioni orali dei cantastorie al teatro di strada (o *halqab*, 'cerchio', antica forma di rappresentazione basata sull'improvvisazione che comporta, fra l'altro, il coinvolgimento diretto del pubblico). Cfr. Hakim Mohamed Belhatti, *Marocco. Storia Società e Tradizioni. Arte e Cultura Religione*, Edizioni Pendragon, Bologna 2000, p. 78.

<sup>111</sup> Il discorso vale per altri tipi di rappresentazioni artistiche, da quelle letterarie a quelle cinematografiche.

<sup>112</sup> Lalami annovera Shukri tra i suoi scrittori preferiti. *A Conversation with Laila Lalami*, cit.

nome del linguaggio osceno e dei temi legati al sesso, al crimine, all'alcol e alla droga, che hanno suscitato l'indignazione degli *'ulamà'* marocchini.<sup>113</sup>

In *Secret Son*, non si propongono giudizi in merito al valore letterario di *al-Khubẓ al-baġi*. Ciò che interessa all'autrice è riconoscere la dignità letteraria di temi quali la fornicazione, la violenza, il contrabbando, tutte questioni che figurano, benché attraverso situazioni o personaggi secondari, anche nel suo romanzo. In due occasioni, per esempio, si fa menzione, analetticamente, della visita di Youssef e dei suoi amici a un postribolo, «where their Eid money had bought them ten minutes each» (9); altrove, furti e aggressioni notturne entrano nelle conversazioni tra Youssef e i compagni di Hay An Najat, il quartiere ove il protagonista risiede insieme alla madre:<sup>114</sup>

Did you hear that a teenager from Douar Lahouna stole twenty kilos of copper wire from the railway line? [...] The boy sold the spools of metal and made enough money to buy a motorcycle. And did you know that Simo was mugged while coming home the other night? The greaser put a razor right here, at the base of Simo's neck. (223)

Hay An Najat si connota immediatamente come bassofondo, patria di criminali, quasi sempre di giovane età: il punto di vista è quello 'dai margini', e segue, in primo luogo, le vicende personali e familiari del protagonista. La costruzione letteraria del quartiere mira a un ideale di 'autenticità' mimetica, alla maniera del romanzo di Shukri. L'immagine urbana che emerge non ha nulla dell'esotismo orientalista: gli individui di

---

<sup>113</sup> Sulla ricezione del romanzo in Marocco, cfr. Marianna Salvioli, *Voci da Tangeri*, cit., pp. 170 e sgg. Jean Déjeux attribuisce la censura del libro al suo spirito di contestazione e di rivolta, inconciliabile con i valori associati alla lingua araba. Cfr. Jean Déjeux, *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*, Éditions L'Harmattan, Paris 1986, p. 147. Laila Lalami riferisce che alla libreria Kalila Wa Dimna di Rabat era in vendita, prima del 2001, prevalentemente la versione francese di *al-Khubẓ al-baġi*, ma che da quell'anno in poi il romanzo di Shukri è più facilmente reperibile anche in lingua originale. Cfr. Laila Lalami, *Farewell Mohammed Choukri*, <[www.lailalalami.com/2003/farewell-mohammed-choukri/](http://www.lailalalami.com/2003/farewell-mohammed-choukri/)>

<sup>114</sup> La questione del contrabbando, inoltre, è affidata da Lalami al personaggio di Tarek, il quale acquista e rivende merce rubata a Hay An Najat: «half his store was filled with stolen merchandise» (102).

Hay An Najat appartengono anzitutto a quelle categorie di persone – «peddlers and smugglers, hustlers and hawkers, brokers and fixers, vendors and dealers, beggars and drifters» (132) – che compongono, nelle parole del narratore, «the greater half of the country» (132); i vicoli appaiono disseminati di rifiuti («the garbage-strewn alleyways», 5; «the puddles of water, heaps of trash, and pieces of metal», 7), del cui odore è pervasa l'aria del quartiere («The smell of trash from the heap at the corner wafted through the air», 55). È dal punto di vista di Youssef che viene descritto l'insieme dei lezzi percepiti dal protagonista al momento del suo ritorno, dopo un'assenza di circa due anni, a Hay An Najat:

It was the smell that got to him first. He had forgotten about the stench of garbage mixed with the odor of car exhaust and the stink of old, refried sardines that permeated the street. (193)

L'autenticità di tale rappresentazione è resa più incisiva dal contrasto suggerito dal testo tra lo spazio del quartiere popolare e quello delle zone moderne di Casablanca:

It was July. In other parts of Casablanca, jacaranda trees were shedding their purple blossoms, yielding a soft, sweet smell, but here in Hay An Najat, houseflies thrived, growing bigger and bolder. They grazed on piles of trash, competing with sheep and cows for tea grounds, vegetable peels, and empty containers of yogurt. Mosquitoes appeared, and flying ants, and gray moths, and gnats. (209)

La simbologia dello spazio si fonda, in primo luogo, sulla dicotomia Hay An Najat/Anfa (quartiere materno/quartiere paterno), funzionale a rendere il dualismo socioeconomico che contraddistingue il contesto urbano di Casablanca. Tale dualismo è confermato dalla realtà attuale della città; come scrive Marvine Howe, infatti:

In Casablanca, more than elsewhere, the gap between rich and poor is glaring and growing. The residential quarter of Anfa is overflowing with opulent villas and mansions (some of the walled palaces belong to Arab notables from the Gulf). [...] Yet in the El Hank neighborhood across the way, families squat in

slums without minimal conveniences, like running water and sewers, and live by begging.<sup>115</sup>

La frontiera che separa Anfa da Hay An Najat – l’universo del padre da quello della madre del protagonista – è resa quasi palpabile anche attraverso il confronto tra le rispettive abitazioni dei genitori di Youssef. Ecco, ad esempio, la descrizione dell’appartamento in cui il protagonista viene accolto dal padre, Nabil Amrani, ad Anfa, visto attraverso gli occhi del protagonista:

Youssef stood in the large, sunny living room, with its painted wood ceiling, marble floors, and overstuffed sofas. A breeze blew through the white gauze curtains on the open window. He walked through the corridor to the first bedroom. There was a comfortable-looking bed, a vanity, a mirrored wardrobe, and an oil painting of a Qasbah at sunset. [...] Youssef went to the balcony that gave out onto the park and took in the view. (106-7)

Il ricordo della casa che Youssef ha condiviso, fino a questo momento, con la madre, lo rende «suddenly ashamed» (107): sono diverse, anzitutto, le dimensioni dell’abitazione materna, composta da un’unica stanza («the house had one room with no windows», 3) e da un cortile; e profondamente diverso è il contesto architettonico in cui le due dimore sono inserite: l’appartamento di Nabil Amrani si trova, infatti, al decimo piano di «an eight-story apartment building with a white facade and windows made of mahogany-colored wood» (106), circondato da spazi verdi e da strade larghe e ordinate, laddove la casa di Rachida risulta allineata insieme ad altre dello stesso tipo «along a narrow dirt road» (3).

È significativo, inoltre, che, nel rappresentare «the melting pot of misery and poverty that was Hay An Najat» (12), il narratore impieghi, al fine di sovvertirla, l’immagine del ‘crogiolo americano’, del *melting pot* appunto, ove «le diversità di provenienza vengono [...] neutralizzate in uno

---

<sup>115</sup> Marvine Howe, *Morocco. The Islamist Awakening and Other Challenges*, Oxford University Press, New York 2005, p. 51.

spazio sconfinato che non pone limiti alle opportunità»;<sup>116</sup> all'interno del *melting pot* americano, inoltre, osservano Campbell e Kean:

everyone could better themselves [...], despite any ethnic distinctiveness, and improve their position through economic opportunity.<sup>117</sup>

Qui, però, non è ammessa alcuna 'neutralizzazione' delle differenze, e talune opportunità non sono alla portata di tutti i personaggi; proprio in questo sta uno dei principali nodi della critica sociale di Lalami: se, da un lato, si prospetta la possibilità di un'ascesi sociale per un personaggio come Youssef (grazie alla scoperta che il padre è vivo ed è un ricco imprenditore), dall'altro si rivela la disillusione provocata dal fallimento di questo tipo di progetto, condannando il suo protagonista alla regressione finale allo spazio della madre e a un destino infelice.

Il realismo di *Secret Son* è, poi, anche parzialmente 'documentario', in quanto si basa sull'utilizzo e la consultazione di documenti sia 'interni' che 'esterni', nell'accezione descritta da Alberto Cento a proposito delle fonti del romanzo *L'éducation sentimentale* (1869) di Gustave Flaubert.<sup>118</sup> In primo luogo, le stesse costruzioni di personaggi come Youssef e Amal risentono di influssi chiaramente autobiografici;<sup>119</sup> in secondo luogo, il quartiere

---

<sup>116</sup> Salvatore Proietti, *Prose postrivoluzionarie: omogeneità e diversità nella sfera pubblica*, in Alessandro Portelli (ed.), *La formazione di una cultura nazionale. La letteratura degli Stati Uniti dall'indipendenza all'età di Jackson (1776-1850)*, Carocci, Roma 1999, pp. 111-25: 113.

<sup>117</sup> Neil Campbell, Alasdair Kean, *American Cultural Studies. An Introduction to American Culture*, Routledge, London-New York 2006, p. 57.

<sup>118</sup> Sul realismo 'documentario' in Gustave Flaubert, cfr. Alberto Cento, *Il realismo documentario nell'«Éducation sentimentale»*, Liguori, Napoli 1967. Il metodo del realismo documentario ha raggiunto la sua forma più perfetta nei romanzi 'moderni' di Flaubert, fra i quali rientra *L'éducation sentimentale*, appunto. Cento definisce 'documenti interni' episodi o ricordi legati alla vita dell'autore o di persone a lui vicine, «briciole di vita [...] utilizzate nell'arte». I 'documenti esterni' sono, invece, le fonti scritte di carattere storico, scientifico ecc. Ivi, p. 27.

<sup>119</sup> Amal è, come Lalami, una marocchina dell'alta borghesia trapiantata in California; quanto al protagonista maschile di *Secret Son*, si tratta del personaggio che condivide con l'autrice il maggior numero di esperienze biografiche, e nei confronti del quale, non a caso, l'autrice ha dichiarato di avvertire una speciale empatia: «While Amal and I are both women who came to study in the U.S., the similarities really stop there. In reality, I have a

designato con il nome fittizio di Hay An Najat appare la ricostruzione letteraria di Sidi Moumen, uno dei bassifondi di Casablanca, situato nei sobborghi della metropoli marocchina, dal quale provenivano tutti gli attentatori fondamentalisti responsabili delle stragi avvenute nella medesima città il 16 maggio 2003.<sup>120</sup> In un contributo sul significato e sulle conseguenze degli attentati,<sup>121</sup> la scrittrice ha evidenziato alcuni tratti del quartiere di Sidi Moumen che si ritrovano anche nella rappresentazione di Hay An Najat:

Sidi Moumen is home to 200,000 people squatting in shacks with *corrugated tin roofs*. There is no running water. Trash pick up is sporadic and open sewage makes its way down *dirt alleys*. *Unemployment* is sky high.<sup>122</sup>

L'aggettivo *corrugated*, usato in riferimento alla lamiera di cui sono rivestiti i tetti delle abitazioni a Sidi Moumen, figura, in *Secret Son*, in due descrizioni della casa di Youssef e Rachida, la prima delle quali introduce il racconto:

The house had one room with no windows, and a roof made of *corrugated tin* held down by rocks. (3)

La seconda descrizione, che offre un ulteriore esempio di realismo mimetico, è presentata, immediatamente dopo il definitivo ritorno di Youssef a Hay An Najat, attraverso lo sguardo del protagonista:

There were dishes drying on the rack in the corner, right on the battered cement floor. Three housedresses in faded colors hung

---

lot more in common with my protagonist Youssef. Like him, I studied English in Morocco. Like him, I speak French fluently but don't feel any connection to the French-educated elite. And my mother was an orphan, like his. Originally, the book was supposed to be told, alternately, in Amal's and Youssef's points of view, but I think my interest in Youssef grew into a very personal one». *Laila Lalami. An Email Conversation with Cameron Martin*, <<http://bnreview.barnesandnoble.com/t5/Interview/Laila-Lalami/ba-p/1027>>

<sup>120</sup> Marvine Howe, *Morocco*, cit., p. VIII. Lalami ha seguito l'evento dalla California, leggendo articoli e documentandosi.

<sup>121</sup> Laila Lalami, *Days of Terror*, <[http://www.huffingtonpost.com/laila-lalami/days-of-terror\\_b\\_21069.html](http://www.huffingtonpost.com/laila-lalami/days-of-terror_b_21069.html)>

<sup>122</sup> *Ibidem*.

on the laundry line, against walls whose paint was cracked like broken eggshells. The *corrugated tin roof* over the bedroom was eaten by rust, and the satellite dish mounted on it was covered with bird excrement. The house looked the same as he remembered it. (194)

La ruggine («eaten by rust») è ancora un altro elemento più volte rilevato nelle rappresentazioni di Hay An Najat, sin dalla descrizione della porta dell'abitazione di Youssef e Rachida:

The front door was painted blue, but over the years *rust* had eaten its edges, turning them reddish brown, so that holes had begun to appear at each of the four corners, (3)

La ruggine, il degrado degli edifici, la sporcizia, i rifiuti e i cattivi odori sono tutti elementi di un realismo descrittivo che ricorda, per citare solo un esempio tra i più celebri della letteratura occidentale, la pensione Vauquer in *Le Père Goriot* (1835), piuttosto che l'esotismo urbano, «peopled by unreal characters out of space and out of time»,<sup>123</sup> delle *Mille e una notte*, uno dei riferimenti letterari maggiormente visitati dagli orientalisti. Viceversa, la descrizione in *Secret Son* è vivida, concreta, per nulla artificiosa: le immagini proposte dall'autrice non sono quelle di *souq* sfavillanti o di coloratissimi prodotti dell'artigianato locale, né di cantastorie o altre figure delle arti tradizionali marocchine, donne velate o, ancora, odalische nude e sensuali. Di conseguenza, il romanzo rappresenta una realtà che colpisce per la sua spietatezza e brutalità, mostrata nella sua fisicità e interezza, non filtrata e trasfigurata dallo sguardo straniato di turisti e visitatori occasionali: è la realtà vissuta quotidianamente da individui come Youssef, osservata attraverso il loro punto di vista disincantato, una realtà alla quale adeguare, in maniera silenziosa e rassegnata, i propri destini, le proprie esistenze:

---

<sup>123</sup> Mohamed Laamiri, *Urban Space in Travel Literature on Morocco*, in Taieb Belghazi et al (eds), *Global/Local Cultures and Sustainable Development*, Proceedings of the Conference on global/local cultures and sustainable development (Rabat, November 1999), Faculty of Letters and Human Sciences of Rabat, Rabat 2001, pp. 147-66: 161.

All his life, he had dreamed of becoming an actor. [...] Of course, Youssef knew that his dream was unachievable – no different than wanting to win the lottery when you can't even afford to buy a ticket – but it provided a refuge from the more sobering turns he knew his life would, by necessity, have to take: finish high school, go to university, and, with any luck, find a steady job that would finally get his mother and him out of Hay An Najat. (6)

## 2. *Secret Son*

### 2.1 Le responsabilità della politica

Paradossalmente, il realismo di *Secret Son* colloca la società marocchina contemporanea – retta da istituzioni corrotte, che prediligono l'attuazione di pratiche oppressive e violente nei confronti della popolazione – sul piano, piuttosto, della distopia. Proprio Youssef sarà la principale vittima, oltre che delle ingiustizie e diseguaglianze sociali, della corruzione e degli interessi particolaristici perseguiti da politici e fondamentalisti e, inoltre, delle restrizioni imposte dalla diffusa mentalità patriarcale che lo relega, insieme alla madre, in una posizione di esclusione e marginalità persino rispetto alla stessa comunità di Hay An Najat.

L'effetto è paradossale solo se non si coglie la denuncia sociale al centro del romanzo, a cominciare dalla piaga della disoccupazione.<sup>1</sup> Dopo aver lasciato l'università per impegnarsi nel lavoro offertogli dal padre nell'albergo di sua proprietà, il Grand Hotel, Youssef viene infatti licenziato e obbligato a tornare a Hay An Najat. Qui, senza l'aiuto di Nabil, vedrà fallire ogni suo tentativo di trovare un impiego, e tutte le domande, «written in his best Arabic penmanship» (220), che consegnerà personalmente in ministeri e altre istituzioni governative verranno accolte dagli impiegati con analoga indifferenza:

---

<sup>1</sup> Nel suo libro sul Marocco, Marvine Howe scrive del grave problema che la disoccupazione giovanile rappresenta per un elevato numero di marocchini (quattrocentomila nel 2002, secondo l'associazione nazionale dei disoccupati aventi titolo di studio), indotti a protestare attraverso *sit-in* di fronte al Parlamento. Marvine Howe, *Morocco*, cit., p. 269.

The man took the letter from Youssef, gave it a quick look, and then added it to a pile on his right-hand side. He fixed his eyes upon a distant spot behind Youssef.<sup>2</sup> (221)

La denuncia del dramma della disoccupazione, che è in relazione diretta con la provenienza sociale dei personaggi,<sup>3</sup> è una denuncia soprattutto politica: una delle questioni che emerge durante una conversazione tra Nabil Amrani e il giornalista ebreo Farid Benaboud, è l'assenza di diritti fondamentali quali la libertà di parola. Un articolo pubblicato di recente da Farid su *Casablanca Magazine*, nel quale il giornalista ironizzava sulle alte paghe dei ministri marocchini, ha provocato un vero e proprio scandalo politico, ed è valso all'autore una sanzione pecuniaria per oltraggio e diffamazione. Memore dell'attività di contestazione politica svolta dall'amico Nabil durante la sua giovinezza, Farid lo prega ora di apporre la sua firma su una petizione indirizzata al governo:

“We’re trying to show that the elite of this country, our academics, our activists, our business leaders, support *freedom of expression* and that they stand with us.” (149)

L'intento di denuncia politica appare ancora più evidente in quei passi che mostrano in Youssef la vittima delle oppressioni da parte della polizia e, alla fine del romanzo, del complotto ordito da *Al Hizb* – ‘Il Partito’, gruppo islamico fondamentalista guidato da Hatim Lahlou – in complicità con lo stato marocchino. Mentre frequenta l'università ad Anfa, Youssef si trova coinvolto nello sciopero studentesco contro il rincaro delle tariffe dei trasporti urbani. La rappresentazione della protesta giovanile, alla quale prendono parte principalmente le due fazioni degli studenti islamici e democratici, serve per denunciare i metodi repressivi messi in atto dallo

---

<sup>2</sup> Il problema della disoccupazione non concerne il solo protagonista. Infatti: «Except for Maati, everyone Youssef knew, every single one of his friends – Amin, Simo, Mounir, Rachid – was jobless» (210).

<sup>3</sup> «Their names and addresses having already disqualified their applications» (226).

stato attraverso le forze di polizia; Youssef è il personaggio che detiene la prospettiva sulla scena descritta, e su di lui è puntato l'obiettivo:

Then the police charged. Youssef saw the baton coming, but even as he tried to get out of its way, it landed on his ribs, knocking the air out of his lungs. He fell to the ground. The pain was so acute that for a few seconds he thought he might faint. A bitter taste invaded his mouth. [...] He saw the police dragging Abdallah away, his head bobbing with every step they took, blood streaming from his mouth. A surge of adrenaline shot through Youssef, numbing the pain in his ribs. He scrambled up, pushed his way out – and ran. (48-9)

La violenza penetra, dunque, anche nei quartieri moderni di Casablanca, che non vengono preservati dalla critica dell'autrice: nella società marocchina contemporanea rappresentata in *Secret Son*, bellezza ed evasione esotica hanno lasciato il posto ai drammi dell'esistenza quotidiana, generati dalla miseria, dalla precoce disillusione giovanile, dalla violenza nei rapporti tra individui della stessa razza, religione, nazionalità.

Sotto accusa è anche l'ipocrisia dello stato.<sup>4</sup> In questo senso, una audace riflessione è affidata all'episodio dell'arresto di Youssef, vittima innocente dell'intrigo attuato tra stato e fondamentalisti islamici. Il complotto ha come bersaglio il giornalista Farid Benaboud, personaggio che, a causa delle ripetute denunce pubblicate su *Casablanca Magazine*, è invisito tanto ai rappresentanti del governo quanto ai fondamentalisti del Partito:

He had angered government ministers with his articles about the “bonuses” they received for privatizing state companies; he had engaged in a public battle with Parliament members over their corruption and dereliction; he had persistently criticized

---

<sup>4</sup> Si consideri, a questo riguardo, la reticenza dell'informazione di massa, soprattutto televisiva, in merito a questioni che includono l'opposizione al governo, come nel caso dello sciopero nel quale Youssef si è trovato invischiato; Amin esprime, dinanzi a Youssef, il proprio scetticismo sul ruolo effettivo svolto dai giornali e dalle riviste in una società prevalentemente analfabeta come quella marocchina: «“Hatim goes on about changing things, but who's reading his paper? No one. And no one's reading Benaboud, either. [...] It's what's on TV that counts.” Amin was right – none of the television channels had shown images of the strikes. It did not matter what anyone wrote» (61).

the Party for taking over the social life of Hay An Najat; he had exposed Hatim's murky finances. He had written the truth, or at least what he thought was the truth. Now he would pay for it with his life. (283)

A Youssef e all'amico Amin è affidata l'esecuzione materiale dell'omicidio, al bar del Grand Hotel di Nabil Amrani. Il protagonista, che non prende parte all'attentato e che tenta, anzi, di ostacolarlo («he knew he could not let Benaboud die, any more than he could let Amin kill», 287), viene, tuttavia, condotto dalla polizia in commissariato, dove comprenderà chiaramente di essere stato:

a small actor in *a big production directed by the state*. What terrified him was that he had not even been aware that he had played a role in the assassination of Farid Benaboud. [...] the part that had been reserved for him by the state was that of the failed terrorist, the one who gets caught, the one who makes the police look good because his arrest proves that the state tried to protect the inconvenient journalist. (290)

È con la scena dell'arresto che si conclude il romanzo, lasciando che sia il personaggio a penetrare il senso degli avvenimenti che lo hanno coinvolto suo malgrado. La sensazione che tale conclusione lascia nel lettore non potrebbe essere più amara, per l'ingiusto destino riservato a Youssef e, indirettamente, alla madre, peraltro vittima delle restrizioni imposte dalla società marocchina maschilista e patriarcale.

La rappresentazione è spietata, e va ben oltre l'esposizione di una piaga sociale come la disoccupazione. Lo stato è un attore, o meglio un regista, capace di creare e disfare i destini dei suoi cittadini, e non soltanto dei più poveri tra essi: in questo si sintetizza, in primo luogo, il carattere distopico della società marocchina descritta nel romanzo, nella quale è difficile intravedere quell'oggetto di tensione nostalgica che la madrepatria sembra rappresentare in altri scrittori della diaspora, tra i quali Anouar Majid. A differenza dei personaggi di *Si Youssef*, costruiti «in such a way as to describe postcolonial diasporic subjects longing for incessant homeward

journeys»,<sup>5</sup> il protagonista di *Secret Son*, all'inizio della sua permanenza ad Anfa, assume, nei riguardi del quartiere materno, un atteggiamento disincantato e del tutto privo di nostalgia:

Slowly, the urge to go back home began to dull. *He did not miss the smell of garbage or the sight of cows grazing on trash.* Nor did he miss collecting water at the fountain. What he did miss: having a father. (115)

Laddove il romanzo di Majid recupera «the idealized past of Tangier»,<sup>6</sup> il tempo di *Secret Son* è, invece, il presente con tutte le sue brutture; il passato fa il suo ingresso nel romanzo solo attraverso i ricordi personali, quasi sempre inespressi, di personaggi quali Rachida e Nabil, la madre e il padre di Youssef: il recupero delle loro rispettive esperienze esistenziali, specialmente nel caso di Nabil, non è fine a se stesso, ma è funzionale a porre in rilievo la mancata realizzazione, nella società marocchina attuale, delle aspirazioni e degli ideali, incarnati dalla giovane generazione di Nabil Amrani, che avevano animato la nazione marocchina indipendente nei primi decenni della sua esistenza. *Secret Son* è, appunto, il romanzo della disillusione, in cui i progetti, i sogni, i desideri di quasi tutti i personaggi sono destinati a restare incompiuti:

[Youssef] always found it hard to go home after a movie. *He needed time to adjust to real life*, where heroes and villains could not be told apart by their looks or their accents, where women did not give themselves over on the first date, where there were no last-minute reversals of fortune. (7-8)

## 2.2 Il fondamentalismo islamico

Nella società marocchina rappresentata in *Secret Son* si trova traccia degli effetti di precisi avvenimenti e orientamenti che hanno segnato lo sviluppo storico, politico e sociale dei paesi arabi nell'ultimo ventennio: in

---

<sup>5</sup> Daoudi Mimoune, *Tangier: A Space Reconstructed*, cit., p. 234.

<sup>6</sup> Chourouq Nasti, *Tangier: A Place Reinvented*, cit., p. 27.

particolare, la sovrapposizione dell'egemonia culturale statunitense su quella russa, l'affermazione di un'ideologia neo-liberale e, soprattutto, la diffusione dei movimenti islamisti<sup>7</sup> in reazione al neo-imperialismo americano e al fallimento di ideologie quali il socialismo nazionalista egiziano o 'nasserismo'.<sup>8</sup>

Sono stati proprio gli attentati avvenuti a Casablanca, contro obiettivi europei e israeliani,<sup>9</sup> il 16 maggio del 2003 a fornire a Lalami l'occasione narrativa di *Secret Son*. L'ambientazione cronologica della vicenda, che si svolge durante un periodo di tre anni, è certamente posteriore alla data del 16 maggio, che ricorre due volte nel racconto.<sup>10</sup> Dapprima, nelle argomentazioni con cui Rachida cerca di convincere il figlio a partecipare alle selezioni per l'Accademia di Polizia:

After the terrorist attacks of May 16, she said, the government had invested massive amounts of money in security. "This is your chance," she explained. "So many police jobs are opening up that there's no need for connections, just a willingness to work." (210)

---

<sup>7</sup> Jaafar Aksikas, *Arab Modernities. Islamism, Nationalism, and Liberalism in the Post-Colonial Arab World*, Peter Lang, New York 2009, p. 29. Nel suo libro, Aksikas indaga le principali correnti ideologiche moderne – liberale, nazionalista e islamista – che hanno attraversato il mondo arabo postcoloniale, con particolare riferimento all'Egitto e al Marocco. Sull'ascesa dei movimenti islamisti in Marocco, si rimanda anche a Marvine Howe, *Morocco*, cit., in particolare *Islamic Revival*, pp. 123-43.

<sup>8</sup> Dal nome del presidente egiziano Gamàl 'Abd an-Nasir (1952-1967). La disillusione degli arabi rispetto al suddetto modello è legata in primo luogo alla clamorosa sconfitta subita nella 'guerra dei sei giorni' (5 giugno 1967), che ha determinato la vittoria decisiva di Israele su Egitto, Siria e Giordania. Sull'impatto traumatico dell'evento sulla cultura del mondo arabo, cfr., ad esempio, Monica Ruocco, *L'intellettuale arabo tra impegno e dissenso*, Jouvence, Roma 1999.

<sup>9</sup> Marvine Howe, *Morocco*, cit., p. VIII.

<sup>10</sup> La presenza nel romanzo di un riferimento, fatto dallo stesso Hatim dinanzi alla comunità di Hay An Najat, allo tsunami che si è abbattuto sulle coste meridionali dell'Asia il 26 dicembre 2004 invita a posticipare l'inizio della trama di quasi due anni, facendolo coincidere probabilmente con il marzo («"We're already in March," [Rachida] said», 4) successivo alla data di quel drammatico evento, paragonato dal personaggio fondamentalista all'alluvione che ha appena colpito Casablanca: «"Look at what happened in Asia. For years and years, those people committed the kaba'ir, the sins of fornication and prostitution, so in the end the Lord had enough. He sent them the tsunami to punish them. Now He has sent you a warning, and we are here to help you heed it"» (17).

Successivamente, nel lungo discorso che Hatim Lahlou, presidente di *Al Hizb*, rivolge a Youssef al fine di coinvolgerlo nel piano terrorista contro Farid Benaboud, discorso che è in gran parte una dura critica ai settori più progressisti e liberali della società marocchina:

“And things have only gotten worse since *the attacks of May 16*. The government promised that it would deal with unemployment, fight poverty, and increase safety and security. But look around you. Do you think anything has changed for the better?” (247)

Lalami ha ben chiaro il valore storico, in tutto paragonabile a quello degli attentati dell'11 settembre 2001 negli Stati Uniti, di fatti terroristici altrettanto gravi, seppur di minor risonanza mediatica internazionale, avvenuti in paesi come la Tunisia (11 aprile 2002), la Giordania (9 novembre 2005) e, appunto, il Marocco (16 maggio 2003), le cui date «split the histories of [these] countries [...] into a “Before” and “After”». <sup>11</sup> Gli attentati del 2003 in Marocco, durante i quali hanno perso la vita oltre quaranta persone, hanno colpito il cuore economico della nazione, ma hanno soprattutto obbligato i marocchini a prendere coscienza, in maniera traumatica, di una presenza islamica fondamentalista all'interno di un paese che tendeva a definirsi moderato e liberale, patria di ideali 'moderni' quali «freedom, happiness, democracy, and progress»: <sup>12</sup>

Morocco is a liberal Muslim country, a stable kingdom with a history that spans more than a millennium. We believe this even at a time when bigotry and terror have become worldwide afflictions. And so our shock was as genuine as it was naive. May 16 confirmed what many Moroccans, both at home and in the Diaspora, may have been in denial about: that *our homeland*

---

<sup>11</sup> Laila Lalami, *Days of Terror*, cit.

<sup>12</sup> Jaafar Aksikas, *Arab Modernities*, cit., p. 3. Tali ideali sono considerati 'moderni' secondo l'accezione di modernità associata alla fase di sviluppo attraversata dalle società occidentali tra XVI e XVII secolo.

*has become known as much for its sandy beaches, breathtaking architecture and excellent cuisine, as it has for its suicide bombers.*<sup>13</sup>

I fatti di Casablanca hanno, quindi, influito notevolmente sulla percezione dell'identità marocchina contemporanea, considerata, sino a quel momento, attraverso il filtro esotico occidentale; viceversa, gli stessi eventi hanno lasciato pressoché indifferente l'opinione pubblica occidentale, per la quale contano solamente gli effetti prodotti dal terrorismo direttamente sulle società dei paesi egemoni:

In the age of the so-called “war on terror,” some dates are imprinted indelibly in the collective memory of Americans: September 11th, of course, but also July 7th and March 11th. Few people, however, would attach any significance to dates like October 12th, April 11th, November 9th, or November 20th, when bombs exploded in Indonesia, Tunisia, Jordan, and Turkey.<sup>14</sup>

Il fondamentalismo di matrice islamica rappresenta una delle questioni che interferiscono, in modo rilevante, sulla visione che l'Occidente ha del mondo arabo e dell'Islàm: è, dunque, di estremo interesse, dal punto di vista delle strategie antiegegoniche di *Secret Son*, che l'autrice abbia scelto di rappresentarlo, proponendone una visione – e una critica – dall'interno. Il fondamentalismo islamico, in questo caso marocchino, opera entro i confini della stessa nazione, e rappresenta, di conseguenza, una minaccia anzitutto per la popolazione locale, dalla quale provengono, al tempo stesso, vittime e attentatori. Lo scontro, nel romanzo, è interno alla sola società di Casablanca, e contrappone dunque non culture, come avviene nel caso del conflitto tra Islàm e Occidente, ma

---

<sup>13</sup> Laila Lalami, *Days of Terror*, cit. Sulla percezione, da parte dei marocchini, della presenza fondamentalista in Marocco, scrive Marvine Howe: «Before May 16, Moroccans had felt insulated from radical Islamic fundamentalism, which has taken root in other Muslim countries». Cfr. Marvine Howe, *Morocco*, cit., p. VIII. In realtà, già le indagini condotte dal governo spagnolo in seguito agli attacchi terroristi avvenuti nella metropolitana di Madrid l'11 marzo 2004 avevano mostrato il coinvolgimento di numerosi marocchini sia nell'organizzazione che nella effettiva esecuzione degli attentati. Ivi, p. IX.

<sup>14</sup> Laila Lalami, *Days of Terror*, cit.

ideologie e classi sociali. Il primo obiettivo della scrittrice è, evidentemente, quello di mostrare le conseguenze del fondamentalismo nella medesima società che lo produce, privilegiando la prospettiva di Youssef, principale vittima degli intrighi tramati dai membri del Partito, complici dello stato marocchino. Al tempo stesso, Lalami intende prendere le distanze, in quanto marocchina, dall'ideologia fondamentalista, attraverso la denuncia dell'ambiguità di Hatim nonché dei metodi di propaganda e dei meccanismi corrotti di finanziamento utilizzati dal movimento islamista a Hay An Najat.

### 2.2.1 Fondamentalismo e anti-modernità

L'immagine del fondamentalismo e di certe pratiche culturali tipicamente musulmane risulta incompatibile sia con la modernità, sia con i modi di vita della borghesia liberale, la quale ha colto nella recente proliferazione dei movimenti islamisti i segni di un fanatismo di tipo medievale.<sup>15</sup> Jaafar Aksikas ha individuato nell'ascesa del fondamentalismo

---

<sup>15</sup> Cfr. Gilles Kepel, *Jihad. Ascesa e declino. Storia del fondamentalismo islamico*, trad. it. di Roberto Landucci, Stefano Liberti, Carocci, Roma 2004, p. 11. In *Secret Son*, come precedentemente in *Hope and Other Dangerous Pursuits*, Laila Lalami si serve del tema religioso per caratterizzare alcuni suoi personaggi in modo da connotarli sulla base dell'appartenenza di classe: è questo il caso del padre di Youssef e, in *Hope and Other Dangerous Pursuits*, di Larbi – il cui cognome è curiosamente lo stesso di Nabil Amrani – e Faten Khatibi (su Faten e Larbi, cfr. *The Fanatic* e *The Odalisque*; in Laila Lalami, *Hope*, cit., pp. 19-51 e pp. 127-45). In entrambi i romanzi, l'autrice associa all'osservanza di talune pratiche religiose precise connotazioni socioculturali. In *Hope and Other Dangerous Pursuits*, Larbi Amrani, impiegato al Ministero marocchino dell'Educazione, teme l'influenza di Faten, membro dell'Organizzazione Islamica degli Studenti all'Università di Rabat, sulla figlia Noura, la quale, con rammarico del padre, inizia a interessarsi alle questioni religiose fino a decidere di indossare il velo: la provenienza sociale della famiglia Amrani non sembra essere in sintonia, infatti, con l'adesione alle pratiche tradizionali dell'Islàm. L'umiltà del cetto sociale cui Faten appartiene, viceversa, risulta chiara dal comportamento assunto dal personaggio a tavola: «Larbi started to eat, periodically glancing at Faten. He was mildly satisfied to notice evidence of *less-than-genteel upbringing* – she had placed her knife back on the table even after using it» (ivi, pp. 41-2). In *Secret Son*, il borghese e capitalista Nabil appare il personaggio meno fiducioso nell'intervento della provvidenza divina nelle vicende umane. Un ulteriore tratto che caratterizza il padre del protagonista è la diffidenza nei riguardi degli «*ikhwan with long beards and the women with headscarves*» (127). Gli impiegati del suo Grand Hotel sono tenuti al rispetto di precise regole sull'abbigliamento e sull'aspetto esteriore: il volto degli uomini deve essere accuratamente rasato, mentre alle donne che indossano il velo non è permesso lavorare a

nell'era neo-liberale uno dei principali paradossi delle società arabe postcoloniali:<sup>16</sup> a tale visione è implicitamente associata una concezione anti-moderna dell'Islàm radicale, equiparabile a quella proposta da un Occidente che rivendica la propria superiorità rispetto a una cultura islamica «inherently backward».<sup>17</sup>

In maniera analoga, 'Abd Allàh al-'Arwi, uno dei più eminenti storici e pensatori marocchini contemporanei, ha attribuito il ritardo culturale delle società arabe postcoloniali al ruolo preponderante della religione e della cultura islamiche in tali società. Viceversa, sostiene al-'Arwi, è nell'ideologia capitalista liberale che va ricercata, nonostante la natura illusoria delle nozioni stesse di libertà ed eguaglianza economiche, la via più sicura verso la modernità.<sup>18</sup> Se, con la rappresentazione del capitalismo in *Secret Son*, vengono alla luce i fallimenti registrati dal modello economico capitalista e liberale, Lalami sembra invece condividere la visione di al-'Arwi relativamente all'anti-modernità dell'Islàm, e in particolare della sua versione più radicale incarnata dal Partito.

È evidente, all'interno del racconto, la funzione di spartiacque assoluta dall'alluvione descritta sin dall'*incipit* («The rain came unexpectedly, after nearly three years of drought», 3).<sup>19</sup> Il motivo dell'alluvione riveste un

---

contatto con i turisti («Bareheaded women could work anywhere, but those who wore headscarves had to work in the back office», 140). Nabil Amrani mostra, infine, una palestinese preoccupazione per l'influenza negativa che la crescente presenza di musulmani radicali in Marocco esercita sul turismo dall'Europa: «“You have Jean-Pierre or Marie-Louise sitting at home in Paris, they see people like those imbeciles from the Party on the TV news, screaming about how everything in this country should be done ‘by God,’ or ‘with God,’ or ‘through God,’ so of course Jean-Pierre and Marie-Louise get scared, and they decide to go to Marbella instead of Marrakech for their Christmas holidays”» (130).

<sup>16</sup> Jaafar Aksikas, *Arab Modernities*, cit., p. 1.

<sup>17</sup> Ivi, p. 15.

<sup>18</sup> Cfr. ivi, pp. 46-7.

<sup>19</sup> Il riferimento è, qui, ai periodi di siccità che si sono succeduti in Marocco tra gli anni '80 e '90 del secolo da poco trascorso, che hanno determinato un massiccio esodo rurale verso città come Casablanca. Cfr. Marvine Howe, *Morocco*, cit., p. 115. Lalami non manca di sottolineare la presenza di questi esuli nel suo romanzo per mezzo delle considerazioni suggerite al protagonista dalla pioggia: «“The year might turn out to be good,” Youssef said. He was thinking of the farm laborers who had been moving into the city, chased by

ruolo determinante dal punto di vista della trama del romanzo, in quanto crea le condizioni per la penetrazione del fondamentalismo a Hay An Najat; ora, sarà proprio Hatim a innescare lo sviluppo dell'intreccio narrativo, permettendo a Youssef la progressiva scoperta della reale identità paterna.

Lo stesso protagonista intuisce l'entità degli stravolgimenti apportati dalla pioggia alla vita del quartiere allorché, constatando la gravità della situazione, riflette sulla portata storica dell'evento:

This was another mektub. It would split someone's life into a *Before and After*, just as his father's death had done for him. Children born this year would be told that they came into the world during the Year of the Flood. (13)

La retorica del 'post-' (*before and after*) trova spazio, nell'intreccio, in riferimento non a nozioni astratte desunte dalla teoria critica occidentale – postmoderno, postcoloniale, ecc. –, bensì alle specifiche condizioni storiche attuali della società marocchina, colta in quello che si potrebbe definire il 'post-fondamentalismo'.<sup>20</sup> L'*after*, cioè il 'post-', può essere inteso nel senso

---

the drought. They came from the Gharb, from the Chaouïa, and even from as far south as Marrakech, here to Casablanca, where their teenage children crowded the markets and drove down wages for every kind of labor. Maybe this year there would not be as many of them» (4).

<sup>20</sup> Nel suo contributo su Muhammad Shukri (*Localized Identity*, cit.), il critico marocchino Salah Moukhlis si esprime contro la comune tendenza della critica internazionale ad 'assimilare' prodotti del genio letterario di autori, per esempio, africani e maghrebini alle categorie occidentali del postmoderno o del postcoloniale. Moukhlis rifiuta questo tipo di discorso egemonico, il quale ricorre a forme di rappresentazione e a paradigmi 'universali' (*Universal Experience*) per rendere conto di realtà culturali 'locali' (*Localized Identity*), e propone Shukri quale esempio di scrittore la cui vita e produzione risultano indistricabilmente legati al contesto della cultura e della classe sociale di appartenenza. Moukhlis giudica riduttiva qualsiasi prospettiva che non tenga conto adeguatamente del *milieu* sociale e ideologico dal quale il testo letterario ha avuto origine, e che solo può contribuire a chiarirne determinati aspetti e contenuti. L'intento di Moukhlis non è, ovviamente, quello di negare la validità dell'approccio che egli definisce specificamente 'testuale' e 'poetico', attento, per esempio, come lo studioso ha chiarito meglio in un contributo più recente, ai concetti di *hybridity*, *in-betweenness* e *third-space*, *topoi* oramai classici del discorso postcoloniale: si tratta, piuttosto, di invocare, almeno in egual misura, l'adozione di una prospettiva che tenga nella dovuta considerazione altresì le condizioni 'materiali' – storiche, geografiche, politiche, economiche, ideologiche –, in una parola la *location*, ovvero il posizionamento, di un autore e della sua cultura. L'approccio è stato definito dal critico 'materialista': senza trascurare i risultati teorici ai quali è pervenuta la

di fine e negazione di un'epoca antecedente che assume, nel romanzo, i tratti, insieme, della modernità e del paganesimo:

Youssef stopped at the bottom of the street. The river before him carried possessions away with it, like offerings to *an ancient god* – *a suitcase, some tires, a broken bicycle, a few cinder blocks*. A yelping dog swam helplessly in the middle of the debris. (12)

Si noti come l'acqua spazzi via oggetti simbolo della modernità, quali la valigia, la bicicletta e i mattoni da costruzione: in tal modo, sembra essere rivendicata la sostanziale coincidenza tra 'post-fondamentalismo' e 'postmodernismo', dove il prefisso 'post-', nel secondo caso, si connota, cronologicamente, come superamento e negazione di un'epoca conclusa, apparentemente orientata, specialmente con l'ascesa, nel 1999, dell'attuale sovrano Muhammad VI, verso il progresso materiale e sociale.

### 2.2.2 Ordine patriarcale

Il personaggio di Hatim è il portavoce di un'opposizione strisciante sia al governo ufficiale, sia alle fasce sociali progressiste e intellettuali simboleggiate da Nabil Amrani e dal giornalista Farid Benaboud. Il fondamentalismo è rappresentato in tutto il suo potenziale sovversivo rispetto a un ordine statale e sociale costituito – Nabil e Farid sono i membri delle *élite* culturali marocchine –, ma anche rispetto a un altro tipo di autorità, non pubblica, bensì privata e domestica: quella rappresentata da Rachida, figura femminile e materna che detiene, almeno fino all'insediamento del Partito a Hay An Najat, il pieno controllo sul protagonista. È attraverso Hatim, infatti, che vengono alla luce, grazie al susseguirsi di indizi e rivelazioni, le menzogne di Rachida sull'identità del

---

riflessione poetica e letteraria contemporanea in Occidente, tale approccio dovrebbe tenere conto, infatti, della specifica realtà storica e ideologica che contraddistingue il Marocco, la sua politica e la sua società. Cfr. *The Politics of Disengagement: The Moroccan Contemporary Novel and Textual Postcolonialism*, in Khalid Amine et al, *Tangier at the Crossroads*, cit., pp. 155-62.

padre di Youssef, e che si sfalda l'universo fittizio creato dal personaggio materno.

Al termine dell'alluvione, Hatim Lahlou fa ristrutturare, a Hay An Najat, l'edificio dello Star Cinema, ove stabilisce la sede del Partito, offrendo, tutti i giovedì, la proiezione gratuita di un film. La prima pellicola mostrata al pubblico del quartiere è quella di *Fatmah*, film egiziano del 1947 interpretato da Umm Kulthum e Anwar Wajdi. La trama, che presenta alcuni aspetti in comune con la storia di Youssef e Rachida,<sup>21</sup> stimola, al termine della proiezione, un dibattito, condotto da Hatim, sul significato morale del film:

*“Umm Kulthum’s misery is her own fault. This is what happens when Muslim women engage in relations with dissolute men. That is the message of this movie. Let it be a warning to the sisters in the audience.”* And with this, he stared down the single teenage girl who was in attendance. (20)

Il discorso patriarcale di Hatim sembra rivolto alla sola componente femminile della platea, ritenuta la principale responsabile della moralità collettiva in Marocco. Proprio la visione di *Fatmah* segna l'inizio delle tensioni tra Youssef e Rachida, in quanto porta alla luce i sospetti del protagonista riguardo alla madre e alla 'sua' storia («he had always felt that something was amiss in the stories she had told him», 21). Al film *Fatmah*, prodotto della cultura di massa, e soprattutto al gruppo fondamentalista che lo ha selezionato per la proiezione, è affidato il ruolo di ristabilire l'ordine, contro il (dis)ordine creato dalla figura materna: proprio il film è il primo degli indizi grazie ai quali Youssef verrà a conoscenza della relazione clandestina della madre con Nabil. È significativo, peraltro, che della

---

<sup>21</sup> *Fatmah* è, come Rachida, un'umile infermiera; chiamata in casa del *pashà* ammalato per curarlo, *Fatmah* vi risiede per un lungo periodo, durante il quale desta le attenzioni del fratello più giovane del *pashà*, Fathy. Quest'ultimo, già fidanzato e prossimo a sposarsi, seduce *Fatmah*, la sposa e subito dopo la abbandona; *Fatmah* dà alla luce un figlio maschio, che Fathy, trascinato in tribunale dai vicini di *Fatmah*, rifiuta di riconoscere. Solo all'epilogo del film, l'uomo, tradito dalla fidanzata e deluso, fa ritorno dalla sposa e dal figlio.

vicenda di Fatmah, sempre presentata dal punto di vista di Youssef, vengano omessi alcuni dettagli: ad esempio, il fatto che il concepimento di Fatmah sia avvenuto nel contesto di un'unione coniugale, oltre che il lieto fine, destinato a rimanere ignoto al lettore – perlopiù occidentale – che non abbia a sua volta visto il film:

[Youssef] watched as the righteous Umm Kulthum was seduced by the debonair Wajdi, who later abandoned her when she became pregnant. (20)

He told [Rachida] about the movie, describing how Umm Kulthum had been deceived, how she had fallen in love with the handsome Anwar Wajdi, how she had had to go to court to prove the baby's paternity. (20-1)

La *fiction* proiettata sullo schermo cinematografico, lungi dal distogliere il protagonista dalla realtà, in questo caso induce piuttosto a interrogarla ed esplorarla, permettendone il progressivo svelamento.<sup>22</sup>

Il secondo indizio fornito a Youssef da Hatim è la fotografia a colori di Nabil Amrani, pubblicata sulla rivista *Casablanca Magazine* diretta da Farid Benaboud:

[Youssef] unfolded the magazine. On the opposite page was a color picture of a middle-aged man, under the headline NABIL AMRANI: 'OUR BUSINESSES ARE TREATED UNFAIRLY.' Youssef stared at the man in the picture, at his blue eyes and aquiline nose, his dark hair and wide forehead. [...] Could this be his father? (36-7)

La foto sulla rivista svela la menzogna di un altro documento, l'immagine in bianco e nero che il protagonista ha ricevuto dalla madre, e che ha finora ritenuto l'unico ricordo del padre morto. La foto rappresenta:

---

<sup>22</sup> Il rapporto della *fiction* con la storia appare qui invertito rispetto a quello evidenziato dalla critica settecentesca a proposito del romanzo moderno, inteso come narrazione fantastica priva di qualsiasi legame con la realtà. Sull'approccio della critica italiana al romanzo del XVIII secolo, cfr. Nunzio Zago, *Due romanzi del Settecento: Chiari e Piazza*, in *id.*, *La parola reticente nel Decameron e altri saggi*, Salarchi Immagini, Comiso 2000, pp. 53-85.

a young man in his twenties, in a dark suit and gray tie, with his hair combed back neatly, as if he were on his way to an important appointment. His smile was timid, or perhaps reluctant; Youssef had never been able to tell. (4)

Si tratta di un 'oggetto della memoria'<sup>23</sup> fabbricato da Rachida a sostegno delle proprie narrazioni sulla figura di Nabil, così come la madre di Youssef l'ha plasmata e inventata. Di nuovo, è parte di quel mondo inventato da Rachida che va in frantumi, e ancora una volta per mano di Hatim. Il ruolo riconosciuto al fondamentalismo nel romanzo è, chiaramente, quello di scuotere le sicurezze esistenziali del protagonista e di avviare la sua ricerca identitaria che sfocia nella ricerca del padre e nel temporaneo abbandono della madre. Ma in Hatim, l'autrice rappresenta anche, almeno inizialmente, il difensore dell'ordine garantito dalla 'legge del padre' contro il 'caos del matriarcato': ciò che conta, nella società patrilineare rappresentata nel romanzo, è la discendenza dal padre, dal quale si ereditano il nome e il cognome.

### 2.2.3 Strategie e retorica

Uno degli aspetti centrali connessi alla questione fondamentalista in *Secret Son* è l'abilità del Partito e dei suoi membri di mascherare i reali intenti che ispirano la loro azione dietro dichiarazioni ideologiche in cui sono denunciate la corruzione della società marocchina, le diseguglianze tra le classi e l'occidentalizzazione crescente, e si rivendica la necessità di recuperare l'originaria identità islamica insieme ai valori più autentici dell'Islàm. La quarta sezione del romanzo, in cui è descritto il

---

<sup>23</sup> Cfr. Ugo Fabietti, *Oggetti di memoria*, in Ugo Fabietti, Vincenzo Matera, *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Meltemi, Roma 1999, pp. 63-89. Per Fabietti, gli oggetti della memoria sono «quei prodotti materiali dell'attività umana che acquistano un alto valore simbolico per il fatto di condensare alcune rappresentazioni cruciali del passato della comunità». Ivi, p. 63. Le fotografie sono oggetti-documenti importanti per ricostruire il passato di una comunità, specie familiare.

coinvolgimento di Youssef nel piano di Hatim, si apre sulla seguente epigrafe tratta dal romanzo *The Secret Agent* (1907) di Joseph Conrad:

The way of even the most justifiable revolutions is prepared by personal impulses disguised into creeds.

Il piano del Partito volto a colpire Farid Benaboud non è giustificato tanto dalla volontà di attaccare simbolicamente le *élite* socioculturali del Marocco e di arrestare il decadimento morale di cui esse sono ritenute colpevoli: il vero obiettivo di Hatim è, semmai, quello di eliminare un personaggio incomodo che in più occasioni ha denunciato, attraverso articoli pubblicati su *Casablanca Magazine*, l'opera condotta dal gruppo islamico fondamentalista a Casablanca, inclusi i metodi di reperire fondi e finanziamenti. Qui, la strategia testuale si avvale della tecnica del *collage*, che concorre a definire il valore documentario del realismo del romanzo, consistendo nella citazione, all'interno della narrazione, di articoli come quello intitolato *The Party's Money*, redatto dallo stesso Benaboud. Non è un caso che sia un intellettuale a svelare certe verità sul Partito,<sup>24</sup> il quale fa ricorso anche a metodi illegali pur di finanziarsi e di adescare discepoli, mantenendo relazioni, fra l'altro, con i narcotrafficanti di Tangeri e Tetuan:

The Party has recruited heavily in the two cities. A security source who spoke on condition of anonymity told me that the Party counts among its followers Ahmed Achiri (alias Ad Dib), one of the most notorious drug lords the state has ever had to contend with. (217-8)

Solo in apparenza il Partito si propone di restaurare l'ordine morale della società di Casablanca, minacciato dalla corruzione dei costumi, dalla

---

<sup>24</sup> Farid denuncia, anzitutto, la struttura piramidale su cui si reggono il movimento e i suoi metodi di proselitismo, per cui ciascun membro che favorisca l'adesione al partito di tre nuovi adepti è esonerato dal versamento della quota mensile. Parte dei finanziamenti del Partito derivano dalla vendita di copie del *Corano* donate da altri paesi islamici come l'Arabia Saudita o da donazioni in contanti, sempre di provenienza saudita, che permettono di finanziare diverse attività quali i campi di formazione estivi. L'Arabia Saudita, in effetti, è il paese che ha finanziato tutti i gruppi e i partiti ispirati a un certo rigorismo morale. Cfr. Gilles Kepel, *Jihad*, cit., pp. 13-4.

diseguaglianza sociale incoraggiata dalle stesse *élite* marocchine e dall'inefficienza del potere politico centrale.

Sin dal suo ingresso a Hay An Najat, il Partito si è proposto, in effetti, come alternativa al governo e ai suoi diversi gruppi ideologici, di cui l'alluvione ha contribuito a svelare l'inadeguatezza nel gestire i problemi del quartiere:

*“The government has abandoned the people,”* Hatim said, *“and so have all the parties.* The socialists spent decades making promises, but in the end they did nothing. The conservatives praise the Makhzen and get rich on our taxes. The so-called Islamic parties don't want to risk their seats in Parliament or their big salaries on fixing our problems. *The people are alone”.* (17)

La scelta di entrare in scena, a Hay An Najat, proprio al termine dell'alluvione rientra fra le strategie concrete attuate da Hatim e dai compagni: nel grave sconvolgimento provocato dalla pioggia, il Partito riconosce, infatti, le condizioni propizie per dare inizio alla propria azione, contrapponendola a quella del potere ufficiale. Il consigliere comunale inviato dal governo a Hay An Najat per constatare i danni è accolto dagli abitanti del quartiere con evidente ostilità e diffidenza: «“He's lying,” Bouazza said. “There's no help. There's nothing”» (15). Il tono e la retorica usati dal consigliere nel proprio discorso concorrono a evidenziare anzitutto l'atteggiamento distaccato del personaggio rispetto ai suoi interlocutori:

*He spoke in a voice that sounded precious,* as if it were reserved for special occasions. *“We are monitoring the situation,”* he said. (14)

È interessante altresì osservare l'uso del pronome *we*, riferito al locutore e agli altri membri del governo comunale; un uso di questo tipo non corrisponde a quello che, poco dopo, ne farà il presidente di *Al Hizb*, particolarmente attento a identificarsi esplicitamente con la comunità di Hay An Najat:

The people are alone. *We* are alone. But *we* have the power to change things for ourselves. (17)

Al fine di evidenziare la propria alleanza e complicità con gli abitanti del quartiere, inoltre, Hatim ostenta atteggiamenti premurosi e affettuosi, quasi paterni, specialmente nei riguardi di Youssef, al quale si rivolge più volte con l'epiteto *my son*: quest'ultimo compare ben sette volte nel discorso con cui Hatim, nel terzultimo capitolo del romanzo (*The Mission*), convince il protagonista a prendere parte all'omicidio di Farid. In più occasioni, inoltre, Hatim affetta sentimenti di solidarietà con Youssef, ad esempio prendendo le sue difese, al bar Oasis, contro gli attacchi di Amin:

“Hadak lehmar,”<sup>25</sup> Amin screamed, “he doesn’t belong here. Tell him, Hatim, tell him.” Hatim spoke in a steady voice. “I told you there’s no use for that kind of language. Either go back to your table, or leave. We don’t want any trouble here.” Amin stormed off, followed by his two friends. Youssef took a deep breath of relief, grateful to both Maati and Hatim for having defended him. (207)

Hatim si schiera, almeno in apparenza, dalla parte dei deboli e degli emarginati, ai quali si preoccupa di dare letteralmente voce, servendosi di un importante strumento mediatico, *At Tariq Al Mustaqim*, la rivista ufficiale del Partito: è qui che vengono pubblicate le dichiarazioni di Youssef in merito alle percosse subite dalla polizia nel corso della manifestazione studentesca scatenata dall'aumento delle tariffe dei trasporti urbani, ed è interessante notare come, sin dall'inizio, Hatim rassicuri il protagonista sul fatto che «they will tell *your* story» (51).<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> ‘Quell’asino!’ Si tratta di un tipo di un insulto comunemente utilizzato dagli arabi.

<sup>26</sup> In realtà, le parole attribuite a Youssef nell'articolo («“There was blood everywhere, [...] and we do not feel safe coming to campus anymore”», 59) non corrispondono a quelle effettivamente pronunciate dal protagonista, il quale, alla domanda di Hatim «“Was there much blood?”» (51), aveva risposto solo un vago «“I don’t know”» (51). Agli editori di *At Tariq*, infatti, interessa porre l'accento sulla violenza della repressione messa in atto dallo stato marocchino, quel medesimo stato che diverrà complice del partito nell'omicidio di Benaboud.

La denuncia dell'ingiustizia sul piano politico e sociale costituisce una delle principali strategie grazie alle quali i membri di *Al Hizb* mirano a ottenere nuovi proseliti. Al fine di convincere Youssef a uccidere Farid, Hatim gli pone l'urgenza di una scelta tra il bene e il male («“The battle between the forces of good and the forces of evil is upon us”», 249), tramite il ricorso, peraltro, a simboli desunti dall'universo familiare del protagonista: la madre, rappresentante della comunità povera e periferica di Hay An Najat, e il padre, simbolo delle *élite* di Anfa. Consapevole delle recenti vicende personali di Youssef, Hatim non indugia a identificare negli uomini come Nabil Amrani e Farid Benaboud i responsabili dell'oppressione e dell'ingiustizia sociale, di cui Rachida e il protagonista non sono che le vittime:

*“it is time, my son, for each one of us to choose sides. [...] Will you side with those who line their pockets with our taxes, steal from the poor to give to the rich, falsify election results to suit their purposes, brutalize and torture everyone who dares stand up to them? Or will you side with your brethren, those who promote virtue and forbid vice, avert their eyes when they see women, and protect children from licentious magazines and television shows? [...] Are you on the side of your mother or your father?” (249-50)*

La retorica di Hatim è costruita in modo che, convinto dalle sue parole, Youssef veda nella propria partecipazione all'omicidio di Benaboud un'opportunità di riscattare, insieme alla madre, un'esistenza di cui il protagonista ha perduto il senso:

*Not long ago, he had asked his mother why she had not aborted him, why he was alive. Now it seemed to him he had finally found the answer to that question: to stand up to all those who had wronged her. This, at last, was the purpose of his existence. (256)*

Hatim offre a Youssef la parte dell'eroe nazionalista («“Your people's future is on your shoulders”», 255), all'interno di una messinscena in cui a ciascuno è assegnato un ruolo:

“My son, think of this as a big play. *We all have a part in it.* Your mother. Nabil Amrani. Farid Benaboud. Me. You. All the actors have taken their places, and now it is your turn. Will you do it?” (255)

Di tale recita, allestita da stato e fondamentalisti, Anfa costituisce il palcoscenico, mentre il Grand Hotel rappresenta la scena. La visione della vita come teatro serve a denunciare proprio l'ambiguità dell'ideologia fondamentalista, e i metodi che il Partito usa per realizzare i propri intenti individualistici sfruttando, in realtà, la sofferenza di individui marginali come Youssef, di cui apparentemente si fa paladino.

Le parole di Hatim suggeriscono, ancora, l'idea di una missione redentrice affidata al Partito, missione che la stessa autrice sembra rivendicare, al fine, però, di scardinarla, servendosi di alcuni riferimenti, più o meno espliciti, alle tradizioni religiose ebraica e cristiana. Il Partito fa il suo primo ingresso a Hay An Najat, poco dopo la partenza del consigliere comunale, a un'ora ben precisa, le tre del pomeriggio:

The white van pulled up in the little square at exactly three o'clock. (16)

Le tre del pomeriggio rappresentano, per i cristiani, l'ora della Divina Misericordia', l'ora, cioè, in cui Cristo, morendo sulla croce, salvò l'umanità dal peccato: di nuovo, l'inizio dell'attività fondamentalista del Partito ha luogo tra un 'prima' e un 'dopo', dove lo spartiacque è rappresentato dal passaggio dall'Antico al Nuovo Testamento. All'alluvione che ha colpito Hay An Najat, Hatim attribuisce il senso di un nuovo diluvio universale:

“This flood is a warning to those who have cast aside their religion, to the men and women who sin against our Lord, again and again and again”. (17)

Hatim si propone, in questo senso, come un nuovo Messia, al quale è affidata la purificazione dell'umanità di Hay An Najat dal peccato e dalla

degenerazione dei costumi. Tuttavia, ciò si opera nel romanzo è, evidentemente, la sovversione del progetto di redenzione operato dal fondamentalismo, anche attraverso l'ironia dello stesso nome Hay An Najat, 'il quartiere della salvezza', appunto: è, infatti, da Hay An Najat, come anche da Sidi Moumen, che vengono selezionati gli attentatori di stragi come quelle del 16 maggio. I tratti che accomunano tali figure, come emerge anche da un altro romanzo – di espressione francese – ispirato agli attacchi del 2003 a Casablanca, *Les Étoiles de Sidi Moumen* (2010) di Mahi Binebine,<sup>27</sup> sono la giovane età, la condizione di miseria in spazi poveri e fatiscenti, la disoccupazione.<sup>28</sup>

È chiaro come il Partito usi le diseguaglianze tra gli individui a proprio vantaggio, e a questo riguardo non è casuale la scelta dei membri di *Al Hizb* di stabilire la propria sede nel quartiere di Hay An Najat, riproduzione letteraria, come si è più volte evidenziato, di Sidi Moumen. Del resto, è noto come la principale risorsa del fondamentalismo sia proprio la gioventù disoccupata dei più indigenti quartieri urbani:<sup>29</sup> azioni

---

<sup>27</sup> Pubblicato per i tipi Flammarion. Lo spazio del quartiere, con la sua discarica, è il vero protagonista del romanzo di Binebine, in cui la voce narrante appartiene, secondo un artificio non assente nella letteratura araba, a uno degli attentatori suicidi di Casablanca, il quale descrive gli eventi successivi alle stragi, inclusi quelli relativi al proprio funerale. Un altro scrittore marocchino francofono, Abdelfattah Kilito, ha fatto ricorso a un simile artificio letterario nel racconto *Clefs* (1999), in cui il narratore diegetico racconta, in prima persona, il giorno del proprio funerale.

<sup>28</sup> I promotori dei contemporanei movimenti islamisti, osserva Gilles Kepel, appartengono a due gruppi sociali principali: da una parte, l'indigente gioventù urbana e, dall'altra, la borghesia religiosa, di cui è probabilmente membro Hatim Lahlou. Se la prima scorge nell'islamismo, in quanto progetto politico rivoluzionario, l'opportunità di scardinare l'ordine sociale esistente, così da porre fine alla propria esclusione e marginalizzazione, la seconda aspira a impadronirsi del potere politico senza peraltro invertire le gerarchie tra le classi. Sulle ambiguità sulle quali si reggono i movimenti islamisti, sul loro rapporto con la crisi dell'ideologia nazionalista e sul sostegno offerto alla borghesia religiosa islamista da Arabia Saudita e Stati Uniti, cfr. Gilles Kepel, *Jihad*, cit., pp. 67-75.

<sup>29</sup> A questo riguardo, cfr. Marvine Howe, *Morocco*, cit., p. 51. In *Secret Son*, il Partito attua strategie precise volte ad adescare soprattutto i giovani di Hay An Najat. La popolarità di Hatim e dei suoi compagni tra i settori più giovani della popolazione è garantita, fra l'altro, dagli usi nel campo della musica e del vestiario: Moussa si presenta per la prima volta alla comunità del quartiere indossando «a skullcap, a black leather jacket, and jeans»

drammatiche e pericolose come quelle terroristiche sono favorite, dunque, dalla presenza di determinate condizioni, abilmente manipolate da gruppi ideologici che operano ai margini, proprio come quelli religiosi radicali.

Nell'introduzione alla seconda edizione di *Islam and Democracy*,<sup>30</sup> Fatima Mernissi riporta un'interessante conversazione intrattenuta dall'autrice sessantenne con Karim, giovane marocchino laureato che guadagna dalla vendita di giornali e dal lavoro di contabilità svolto per il proprietario di un cybercafé. Karim auspica che il generale Colin Powell<sup>31</sup> adotti una strategia analoga a quella impiegata, ottocento anni prima, da Saladino<sup>32</sup> in seguito alla vittoria riportata, nel 1191, contro i Crociati. Saladino fece ratificare un trattato di pace che riconosceva ai musulmani vincitori e ai cristiani sconfitti pari opportunità nell'ambito degli scambi economici e del commercio, intuendo che solo da questa reciprocità sarebbero derivate pace e sicurezza nella regione:

In a situation where people can make a living trading peacefully, violence becomes an absurdly costly choice.<sup>33</sup>

Allo stesso modo, sostiene Karim:

“If Mr. Powell, like Saladin, had encouraged reciprocity in business ventures for winners [American] and losers [Arabs], he would have condemned terrorist propagandists to absurdly unconvincing pantomimes on a planet where prosperity was evenly distributed. Promoting Arab youth as knowledge workers in information technology would have contributed to the prosperity of both America and the Middle East, first by

---

(16), mentre Youssef, Amin e Maati odono «the beat of a hip-hop song» (19) provenire dall'ufficio di Hatim durante l'inaugurazione della nuova sede del partito. Quest'ultimo crea, inoltre, spazi di ritrovo come il cinema, il bar Oasis, dove le bevande vengono distribuite gratuitamente tutti i venerdì, e il campo di calcio, ottenuto dai membri di *Al Hizb* ripulendo il terreno dai rifiuti.

<sup>30</sup> Fatima Mernissi, *Islam and Democracy. Fear of the Modern World*, trad. ingl. di Mary Jo Lakeland, Perseus Publishing, Cambridge (USA) 2002, pp. X-XXI.

<sup>31</sup> Powell diresse l'operazione *Desert Storm* durante la Guerra del Golfo del 1991.

<sup>32</sup> Salàh ad-Din (1169-1193).

<sup>33</sup> Fatima Mernissi, *Islam and Democracy*, cit., p. XIII.

creating needed jobs and second by creating consumers of goods and services”.<sup>34</sup>

La creazione, da parte del governo americano, di posti di lavoro per la gioventù mediorientale, secondo Karim, appianando le tensioni tra civiltà, avrebbe persino potuto evitare, forse, le stragi dell’11 settembre:

Mr. Powell could have prevented the September 11 terrorist attack by making violence economically unrewarding.<sup>35</sup>

Lalami sembra sposare la visione di Karim, e denuncia la natura anti-democratica del progetto di Hatim, il quale mira a mantenere le gerarchie sociali al fine di sfruttare la debolezza e la marginalità dei soggetti più poveri, e, soprattutto, colpisce, in Farid, il settore intellettuale e progressista del paese, oltre che un principio fondamentale quale la libertà di parola e di opinione.

## 2.3 I personaggi

### 2.3.1 *What’s in a name?*

I nomi propri dei personaggi principali del romanzo possiedono un elevato valore simbolico ai fini della loro caratterizzazione: data la coincidenza della maggior parte dei nomi propri arabi con vocaboli di uso comune (sostantivi, aggettivi, participi e verbi),<sup>36</sup> i nomi di determinati personaggi – Nabil, Rachida, Amal e Malika – identificano tratti e attributi essenziali che li contraddistinguono.<sup>37</sup> Così, ad esempio, il nome ‘Nabil’, assegnato al padre del protagonista, significa ‘nobile’, ‘aristocratico’, ‘di alto lignaggio’, e richiama, pertanto, la sua appartenenza sociale alto-borghese;

---

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

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

<sup>36</sup> Solo per fare alcuni esempi, i nomi arabi maschili Muhammad, Fu’ad, ‘Abdallah e Nur ad-Din significano, rispettivamente, ‘lodato’, ‘animo’, ‘servo di Dio’ e ‘luce della religione’.

<sup>37</sup> Un’analoga identificazione è quella che si verifica nel caso della cultura mitologica. Cfr. Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, trad. it. di Manila Barbato Faccani *et al*, Bompiani, Milano 1975, pp. 83-109.

‘Malika’ corrisponde, invece, alla versione femminile del sostantivo arabo *malik*, cioè ‘re’, e risulta particolarmente adeguato a rendere il ruolo che la moglie di Nabil esercita in seno al contesto domestico, e nei confronti dello stesso marito. Quanto a ‘Rachida’, femminile di ‘Rachid’, si tratta di un aggettivo che ha tra i suoi significati quelli di ‘assennato’ e ‘giudizioso’; esso deriva dalla radice *r-sh-d*, che, nelle forme derivate seconda (*rashshada*) e quarta (*arshada*), denota l’atto di ‘condurre, guidare, indirizzare sulla retta via’: il nome della madre di Youssef evoca soprattutto il ruolo fondamentale del personaggio nel determinare il destino del giovane figlio. ‘Amal’, infine, è il sostantivo arabo che denota la speranza: non è un caso che la sorella di Youssef, figlia legittima di Malika e Nabil Amrani, sia il solo personaggio del romanzo in grado di perseguire, attraverso un libero atto di volontà, un ideale di felicità negli Stati Uniti, realizzandosi pienamente come donna e come individuo.

Il nome del protagonista, Youssef El Mekki, rimanda, attraverso relazioni che non sono unicamente semantiche, a una condizione esistenziale di esilio.<sup>38</sup> Il cognome El Mekki (il meccano), letteralmente inventato da Rachida attraverso un atto volutamente trasgressivo («“I bribed an official to put that name on your birth certificate”», 24), situa le radici familiari di Youssef in un contesto spaziale avulso da quello marocchino, e le riconduce al luogo in cui ebbe origine la civiltà arabo-islamica agli inizi del VII secolo d.C. Youssef è, invece, la pronuncia marocchina di Yusuf, versione araba del nome di origine ebraica Giuseppe, attribuito, nella *Bibbia*, a una figura paradigmatica di esule, il figlio minore di Giacobbe venduto come schiavo dai fratelli e condotto in Egitto.<sup>39</sup> L’origine ebraica del nome ‘Yusuf’ presenta conseguenze sul piano

---

<sup>38</sup> Il primo titolo pensato da Lalami per il suo romanzo era *The Outsider. A Conversation with Laila Lalami*, cit.

<sup>39</sup> Yussef è, ricordo, il nome dell’anziano protagonista del romanzo di Anouar Majid, *Si Yussef*. Secondo Chourouq Nasri, il romanzo rimanda, sin dal titolo, alle questioni della differenza e dell’alterità. Cfr. Chourouq Nasri, *Tangier: A Place Reinvented*, cit., p. 28.

strettamente linguistico e grammaticale, dal momento che la maggior parte dei nomi propri maschili di origine non araba (*'ajami*)<sup>40</sup> – si pensi a nomi ebraici quali Ibrahìim (Abramo), Yunus (Giona) e, appunto, Yusuf – non seguono le regole della più comune declinazione nominale triptota.<sup>41</sup> ‘Youssef El Mekki’ forma peraltro quasi un ossimoro, in quanto rinvia alla relazione conflittuale tra due culture, quelle araba e israeliana, oggi in competizione per il controllo dello spazio palestinese.

Il nome ‘Youssef’ deriva la sua particolare connotazione anche dalla sua associazione, nel romanzo, a un’altra forma di esilio, quello della madre Rachida; quest’ultima, rimasta incinta mentre lavorava per gli Amrani a Fes, si era trasferita a Casablanca sfruttando i servigi dell’autista di Nabil, un certo Youssef Boualem, l’uomo raffigurato sulla fotografia che il protagonista ha a lungo creduto essere del padre morto:

“Who is this?” he asked, his voice shaking even as he tried to keep himself from crying. The anger inside him threatened to consume him. “Youssef Boualem.” “Who is he?” “He worked as a driver for the Amranis. He helped me move to Casablanca and find a job.” “*You named me after the driver?*” “He helped me. It seemed like the right thing.” (40)

Attraverso Rachida, che ha preferito abbandonare il villaggio natale pur di non disonorare il padre, Youssef si iscrive, dunque, in una genealogia di esuli, ereditando dalla diretta antenata la propria condizione di marginalità. Essa è sottolineata anche dal titolo del romanzo, in cui il nome del protagonista viene omesso per essere sostituito dall’epiteto di ‘figlio segreto’. Youssef è uno dei personaggi novecenteschi del ‘sottosuolo’; la sua è un’identità ‘relativa’, in quanto si definisce nel continuo porsi in relazione

---

<sup>40</sup> Al tempo dell’espansione dell’Impero arabo-islamico, il sostantivo *'ajam* (da cui l’aggettivo *'ajami*) designava i persiani; successivamente, esso è passato a designare, per estensione, i popoli stranieri che venivano sottomessi dagli arabi.

<sup>41</sup> I nomi propri maschili di origine non araba seguono, di solito, una delle declinazioni diptote previste dalla lingua araba.

con altri, primi fra tutti i genitori:<sup>42</sup> lo stesso ricorso al sostantivo ‘figlio’ rimanda a un preciso ruolo familiare del protagonista, il quale viene introdotto sin dal titolo attraverso la sua dipendenza dalle figure genitoriali; l’aggettivo ‘segreto’ rinvia, invece, all’identità oscura di Youssef, il cui doppio cognome El Mekki/Amrani contribuisce a privare il personaggio di una sicura discendenza:<sup>43</sup> diversamente dal Robinson di Defoe, che è in grado di svelare dettagliatamente al lettore i fatti legati alla propria discendenza familiare,<sup>44</sup> Youssef conosce solo una versione scarna e per di più falsificata, basata sui racconti materni, del proprio passato e di quello di Rachida.

### 2.3.2 Le donne del romanzo

La questione della ‘nominazione’ in *Secret Son* introduce l’evidente contrapposizione tra i personaggi maschili e quelli femminili. Lalami si colloca sulla scia degli scrittori arabi anglofoni e francofoni i quali si servono della lingua straniera per contrapporre ai discorsi occidentali la propria visione ‘dall’interno’ – o, il più delle volte, *insider/outsider* – sugli arabi, i musulmani e la loro cultura: ne consegue, fra l’altro, la possibilità, specialmente per le scrittrici, di contrastare e decostruire – o, viceversa, confermare e rafforzare – immagini e stereotipi tra cui quelli sulla donna nell’Islàm, di solito rappresentata, non soltanto in Occidente, come passiva

---

<sup>42</sup> Sul personaggio relativo nel romanzo del Novecento, cfr. Enrico Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009, pp. 31-44.

<sup>43</sup> Quella di Youssef è un’identità ambigua che accomuna il personaggio principale di *Secret Son* a figure marginali della letteratura, che includono, ad esempio, quelle dell’impostore, dell’adultero e, appunto, dell’orfano. Cfr. Philip Riley, *Language, Culture and Identity. An Ethnolinguistic Perspective*, Continuum, London-New York 2007, p. 77.

<sup>44</sup> Nel romanzo *Robinson Crusoe*, si verifica la coincidenza del titolo con il nome completo del suo protagonista. In questo modo, è lo stesso titolo del romanzo a preannunciare l’individualità del suo personaggio principale, designato chiaramente attraverso un nome e un cognome. Una strategia analoga accomuna altri romanzi del canone europeo, ai quali Franco Moretti ha fatto riferimento nel suo studio sul romanzo di formazione europeo (*Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano 1991): tra questi, *Tom Jones* (1749), *Jane Eyre* (1847), *David Copperfield* (1849-50), *Madame Bovary* (1857) e *Daniel Deronda* (1876).

e priva di voce. Tale la condizione, per quanto riguarda la letteratura araba di espressione francese, delle donne algerine, «silenced and silent»,<sup>45</sup> in *L'amour, la fantasia* di Assia Djebar, relegate nello spazio privato dell'abitazione, a eccezione della narratrice, a cui l'istruzione, per di più nella lingua degli ex-colonizzatori, offre la chiave di accesso allo spazio pubblico tradizionalmente maschile.<sup>46</sup> In *L'Enfant de sable* di Ben Jelloun, la rappresentazione della principale figura femminile si arricchisce del tema della 'maschera', che dissimula non soltanto l'aspetto, ma la stessa identità sessuale della protagonista, dal momento che, per volere del padre, Zahra sarà presentata al mondo come un maschio e sarà chiamata Ahmed. In due romanzi recenti, le scrittrici marocchine Siham Bencheikroun (*Oser vivre*, 1999) e Touria Oulehri (*La Répudiée*, 2001) denunciano, dal canto loro, la condizione femminile:

in a phallogentric society seemingly involved in modernity and institutional modernization but still caught in the web of tradition.<sup>47</sup>

Nel contesto della letteratura marocchina anglofona, Laila Lalami è colei che dà maggiore risalto, all'interno del sistema dei personaggi di *Secret Son*, alle figure femminili, rivestendole di ruoli simbolici particolarmente significativi nell'economia dell'intreccio narrativo e contrapponendole a protagonisti maschili privi di coerenza e, soprattutto, di attendibilità. In *Secret Son*, ritroviamo, inoltre, i motivi della 'maschera' (o meglio della

---

<sup>45</sup> John Erickson, *Islam and Postcolonial Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 42. Il libro comprende quattro saggi sui discorsi postcoloniali elaborati in altrettante opere dai rispettivi autori musulmani: *L'amour, la fantasia* (1985) di Djebar, *L'Enfant de sable* (1985) di Tahar Ben Jelloun, *Amour bilingue* (1983) di Abdelkebir Khatibi e *The Satanic Verses* (1988) di Salman Rushdie.

<sup>46</sup> Fatna Ait Sabbah, *La femme dans l'inconscient musulman*, Albin Michel, Paris 1986, p. 35.

<sup>47</sup> Hassan Zrizi, *Narrating Domestic Frontiers: Unbecoming Daughters of Patriarchy Moroccan Women Writers of French Expression*, in Larbi Touaf, Soumia Boutkhil (eds), *Representing Minorities*, cit., pp. 64-73: 64.

‘mascherata’, nel senso di falsificazione dell’identità)<sup>48</sup> e del *passing*, inteso in termini razziali e socioculturali, nell’ambito della società urbana di Casablanca, contraddistinta, oltre che da un rigido dualismo sociospaziale (Hay An Najat/Anfa, proletariato/borghesia), dalla compenetrazione di tradizione e modernità data, fra l’altro, dal permanere di certe strutture patriarcali e patrilineari anche nel microcosmo borghese e capitalista costruito intorno a Nabil Amrani. A fare le spese delle restrizioni che ne derivano, in termini di marginalizzazione e di mancanza di opportunità, sono le figure di Youssef e Rachida, emblemi di condizioni di liminalità, rifiuto e sofferenza. Tuttavia, se Youssef subisce quasi sempre passivamente gli eventi e le decisioni altrui, è la figura materna che si assume responsabilità importanti al fine di determinare il proprio destino e quello del figlio.

Alla complicità dei personaggi femminili, in particolare a quella di Rachida e Malika, moglie di Nabil, è possibile riconoscere funzioni particolarmente rilevanti ai fini della determinazione dell’intreccio narrativo.

L’agnizione non costituisce, in *Secret Son*, la chiave dello scioglimento della vicenda, ma è semmai l’evento che la mette in moto. Se il trasferimento di Youssef ad Anfa, dal padre, non è osteggiato da Rachida, la scoperta, parecchi mesi dopo, che il figlio, assunto al Grand Hotel di Nabil, ha abbandonato gli studi induce il personaggio materno a provocare il ritorno del protagonista a Hay An Najat:

[Youssef] *was slipping away from her grasp*. She might have been able to live through this loss if she had been sure he was going to make something of himself. But when he said he had stopped going to school, an animal rage awoke in her. She had worked so much, and for so long, to see him graduate from

---

<sup>48</sup> Il senso di ‘mascherata’ è, qui, quello di assunzione volontaria di un’identità falsa, nei casi in cui quella reale non possa essere rivelata pubblicamente perché incerta – come quella di chi è nato da un’unione illegittima – o perché stigmatizzata, come quella del soggetto omosessuale. Christie Davies ha esaminato i suddetti casi in *Stigma, Uncertain Identity and Skill in Disguise*, in Efrat Tseëlon (ed.), *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, Routledge, London-New York 2001, pp. 38-53.

college, and now he had thrown it all away for the promises his father had made him. *She had to do something.* (238)

Preoccupata dalle trasformazioni subite da Youssef a contatto con il padre, Rachida si reca, in segreto, dalla moglie di Nabil per metterla al corrente della propria relazione, avvenuta vent'anni prima, con il marito («the truth was hard to speak and – she knew – to hear», 237). Ciò che Rachida propone a Malika è un vero e proprio compromesso tra donne, un patto sancito nell'unica sfera che, nell'Islàm, può essere di competenza femminile, quella dell'oralità:<sup>49</sup>

The words formed short, simple sentences, but the propositions beneath them were filled with urgency and purpose: *your husband has my son; take back your husband; give me back my son;* and we can go back to the arrangement I made twenty-two years ago, with your husband's mother, the other Madame Amrani. What mattered to Malika Amrani was what mattered to Rachida Ouchak: each wanted to protect her family. The two of them had come to an understanding because they had a common interest. (237-8)

Amal, l'altra protagonista femminile del romanzo, sarà, inconsapevolmente, la seconda complice di Rachida, coinvolta direttamente da Malika, la quale approfitta della laurea della figlia per raggiungerla in California e convincerla a rientrare con lei e Nabil a Casablanca:

“Everyone is talking about how crazy your father has been acting, and your uncles are upset about the appearance of this boy – this Youssef. They're worried what your father will do with his share of the company, whether he'll give him something. They told me they won't let it happen. I need you back home. If you come home with me, I'm sure your father will come to his senses, and everything can go back to the way it was before. Please, Amal.” (180)

---

<sup>49</sup> Nel caso di accordi e contratti formali, laddove una delle parti sottoscriventi sia una donna, la *shari'ah* rende obbligatoria la presenza di tutori maschili, come nel caso del contratto di matrimonio, o *nikàh*, stipulato, per legge, dallo sposo e dal *wali*, il rappresentante legale della sposa. Sul matrimonio nell'Islàm, cfr. Alessandro Bausani, *L'Islam*, Garzanti, Cernusco s/N 1999, pp. 62-4.

Amal fa ritorno in Marocco, pur di onorare il vincolo di obbedienza filiale, e trova un impiego come albergatrice, mentre Youssef perde il lavoro al Grand Hotel, licenziato dalla direttrice, Amina Benjelloun, senza una spiegazione convincente («“Why are you firing me?” “We just don’t need you anymore”», 187).

I personaggi principali si muovono, come in una staffetta, lungo un segmento spaziale immaginario che unisce Hay An Najat (Rachida) a Los Angeles (Amal), passando per Anfa (Malika):<sup>50</sup> della suddetta staffetta, Youssef non è che il ‘testimone’, restituito alla madre e sottratto al controllo paterno grazie all’azione sincronizzata di Rachida, Malika e Amal.

Un capitolo importante dei *cultural studies* è quello che analizza le relazioni esistenti tra *gender* e potere<sup>51</sup> entro un ordine sociale gerarchico ove gli uomini assumono il controllo sulle donne e le privano della libertà di parlare e di agire. Nelle parole di Sylvia Walby, il patriarcato si definisce in quanto sistema di pratiche e strutture sociali «in which men dominate, oppress and exploit women»;<sup>52</sup> ora, simili meccanismi caratterizzano particolarmente le società arabo-islamiche tradizionali, come quelle marocchina e algerina rappresentate da scrittrici quali Fatima Mernissi e Assia Djebar, particolarmente interessate a un tema – *l’harem* in quanto spazio simbolicamente claustrofobico – che da sempre desta curiosità

---

<sup>50</sup> Rachida si muove tra Hay An Najat e Anfa, residenza di Malika, la quale raggiunge Amal a Los Angeles e la conduce con sé in Marocco, nella zona residenziale di Casablanca; il ritorno di Amal segna, infine, anche quello di Youssef dalla madre a Hay An Najat. Si noti la peculiare struttura spaziale di *Secret Son*, in cui l’autrice suggerisce un movimento progressivo dalla ‘periferia’ verso il ‘centro’: Hay An Najat è, rispetto ad Anfa, un quartiere ‘periferico’ in termini socioculturali; al tempo stesso, anche Anfa sta a Los Angeles come la ‘periferia’ sta al ‘centro’: la relazione Hay An Najat Anfa riproduce, pertanto, al livello locale, la relazione Marocco-Stati Uniti. È significativo che solo alcuni personaggi – Amal, Malika e Nabil – abbiano accesso allo spazio californiano, laddove a Youssef e a Rachida è concesso di muoversi entro i confini della sola città di Casablanca. La struttura del romanzo è tale da evidenziare la centralità dell’ambientazione americana, che compare proprio verso la metà di *Secret Son*, nel capitolo decimo.

<sup>51</sup> Cfr., per esempio, *Gender and Sexuality. To Break the Old Circuits*, in Neil Campbell, Alasdair Kean, *American Cultural Studies*, cit., pp. 203-30.

<sup>52</sup> Sylvia Walby, *Theorizing Patriarchy*, Blackwell, Oxford-Cambridge (USA) 1997, p. 20.

presso gli osservatori occidentali. In *Secret Son*, le gerarchie tra i generi risultano invertite: le figure femminili mostrano notevole libertà di parola e di movimento e ricoprono rinnovati ruoli familiari e sociali, per cui il lettore è indotto a identificare nei personaggi di Amal e Rachida le vere protagoniste del romanzo e a riconoscere, in particolare, alla madre del protagonista, come si avrà modo di evidenziare, la facoltà di ‘inventare’ e veicolare le identità maschili di Youssef e di Nabil.

### 2.3.3 Fra pubblico e privato: Nabil e Malika Amrani

Nei personaggi di *Secret Son* sono da riconoscere nuclei forti di significati che permettono di risalire all’elaborazione di discorsi, oltre che di genere, sul potere capitalista, sull’imperialismo economico e culturale e, infine, sull’‘autenticità’ identitaria e culturale.

Nabil Amrani incarna, ad esempio, l’imperialismo culturale occidentale, propaggine della colonizzazione politica europea. Il ruolo di Nabil, marocchino originario di Fes, è quello di rivelare le modalità in cui l’influenza culturale occidentale si esercita anzitutto sulle *élite* locali marocchine, in sintonia con la politica centrale filo-americana del Marocco. La crisi delle *élite* della nazione indipendente,<sup>53</sup> in particolare, è resa attraverso la decostruzione sia dell’ideologia nazionalista, anch’essa rappresentata da Nabil, un tempo intellettuale di sinistra, sia del capitalismo, retaggio del periodo coloniale e ideologia ufficiale dello stato marocchino.

Nel passaggio di Nabil dall’idealismo nazionalista giovanile all’individualismo capitalista dell’età adulta è riconoscibile una sorta di ‘involutione’ del personaggio, del cui passato nazionalista il lettore viene a conoscenza solo nel penultimo capitolo del romanzo:

---

<sup>53</sup> L’attenzione alla crisi delle *élite* in Marocco fa parte di una tendenza che Marianna Salvio ha riscontrato anche in altri romanzieri marocchini contemporanei. Cfr. *Voci da Tangeri*, cit., p. 30.

Men of his generation were children of '56, children of the independence. Like them, he had signed petitions for the release of Saida Menebhi,<sup>54</sup> written articles for *Lamalif*,<sup>55</sup> spent hours in Rafael Levy's smoky living room discussing Frantz Fanon or Mehdi Ben Barka,<sup>56</sup> closed down his law office during general strikes, denounced the imposition by the World Bank and the IMF of a structural adjustment plan, called these institutions "tools of neocolonialism *par excellence*," collected money for the families of those killed during the bread riots of 1981. Those were years when he still dared to dream, when he was still full of love for his country. (272-3)

Le lotte nazionaliste di Nabil erano indirizzate sia contro le varie forme di repressione messe in atto dal governo marocchino indipendente, sia contro il neo-imperialismo o 'colonialismo culturale', quel nuovo sistema di dominio economico che si è subito rivelato, nelle parole di Robert Young, «a more subtle, indirect version of the old».<sup>57</sup>

Nella nazione indipendente, l'ingiustizia, radicata nelle stesse *élite* chiamate a governare il paese alla fine del protettorato, era peraltro sostenuta e favorita dalla politica dispotica di Hassan II,<sup>58</sup> la cui repressione attuata durante gli 'anni di piombo'<sup>59</sup> era rivolta in gran parte ai settori

---

<sup>54</sup> Nata nel 1952, è stata membro del movimento rivoluzionario *Ilà 'l-amàm* (Avanti).

<sup>55</sup> Rivista marocchina di opposizione fondata nel 1966. Il titolo della rivista ha origine dall'unione dei nomi di due lettere dell'alfabeto arabo, *lam* (l) e *alif* (a), le quali compongono la negazione araba *la*, cioè 'no'.

<sup>56</sup> Esponente del movimento socialista marocchino, improntato all'ideologia nasseriana in Egitto. Nel 1959, dopo la scissione dal partito dell'*Istiqlâl*, Ben Barka ha fondato l'UNFP (Unione Nazionale delle Forze Popolari). Cfr. Marvine Howe, *Morocco*, cit., p. 224; e Hakim M. Belhatti, *Morocco*, cit., p. 31.

<sup>57</sup> Robert J.C. Young, *Postcolonialism. An Historical Introduction*, Blackwell, Malden-Oxford 2001, p. 44.

<sup>58</sup> 1961-1999.

<sup>59</sup> Gli anni di piombo, «a time of political trials, torture, disappearances, rebellions, and repression», sono coincisi con i decenni '70 e '80 del secolo scorso. Marvine Howe, *Morocco*, cit., p. 91. Salah Moukhlis ne ha esteso la durata, includendovi l'intero periodo tra l'indipendenza e l'inizio degli anni '90. Cfr. Salah M. Moukhlis, *The Forgotten Face of Postcoloniality: Moroccan Prison Narratives, Human Rights, and the Politics of Resistance*, in «Journal of Arabic Literature» 39, 2008, pp. 347-76: 352. Nel Marocco di Hassan II, la prigione segreta di Tazmamart è divenuta il principale simbolo delle ripetute violazioni dei fondamentali diritti umani e civili registrate, in parte, da quella letteratura, in arabo, che si definisce 'della resistenza'. Cfr. Ivi, p. 351. Moukhlis ha analizzato, in particolare, tre romanzi di altrettanti autori marocchini pubblicati durante gli ultimi dieci anni, e che

intelletuali della società marocchina. Nel romanzo figurano, tra le vittime della repressione, anche alcuni amici di Nabil:

Some of his friends – journalists, professors, writers, artists – were forced into exile, in Cairo or Paris or Madrid. He knew people who had been imprisoned and tortured. (273)

Il narratore riferisce come tutto ciò sia all'origine della disillusione del personaggio e della sua trasformazione:

[Nabil] *began to lose hope, betray his ideals, trade his love of country for the comfort of home*. By the time he was twenty-nine, he had given up. He told himself he was married, with a child on the way [...]. He could no longer take the risk of wanting change. He started working for his father in the family business, like his father before him, and had been content to think of politics as something that was discussed every once in a while over a glass of whiskey or during a game of golf. Whatever happened in the nation or the world was not his concern any longer. (273)

Nabil negozia, cioè, l'ideale comunitario con quello individualista, perseguito attraverso la scelta della sicurezza domestica ed economica, di cui è garanzia l'acquisizione dell'attività imprenditoriale trasmessa di padre in figlio per tre generazioni.

Un'altra importante questione del capitalismo locale è affrontata dal personaggio di Farid Benaboud: si tratta di quella contraddizione tra «its ideal discursive promises and the inherently exclusionary tendencies of the capitalist mode of production».<sup>60</sup> In quanto imprenditore, Nabil è il datore di lavoro di migliaia di persone («I have thousands of employees who depend on me», 149); nel corso di una conversazione con Farid, il giornalista ridimensiona l'effettivo contributo dell'occupazione creata da imprenditori come Nabil alla produzione e redistribuzione della ricchezza:

---

ripercorrono le esperienze di prigionieri politici all'interno delle prigioni del Marocco negli anni '70-'80: *al-Sabah al-sharafyyah* (La piazza d'onore, 1999) di 'Abd al-Qadir al-Shawi, *Sirat al-ramad* (Memorie di cenere, 2000) di Khadijah Marwazi e *Dhàkirat al-finiq: sirah dhatyyah li-wajh min sanawàt al-rasàs* (Memorie della Fenice: Un'autobiografia dagli anni di piombo, 2006) di Sa'ïd Haji.

<sup>60</sup> Jaafar Aksikas, *Arab Modernities*, cit., p. 3.

“But are the jobs you’re creating really helping? If you’re creating a hundred jobs at fifteen hundred dirhams a month, how are people supposed to live on that? They’re still going to live below the poverty line and they won’t be able to send their children to school.” (130)

Gli ideali liberali e democratici favoriti dall’estensione delle opportunità occupazionali a una fetta larga e diversificata della popolazione risultano, dunque, annullati dalla differenziazione degli stipendi, tenuti, nella maggior parte dei casi, a un livello eccessivamente basso, e, di conseguenza, dall’accentuazione del divario tra le classi sociali.<sup>61</sup>

Il capitalismo globale è, infine, una delle espressioni di quell’imperialismo culturale un tempo osteggiato da Nabil Amrani. Il Nabil adulto appare il frutto del neo-imperialismo, in quanto membro dell’*élite* marocchina occidentalizzata che manda i figli a studiare nelle università straniere (la figlia di Nabil studia in California) e che accoglie modelli allogeni di vita e di lavoro:

This was what people like the Amranis did: they studied in private schools, went to university in France or Canada or the United States, and then came back to run the country, while the rest of the people got by on fifteen hundred dirhams a month. (117)

La dipendenza tra culture è riprodotta nella relazione tra Youssef e il padre, del quale il protagonista subisce l’influenza, chiaramente percepita da Rachida:

all of it was Nabil Amrani’s fault, as far as Rachida was concerned. He should not have taken Youssef away and turned him into someone she barely recognized. She remembered walking into the back office at the hospital and finding Youssef standing by the detergent shelf, tall and handsome. He wore a polo shirt with the insignia of the Royal Golf Dar Es Salam,<sup>62</sup> and a pair of fancy leather shoes. His posture had changed, his

---

<sup>61</sup> Secondo Aksikas, l’effetto finale della globalizzazione capitalista non sarà quello di ridurre le differenze tra classi sociali e nazioni, bensì quello di «develop underdevelopment». Ivi, p. 87.

<sup>62</sup> Nome di un celebre club situato poco fuori Rabat. *Dar as-salàm* significa ‘la casa della pace’.

speech was peppered with words she was not used to hearing on his lips, and he had a new set of mannerisms, as if he were imitating someone. (238)

La convivenza biennale di Youssef con Nabil, in primo luogo, pone il protagonista a contatto con nuove abitudini alimentari,<sup>63</sup> mostrando la sua scarsa familiarità con piatti di una certa raffinatezza quali l'aragosta:

When his plate of crayfish arrived, he stared at it, unsure where to start. He managed to slice off an edible piece; he made a mess of it. "Do you like seafood?" Nabil asked. Perhaps I cut the crayfish the wrong way, Youssef thought. He felt his cheeks redden with embarrassment. "I'm not sure," he said, frowning. (100)

È Nabil ad ammettere, ripensando alla passione di Amal per il pesce, che «"It's an acquired taste"» (91). La divergenza di gusti dei due fratelli, ovvia conseguenza della loro diversa provenienza sociale, è messa in luce anche attraverso un altro episodio del racconto. Nel giorno in cui Youssef si trasferisce nell'appartamento paterno, Nabil propone al figlio di ordinare un hamburger al fast food Dina's Diner, simbolo evidentemente di un sistema globalizzato di ristorazione, e gli suggerisce il panino preferito di Amal:

Youssef chose the hamburger his father had suggested. When the food arrived, they sat across from each other in the dining room. Youssef bit into the hamburger and discovered that it was smothered in blue cheese. The mere sight of the mold disgusted him. Still, he forced himself to eat it. (118)

He closed the door behind his father, feeling nauseous. By the time he walked back to his bedroom, he had to rush to the bathroom to throw up. (118)

È anche attraverso l'attribuzione dei gusti e delle abitudini alimentari, selezionando cibi che non fanno parte della tradizione culinaria

---

<sup>63</sup> «Youssef was used to the neighborhood stalls where young men like him gathered to eat fried sardines or roasted chickpeas, and to the cafés where they drank tea and played cards, but he had never been inside a place where the waiters' jackets were not threadbare, where the food trays were not cracked, and where music did not blare out of the loudspeakers. At La Mouette, even the air was different» (98).

marocchina,<sup>64</sup> che si evidenzia la differenziazione tra classi sociali, suggerendo un confronto, inoltre, tra la ‘marocchinità’ di Youssef e l’occidentalizzazione degli Amrani.

La trasformazione del protagonista si verifica parallelamente all’osservazione degli usi e stili di vita del padre: «Youssef watched his father. And he learned» (126). L’autrice mostra, nel personaggio, anche una certa disponibilità al compromesso e alla negoziazione di principi etici, come la fedeltà coniugale. Appena giunto nell’appartamento di Nabil, Youssef vi trova una confezione di preservativi; se la prima reazione del protagonista è di biasimo:

The old dog, Youssef thought – he is using this apartment for meeting women. Women like my mother. What am I doing here? What I am doing with this man who is still cheating on his wife after all these years? (114)

poco dopo Youssef si dichiara disposto a negoziare l’integrità morale del padre in vista delle nuove possibilità che questi sembra in grado di offrirgli:

Now there was a chance that the emptiness that had been the hallmark of his life could be filled. The future was uncertain, but at least he could see the glimmer of a future – except that he had run away from this new beginning, and all because of a pack of condoms. So what if his father brought women to the apartment? No one was forcing them to come. Youssef felt around in his pocket for his last remaining twenty-dirham bill, and then he walked inside the patisserie and asked for a croissant. (115)

Qui, il personaggio è colto nel dilemma tipicamente moderno che impone, in cambio del progresso economico e di altri benefici, la rinuncia a una parte della propria identità originaria, nonché costi, come hanno spiegato Berger e Kellner, in termini di ‘*dislocation*’, ‘*disorientation*’,

---

<sup>64</sup> Tipici prodotti marocchini sono le sardine e le arance, che figurano nel titolo della raccolta di racconti maghrebini *Sardines and Oranges. Short stories from North Africa*, trad. ingl. di Peter Clark, Banipal Books, London 2005.

'*rootlessness*'.<sup>65</sup> In primo luogo, Youssef, che ha da poco scoperto di essere il figlio di Nabil Amrani, è obbligato a tenere celata la sua vera identità, presentandosi alla comunità di Anfa come il nipote di un cugino del padre:

So went the lie. They became good at it, both of them, Nabil doing the introductions most of the time, but Youssef chipping in when someone asked him who he was, with the exact role that his father had picked for him. (133)

Ma Nabil chiede al figlio la rinuncia anche a esperienze, importanti e durature, legate alla precedente esistenza a Hay An Najat, come l'amicizia con Amin:

"This friend of yours, do you see him a lot?" "Every day. Well, almost every day. He's on a different campus and we're on different schedules." "Well, maybe that's not such a bad thing. *Better to make a clean break. Start fresh.* Don't you think?" (124)

Youssef appare consapevole, a un certo punto, di essere «his father's creature» (139); la dipendenza del giovane protagonista da Nabil trova ulteriore conferma nelle seguenti riflessioni del personaggio, riportate dal discorso indiretto libero del narratore:

Youssef was ashamed to see he was more like a mistress than a son: he spent hours waiting for a man to show up and was happy only when they were together. What was becoming of him? (136)

Nonostante la dipendenza affettiva di Youssef dal genitore, Nabil si rivela, almeno nei riguardi del figlio illegittimo, un padre assente: la crisi della figura di Nabil, in quanto membro dell'*élite* culturale marocchina, è resa simbolicamente e allegoricamente proprio dall'indebolimento, evidente sin dall'ingresso del personaggio nell'universo diegetico, dei suoi ruoli familiari di padre nonché di marito.

L'arrivo di Youssef nell'ufficio paterno coincide con un momento critico della vita familiare di Nabil: marito e moglie hanno da poco scoperto

---

<sup>65</sup> Peter L. Berger, Hansfried Kellner, *Sociology Reinterpreted. An Essay on Method and Vocation*, Anchor Press/Doubleday, Garden City 1981, p. 148.

che la figlia Amal intrattiene, a Los Angeles, una relazione con Fernando, giovane latino-americano, e non sono d'accordo sulla strategia da adottare nei riguardi della ragazza. Nabil, contro il volere della moglie, ha interrotto il trasferimento di denaro al conto di Amal in California; Malika, dal canto suo, cerca di convincerlo a riprendere i versamenti. Il narratore mostra, in particolare, la soggezione di Nabil nei confronti della moglie Malika attraverso i tentennamenti che hanno trattenuto il personaggio dal telefonarle nel corso della mattina, consapevole che «their conversation would inevitably end in a bitter argument» (77). Malika è una donna tutt'altro che sottomessa al marito, pur non disponendo del controllo e della gestione del suo capitale; la donna non si limita ad accogliere passivamente le scelte di Nabil, ma fa sentire chiaramente e pressantemente la propria voce, mettendo in discussione le strategie educative adottate nei confronti della figlia:

*Malika, of course, was furious. She called him morning and evening to argue that he should “stop the nonsense,” that he needed to “get on with the times.” (79)*

Il rapporto tra Malika e Nabil è spiegato dal narratore in poche frasi:

*She wanted him to do things, she simply could not stand by and let things be. She had no patience – and why should she, when she always got what she wanted? Nabil deferred to her on most decisions, but when his honor was at stake, she had no voix au chapitre. (81-2)*

Malika svolge un ruolo tale nella vita privata di Nabil da indurlo a ricercare spazi in cui rifugiarsi per sottrarsi alla presenza della moglie. Uno di questi è il ristorante La Mouette, nel quale Nabil pranza insieme a Youssef al termine del loro primo incontro:

*La Mouette was one of the few places he went to on his own or with friends, but never with his wife – it was a refuge from the world over which Malika presided. (87)*

La situazione familiare descritta da Lalami in *Secret Son* è ben diversa da quella presentata in romanzi semi-autobiografici come *al-Khubz al-bafi* di Shukri, ove «des hommes battent les femmes. Les femmes pleurent et crient»,<sup>66</sup> e *Le passé simple* di Driss Chraïbi (1926-2007), in cui il padre del narratore, ‘*le Seigneur*’, è incarnazione dell’autorità familiare assoluta:

Cet homme à tarbouch est sûr de lui: une mouche ne volera que s’il lui en donne la permission.<sup>67</sup>

Tale grado di autorità è invece precluso a un personaggio come Nabil Amrani. La crisi dei ruoli maschili incarnati da Nabil appare evidente nell’attribuzione di tratti che ne fanno, per certi versi, una figura *emasculated*; come una particolare emotività che porta Nabil a commuoversi fino alle lacrime, ad esempio quando gli viene annunciato il figlio di Rachida Ouchak («Nabil’s eyes watered, despite his efforts», 84) e, poco dopo, nel riconoscere in Youssef il proprio stesso figlio:

Again the tears came, unbidden. He blinked furiously and cursed himself. If he did not watch it, he might soon turn into one of those effeminate men whose wives boss them around. (86)

Alcune foto di famiglia poste sulla scrivania del suo ufficio inducono, infine, Nabil a riflettere sulla propria condizione di padre e marito nei seguenti termini:

Suddenly they seemed to him testaments of a historical era, a bygone time when his wife and daughter still had love and respect for him, rather than the contempt they seemed bent on showing him now. *He had fallen into disgrace: a man whose wife disobeyed him and whose daughter made a fool of him.* (82)

La scelta di presentare una figura maschile come Nabil, detentore di un notevole potere economico ed esponente delle *élite* culturali marocchine, attraverso i suoi ruoli di marito e di padre risulta estremamente sovversiva e

---

<sup>66</sup> Muhammad Shukri, *Le pain nu*, cit., p. 14.

<sup>67</sup> Driss Chraïbi, *Le passé simple*, Éditions Denoël, Paris 1954, p. 20. La madre di Driss, al contrario, appariva «faible, soumise, passive». Ivi, p. 40.

originale rispetto alla visione patriarcale che assoggetta, piuttosto, l'identità femminile ai ruoli convenzionali di moglie e di madre.<sup>68</sup> La volontà sovversiva dell'autrice si fa più esplicita nel seguente passo tratto dal penultimo capitolo del romanzo, incentrato sulla decisione di Amal di lasciare il padre e la madre per tornare definitivamente in California da Fernando:

Now even Malika would leave him. She had no reason to stay any longer. He had made a fool of her over the years. She had never cared because she had always believed that they were a family and family was more important than *des affaires de cuisses*. But today everything had changed. Her only daughter had left. [...] A kind of loneliness such as he had never known before entered his heart. *If he did not have a daughter, or a son, or a wife, then who was he, in the end?* (272)

La scena della partenza di Amal da Casablanca segna il culmine della crisi, familiare ed esistenziale, del personaggio: «What had he done with his life?» (273). La presa di coscienza del proprio scacco esistenziale stimola in Nabil il desiderio di avviare una riconciliazione simbolica con il proprio passato nazionalista, sostenendo l'amico Farid Benaboud contro i suoi nemici in ambito governativo:

There was something in Benaboud that Nabil recognized – a part of his old self, a part of the past he had long betrayed. And it was in order to save that sliver of himself, in order to be loyal to that past, that he picked up the phone and called to say he would write a statement of support. He knew this would anger his friends in government. But it would make others like him pause, and perhaps they could help Benaboud's magazine survive. This time, at least. (274)

---

<sup>68</sup> Tale l'idea di donna che emerge dal romanzo *To the Lighthouse* (1927) di Virginia Woolf. In *Secret Son*, tale visione è tipica di Youssef. Benché curioso sulla vita privata della madre, egli evita di porle domande al riguardo: «He wanted to ask her why she had never married, but the usual sense of propriety stopped him. He had never heard anyone discuss the topic of a mother's romantic life, and even if he could, he would not find the right words in his vocabulary to speak of such things. Mothers were mothers: they cared for children, sacrificed for them, worried about them. It was in the order of things, as old as the world itself» (211).

La relazione tra alienazione dal passato nazionalista e inconsistenza dei ruoli familiari di marito e, soprattutto, di padre<sup>69</sup> accomuna Nabil al protagonista di un altro romanzo anglofono, *Hearts of Embers* di Abdellatif Akbib. Anche Said, il narratore sessantenne del romanzo, ripercorre retrospettivamente la propria vicenda esistenziale di padre, marito e marocchino nazionalista: in *Hearts of Embers*, la crisi dei ruoli familiari, specie quello genitoriale, del protagonista appare la conseguenza della disillusione di cui Said fa esperienza all'indomani della tanto agognata indipendenza nazionale, alla quale egli ha dato il proprio importante contributo. Dopo aver preso parte attiva alle lotte per la fine del protettorato francese, Said ha fatto esperienza, infatti, della disillusione seguita alla nascita della nazione indipendente, che continua a essere gestita mediante meccanismi di corruzione e attraverso il mantenimento delle vecchie relazioni coloniali. Il trauma si traduce in un atteggiamento di sostanziale indifferenza nei riguardi sia dei valori esistenziali trasmessi dai genitori, sia degli stessi membri del proprio nucleo familiare: la moglie Aicha e il figlio Adil. Anche in questo caso, l'autore si serve della vicenda fittizia per condannare le *élite* borghesi, protagoniste delle battaglie per la liberazione del Marocco, eppure principali responsabili, al momento della riorganizzazione del paese, del fallimento del medesimo progetto nazionalista di cui si erano fatte portavoce. L'interrelazione, in entrambi i romanzi, tra le intricate situazioni private dei personaggi e i traumi collettivi è ciò che permette di leggere queste opere in termini di 'allegorie nazionali':

But with independence came the shock of disillusionment. The comrades within the nationalist party turned out to be corrupt

---

<sup>69</sup> Per Paolo Gambini, il *patris-munus* (o dono-compito paterno) «consiste nella trasmissione dei beni (patrimoni materiali e morali) e, con essi, nel riconoscimento e nell'offerta di un'appartenenza. Il riconoscimento e l'appartenenza sono fondativi dell'essere e constatazione d'identità e perciò stesso riconducono all'ordine e alla legge piuttosto che al disordine e alla confusione. [...] Il padre [...] è colui che regola, guida e spinge in avanti». Paolo Gambini, *Psicologia della famiglia. La prospettiva sistemico-relazionale*, FrancoAngeli, Milano 2007, p. 55.

through and through [...]. A mad struggle for positions of power was waged by those who had told their subordinates about Nationalism as a sacred enterprise from which they should never expect reward. [...] I was confused and perplexed, but having dismissed their mean, mercenary version of nationalism, I eventually decided to forget that I had ever belonged to the nationalist movement [...]. I felt like someone defeated at his own game – a feeling I was reluctant to admit even to myself. [...] *I woke up one gloomy morning determined to tear up all the documents testifying to my previous activities, and vowed to forget all about the past.*<sup>70</sup>

#### 2.3.4 L'invenzione dell'identità: Rachida Ouchak

Rachida è il personaggio più marginale di *Secret Son*, e tale marginalità è evidente su più livelli: la madre del protagonista è berbera – appartiene, quindi, all'etnia colonizzata dagli arabi che raggiunsero il Marocco tra il VII e l'VIII secolo –, esule – in quanto si è trasferita dal villaggio berbero natale, Sefrou, a Casablanca –, povera – perché abita lo spazio periferico di Hay An Najat –. In aggiunta a ciò, Rachida è una *donna*, per di più sola, e ha sfidato le convenzioni sociali e religiose macchiandosi di uno dei *kaba'ir*, il peccato di fornicazione, oggetto di dura condanna da parte dell'Islàm.

Rachida è una figura emarginata nello stesso contesto del quartiere:

Of course, Youssef and his mother weren't the only people in Hay An Najat without a father or a husband, but they seemed to be the only ones without any family. *She was an orphan*, raised in the French orphanage at Bab Ziyat. (7)

She was different from the other women in Hay An Najat, he knew. *The widow*, he had heard some of them call her, *a scornful look on their faces*, as though his mother were a leper, as though widowhood were contagious. The fact that she could speak flawless French somehow exacerbated their resentment; they said she put on airs. (11)

In realtà, Rachida non è orfana; tuttavia, la madre del protagonista ha consegnato all'oblio tutto ciò che riguarda le proprie origini familiari e la propria esistenza passata, sino al momento della relazione clandestina con

---

<sup>70</sup> Abdellatif Akbib, *Hearts of Embers*, Altopress, Tangeri 2004, pp. 40-1.

Nabil Amrani. Riscrittura della memoria e ‘invenzione’ dell’identità sono le strategie grazie alle quali Rachida rende ‘abitabile’ la propria condizione di madre sola; riscrivendo più volte l’identità di Nabil, inoltre, Rachida orienta altresì il destino di Youssef, in virtù della capacità che ha il passato, o almeno ciò che si conosce di esso, di determinare il presente e il futuro.

Rachida inventa e narra la memoria al giovane figlio: la memoria è, pertanto, il prodotto di rappresentazioni e ricostruzioni, piuttosto che un dato naturale ed empirico. Gli eventi del passato, perché siano trasmessi, necessitano di un testimone, cioè di un narratore, i cui racconti risultano, ovviamente, soggetti alle variabili di qualunque narrazione: voce, punto di vista, velocità narrativa.<sup>71</sup> Per conoscere i fatti relativi alle proprie origini personali e familiari, Youssef deve fare affidamento sulla sola testimone in grado di narrarli, cioè la madre, che di quegli eventi è stata protagonista. Rachida narra al figlio ‘storie orali’, per usare l’espressione di Alessandro Portelli,<sup>72</sup> sull’identità del padre assente e sulle circostanze accidentali della sua morte. In *Secret Son*, la percezione identitaria del protagonista subisce importanti trasformazioni man mano che emergono nuove informazioni sulla figura paterna e sulle modalità in cui Youssef è stato concepito: ciò che Youssef conosce del proprio passato, inventato dalla madre attraverso narrazioni volutamente artificiose e reticenti, influisce, cioè, sulla consapevolezza identitaria del protagonista e concorre altresì a determinare il suo orizzonte di attesa per il futuro.

L’identità, scrive Ugo Fabietti, è un prodotto della memoria, e in quanto tale è costruita grazie a «un processo selettivo che ricorda certe cose

---

<sup>71</sup> Centralità del testimone e testimonianza in quanto narrazione sono due delle principali questioni connesse alla trasmissione della memoria secondo Vincenzo Matera. Cfr. *Eventi di memoria*, in Ugo Fabietti, Vincenzo Matera, *Memorie e identità*, cit., pp. 91-117: 91.

<sup>72</sup> Alessandro Portelli, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, introd. di Ronald Grele, Donzelli Editore, Roma 2007.

e ne dimentica altre». <sup>73</sup> In *Secret Son*, però, l'oblio non è un fatto naturale, dovuto alla distanza temporale degli eventi narrati, ma è piuttosto un atto volontario con il quale Rachida tace i fatti reali per riferirne altri, frutto di invenzione. Ora, come ha osservato Portelli:

L'interesse della testimonianza non consiste solo nella sua aderenza ai fatti ma anche nella sua *divaricazione* da essi, perché in questo scarto si insinua l'immaginazione, il simbolico, il desiderio. <sup>74</sup>

In questo caso, l'invenzione è funzionale a esercitare un controllo su Youssef: quella di Rachida è una vera e propria 'politica della memoria', in cui la selezione – o piuttosto l'invenzione – dei ricordi appare «finalizzata al perseguimento di obiettivi determinati», <sup>75</sup> i quali confluiscono, in fin dei conti, in una volontà di 'scrivere', e quindi di definire, il destino di Youssef.

Nel primo dei racconti proposti da Rachida al figlio, il padre di Youssef – morto, quando il protagonista aveva solo due anni, cadendo giù da un tetto – si chiamava Nabil El Mekki ed era «a fourth-grade teacher, respected by colleagues and students alike for his dedication» (7). Quest'ultimo dato non è casuale, dal momento che, tra le aspettative di Rachida per il figlio, rientrano il completamento della formazione scolastica e l'impiego fisso presso un ufficio o un'istituzione pubblica. I racconti di Rachida, a sua volta impiegata come infermiera in un ospedale, hanno svolto un ruolo importante nel trasmettere a Youssef l'ideale del lavoro statale dipendente («find a steady job that would finally get his mother and him out of Hay An Najat», 6).

Tuttavia, nel giorno della promozione di Youssef, Rachida inventa un nuovo racconto sul padre del protagonista:

---

<sup>73</sup> Ugo Fabietti, *La memoria come processo selettivo: ricordo e oblio*, in Ugo Fabietti, Vincenzo Matera, *Memorie e identità*, cit., pp. 13-6: 14.

<sup>74</sup> Alessandro Portelli, *Storie orali*, cit., p. 13.

<sup>75</sup> Cfr. Ugo Fabietti, *Memorie, culture e identità*, in Ugo Fabietti, Vincenzo Matera, *Memorie e identità*, cit., pp. 9-13: 11.

“I passed,” [Youssef] announced, as soon as he pushed the door open. “Praise be to God,” his mother said [...]. Youssef had never seen his mother so happy. [...] “I’m going to make something special for dinner tonight,” she said. “What would you like?” His thoughts drifted to his father, as they always did on special occasions. “If only he could have seen me,” he said. Her face returned to its usual cautious seriousness. “What’s wrong?” he asked. [...] “What is it that you’re hiding from me?” “Nothing.” Youssef took the shirt from her hand. “*Tell me,*” he said. (22-3)

Il genitore di Youssef, ora un avvocato, risulta chiamarsi Nabil Amrani. Rachida narra di averlo conosciuto in ospedale, dove Nabil si sarebbe recato dopo essere rimasto ferito durante uno scontro con la polizia. Stando a questa nuova versione, inoltre, il concepimento di Youssef sarebbe avvenuto al di fuori del vincolo matrimoniale, mentre la morte di Nabil sarebbe stata causata, una settimana prima delle nozze, da un incidente stradale.

Il racconto di Rachida genera un drastico mutamento nell’auto-percezione di Youssef, nonché nelle sue aspettative per l’avvenire:

When he still believed he was the son of a respectable schoolteacher, he had modest but clear ambitions – to become a teacher himself or perhaps a civil servant. But now that he knew he was the illegitimate son of a community organizer, *he felt somehow diminished, as though he were already marked for an unfavorable future.* (26)

La prima parte della verità è ormai nota a Youssef, il suo essere, cioè, un figlio illegittimo («It was a tale of outrageous misfortune, and yet it was utterly ordinary: he had been born an illegitimate child», 24). Ma tale rivelazione è apparentemente riscattata dall’ulteriore scoperta che Nabil Amrani è, in realtà, un noto imprenditore di Casablanca.<sup>76</sup> La conferma, da parte della madre, che l’uomo fotografato sulla rivista *Casablanca Magazine* è il vero padre di Youssef segna il momento di maggiore *pathos* del romanzo:

---

<sup>76</sup> «The recognition was like a knife in the stomach» (37).

“Is this ... *him?*” She nodded once and handed him back the magazine. He ran into the bedroom again, this time returning with the framed black-and-white photograph. “Then who is this?” [...] “Youssef Boualem.” [...] With all his might, and without being aware that he was howling, Youssef threw the frame against the wall. Glass shards flew across the yard. “Why?” he asked. “Why didn’t you tell me the truth? All of it?” (40-1)

Ad andare in frantumi è, insieme al quadro, la consapevolezza identitaria del protagonista, la quale perde ora unità e stabilità, mentre il personaggio vede moltiplicarsi le opportunità di riconoscersi in nuove immagini e identità compatibili con il ruolo sociale di Youssef Amrani:

He stared at the name for a long while, wondering what kind of a person Youssef Amrani was. His existence until that moment had been nothing more than a role – he had played the part of Youssef El Mekki, lived in his house, eaten his food, slept in his bed, and gone out with his friends, but all along he had been Youssef Amrani. *That* was who he really was. If he could be Youssef Amrani, he would not have to play any part at all. He could be, at long last, himself. (73)

La ridefinizione delle percezioni di Youssef sulla propria identità va, dunque, di pari passo con le progressive scoperte sul conto del padre. Le rivelazioni sulle menzogne di Rachida, infine, incrinano notevolmente il rapporto di Youssef con la figura materna. È da Nabil che Youssef apprende nuove informazioni sulla relazione tra i genitori; non soltanto Nabil era già coniugato al momento del suo concepimento, ma Malika era a sua volta incinta di Amal:

“The picture on your desk – that’s your daughter?” [...] “Amal.” “And how old is she?” “Twenty.” “Twenty?” he repeated, incredulously. His mother had told him that she and his father had planned on getting married; she had never mentioned that he was already married – or that he had a child. “And a half. She turned twenty in January.” They were only six months apart in age. Her mother had been pregnant with her when his own mother had gotten pregnant. Why had his mother not told him this? [...] Did her lies ever end? What else was she hiding? (99)

Le ripetute menzogne di Rachida fanno della madre di Youssef uno dei personaggi più ambigui del romanzo; le ragioni che hanno indotto Rachida a mentire saranno svelate verso la fine di *Secret Son*, quando il lettore e, successivamente, lo stesso protagonista, scoprono la vera storia del personaggio materno dalla sua stessa voce. Rachida vanta nobili origini berbere, discendendo da una famiglia di cavalieri e proprietari terrieri della regione di Fes; rimasta orfana di madre, Rachida è affidata dal padre Hammou a un orfanotrofio, dove apprende il mestiere di ostetrica, che ha modo di praticare a Fes, in casa Amrani. Sedotta da Nabil, viene presto allontanata dalla madre di lui, ricevendo il denaro necessario per l'aborto; tuttavia, Rachida, abbandonata la famiglia, dà alla luce Youssef, stabilendosi con lui a Casablanca e costruendo nuove identità per sé e per il figlio.<sup>77</sup> Il racconto di Rachida, per la prima volta attendibile e autentico, riscatta Youssef e il suo senso di appartenenza alla comunità nazionale marocchina, una comunità ibrida, che si riconosce nelle due componenti principali araba e berbera. Queste ultime definiscono inequivocabilmente l'identità del protagonista:

He was an Ouchak from Sefrou on his mother's side, and an Amrani from Fès on his father's side. He was half-Berber and half-Arab; he was a man of the mountains, and a man of the

---

<sup>77</sup> Attraverso la rivelazione dei drammi e delle sofferenze private di Rachida, l'autrice crea un'empatia tra il lettore e il personaggio, del quale emergono i moti psicologici e gli impulsi più profondi: «The only constant in [Youssef's] life was his mother. She had played the role of the widow, when she had never had a husband; the role of an orphan, when all along she had had a father. She had done it for him. She had lied her way through his life, and yet she had also given him the only certainty in it – her *love*» (283). I personaggi di *Secret Son* non sono classificabili, semplicisticamente, in buoni e cattivi. L'utilizzo peculiare che Lalami fa del punto di vista, con il narratore focalizzato, alternativamente, su Youssef, Rachida, Amal e Nabil, permette di cogliere i pensieri, i sentimenti, i ricordi di ciascuno di essi, rendendo più chiare e coerenti le azioni e motivazioni di due personaggi apparentemente ambigui come Rachida e Nabil. Laila Lalami fa uso, inoltre, nel suo romanzo, della tecnica della 'narrazione speculare', che consiste proprio nel presentare un medesimo episodio dal punto di vista dei diversi personaggi coinvolti; ciò si verifica in due occasioni nel testo: quando il narratore riferisce il primo incontro tra Youssef e Nabil (capitoli *Lost and Found* e *The Other Side*) e, successivamente, l'unico incontro tra Rachida e Amal (capitoli *Secrets and Lies* e *Heavens and Hells*), adottando la prospettiva di ciascun personaggio.

city; a man of the people and an aristocrat; a full-blooded Moroccan, with the culture and the history of a thousand years – a rich identity, of which he could be proud. (282)

Ecco che anche la memoria può finalmente recuperare la sua funzione autentica, quella di creare dei vincoli indissolubili con la comunità di appartenenza e permettere la riappropriazione dell'identità personale e collettiva.

Il personaggio di Rachida offre lo spunto al lettore per una riflessione sulle questioni di genere. In primo luogo, il *passing for widow/orphan* è, per Rachida, l'equivalente del *passing for white* per la comunità 'nera' in America; esso costituisce, infatti, la strategia con cui il personaggio tenta di trascendere i limiti imposti dalla propria condizione socialmente stigmatizzata – quella di fornicatrice –, sottomettendosi, al tempo stesso, a quei medesimi condizionamenti esercitati dall'ambiente sociale circostante, che fa propri i valori di Islàm e ordine patriarcale. I ruoli di vedova e di orfano costruiti da Rachida per sé e per Youssef non sono che il risultato dell'adesione a convenzioni sociali; madre e figlio si identificano, cioè, nei *social selves* di cui ha parlato, fra gli altri, David Riesman,<sup>78</sup> in quanto le loro rispettive identità pubbliche 'inventate' sono determinate da leggi sociali e religiose condivise.

Al tempo stesso, grande importanza assume il fatto che Rachida sfidi le norme che fanno di un individuo ai margini come lei l'oggetto di discorsi prodotti dall'ideologia dominante ed egemone. Nel narrare la memoria a Youssef, il personaggio di Rachida, per riprendere un'espressione di Vincenzo Matera, «oppone resistenza alla storia»: <sup>79</sup> ella non solo inventa l'identità del figlio, ma riscrive quella di Nabil Amrani, che incarna, nel

---

<sup>78</sup> *The Lonely Crowd* (1950). Cfr. James A. Holstein, Jaber F. Gubrium, *The Self We Live By. Narrative Identity in a Postmodern World*, Oxford University Press, New York-Oxford 2000, p. 39.

<sup>79</sup> Vincenzo Matera, *Memoria e potere*, in Ugo Fabietti, Vincenzo Matera, *Memorie e identità*, cit., pp. 121-51: 123.

romanzo, la prospettiva egemone in quanto uomo, arabo, membro dell'alta borghesia di Anfa e detentore del potere economico. Il personaggio di Nabil viene narrato in modi diversi, in maniera da servire agli scopi di Rachida: è un insegnante rispettato quando la donna intende proporre la figura paterna come modello per il figlio; è un agitatore politico, quando, viceversa, vuole sminuire Nabil agli occhi di Youssef, per distoglierlo probabilmente dal pensiero ossessivo del padre.

Le storie mendaci di Rachida ne fanno una moderna Shahrazàd,<sup>80</sup> in lotta con il potere maschile – islamico e patriarcale – che minaccia la sua sopravvivenza in una società fortemente restrittiva. I racconti orali che inventa per Youssef offrono a Rachida un'opportunità di preservare, tramite la menzogna e l'artificio, il controllo sulla propria vita: persino la bugia, scrive infatti Maria Bettetini, «appare come un atto della volontà di un soggetto libero».<sup>81</sup> Ma la libertà, per una donna di Hay An Najat come Rachida, sembra rimanere relegata nello spazio privato e domestico, e pertiene, soprattutto, all'unico ambito della *fiction*.

### 2.3.5 *Bildung* mancate e destini felici: Youssef e Amal

Youssef e Amal, i due protagonisti giovani di *Secret Son*, si possono considerare altrettanti *alter-ego* dell'autrice: ciascuno di essi presenta alcuni tratti biografici in comune Lalami, ed è presentato nella sua relazione con uno degli spazi – il Marocco e la California – tra i quali si svolge l'esperienza esistenziale della stessa scrittrice.

Da un confronto tra le caratterizzazioni dei due personaggi, è possibile evidenziare taluni aspetti, a partire dal nome e dal cognome, che

---

<sup>80</sup> Sul recupero della tradizione, in particolare quella delle *Mille e una notte*, da parte di alcune scrittrici arabe postcoloniali, cfr., Fadia Suyoufie, *The Appropriation of Tradition in Selected Works of Contemporary Arab Women Writers*, in «Journal of Arabic Literature» 39, 2008, pp. 216-249.

<sup>81</sup> Maria Bettetini, *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001, p. 4.

permettono di riconoscere ad Amal, in qualità di figlia legittima di Nabil Amrani, un'identità stabile e definita, laddove l'individualità di Youssef, la cui presenza è preponderante in *Secret Son*,<sup>82</sup> appare quanto mai incerta e soggetta all'evoluzione dell'intreccio narrativo.

Nabil Amrani fallisce come padre sin dal momento in cui, alla nascita di Youssef, rinuncia al compito di dargli un nome:

Nabil had not chosen the name Youssef when he was born, or danced at his circumcision ceremony, or taken him to the hammam when he was old enough, or taught him how to ride a bicycle. (115)

Quasi vent'anni dopo, Nabil continua a negare al figlio il proprio cognome, pur di preservare l'onore agli occhi dell'alta società di Anfa («you can't tell [...] you're my son», 138). Privato della sua vera identità, Youssef vive, durante il periodo trascorso con Nabil, la condizione psicologica dell'esiliato, quel sentirsi 'fuori posto' (*displacement*) all'interno di una comunità sociale,<sup>83</sup> coincidente, in questo caso, con quella del quartiere paterno:

He [...] left the apartment. [...] When he got to the ground floor, the doorman jumped to his feet to greet him, but, afraid of being asked what he was doing in the building, Youssef ran out without saying a word. Who did he think he was fooling? Anyone here would know that *he was an outsider*. (114)

At the Tahiti Beach Club, where he spent idle moments, Youssef could not see the seagulls in the blue sky [...] without reflecting on the *rootlessness* of his new life. He usually sat alone

---

<sup>82</sup> Youssef è presente in tutti i capitoli del romanzo, con la sola eccezione di *An End, a Beginning*, che è ambientato interamente a Los Angeles e narrato dal punto di vista di Amal Amrani. Su Youssef, inoltre, è focalizzato in massima parte il narratore.

<sup>83</sup> *Displacement* è il titolo della prima sezione di saggi di un volume miscelaneo dedicato proprio al tema dell'esilio. Cfr. Roberto Russi (ed.), *Esilio*, Quaderni di Synapsis VII, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati (Pontignano, 18-25 settembre 2006), Le Monnier, Firenze 2008. Nel suo contributo al volume, Helena Buescu indaga, attraverso l'analisi di due romanzi (*Fado Alexandrino* di Antunes e *Austerlitz* di Sebald), un concetto di esilio che non si riduce all'assenza fisica del soggetto da un determinato luogo, ma che implica altre forme di esclusione *dentro* la comunità stessa. Helena C. Buescu, *Esilio, metafora e trauma*, in *ivi*, pp. 5-28.

at one of the tables, but even when he was with a girl, [...] *he never felt that he was one of the regulars.* (136)

Né il successivo ritorno a Hay An Najat, nella terza sezione del romanzo, garantisce a Youssef il superamento del proprio senso di alienazione dal contesto sociale in cui è immerso: Youssef vive, infatti, un trauma che ricorda, in parte, quello del reduce dalla Grande Guerra. Secondo Giovanni De Leva, il ritorno in patria del reduce «sancisce innanzitutto il fallimento di un percorso di formazione»:<sup>84</sup>

Partito con l'intenzione di provare se stesso, il volontario scopre che la guerra di trincea nega la possibilità di cimentare il proprio valore, di forgiare dunque una nuova identità. La delusione di tale aspettativa comporta il primo ostacolo alla reintegrazione del reduce.<sup>85</sup>

Il processo di reintegrazione risulta solo parziale, secondo De Leva, in quanto l'esperienza della guerra non ha permesso al reduce di plasmare una nuova identità in grado di garantirgli fama e prestigio: la guerra viene vissuta come un'occasione mancata. In termini analoghi è possibile interpretare la vicenda del protagonista di *Secret Son*. Tornando a casa dalla madre – recedendo, cioè, allo spazio dell'infanzia<sup>86</sup> –, Youssef riconosce il fallimento della propria ricerca identitaria:

He realized now that he had only played the part of Youssef Amrani, but all along he had remained Youssef El Mekki. (192)

Allo stesso modo, la convivenza con il padre è stata, anche per Youssef, un'occasione mancata. Il ritorno a casa del protagonista non fa che confermare, peraltro, le previsioni di Rachida sulla dinonestà morale di Nabil Amrani:

“These people never wanted to do the right thing. Your grandmother threw me out on the street when I told her I was pregnant. [...] And where was your father? He was attending

---

<sup>84</sup> Giovanni De Leva, *Il ritorno del reduce*, in *ivi*, pp. 217-25: 217.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> L'undicesimo capitolo di *Secret Son* si intitola appunto *The Return*.

some rally or other. Not once in the past twenty years did he come looking for me or for you. And now that you're a young man, now that you're a college student with a bright future ahead of you, all of a sudden he wants to help you. And you believe him." (110-1)

His mother looked up at him from the divan where she was curled up. [...] He looked at her, wordlessly communicating that what she had warned his against had finally come to pass. She nodded once. (194)

È possibile interpretare *Secret Son* come il racconto di una *bildung* mancata. L'intreccio del romanzo è articolato, infatti, in modo da impedire a Youssef di raggiungere la maturità,<sup>87</sup> che costituisce il normale compimento della giovinezza, e nella quale il racconto di formazione realizza pienamente il proprio scopo:

Una *Bildung* è veramente tale solo se, a un certo punto, può dirsi conclusa: solo se la gioventù trapassa in «maturità», e lì si ferma. E con lei, si ferma il tempo – quello narrativo, quanto meno.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Seguendo la tassonomia proposta da Franco Moretti relativamente alle tipologie di intreccio del romanzo di formazione francese e inglese, si riscontra in *Secret Son*, quale principio organizzativo del testo, quello che viene definito 'principio di trasformazione', in quanto contrapposto al cosiddetto 'principio di classificazione'. Scrive, infatti, Moretti: «Se prevale il principio di classificazione – se l'accento cade [...] sul fatto che la gioventù "deve finire" – allora la gioventù viene subordinata all'idea di "maturità": al pari del racconto, essa "ha senso" in quanto conduce a un'identità stabile e "finale". Se invece prevale il principio di trasformazione, e l'accento cade sul dinamismo giovanile, [...] la gioventù non sa e non vuole più tradursi in maturità». Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 18.

<sup>88</sup> Ivi, p. 44. *A proposito di Secret Son, più che di romanzo di formazione, sarebbe forse opportuno parlare di 'romanzo dell'adolescenza', sottogenere del primo che presenta, rispetto a questo, alcune differenze fondamentali: «il protagonista è decisamente più giovane (fra la pubertà e i vent'anni). Il racconto, salvo qualche anacronismo infantile o prolessi adulta, copre un arco temporale più limitato (talvolta di pochi mesi), concentrandosi con maggiore unità di azione su una crisi o comunque su pochi episodi ravvicinati. Fa la sua comparsa l'ambientazione scolastica o collegiale, praticamente assente nell'Ottocento, mentre scompare quasi del tutto il tradizionale epilogo matrimoniale». Francesco Ghelli, «Ma non era un uomo»: *Bildung* e iniziazione, in Marina Polacco (ed.), *I vecchi e i giovani, Quaderni di Synapsis I, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati (Pontignano, 24-30 settembre 2000)*, Le Monnier, Firenze 2002, pp. 123-32: 123.*

*Il racconto in Secret Son si sviluppa lungo un arco temporale di tre anni: esso ha inizio quando il protagonista ha diciotto anni, e termina quando ne ha circa ventuno. Si tratta, pertanto, di un periodo relativamente breve, durante il quale si manifesta la crisi identitaria di Youssef, con la scoperta che il padre è vivo, e si compie la progressiva trasformazione – non maturazione – del personaggio, fino al drammatico coinvolgimento nel piano terroristico di Hatim Lablou. L'ambientazione universitaria riveste, inoltre, un certo ruolo nel romanzo, poiché è in questo contesto che Youssef si pone per la prima volta in*

Per Franco Moretti, affinché la formazione si realizzi pienamente, è necessario, anzitutto, che il personaggio romanzesco si riconosca in una data comunità, ne accolga i valori e i principi: la spinta all'«autodeterminazione» deve, cioè, essere orientata verso le esigenze della «socializzazione».<sup>89</sup> La condizione esistenziale di esiliato vissuta da Youssef in *Secret Son* trova ulteriore conferma nell'epilogo del romanzo, in cui è descritto l'arresto del protagonista. Un tale epilogo non rende possibile la maturazione del protagonista, per diverse ragioni. È ovvio, in primo luogo, che la reclusione non favorisce la socializzazione del soggetto, ma genera piuttosto isolamento; inoltre, è lo stesso principio di autodeterminazione che viene negato al protagonista in commissariato. Nella frase che conclude il romanzo – «“His name is Youssef El Mekki”» (291) –, l'assistente del commissario di polizia si riferisce a Youssef in terza persona: in questo modo, l'autrice affida la «nominazione» del personaggio a una figura del tutto estranea alla sua vicenda esistenziale e, dunque, ignara del complesso percorso di definizione identitaria che ha visto Youssef protagonista. La conclusione tragica di *Secret Son*, inoltre, bandisce definitivamente la naturale aspirazione di Youssef a «immaginare e progettare in libertà il proprio

---

*relazione con la società di Anfa e con studenti provenienti da diverse culture e ideologie («Just three weeks into the school year, Youssef could already see clusters of students huddling together in distinct cliques», 27): gli islamisti, i marxisti, i berberi, i sahraui (coloro che sostengono l'indipendenza dei territori sahariani dallo stato marocchino). Il contatto di Youssef con questi diversi gruppi, tra cui rientra anche quello degli studenti benestanti di Anfa, segna per certi versi l'iniziazione del protagonista e il suo primo confronto con il mondo esterno a Hay An Najat; anche l'iniziazione sessuale è presente nel romanzo, e non è casuale che questa avvenga proprio con Alia, giovane appartenente all'alta borghesia di Anfa dalla quale Youssef subirà la prima delusione amorosa: «Fingers trembling, he unbuttoned her shirt and slipped it off her shoulders. When she reached for his pants, he felt he had been dropped right into one of the movies he had watched over the years, playing the part of the hero, the one who gets the popular girl. He slid into her, the warmth of her enveloping him so completely he had to take deep, long breaths in order to hold on. As he reached his climax, he felt like a warrior who had, at long last, conquered the country he coveted» (69). L'epilogo matrimoniale è, invece, assente, secondo lo schema tipico del «romanzo dell'adolescenza».*

<sup>89</sup> Nel conflitto tra questi due ideali, Franco Moretti individua il dilemma della moderna borghesia. Cfr. Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 27.

destino»,<sup>90</sup> in una parola l'aspirazione alla felicità, che sembrava essere garantita dall'ammissione del protagonista nell'universo paterno.<sup>91</sup>

L'autrice, infine, affida a Youssef un ruolo marginale nel determinare lo svolgimento della vicenda;<sup>92</sup> Youssef è in balia degli eventi, e subisce, consapevolmente o inconsapevolmente, le decisioni e le azioni degli altri personaggi: Rachida, Nabil («here they both were, accomplishing the will of Nabil Amrani», 141), Malika, e infine Hatim. Pertanto, si può affermare che Youssef sia il contrario di quello che Moretti chiama il 'signore dell'intreccio', colui, cioè, «che sa iniziare, e prostrarre, una storia avvincente»,<sup>93</sup> capacità che dovrebbe caratterizzare il vero protagonista di una *bildung*.

Se Lalami avesse dovuto intitolare il proprio romanzo con il nome di uno dei suoi personaggi, avrebbe scelto, molto probabilmente, quello di Amal Amrani, senz'altro la figura meglio delineata dell'opera, priva delle

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 28.

<sup>91</sup> Se di formazione si può parlare, nel caso di Youssef, essa avviene con la presa di coscienza del ruolo svolto dallo stato marocchino nell'omicidio del giornalista Benaboud («he had been a small actor in a big production directed by the state», 290): le riflessioni che Lalami fa fare al protagonista di *Secret Son* sono, infatti, in netto disaccordo con l'ingenuità che ha contraddistinto il personaggio di Youssef sin dall'inizio del romanzo.

<sup>92</sup> Tuttavia, bisogna riconoscere a Youssef alcune azioni che permettono di riscattare, almeno in parte, il suo ruolo ai fini della trama; è proprio lui, ad esempio, a rendere possibile, dopo ripetuti tentativi, l'incontro con Nabil Amrani nel suo ufficio: «The first time Youssef walked into the lobby of the AmraCo building and asked to see Nabil Amrani, he was told that Monsieur le Directeur was in Paris. The second time, Monsieur le Directeur was at the bus depot in Ain Sebaa. The third and fourth times, he was taking part in a business conference downtown. The fifth time, he was in a meeting whose duration could not be predicted; it was not until 6 p.m., when the night watchman arrived, that Youssef had gone home, only to return early the next day. [...] He was nearly depleted of courage and energy when, on the seventh day, he was told he could have five minutes with Mr. Amrani» (95). Altri momenti in cui Youssef sembra dar prova di coraggio sono quello in cui il personaggio si unisce ai manifestanti durante lo sciopero studentesco contro l'aumento delle tariffe dei trasporti urbani e quello in cui accetta di essere l'assassino di Farid Benaboud; in entrambi i casi, però, gli esiti sono nefasti: assalito, nel corso della manifestazione giovanile, dalla polizia, che gli procura una frattura alle costole, Youssef fugge e trova rifugio presso l'infermeria del partito; nel giorno dell'attentato, infine, il protagonista, pentito di avere aderito al piano di Hatim, non solo non porta a termine l'omicidio, ma cerca anche, invano, di fermare l'amico Amin, per finire di nuovo nelle mani della polizia, che questa volta lo condurrà in caserma.

<sup>93</sup> Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 98.

ombre che offuscano le identità del fratello e di Rachida, e non soggetta, nel corso della narrazione, a involuzioni analoghe a quella subita dal padre. La stabilità identitaria di Amal è garantita dalla certezza del nome: è lei, infatti, la figlia legittima di Nabil, la vera Amrani.

Amal non sembra necessitare di formazione: la sua caratterizzazione mostra la sostanziale costanza di certi attributi del personaggio, deciso e sicuro di sé sin dalla più tenera età. Il lettore viene a sapere delle suddette qualità da Nabil e Malika, i quali, durante il loro soggiorno a Parigi, in occasione dell'anniversario di nozze, ricordano un episodio dell'infanzia della figlia:

They had been walking in the Luxembourg Gardens when Malika pointed out the little children sailing their boats on the pond. "Do you remember," she asked as she linked arms with him, "when Amal insisted on having a red sailboat? The rental man said he only had blue ones left, but she said no, and she waited for an hour until a red one was returned. She was five, I think." Nabil smiled [...]. "She was a stubborn child. *Always sure of what she wanted.*" (77-8)

In virtù di tali caratteristiche, Amal non ricorre mai ad artifici e sotterfugi, ma prende le proprie decisioni in piena chiarezza e coscienza, cosicché, quando i genitori scoprono la sua relazione con Fernando, la ragazza non ha bisogno di mentire:

The worst of it, of course, was that when they finally managed to reach Amal, *she did not show any remorse*, nor did she have the wisdom to deny the relationship. Nabil could have said he believed her, even though he didn't, and the matter would have been closed. But his daughter had never been the deceiving type. *She readily admitted that she was dating an American*, a photography student. Naturally, Nabil had to do what any sane father in his position would have done: He fumed, he yelled, he threatened. Then he hung up. (78-9)

Si noti l'antitesi tra il comportamento di Amal e quello di Youssef, più incline a mentire, specialmente alla madre, a proposito dell'andamento dei propri studi nel periodo di permanenza ad Anfa con il padre. Youssef,

infatti, inganna la madre, quando si reca a trovarla in ospedale all'inizio del secondo semestre accademico, sull'adempimento dei propri impegni accademici:

The spring semester started, but Youssef did not attend the first week of classes. He was in his final semester now, but, he reasoned, little happened in the first few days, anyway; people were still returning from vacation, still buying the books they needed. When he next went to visit his mother at the hospital, the first question she asked was, "How is school?" Of course there was only one answer that would keep her happy. "It's great," he said.<sup>94</sup> (150)

Amal non ha bisogno, durante il percorso accademico alla UCLA, di consultare il padre nemmeno per cambiare il proprio indirizzo di studi, e rende nota la sua scelta a Nabil solo pochi giorni prima della laurea; né Nabil sembra essere contrariato, pur non approvando pienamente:

"I changed my major from business to math," she said to her father. "Even though a business degree is more useful," he said, shrugging. Then, casting a glance at his wife, he added, "But of course, we're very proud." He took out a blue velvet case from Azuelos Jewelers. "This is for you," he said. (169)

Amal opera le proprie scelte in piena libertà e autonomia, ma sempre nel rispetto di doveri ben precisi, in primo luogo quelli verso i genitori:

Amal had made a tacit promise of love, and she had been happy, but now she was being asked to be loyal to another bond, one that did not ask just for love; it demanded *duty* as well, and it rewarded with approval, with *ridat el-walidin*.<sup>95</sup> (180)

Amal decide, dapprima, di rientrare in Marocco con i genitori, su insistenza, specialmente, di Malika, ma, successivamente, lascia di nuovo la famiglia e fa ritorno da Fernando a Los Angeles:

---

<sup>94</sup> Anche Driss, narratore e protagonista del romanzo semi-autobiografico *Le passé simple* di Chraïbi, mente, in maniera analoga, al padre, il 'Seigneur', a proposito della scuola: «"Qu'as-tu appris aujourd'hui?" Rien. Je ne suis pas allé en classe. Je me suis promené tout l'après-midi sur la plage d'Aïn Diab. [...] "Pas grand-chose. Nous faisons plutôt des révisions"». Driss Chraïbi, *Le passé simple*, cit., p. 18.

<sup>95</sup> 'L'approvazione dei genitori'.

Around lunchtime, [...] Amal came down the stairs, dragging a suitcase behind her. [...] Malika asked her chirpily, “Are you going to Marrakech?” “No, Maman,” Amal said, moving slightly to the right so she could better see her mother. “To Los Angeles.” “You’re not going,” Nabil replied in his sternest voice. “You belong here. In your country, with your family. What will you do there?” “*I will be with him.*” *There it was, her choice.* He wished he could go back in time and unhear those words, but it was like wishing the sun had not come up that morning. (268-9)

La decisione finale porta a compimento la *bildung* della protagonista femminile di *Secret Son*, la sola capace di gestire il proprio destino e di volgerlo verso la realizzazione della felicità personale, attraverso il consolidamento del legame amoroso con Fernando. In tal modo, gli Stati Uniti diventano uno spazio per l'autodeterminazione e la libertà, valori che l'autrice preclude, viceversa, a Youssef, il principale personaggio maschile.

Amal tradisce, insomma, quel principio islamico per cui «women are especially powerless to choose their fates; others do it for them».<sup>96</sup> Ciò che emerge chiaramente dal confronto Youssef/Amal è il primato, nella società marocchina rappresentata in *Secret Son*, delle differenze di classe rispetto a quelle di genere nel determinare i destini individuali: l'appartenenza sociale, infatti, molto più dell'identità sessuale, pone il vero limite all'affermazione del singolo. Amal riceve i mezzi per perseguire il proprio ideale di felicità dalla sua discendenza familiare alto-borghese, laddove il contesto sociale di Hay An Najat nega a Youssef ogni possibilità di scegliere in autonomia il suo futuro, fino a privarlo letteralmente della sua libertà nella scena finale dell'arresto.

In definitiva, è solo nel contesto del teatro e della maschera che a Youssef è concesso il pieno controllo sulla storia:

All his life, he had dreamed of becoming an *actor*. He had performed in the only play his high school had ever put on, a

---

<sup>96</sup> Diya M. Abdo, *How to be a Successful Double Agent. (Dis)placement as Strategy in Fadia Faqir's Pillars of Salt*, in Layla Al Maleh (ed.), *Arab Voices in Diaspora*, cit., p. 261.

reenactment of the Green March,<sup>97</sup> and he had spent long afternoons playing football, hoping to have the athletic chest that was appropriate for the moment when, shirtless, he would raise the Moroccan flag and lead his fellow civilians to reclaim the Spanish border post in the Sahara. He loved inhabiting the life of the *hero*, loved feeling his triumph, and when the audience applauded, a surge of euphoria, much like the one he had felt when he had tried hashish with Amin and Maati, ran through him. (6)

---

<sup>97</sup> 'Marcia verde'. Manifestazione pacifica guidata, nel novembre 1975, dal governo marocchino per rivendicare, dopo il ritiro degli spagnoli dal Marocco, il possesso della regione del Sahara Occidentale. Hakim M. Belhatti, *Marocco*, cit., p. 32. Sulla questione del Sahara Occidentale, cfr. *ivi*, p. 35.

## 3. Narrare l'identità

### 3.1 La questione della lingua

#### 3.1.1 Statuto dell'inglese in Marocco

Sul piano linguistico, il caso di Laila Lalami può essere assimilato a quello degli scrittori anglofoni di origine libanese, la cui scelta di impiegare l'inglese quale veicolo di espressione letteraria non è il risultato di un'eredità coloniale britannica, dal momento che il Libano, al pari del Marocco, è stato soggetto a dominio francese dal 1918 al 1943. È evidente come tali letterature rivestano una posizione distinta da quella di altre produzioni anglofone – indiana, nigeriana o caraibica – la cui disamina ha stimolato la nascita dei *postcolonial studies*: in paesi come il Marocco, la Tunisia, l'Algeria e il Libano, gli scrittori hanno adottato l'inglese non come reazione alle lingue dei colonizzatori, bensì come effetto di fenomeni quali l'internazionalizzazione della lingua, della cultura e dell'economia inglesi e angloamericane<sup>1</sup> e la globalizzazione intesa come «the extraordinary and accelerating movement of peoples throughout the world».<sup>2</sup>

Per un marocchino, scrivere in inglese rappresenta la garanzia di accesso a un pubblico internazionale e, di conseguenza, una via per il riconoscimento del proprio lavoro letterario. La scelta di questa lingua in un paese che è rimasto escluso dalla colonizzazione britannica non sembra

---

<sup>1</sup> Sul ruolo 'globale' della lingua inglese, cfr., ad esempio, Rani Rubdy *et al* (eds), *English in the World. Global Rules, Global Roles*, Continuum, London-New York 2006, e David Crystal, *English as a Global Language*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

<sup>2</sup> Bill Ashcroft *et al* (eds), *The Empire Writes Back*, Routledge, London-New York 2002, p. 217.

imporre, a differenza di quanto avviene per il francese, la mutilazione e negoziazione della propria identità individuale e culturale. Laddove, infatti, il rapporto con il francese è il frutto di un'imposizione che colloca l'individuo francofono in una posizione di subordinazione, la relazione con l'inglese dovrebbe risultare meno tesa e conflittuale. Lo *status* dell'inglese in Marocco è quello di 'lingua straniera', studiata e appresa perlopiù nell'ambito di istituzioni scolastiche e universitarie in conseguenza di scelte coscienti e autonome compiute, come nel caso di Lalami, in età relativamente adulta.<sup>3</sup>

L'assenza di connotazioni coloniali associate alla lingua inglese, però, non impedisce che essa goda di un prestigio sociale e culturale paragonabile a quello di cui ha goduto – e in parte continua a godere – il francese:<sup>4</sup> è soprattutto nei settori del turismo, della tecnologia e della finanza che la lingua inglese è divenuta uno strumento comunicativo imprescindibile, in quanto veicolo di conoscenze scientifiche e lingua franca del commercio internazionale.<sup>5</sup>

Inoltre, non sembra sfuggire alla percezione dei contemporanei il connubio tra lingua e cultura angloamericane e i valori di democrazia e libertà.<sup>6</sup> Si tratta di una visione che ha probabilmente la sua origine nel tipo

---

<sup>3</sup> Lalami ha iniziato l'apprendimento dell'inglese all'età di quindici anni. Cfr. *Laila Lalami. An Email Conversation with Cameron Martin*, cit.

<sup>4</sup> In quanto lingua della cultura, della burocrazia, dell'amministrazione e dell'economia, il francese svolge una funzione di primo piano in Marocco e in altri paesi del Maghreb e, dal punto di vista sociolinguistico, è associato agli strati colti e benestanti della popolazione. Cfr. Moha Ennaji, *Aspects of Multilingualism in the Maghreb*, in «International Journal of the Sociology of Language» 87, 1991, pp. 7-25: 17. Nelle società decolonizzate, sono principalmente le *élite* politiche e culturali a identificarsi nei valori e stili di vita introdotti con la dominazione straniera; lo stesso uso della lingua coloniale diviene un importante indicatore di livello sociale. I membri delle *élite* borghesi marocchine prediligono il francese alla stessa lingua araba ancestrale, relegata, nella sua variante vernacolare, quasi esclusivamente all'ambito domestico.

<sup>5</sup> Ivi, p. 20.

<sup>6</sup> Secondo quanto è emerso dall'indagine condotta da Abdelhaq Regam tra gli allievi dell'Università di Marrakesh. Cfr. Abdelhaq Regam, *La civilisation américaine vue par des étudiants marocains. Matériaux pour une interprétation*, in AA.VV., *Le croisement des cultures: monde arabe/Etats-Unis d'Amérique*, Actes du Colloque Le croisement des cultures: monde

di relazioni che il Marocco ha intrattenuto con gli Stati Uniti soprattutto a partire dalla Seconda Guerra Mondiale.<sup>7</sup> È interessante soprattutto notare come la presenza statunitense abbia dato un impulso ideologico notevole al movimento per l'indipendenza negli anni '40 del secolo scorso.<sup>8</sup> Mohammed Kenbib, in un articolo dedicato proprio all'impatto esercitato dagli Stati Uniti sul nazionalismo marocchino,<sup>9</sup> ha evidenziato «the radicalization of the nationalist movement as well as [...] the affirmation of [Sultan] Sidi Mohamed Ben Youssef's spirit of independence»<sup>10</sup> proprio come conseguenza dell'intensificarsi delle relazioni marocchino-americane nel corso del secondo conflitto mondiale e dell'immediato dopoguerra. Ecco come la giornalista americana Marvine Howe, che ha visitato per la

---

arabe/Etats-Unis d'Amérique (14-16 Avril 1993), «Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines» 11, 1995, pp. 159-68. Gli studenti intervistati fanno parte del Dipartimento di Lingua e Letteratura Anglosassoni della Facoltà di Lettere e Scienze Umane. Sulla presenza di insegnamenti di inglese e angloamericano all'interno dei *curricula* delle università marocchine e sulla creazione di appositi dipartimenti in diverse facoltà del paese, cfr. Fatima Sadiqi, *The Spread of English in Morocco*, in «International Journal of the Sociology of Language» 87, 1991, pp. 99-114; e Mohamed Melouk, *A Journey into the Last Thirty Years of English Language Teaching in Morocco*, in «Attarbiya wa ttakwin» 1, 2006, pp. 38-47.

<sup>7</sup> Storicamente, le prime relazioni del Marocco con il mondo anglofono risalgono all'occupazione britannica di Tangeri, avvenuta tra il 1662 e il 1684 e dettata da interessi esclusivamente economici e commerciali (cfr. Peter Collier, *The British Occupation of Tangier, 1662-1684*, in «Morocco. The Journal of the Society for Moroccan Studies» 1, n.s., 1996, pp. 52-61). Tuttavia, è con gli Stati Uniti che il Marocco ha intrattenuto i rapporti più duraturi, sempre legati a esigenze di natura commerciale, che si sono protratti per circa due secoli. Cfr. William A. Hoisington, Jr., *The American Presence in Morocco During the Second World War*, in Jerome B. Bookin-Weiner, Mohamed El Mansour (eds), *The Atlantic Connection*, cit., pp. 153-68.

<sup>8</sup> Il Marocco sarebbe stato il primo paese a riconoscere l'indipendenza degli Stati Uniti d'America, come risulta dalla corrispondenza scambiata tra George Washington e il sultano marocchino Muhammad III. Cfr. John Maier, *Desert Songs*, cit., p. 13. Anche Abdellatif Akbib mostra consapevolezza di questo fatto che ha certamente segnato le relazioni marocchino-americane, allorché scrive: «we were the first nation to recognize American independence». Abdellatif Akbib, *Tangier's Eyes on America*, cit., p. 21.

<sup>9</sup> Mohammed Kenbib, *The American Impact on Moroccan Nationalism (1930-1947)*, in Jerome B. Bookin-Weiner, Mohamed El Mansour (eds), *The Atlantic Connection*, cit., pp. 170-81.

<sup>10</sup> Ivi, p. 179.

prima volta il Marocco nei primi anni '50,<sup>11</sup> ha descritto l'arrivo a Casablanca delle forze statunitensi:

their planes were dropping thousands of leaflets over Casablanca with the American flag and President Roosevelt's picture that said "Message from the President of the United States." Addressed to the people of French North Africa, the message said: "*We come to your country to free you from the grip of the conquerors who seek to deprive you of your sovereign rights, your religious freedom and the right to lead your own way of life in peace.*"<sup>12</sup>

Gli americani, rappresentati dal presidente Franklin Delano Roosevelt, incarnavano l'immagine dei liberatori del paese nordafricano dal dominio coloniale francese:<sup>13</sup> non è un caso, dunque, che la cultura angloamericana abbia costituito, anche in Marocco, un baluardo per la promozione e la difesa della democrazia, della libertà e degli altri diritti fondamentali dell'uomo, che la politica perseguita dai governanti locali non cessava, al di là delle apparenze, di infrangere.<sup>14</sup>

Anche all'*American English* è storicamente associato un elevato contenuto simbolico sin dalla fondazione della nazione americana indipendente, giacché la definizione di una varietà linguistica distinta

---

<sup>11</sup> Marvine Howe, *Morocco*, cit., p. IX.

<sup>12</sup> Ivi, p. 70.

<sup>13</sup> A tal proposito, un momento fondamentale della presenza statunitense in Marocco è stato l'incontro, avvenuto il 22 gennaio 1943 in occasione della Conferenza di Casablanca, tra il capo del governo americano e l'allora sultano Muhammad V ad Anfa, durante il quale è stato dato notevole rilievo al principio di autogoverno del popolo. Quest'ultimo ha molto incoraggiato la creazione del movimento nazionalista locale, che è sfociato nell'istituzione del Partito dell'*Istiqlâl* (Indipendenza) annunciata da Ahmed Balafrej (1908-1990) nel 1944. Ivi, p. 71.

<sup>14</sup> Le contraddizioni degli anni del governo di Hassan II sono state messe in luce, fra gli altri, da Jaafar Aksikas (*Arab Modernities*, cit.). Da un lato, Hassan II ha introdotto misure politiche ed economiche liberali orientate verso la modernizzazione della società e dello stato marocchino, mantenendo le istituzioni e i sistemi economici introdotti dalla Francia, favorendo una relativa partecipazione popolare alle elezioni e istituendo nuove scuole e università in cui l'insegnamento era basato sulla trasmissione delle moderne conoscenze, soprattutto in ambito scientifico; dall'altro, puntualizza Aksikas, è stato subito chiaro come l'adozione di tali strategie fosse solo formale, dal momento che: «The brutal suppression of political opponents (especially from the left) and gross abuse of human rights were inconsistent with such stated liberal strategies, which failed to guarantee minimum political democracy and freedom of speech». Ivi, p. 24.

dall'inglese britannico svolse un ruolo essenziale nel plasmare i discorsi postcoloniali sull'esistenza di una specifica identità americana; sulla base del postulato secondo cui esiste «una stretta interdipendenza tra forma di governo e lingua, e tra lingua e popolo»,<sup>15</sup> l'inglese d'America era destinato a incarnare ideali democratici contro il modello monarchico rappresentato dalla Gran Bretagna,<sup>16</sup> al punto che i viaggiatori inglesi negli Stati Uniti riscontravano persino una improbabile:

generale assenza di dialetti e una maggiore uniformità nell'uso della lingua tra i vari strati della popolazione, cioè in pratica un livellamento [...] che viene messo in una relazione di causa ed effetto con il governo repubblicano.<sup>17</sup>

L'uniformità linguistica veniva percepita in quanto requisito indispensabile dell'unità della nazione, secondo la visione di Thomas Jefferson, il quale immaginava «una repubblica estesa dall'Atlantico al Pacifico e popolata da cittadini americani che parlavano la stessa lingua».<sup>18</sup>

Si è visto come, in *Secret Son*, siano associati alla cultura statunitense i valori positivi di libertà, autonomia e perseguimento della felicità.<sup>19</sup> Il rapporto con la lingua e la cultura degli Stati Uniti è, tuttavia, complesso e contraddittorio: da un lato, infatti, viene negata a Youssef la possibilità 'democratica' di trascendere i confini tra le classi sociali di Casablanca; dall'altro, l'inglese è associato, oltre che ad Amal, al personaggio di Nabil Amrani, esponente del potere economico capitalista:

---

<sup>15</sup> Anna Scacchi, *La lingua del Nuovo Mondo: l'American English tra utopia e mito*, in Alessandro Portelli (ed.), *La formazione di una cultura nazionale*, cit., pp. 93-109: 98.

<sup>16</sup> Fu lo stesso Thomas Jefferson a dichiarare che «il popolo di una repubblica non poteva parlare con la lingua di una monarchia». Anna Scacchi, *Introduzione*, in Sara Antonelli et al (eds), *La Babele americana. Lingue e identità negli Stati Uniti d'oggi*, Donzelli, Roma 2005, pp. 3-11: 4.

<sup>17</sup> Anna Scacchi, *La lingua del Nuovo Mondo*, cit., p. 98. Nella stessa struttura grammaticale dell'inglese, David Crystal ha evidenziato «the absence [...] of a system of coding social class differences, which can make the language appear more 'democratic' to those who speak a language». David Crystal, *English as a Global Language*, cit., pp. 8-9.

<sup>18</sup> Anna Scacchi, *Introduzione*, cit., p. 3.

<sup>19</sup> Tale associazione è resa possibile tramite la figura femminile di Amal Amrani.

His French was exquisite, of course, but his English was so good that he was able to answer an American reporter's questions.<sup>20</sup> (127)

Contraddizioni e ambivalenze sono, dunque, alla base del complesso atteggiamento che emerge nei riguardi tanto dell'inglese in quanto lingua della diaspora, il cui potenziale democratico è neutralizzato dalla sua natura di strumento neo-imperialista, quanto della lingua madre dell'autrice, associata, nella varietà dell'arabo standard, al gruppo fondamentalista di Hatim Lahlou.

### 3.1.2 Perché l'inglese d'America?

La principale questione linguistica che pone Lalami concerne le ragioni non tanto della scelta di scrivere in inglese anziché in arabo, quanto del suo rifiuto, a un certo punto della sua attività letteraria, di impiegare il francese come veicolo di espressione narrativa.

A proposito del rapporto con la lingua araba madre, è stata lei stessa ad affermare che:

while I can read Arabic and write it competently enough, I do not master it to the level where I could write a work of fiction.<sup>21</sup>

Tale dichiarazione non è affatto paradossale, se si tiene presente la situazione linguistica che vige nell'insieme dei paesi arabi, a lungo assimilata dai linguisti al fenomeno di diglossia che caratterizza esperienze come quelle svizzera e greca,<sup>22</sup> in cui si registra la coesistenza di diverse varietà linguistiche, ciascuna riservata a una funzione specifica. Nel modello arabo

---

<sup>20</sup> L'esportazione dell'inglese è uno degli aspetti dell'esercizio dell'egemonia internazionale americana nel contesto del neo-imperialismo occidentale. Se, dunque, in Marocco, la lingua francese continua a evocare le relazioni di potere instaurate negli anni del protettorato, la lingua inglese, specialmente nella sua variante d'oltreoceano, stabilisce nuove dipendenze da un'altra cultura metropolitana, rappresentata non più dalla politica coloniale di Parigi, ma dall'economia capitalista di New York.

<sup>21</sup> *A Conversation with Laila Lalami*, cit.

<sup>22</sup> Il linguista statunitense Charles A. Ferguson ha applicato l'etichetta di 'diglossia' alla situazione linguistica araba in un articolo del 1959 intitolato proprio *Diglossia*.

convivono, in particolare, due varietà principali: una scritta ‘superiore’, l’arabo classico o *al-lughab ’l-‘arabiyyah ’l-fushà* (la lingua araba eloquentissima),<sup>23</sup> e una ‘inferiore’ o dialettale, designata dai due termini arabi *‘ammiyyah* (in uso principalmente nell’Oriente arabo, o Mashreq) e *darija* (prevalente nel Maghreb, o Occidente). Va detto, in realtà, che tra i suddetti estremi linguistici si colloca una serie di varietà intermedie che dipendono, da un lato, dalla relativa riduzione dell’analfabetismo grazie alla diffusione della cultura di massa e, dall’altro, dalla sostanziale disomogeneità dei livelli di istruzione dei locutori. Il primo dei suddetti fattori ha permesso la codificazione, a partire dal XIX secolo, della varietà detta ‘arabo medio’ o ‘arabo moderno standard’, la lingua della letteratura moderna e contemporanea e della stampa di informazione: si tratta di una lingua grammaticalmente simile alla *fushà*, ma contraddistinta dall’introduzione di prestiti e neologismi e da un’influenza più o meno marcata della sintassi delle lingue europee.<sup>24</sup> Dalla disomogeneità del grado di scolarizzazione dei parlanti deriva, invece, una stratificazione dei livelli dialettali che tendono tanto più verso la varietà standard quanto più elevato è il grado della cultura del locutore.<sup>25</sup> Il carattere estremamente eterogeneo di tale situazione linguistica, ulteriormente complicata dalla frequente interferenza di altri codici linguistici distinti dall’arabo (le lingue coloniali e quelle minoritarie, come il berbero in Marocco), rende riduttivo parlare di semplice diglossia,

---

<sup>23</sup> Si tratta della lingua impiegata inizialmente dagli antichi poeti arabi vissuti tra il VI e il VII secolo, cioè a ridosso dell’avvento dell’Islàm, nei loro componimenti, e confluita nelle sure (capitoli) che compongono il *Corano*. La lingua della poesia preislamica e del testo sacro dell’Islàm ha rappresentato il modello sul quale i grammatici arabi hanno definito le regole e le caratteristiche linguistiche dell’arabo, anche attuale. A differenza dei dialetti, quindi, soggetti alla naturale evoluzione delle lingue, la lingua araba *fushà* ha mantenuto sostanzialmente intatta la sua struttura sintattica e lessicale.

<sup>24</sup> Cfr. Giuliano Mion, *La lingua araba*, Carocci, Roma 2007, pp. 39-40.

<sup>25</sup> Le varietà dialettali sono legate a fattori quali l’origine etnica, l’appartenenza di classe e persino l’identità di genere. A proposito della situazione marocchina, Jeffrey Heath ha studiato, in particolare, le divergenze linguistiche su base etnica nel saggio *Autour des réseaux dialectaux dans l’arabe des Juifs et des Musulman marocains*, in Issachar Ben-Ami (ed.), *Recherches sur la culture des Juifs d’Afrique du Nord*, Communauté Israélite Nord-Africaine, Gerusalemme 1991, pp. 49-56.

mentre alcuni studiosi ritengono più appropriati termini quali ‘triglossia’ e persino ‘poliglossia’.<sup>26</sup> Inoltre, a differenza di quanto avviene, ad esempio, in Italia, dove, in contesti sociali medi, si fa un uso sporadico del dialetto regionale, nei paesi arabofoni la varietà dialettale costituisce il veicolo normale della comunicazione orale in quasi tutti i contesti socioculturali, laddove le varietà cosiddette ‘superiori’ sono riservate a un uso unicamente scritto. Muhammad Kamil Hasan ha ben espresso le tensioni che soggiacciono all’atteggiamento degli arabi verso la loro lingua quando ha affermato:

Parliamo e pensiamo in una lingua che non scriviamo, e la lingua che scriviamo, tranne in rare occasioni, non è quella che parliamo e in cui pensiamo. Comprendiamo decentemente la lingua letteraria «elevata», e non incontriamo ostacoli se non quando vogliamo esprimerci in essa o leggerla correttamente.<sup>27</sup>

Si chiarisce, dunque, perché una letterata che ha conseguito il Dottorato di ricerca in Studi Linguistici non si consideri sufficientemente fluente in arabo – pur essendo quest’ultima la sua prima lingua («My first language is Arabic and my second language is French»)<sup>28</sup> – da sceglierlo come veicolo di espressione artistica: poiché, come ha affermato Nadia Anghelescu, «non esiste alcun parlante per il quale l’arabo letterario sia lingua materna»,<sup>29</sup> l’uso creativo dell’arabo moderno rimane perlopiù limitato alla sfera scolastica. Per i membri delle *élite* sociali si aggiunge un problema ulteriore, giacché essi ricevono, di solito, la propria istruzione nella lingua coloniale, presso istituzioni straniere (laiche o religiose) fondate e patrocinate dai governi dei paesi colonizzatori. Ora, i condizionamenti generati dalla scelta dell’istituto scolastico sono decisivi «pour l’acquisition

---

<sup>26</sup> Giuliano Mion, *La lingua araba*, cit., p. 130. Sulle varietà linguistiche in uso nel mondo arabo, con particolare riferimento all’area maghrebina, cfr., ad esempio, Moha Ennaji, *Aspects of Multilingualism*, cit.

<sup>27</sup> Citato in Nadia Anghelescu, *Linguaggio e cultura nella civiltà araba*, trad. it. di Michele Vallaro, Silvio Zamorani editore, Torino 1993, pp. 138-9.

<sup>28</sup> *A Conversation with Laila Lalami*, cit.

<sup>29</sup> Nadia Anghelescu, *Linguaggio e cultura*, cit., p. 146.

du langage, la formation de l'esprit et l'initiation à la culture». <sup>30</sup> È delle letture in francese che Lalami ha nutrito la propria immaginazione negli anni della sua giovinezza, <sup>31</sup> accostandosi a fumetti francesi quali *Astérix et Obélix* e *Boule et Bill*, <sup>32</sup> o tradotti in francese dall'inglese, come *Spiderman*, <sup>33</sup> e leggendo, in lingua originale, classici della letteratura francese non necessariamente inseriti nei programmi curriculari – Jules Verne, Alexandre Dumas, ma anche Georges Bayard e la Comtesse de Ségur:

After reading *The Three Musketeers* and *The Count of Monte-Cristo*, we [my best friend Nawal and I] used our bedsheets to make capes, pretended our plastic rulers were swords, and faced off while screaming, "En garde!" <sup>34</sup>

Oggi, Lalami appare cosciente delle implicazioni coloniali di quella formazione giovanile, al punto da asserire, non senza disappunto, che «Like my country, my imagination had been colonized». <sup>35</sup> Ecco perché quella di scrivere in inglese anziché in francese si configura come una scelta postcoloniale consapevole, specie se si considerano le circostanze in cui l'autrice vi è pervenuta: la lingua inglese ha costituito, infatti, il tramite per mezzo del quale Lalami si è accostata, durante i corsi frequentati alla School of Oriental and African Studies di Londra, <sup>36</sup> alla teoria postcoloniale di Said e alle sue riflessioni sul tema dell'esilio. <sup>37</sup> Gli studi di Linguistica alla University College le hanno fornito, inoltre, strumenti per indagare con maggiore consapevolezza la peculiare situazione linguistica marocchina,

---

<sup>30</sup> Tali le considerazioni avanzate, nel 1965, da Abdallah Mazouni nell'intervista allo scrittore algerino Mouloud Mammeri, riportata in Abdallah Mazouni, *Culture et enseignement en Algérie et au Maghreb*, François Maspero, Paris 1969, p. 222.

<sup>31</sup> I costi elevati delle scuole francesi hanno obbligato la scrittrice a proseguire la propria formazione, nella lingua madre, in istituti statali della capitale marocchina.

<sup>32</sup> Laila Lalami, *Driss Chraïbi Turns 80*, <<http://lailalalami.com/2006/driss-chraïbi-turns-80/>>

<sup>33</sup> *A Conversation with Laila Lalami*, cit.

<sup>34</sup> Laila Lalami, *So to Speak*, cit.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> L'autrice ha ottenuto una borsa di studio dal *British Council* nel 1986. *Ibidem*.

<sup>37</sup> Presentate in *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays* (2000) e nel *memoir Out of Place* (1999).

caratterizzata dal fenomeno del *code-switching* principalmente dall'arabo marocchino al francese. Lalami ha infine avuto modo di approfondire la posizione del francese in Marocco come «a means to include or exclude people»<sup>38</sup> nel corso del suo Dottorato in Linguistica.

È proprio a seguito del trasferimento negli Stati Uniti che, dopo essersi cimentata, giovanissima, nella scrittura di racconti e poesie in francese, è approdata all'uso dell'inglese d'America. La percezione delle connotazioni coloniali e sociolinguistiche del francese ha generato in lei un'inibizione della scrittura, in quanto: «If I could not write in Arabic, perhaps I should not be writing at all».<sup>39</sup> Al contrario, la *full immersion* in una lingua nuova:

gave me a new vantage point from which to observe the bilingualism with which I had grown up. It struck me that French and Arabic did not have a harmonious relationship in Morocco; they were always in competition and in conflict for space.<sup>40</sup>

Adottato sin dal 1996, l'inglese sembra averle offerto un rinnovato approccio alla scrittura narrativa, creando «a kind of salutary distance»<sup>41</sup> rispetto agli oggetti marocchini delle sue rappresentazioni letterarie.<sup>42</sup>

### 3.1.3 Strategie linguistiche

Lalami si riconosce «very fastidious and slow in [her] writing process»,<sup>43</sup> per la minuziosa attenzione che riserva alle scelte sintattiche e lessicali. La lingua di *Secret Son* è contraddistinta da frasi di solito brevi e lineari – ulteriore segno delle difficoltà derivate dal fatto di scrivere in una

---

<sup>38</sup> Laila Lalami, *So to Speak*, cit.

<sup>39</sup> Laila Lalami, *An Email Conversation with Cameron Martin*, cit.

<sup>40</sup> *Ibidem*. Da qui la considerazione che: «Writing in French came at a cost; it inevitably brought with it a colonial baggage that I no longer wanted to carry». Laila Lalami, *So to Speak*, cit.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> «The baggage that, to me, seemed inherent in the use of French to tell a Moroccan story seemed to lessen when I used English to tell the same story». *Ibidem*.

<sup>43</sup> *A Conversation with Laila Lalami*, cit.

lingua straniera – e dall’uso prevalente, secondo una consuetudine tipica della lingua araba, della paratassi rispetto all’ipotassi. Tali caratteristiche sono evidenti sin dall’*incipit* del romanzo, in cui viene descritta l’abitazione di Youssef e Rachida a Hay An Najat:

In those days, Youssef still lived with his mother in a whitewashed house that huddled with others like it along a narrow dirt road. The house had one room with no windows, and a roof made of corrugated tin held down by rocks. The yard, where his mother did the cooking and the washing, was open to the sky. It was in the yard that she cleaned the sheep hides she took in on the day of Eid, and there Youssef received the rare friends who came to visit. The front door was painted blue, but over the years rust had eaten its edges, turning them reddish brown, so that holes had begun to appear at each of the four corners. (3)

Il continuo ricorso alle strategie linguistiche del *code-switching* e del *code-mixing* – si noti il sostantivo marocchino *Eid* (festa) nel passo appena citato –,<sup>44</sup> permette all’autrice di riprodurre artisticamente la natura multiculturale e plurilinguistica della realtà sociale marocchina.<sup>45</sup> Termini, espressioni e formule in arabo standard, marocchino, berbero e francese compaiono, infatti, oltre che nel racconto del narratore, nei dialoghi tra i personaggi, tutti marocchini con la sola eccezione di Fernando.

Dall’analisi delle lingue impiegate nel romanzo e delle connotazioni associate particolarmente all’uso dell’arabo e del francese,<sup>46</sup> è possibile

---

<sup>44</sup> Sulla distinzione tra *code-switching* e *code-mixing*, si vedano le definizioni di Sridhar e Sridhar, riportate in Anna Scannavini, «Enclave/in chiave»: il bilinguismo spagnolo-inglese, in Sara Antonelli et al (eds), *La Babele americana*, cit., pp. 201-43: 229. La tecnica del *code-switching* è ampiamente usata dagli scrittori transnazionali, o *hyphenated*. Se non sono numerosi gli studi critici dedicati all’impiego letterario del *code-switching*, ben più rari risultano quelli che analizzano il fenomeno nella produzione degli autori arabi anglofoni. Cfr. Mohammed Albakry, Patsy Hunter Hancock, *Code Switching*, cit., p. 221.

<sup>45</sup> Per un’analisi del *code-switching* praticato in Marocco, a partire soprattutto dalle abitudini linguistiche riscontrate in un gruppo di studenti di discipline scientifiche, si veda Karima Ziamari, *Le code switching au Maroc. L’arabe marocain au contact du français*, L’Harmattan, Paris 2008.

<sup>46</sup> Associato ai contesti alto-borghesi di Nabil Amrani e di Alia, la giovane di Anfa con la quale il protagonista intrattiene una brevissima relazione.

risalire anzitutto a un preciso discorso sociolinguistico:<sup>47</sup> attraverso la descrizione dei contesti e delle circostanze in cui determinati personaggi utilizzano una lingua o una precisa varietà piuttosto che un'altra, si attua quella 'trasformazione simbolica' «of the medium into the message»<sup>48</sup> di cui hanno parlato Mesthrie e Bhatt; il ricorso al *code-switching* e al *code-mixing* è funzionale, in effetti, a una critica delle distinzioni di classe in Marocco e della rigida separazione tra contesti empirici e spaziali.

La tecnica del *code-switching* risponde innanzitutto a una visione antiegemonica, per gli ostacoli che pone alla piena comprensione del testo da parte del lettore occidentale; in tal modo, il *code-switching* si traduce in una pratica volta a 'escludere', almeno in parte, coloro che sono gli effettivi destinatari dell'opera, secondo un meccanismo che infrange i tradizionali equilibri coloniali e imperialisti – messi in luce, fra gli altri, da Homi Bhabha – sui quali si regge

a world-system whose major economic impulses and cultural investments are pointed in a direction away from you, your country or your people.<sup>49</sup>

Nella medesima direzione vanno, inoltre, alcuni usi peculiari dell'arabo e del berbero, le due lingue precoloniali, utilizzate, in alcune occasioni, per escludere taluni personaggi da determinate situazioni comunicative; al berbero, in particolare, è riservata una funzione importantissima nel contesto delle questioni identitarie.

Infine, è interessante notare soluzioni formali come l'uso del corsivo al fine di evidenziare il passaggio dall'inglese alle lingue coloniali: il francese

---

<sup>47</sup> Giuliano Mion ha sottolineato alcune funzioni sociolinguistiche svolte, nei paesi arabofoni, dalla 'commutazione di codice' e dall' 'enunciazione mistilingue' con riferimento all'alternanza tra lingua araba standard e varietà dialettali. Cfr. Giuliano Mion, *La lingua araba*, cit., pp. 135-7.

<sup>48</sup> Rajend Mesthrie, Rakesh M. Bhatt, *World Englishes. The Study of New Linguistic Varieties*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 151.

<sup>49</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge Classics, London-New York 2007, *Preface*, pp. IX-XXV: XI.

e, in un solo caso, lo spagnolo («*Me llamo Loubna y tengo diecinueve años*», 143); i termini e le espressioni in arabo, e persino la frase berbera pronunciata da Rachida, non presentano, al contrario, variazioni grafiche, inserendosi quasi naturalmente nel tessuto angloamericano del romanzo. Attirando l'attenzione del lettore proprio sulle parti scritte nelle lingue coloniali, Lalami intende porre l'accento sulla natura estranea e innaturale di tali inserzioni non solo nel testo del romanzo, ma nell'effettiva comunicazione quotidiana della classe borghese marocchina, in cui le pratiche del *code-switching* e del *code-mixing* sono particolarmente ricorrenti.

Di seguito, si propone un'analisi dei diversi casi di *code-switching* e *code-mixing* presenti in *Secret Son*, suddivisi in base ai codici verso cui avviene la commutazione.

### 3.1.3.1 Arabo

Ad eccezione di un numero relativamente ristretto di lettori bilingui anglo-arabi, il romanzo si intende ovviamente per un pubblico statunitense ed europeo. I vocaboli e le locuzioni meno accessibili al lettore occidentale sono quelli nelle lingue locali: l'arabo, sia standard che dialettale, e il berbero. A differenza di altri autori che hanno optato per l'uso di glossari o di note esplicative dei termini stranieri inseriti nei romanzi,<sup>50</sup> Lalami solo raramente fornisce la traduzione in inglese dei termini e delle frasi che compaiono in *Secret Son* direttamente in arabo e in berbero: è questo il caso, in particolare, dei sostantivi *mektub* (fato) e *mmi* (mamma; mia madre). *Mektub* figura, in un inciso, subito dopo la parola inglese corrispondente «fate» (7);<sup>51</sup> ciò che sfugge al lettore non arabofono è, tuttavia, l'etimologia

---

<sup>50</sup> Tra questi, Ahdaf Soueif. Cfr. Mohammed Albakry, Patsy Hunter Hancock, *Code Switching*, cit., p. 231.

<sup>51</sup> La ricorrenza, nel romanzo, del termine *mektub* contribuisce a rivelare il carattere fatalista della cultura araba e islamica. Il sostantivo compare in riferimento sia all'alluvione descritta nel capitolo iniziale, *The Year of the Flood* appunto («This was another *mektub*», 13), sia alle circostanze accidentali della morte del padre di Youssef, così come essa viene

del vocabolo, che corrisponde alla forma del participio passivo del verbo *kataba*, cioè ‘scrivere’. Da un lato, è implicita nel termine *mektub* l’idea di creazione o invenzione artistica: in questo senso, la figura di Rachida gioca un ruolo fondamentale nell’orientare, come si è visto, il destino di Youssef, anche attraverso l’invenzione dei racconti sulla propria vita e sull’identità di Nabil. Dall’altro, la forma passiva del termine sembra confarsi alla particolare costruzione dell’intreccio narrativo, dove sono in gioco numerose forze – familiari, sociali, politiche, religiose – indipendenti dalla volontà del protagonista, ma che concorrono a determinarne lo scacco finale.

Rachida è colei che determina il ritorno di Youssef a Hay An Najat e, involontariamente, il suo coinvolgimento nel piano terrorista di *Al Hizb*:

In the end, it came down to one word. One word thrust  
Youssef to his fate. One little word: Mmi. *My mother*.<sup>52</sup> (258)

La parola *mmi* compare, sempre riferita a Rachida, otto volte nel romanzo: in sei casi, essa è pronunciata dal protagonista, preceduta dalla particella vocativa vernacolare *a* (*a-mmi*); il termine è seguito dalla sua traduzione inglese, «*My mother*» (258), solo allorché è riportato la settima volta, in questo caso dal narratore. Infine, la parola ‘mamma’ figura, in una sola occasione, nella forma vezzeggiativa marocchina «*Mmima*» (258):

His mother’s voice came to him from far away. “I brought  
some sweets,” she said. “Do you want some?” She had returned

---

raccontata da Rachida al figlio: «Some neighbors who were preparing for a big Eid party asked him to hang lights on their roof. He tripped on a wire and fell down three floors, breaking his neck on a cart filled with roasted sheep heads. He died instantly. It was an accident, the doctors said, though everyone called it fate – *mektub* – for how else could one accept that such a young man had died so needlessly?» (7). La fiducia in Dio contraddistingue il personaggio di Rachida. Tuttavia, nella trama di *Secret Son* non sembra trovare posto l’intervento risolutivo e salvifico della Provvidenza, tenendo conto soprattutto dell’esito tragico della vicenda: in quel ‘teatro del mondo’ che è *Secret Son*, nel quale abbondano le metafore ricavate dal campo semantico della recitazione, sono gli uomini, infatti, ad agire e a modificare l’andamento della vicenda, mentre il divino è utilizzato dal Partito di Hatim Lahlou come mero strumento ideologico.

<sup>52</sup> Si noti come nel testo l’enfasi sia posta sulla traduzione inglese del termine marocchino *mmi*.

home from the neighbor's betrothal, and he had not even heard her come into the room. Mmi. Mmima. (258)

I termini in arabo superano quantitativamente quelli di tutte le altre lingue, incluso il francese, che è, subito dopo l'arabo, la lingua straniera più frequente. Complessivamente, l'autrice impiega nel testo oltre centotrenta vocaboli isolati – sostantivi e aggettivi –: di questi, figurano nella forma standard anzitutto i termini che pertengono alla cultura islamica, quali *Qur'àn* (Corano), *hajj* (pellegrinaggio),<sup>53</sup> *'asr* (pomeriggio),<sup>54</sup> *hadìth* (tradizione canonica musulmana),<sup>55</sup> *Ikhwàn* (Fratelli),<sup>56</sup> *kaba'ir* (peccati gravi), *rukù'* (profondo inchino durante la preghiera) e *hijàb* (velo); in arabo standard sono anche i vocaboli *Al Hizb* (Il Partito), *mutabaẓẓib* (membro di un partito; partigiano), *hara* (vicolo) e *qamìs* (tunica). Quanto ai termini dialettali, molti di essi si riferiscono a elementi della cultura indigena. La parola *dirham*, che designa la moneta corrente, compare, nella sua forma singolare e in quella plurale inglese *dirhams*, venti volte; il sostantivo *darija*, con il quale si indica la varietà vernacolare, figura quattro volte; gli altri termini designano principalmente capi di vestiario, come il *feẓ*<sup>57</sup> e il *caftàn*,<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Si tratta di uno dei cinque *arkàn al-Islàm* (pilastri dell'Islàm), insieme alla *salàt* (preghiera), alla *shabadah* (professione di fede), al *sawm* (o digiuno, da compiersi durante il mese di *Ramadàn*, il nono del calendario islamico) e alla *zakàt* (elemosina rituale). Il pellegrinaggio alla città sacra della Mecca va effettuato obbligatoriamente almeno una volta nella vita avendone i mezzi e le possibilità. Sugli *arkàn al-Islàm*, cfr. Alessandro Bausani, *L'Islàm*, cit., pp. 43-60.

<sup>54</sup> Nel testo: «*'asr prayer*», ovvero la preghiera del primo pomeriggio.

<sup>55</sup> I *hadìth* sono tradizioni che tramandano detti e comportamenti del Profeta Muhammad. Il *corpus* dei *hadìth*, dei quali esistono diverse raccolte, costituisce la *sunna*, letteralmente 'modo di fare', 'modo di vita', che è una delle principali fonti, insieme al *Corano* e all'*ijmà'* (o consenso), della teologia e del diritto musulmani. Cfr. Alessandro Bausani, *L'Islàm*, cit., pp. 15 e sgg.

<sup>56</sup> Il termine plurale *Ikhwàn* designa, in generale, i membri delle confraternite religiose. Esso è associato, in particolare, ai seguaci del fondamentalismo islamico: *Jami'at al-Ikhwàn al-Muslimina* (La Società dei Fratelli musulmani) è il nome di una delle più importanti organizzazioni islamiche, fondata nel 1928 dall'egiziano Hasan al-Bannà', che predica la fedeltà ai valori islamici tradizionali.

<sup>57</sup> Copricapo maschile di lana, di solito di colore rosso, originario probabilmente della città marocchina di Fes, da cui prenderebbe il nome.

<sup>58</sup> Tradizionale abito marocchino da donna.

oggetti di arredo, in particolare il tipo di divano *seddari*, e prodotti culinari tipici: a quest'ultimo campo semantico appartengono i sostantivi *cuscus*, *harsha*,<sup>59</sup> *msemmen*,<sup>60</sup> *seffa*<sup>61</sup> e *tajin*.<sup>62</sup> L'inserimento nel testo di parole come *haji*, *mutahazzib*, *msemmen*, *kaba'ir* o *'asr* crea un effetto straniante per il lettore poco o per nulla familiare con la cultura arabo-islamica. Il lettore è obbligato a compiere, per giungere alla piena comprensione del testo, uno sforzo di ricerca non solo linguistica, ma pure culturale, anche perché il romanzo abbonda di nomi di personalità della politica, dello sport, dell'arte e dello spettacolo che hanno un'origine egiziana e marocchina, e che sono meno noti all'estero: ad esempio, l'attore e regista Anwàr Wajdi, egiziano, il cantante Abdessadeq Cheqara e il drammaturgo Tayeb Saddiki, marocchini. Un effetto particolarmente straniante è ottenuto dall'autrice tramite l'impiego del sostantivo *Basris* («the Three Basris»), che compare due volte nel romanzo; si tratta di un sostantivo ottenuto dall'aggiunta del suffisso 's', distintivo del plurale inglese, al nome proprio Driss Basri, braccio destro del re Hassan II durante gli anni di piombo della recente storia del Marocco:<sup>63</sup> non è un caso che l'epiteto di 'Basri' venga attribuito a tre agenti sotto copertura che frequentano la stessa università di Youssef. Il fatto di applicare a nomi arabi regole morfologiche inglesi, se da un lato ha lo scopo di 'addomesticare' gli elementi della lingua e della cultura straniera,

---

<sup>59</sup> Tipo di pane marocchino, di forma rotonda. *Harsba* è la forma femminile dell'aggettivo marocchino *harsh*, che significa 'ruvido'.

<sup>60</sup> Il termine *Msemmen* è utilizzato, a Casablanca, per indicare una sorta di *crêpe* molto sottile, impastata con burro e condita con miele. A Rabat, il medesimo piatto è designato con il nome di *ghayf*.

<sup>61</sup> Dolce marocchino a base di riso o cuscus, condito con zucchero, cannella, miele e frutta secca.

<sup>62</sup> Piatto a base di carne e verdure stufate, cotte in un caratteristico contenitore in terracotta, decorato o meno, dal coperchio a cono, anch'esso chiamato *tajin*. Il *tajin* marocchino si distingue notevolmente da quello tunisino, uno sfornato di carne, verdure e uova.

<sup>63</sup> Driss Basri è stato ministro degli interni durante il ventennio compreso tra il 1979 e il 1999. A lui si deve, fra l'altro, il decreto che vietava la pubblicazione, in Marocco, di *al-Khubz al-hafi* e il ritiro delle copie in commercio. Cfr. Marianna Salvioli, *Voci da Tangeri*, cit., p. 171.

sottoponendoli alle norme del codice linguistico dei destinatari dell'opera,<sup>64</sup> dall'altro lato finisce per accrescere il senso di straniamento del lettore, incapace di riconoscere come familiari parti del discorso che l'autrice del romanzo si propone di rendere tali, almeno nella forma, al pubblico anglofono. È quanto si verifica altresì nel caso dei sostantivi plurali *dirhams* (pl. arabo *darahim*), *hanùts* (pl. *hawanit*) e *jellabas* (pl. *jellaleb*) o, ancora, degli aggettivi *hijabed* (in arabo *muhajjaba*) e *qur'anic* (in arabo *qur'aniiyy*).

La menzione frequente di toponimi (nomi di città, località e quartieri marocchini) nel romanzo contribuisce a 'dislocare' la lingua inglese, privando il lettore non solo dei riferimenti culturali, ma anche di quelli geografici e spaziali. Egli, infatti, è incapace di localizzare molti dei luoghi citati, nonché di cogliere l'ironia del nome (ripetuto trentasette volte) Hay An Najat (il quartiere della salvezza).

Un'ulteriore strategia straniante è quella di inserire nella narrazione espressioni, sintagmi, intere frasi e formule di saluto in dialetto o, in rari casi, in arabo standard. Youssef è il personaggio che pronuncia il maggior numero (quattordici) di frasi e locuzioni vernacolari, molte delle quali sono rivolte alla madre e agli amici Maati e Amin. Quest'ultimo è un altro personaggio le cui battute, rivolte quasi sempre a Youssef, risultano scritte parzialmente in dialetto. Analogamente, la lingua madre dell'autrice compare nei discorsi pronunciati da Maati, Rachida e Hatim, la guida di *Al Hizb*. È significativo che i suddetti personaggi, diversamente da Youssef e Amin, non si esprimano mai in lingue diverse dall'arabo, a eccezione di Rachida, che usa il berbero.<sup>65</sup> Un dato importante emerge, inoltre, dal

---

<sup>64</sup> Riprendo l'idea di 'addomesticamento' dalla teoria sulla traduzione elaborata da Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando Editore, Roma 1999.

<sup>65</sup> Tuttavia, va detto che Rachida utilizza il termine francese *baccalauréat* (27) rivolgendosi a Youssef, mentre Hatim usa l'epiteto sarcastico *Ben Oui-Ouis* (figli di 'si-si', 254; *ben* è, in realtà, la forma singolare del sostantivo 'figlio', ma nel romanzo è utilizzato con un senso plurale), un misto tra francese e arabo marocchino, in riferimento a uomini del tipo del giornalista Farid Benaboud.

confronto tra la lingua dei personaggi di Hay An Najat e quella di Moussa, l'infermiere senegalese del Partito: Moussa e, in parte, anche Hatim, fanno ricorso alla formula islamica di saluto *as-salamu 'alaykum wa rahmatu llahi ta'ala wa barakatuh* (il saluto, la grazia e la benedizione di Dio Altissimo siano su di voi), anziché alla formula colloquiale abbreviata *as-salàm* usata in Marocco. In questo caso, è il narratore stesso a venire in aiuto al lettore non arabofono:

It annoyed Youssef that the Partisans always used *the unabbreviated, properly Islamic greeting*, never once using any of the colloquial ones. (35)

L'accento è posto, in particolare, sull'ideologia religiosa fondamentalista dei membri di *Al Hizb*, fondata sul recupero dei valori genuini dell'Islàm, inclusa la speciale sacralità riconosciuta alla lingua araba classica in quanto strumento della rivelazione divina ricevuta dal Profeta Muhammad, nel sublime linguaggio del *Corano*, per bocca dell'Arcangelo Gabriele.<sup>66</sup>

### 3.1.3.2 Francese

I personaggi del romanzo che non impiegano affatto, o quasi per nulla, il dialetto sono quelli che risiedono ad Anfa, con i quali il protagonista entra in contatto dapprima frequentando i corsi accademici, e quindi risiedendo a sua volta nell'appartamento del padre. Nel trascrivere i dialoghi tra Youssef e i membri di Anfa, la voce narrante passa spesso dall'inglese al francese, che rappresenta verosimilmente la lingua in cui si svolgono originariamente le conversazioni nel quartiere alto-borghese di Casablanca. Al termine di uno dei corsi che Youssef frequenta insieme ad Alia, quest'ultima si rivolge in francese al protagonista, prima per scusarsi per averlo deriso in classe («*Je suis désolée*», 31), poi per presentarsi e porgergli il

---

<sup>66</sup> Sulla storia e sul contenuto della rivelazione coranica, cfr. Alessandro Bausani, *L'Islàm*, cit., pp. 131-71.

saluto («*Salut*», 31). Qualche giorno dopo, Alia accoglie l'invito del protagonista a svolgere insieme un compito assegnato dal professor Hammouche:

“*D'accord*. I'll give you my number and my address.” (63)

Il francese, inoltre, ricorre più volte nella breve conversazione che si svolge, in casa di Alia, tra Youssef, Alia e suo padre, durante la quale la ragazza presenta Youssef al genitore:

a middle-aged man [...] came up the garden path toward them. “*Bonjour*,” he said. “*Bonjour*,” Youssef replied [...]. “Papa, this is Youssef, a *copain de classe*,” Alia said by way of introduction. “Youssef *comment*?” “El Mekki.” (67)

Alia è un personaggio connotato chiaramente dal punto di vista sociolinguistico, per la sua discendenza alto-borghese e in quanto frequenta, all'università, la comitiva dei cosiddetti ‘Mercedes-and-Marlboro’:

half a dozen spoiled kids who, for one reason or another, had not gone to college abroad like the rest of their friends. They spoke French, wore designer clothes [...], spent their time smoking expensive cigarettes and talking about holidays in Paris or weekends in the bars of Marrakech. (27)

Si tratta dei figli delle *élite* sociali marocchine, a cui peraltro appartiene la famiglia della stessa Lalami, la quale però non si identifica pienamente nella propria classe di appartenenza.

Della medesima classe è membro il padre di Youssef, Nabil Amrani. Il francese ricorre anche nelle loro conversazioni, e Nabil ha modo di apprezzare la corretta pronuncia del protagonista sin dalle prime battute scambiate con lui:

“How are you?” Nabil asked, more out of habit than out of concern. “*Je vais très bien, merci*.” Good elocution, Nabil noticed. (86)

Il francese non compare mai nei discorsi di Nabil con il figlio, ma solo in quelli di quest'ultimo con il personaggio paterno. Si consideri, ad

esempio, il passo che segue, ambientato nell'appartamento di Nabil ad Anfa:

Nabil took a long pull from his cigarette. "I'm traveling to the U.S. in a couple of days." "*Ab bon?* To see Amal?" A quick nod. [...] "Is she coming back?" "Yes. I think so." [...] "When do you get back?" "In three weeks." "*Bon voyage, alors.*" (152-3)

Esso compare, invece, nei discorsi di Nabil con Amal, e in particolare nella scena dell'arrivo di Nabil e della moglie Malika nell'appartamento californiano della figlia:

"*Mais qu'est-ce que vous faites ici [sic]?*" Amal croaked. "*Eh bien, on est là pour ton diplôme!*" Nabil replied. (160)

Malika è un altro personaggio che usa il francese in più occasioni, nel corso del decimo capitolo, l'unico in cui compaia la moglie di Nabil. Tale uso risulta riservato, nel caso di Malika, al contesto puramente domestico e familiare, poiché è ad Amal e a Nabil che il personaggio si rivolge, in tre circostanze diverse, nella lingua del protettorato. Del resto, il francese rappresenta, in casa Amrani, la lingua della comunicazione quotidiana:

Ordinarily, Amal's parents spoke French to each other and to her, using Darija Arabic only with the maid or the driver. (163)

Non è un caso che, a differenza di Youssef, il quale chiama Rachida *mmi*, Amal si rivolge a Malika esclusivamente con l'appellativo *Maman*, che ricorre cinque volte. Riguardo ai modi in cui i personaggi giovani si rivolgono ai rispettivi genitori, vanno fatte alcune precisazioni, per quanto riguarda sia Youssef, sia Amal e Alia. In un'occasione nel romanzo, e precisamente nel capitolo nono,<sup>67</sup> ambientato principalmente ad Anfa, nel discorso di Youssef, *mmi* diventa *mother*:

"Mother," he said, bending slightly to hug her. "What are you doing here?" she asked. "You don't have class?" (145)

---

<sup>67</sup> *The Grand Hotel*.

Il protagonista, trasferitosi, da solo, nell'appartamento di Nabil, si reca a trovare Rachida sul posto di lavoro, dopo avere percepito il suo primo stipendio per il servizio svolto nell'albergo di proprietà del padre. Col ricorso a *mother*, si vuole forse evidenziare la distanza, non solo spaziale, che si è ormai interposta tra Youssef e Rachida («this abyss between them», 146), e l'indipendenza che il protagonista ha acquisito, anche sul piano economico, dalla figura materna. Quanto a *Papa* e *Maman*, a differenza di tutte le altre espressioni francesi che sono sempre in corsivo, essi sono in tondo quando pronunciati direttamente da Alia e da Amal.<sup>68</sup> La scelta formale riduce l'effetto straniante allorché la lingua coloniale è impiegata in riferimento ai genitori: si evita, così, la strumentalizzazione dei nomi 'mamma' e 'papà' ai fini di un *counter-discourse*.

Per quanto riguarda i personaggi di Hay An Najat, Amin, l'amico del protagonista, è il solo, a parte Youssef, che si esprima in lingue straniere. Amin, il quale «had no trouble conversing, half-literately, in three languages» (227), viene rappresentato, nel capitolo quattordicesimo del romanzo,<sup>69</sup> mentre chatta, oltre che in dialetto con una giovane franco-algerina («Finek a zzin?»,<sup>70</sup> 227), in inglese («What r u up 2?»,<sup>71</sup> 226) e in francese («T'ouè, là?»,<sup>72</sup> 226), utilizzando «the bizarre abbreviations made necessary by the bandwidth of his Internet connection» (226).<sup>73</sup> In un'altra

---

<sup>68</sup> *Papa* compare una sola volta nei discorsi di Alia e due volte in quelli di Amal; *Maman* figura cinque volte, come si è detto, nei discorsi di Amal.

<sup>69</sup> *Dreams*.

<sup>70</sup> 'Dove sei, bella?'

<sup>71</sup> *What are you up to?*

<sup>72</sup> *T'es où, là*, ovvero: *Où es-tu?*

<sup>73</sup> Amin utilizza qui (almeno nelle due frasi inglese e francese) un gergo (o paragergo) tipicamente giovanile, contraddistinto dalle abbreviazioni caratteristiche dei linguaggi mediatici come quelli di internet e degli sms, che possiede i tratti della transnazionalità, in quanto è condiviso da un'intera categoria di individui (giovani prevalentemente) che impiegano il medesimo canale virtuale dalle diverse parti del mondo in cui vivono. Una delle norme che regolano i gerghi giovanili è la violazione delle convenzioni della lingua standard, che molto spesso è espressione di un discorso di aperta negazione della cultura dominante. Cfr. Anita Fabiani, *La lingua selvaggia di una tribù rock spagnola. Un approccio sociolinguistico a Mensaka di José Ángel Mañas*, in Anita Fabiani (ed.), *Lingue spagnole. Le*

occasione, il personaggio pronuncia l'ordinale francese *douzième* mentre conversa con il padre di Youssef:

Sometime after noon, the key turned in the lock, and Nabil came in. Youssef gave his father a quick hug and turned to introduce Amin. "Amin *comment?*" Nabil asked as they shook hands. "Chebana." "Are you in the same class as Youssef?" "No. I'm majoring in law." "Oh. What year?" "*Douzième*," Amin said, when of course he meant *deuxième*; he spoke in a thick accent. (121)

Quest'ultimo giudizio di ordine linguistico serve a giustificare il successivo atteggiamento di Nabil nei riguardi di Amin; solo l'appartenenza sociale dell'amico di Youssef, indicata chiaramente dal modo in cui egli pronuncia il francese, sembra spiegare, infatti, l'invito che Nabil rivolge al figlio, quando Amin ha ormai lasciato l'appartamento, a interrompere i rapporti con i vecchi amici e, in generale, con tutto ciò che riguarda la sua precedente esistenza a Hay An Najat.

### 3.1.3.3 Inglese

L'inglese è parlato solo da alcuni personaggi in determinate occasioni. Youssef studia lingua e letteratura inglese all'università, per cui è in inglese che si svolgono, ad esempio, i corsi dei professori Sabri e Hammouche. Quando entra in classe il primo giorno, il Professor Sabri:

took his copy of *The Great Gatsby* out of his briefcase and, in an accent that, to Youssef's ears, sounded perfectly American, asked, "I assume you've all read the book, as I've requested?" (29)

Gli altri personaggi che conoscono, e parlano, l'inglese nel romanzo sono Amin («half-literately», 227), Nabil e Malika Amrani, e, ovviamente, Amal e Fernando. L'inglese rappresenta il veicolo comune ai personaggi che si incontrano nell'abitazione americana di Amal: ciò fa sì che, in alcuni

---

*variabili linguistiche ispanoamericane*, Atti del Convegno Catania-Ragusa (13-14 dicembre 2004), Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna, 9, 2005, pp. 91-124: 98-100.

momenti, Nabil e Malika passino dal francese all'inglese, sia nei dialoghi con Fernando che in quelli con la figlia. Ad esempio, dopo le prime battute scambiate, in francese, con Amal («*on est là pour ton diplôme*»), 160):

in a heavily accented English, [Nabil] added, "You did not think we would miss it!" (160-1)

Ma è soprattutto a Fernando che Malika e Nabil si rivolgono in inglese, anche quando il compagno di Amal si sforza di usare il francese, come nella scena seguente, in cui i personaggi stanno festeggiando la laurea di Amal al ristorante:

In halting French, [Fernando] asked Nabil whether he liked the city so far. "It's not the first time I've been here," Nabil responded in English. "I have visited three times before." (183)

In questo caso, Nabil sembra 'esportare' in America le norme sociolinguistiche in vigore in Marocco, che prevedono la restrizione dell'uso del francese a certi ambienti culturali esclusivi, di cui Fernando chiaramente non fa parte: pur essendo un cittadino americano, egli vive una condizione marginale di 'americanità', in quanto brasiliano a metà, e in quanto «very dark» (164); anche la sua posizione sociale è incerta, dal momento che è un fotografo *freelance*.<sup>74</sup>

La discriminazione di Fernando è resa esplicita dal ricorso – insolito – da parte di Malika e Nabil all'arabo marocchino durante gran parte delle loro conversazioni con Amal – «"Aji tgelsi"»<sup>75</sup> (163), esordisce Nabil rivolgendosi alla figlia –, e in presenza del personaggio statunitense. La violazione delle regole comunicative normalmente adottate in casa Amrani

---

<sup>74</sup> Nel locale in cui Amal sta festeggiando la propria laurea insieme ai genitori e a Fernando, si svolge la seguente conversazione: «Malika asked Fernando what he did for a living. Amal looked at her, surprised. Why was she asking a question whose answer she already knew? "I'm a photographer." "A photographer? How interesting. And where do you work?" "I freelance for a weekly paper in Santa Monica." "Freelance," Nabil repeated, as if he were learning a new word» (184). Dopo il colore della pelle, l'attività di Fernando fornisce a Nabil un nuovo pretesto per discriminare il compagno della figlia.

<sup>75</sup> 'Vieni a sederti'.

– e nelle altre famiglie dell’alta borghesia – è dettata, in questo caso, dalla volontà di escludere Fernando dalle conversazioni in corso tra Amal e i suoi genitori, «in case Fernando spoke some French» (163); l’inglese è usato solo quando Fernando è il diretto interlocutore:

“Hmm, this is very good,” [Nabil] said in English, sounding surprised. “What kind of coffee is it?” “Brazilian,” Fernando replied [...]. Again he spoke in Arabic. “And this is your... friend,” he said. “He is very dark.” [...] She glanced at Fernando. His eyes questioned her, wanting to know what was going on, but she could not begin to translate for him. What was there to report? (164)

Fernando, il solo personaggio non arabofono del romanzo, ha il medesimo ruolo straniato del lettore, incapace di decifrare le parti del testo non tradotte in inglese direttamente dall’autrice: il ricorso all’arabo rappresenta, qui, una prassi chiaramente antiegemonica, analoga a quella che si osserva anche nel penultimo capitolo di *Secret Son, Heavens and Hells*, con l’uso del berbero.

#### **3.1.3.4 Berbero**

Il personaggio che si vuole escludere è, in questo caso, la madre di Youssef:

Rachida had not meant to eavesdrop. In fact, she would not have paid any attention to Maati and the older man with whom he was talking if *they had not switched from speaking Darija to Tamazight when they noticed her walking behind them.* (277)

Lo statuto di lingua ufficiale, insieme all’arabo, è stato riconosciuto al berbero solo nel 2011, con la ratifica della sesta costituzione del paese dalla sua indipendenza. Si tratta di una lingua che non presenta un sistema codificato di scrittura, tanto che si è resa necessaria la creazione di strutture di ricerca e dipartimenti finalizzati alla divulgazione della lingua e della

cultura *amazigh*,<sup>76</sup> non è un caso che, in *Secret Son*, si trovi traccia delle rivendicazioni avanzate dagli studenti berberi ad avere, all'Università di Casablanca, un dipartimento di berbero:

The university already had departments of Arabic, French, English, Spanish, and German, so why, the Berber Student Alliance demanded, did it not have one for Tamazight? This was discrimination, they argued, part of a long-standing pattern in this country. (28)

L'unica frase in berbero pronunciata da Rachida, assume una funzione risolutiva nell'economia del romanzo, poiché è nella sua lingua madre che Rachida rivela al figlio la verità sulle proprie origini. Le rivelazioni sull'infanzia a Sefrou, sulla madre Izza e sul padre Hammou, sulla relazione clandestina con Nabil e, infine, sul definitivo trasferimento a Casablanca trovano conferma e acquisiscono attendibilità, per Youssef e per il lettore, proprio grazie al ricorso a quella lingua che la madre del protagonista ha scelto di consegnare all'oblio:

She needed him to believe her. She took a deep breath, and when she released it, she spoke in the language of her childhood, in Tamazight, the words rolling on her tongue like a declaration of love. "Hati lmaaql aktinigh, aywi, amni."<sup>77</sup> "It's true, then," [Youssef] said. (281)

Fare del berbero lo strumento che permette lo scioglimento delle principali tensioni narrative che attraversano il romanzo è una strategia particolarmente emblematica: la verità non è situata ad Anfa, dalla parte del ricco padre arabo, bensì a Hay An Najat, dalla parte della madre che si mantiene a stento. Il rapporto tra lingua berbera e verità fa vacillare notevolmente il postulato coloniale secondo cui «being itself is located at the centre».<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Hakim Mohamed Belhatti, *Marocco*, cit., p. 44. A tal fine, nel 2001, per decreto reale, è stata fondata in Marocco l'Institut Royal de la Culture Amazighe, in arabo: *al-Ma'bad al-Malaki li-th-Thaqafah 'l-Amazighiyah*. Cfr. Giuliano Mion, *La lingua araba*, cit., p. 132.

<sup>77</sup> Il senso della frase è: 'Ecco, te lo dirò'.

<sup>78</sup> Bill Ashcroft *et al* (eds), *The Empire Writes Back*, cit., p. 89.

### 3.1.4 Romanzo polifonico

Le strategie linguistiche di *Secret Son* tengono conto dei tre cardini principali – il francese, le diverse varietà di arabo e il berbero – sui quali, secondo Jocelyne Dakhlia, si costruirebbero le due coppie binomiche che definiscono la situazione multilinguistica e postcoloniale del Maghreb: «le français contre l’arabe, l’arabe contre le berbère ou tamazight».<sup>79</sup> Se l’americano rappresenta la lingua della comunicazione internazionale, impiegata da Amin nella chat online con ragazze europee e dagli Amrani a Los Angeles – oltre che da Fernando, l’unico personaggio non arabofono –, il rapporto dei personaggi con le lingue parlate in Marocco risulta fondato su una decisa conflittualità, dovuta principalmente alla loro inestricabile relazione con lo *status* sociale e culturale che li contraddistingue. La padronanza da parte dei personaggi del francese diventa, specialmente per Amin, la condizione per accedere all’universo sociale di Anfa; nel caso di Youssef, viene da chiedersi se il protagonista sarebbe stato ugualmente accolto da Nabil Amrani nel suo appartamento o invitato da Alia a casa sua, qualora la sua pronuncia non fosse stata impeccabile.

Paradossalmente, anche il marocchino viene utilizzato in quanto veicolo di esclusione e discriminazione, ad esempio nei riguardi di Fernando, al quale è negato l’accesso alla conversazione che ha luogo tra Amal e i suoi genitori a Los Angeles. L’uso ‘anti-democratico’ che la scrittrice fa della lingua materna rivela un atteggiamento ambivalente nei riguardi della cultura e della società marocchina di provenienza. L’impiego della lingua araba è tale, inoltre, da evidenziare l’esistenza di diversi registri, associati, come nel caso dell’arabo standard per i membri di *Al Hizb*, a precise professioni ideologiche, in particolare quella islamica fondamentalista e integralista.

---

<sup>79</sup> Jocelyne Dakhlia, *L’histoire parle-t-elle en langues?*, in *id.* (ed.), *Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l’histoire du Maghreb*, Institut de recherche sur le Maghreb contemporain Maisonneuve & Larose, Paris 2004, pp. 11-8: 11.

Infine, il berbero, per la sua stessa natura di ‘lingua della madre’, è destinata a rimanere relegata alla sola sfera dei rapporti privati, e la verità trasmessa da Rachida a Youssef in *Tamazight* sarà condivisa unicamente da madre e figlio:

*But this truth was as invisible as air, as fleeting as breath itself. The real truth was what everyone around him saw: he was a slum dweller, the son of a hospital clerk, a man with no illusions about his place in society. (282)*

Poiché il berbero richiama alla memoria di Rachida eventi personali e familiari che il personaggio deve tenere celati persino al figlio, il suo impiego risulta vincolato a quel «système de représentations de la langue [...] trop uniformément placé sous le vocable de la souffrance»,<sup>80</sup> per usare l’espressione di Jocelyne Dakhlia. E tuttavia, è sempre attraverso il berbero che il rapporto con la lingua materna diviene sorgente, se non esattamente «de plaisir, de bonheur, de jubilation»,<sup>81</sup> almeno di distensione, sia per Rachida,<sup>82</sup> che per Youssef:

*At the sound of this new language inside their home, the lines on Youssef's forehead disappeared. His jaw relaxed. (281)*

Proprio al berbero è affidata, dunque, una funzione catartica e liberatrice:

*The relief of sharing a story she had waited so long to tell was intoxicating. She could not stop, now that she had begun. (280)*

La metafora della ‘dichiarazione d’amore’ («a declaration of love», 281), utilizzata dal narratore in riferimento alle parole che Rachida

---

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> «All of a sudden, *her knees felt weak and she sat down on her bed, across the room from Youssef. It seemed that he was listening to her this time, not just hearing her words and reluctantly speaking his own*» (282).

pronuncia nella sua lingua madre,<sup>83</sup> contribuisce a sottolineare il rapporto di profonda emotività che lega il locutore alla memoria delle proprie origini. In *Secret Son*, la riflessione metalinguistica si nutre della stessa esperienza transnazionale e transculturale dell'autrice: l'amore – quello di Youssef per il padre e quello di Amal per Fernando – è il principale vincolo che orienta gli spostamenti dei giovani protagonisti, proprio come è per amore che la stessa Lalami ha lasciato definitivamente il Marocco per stabilirsi in California. Lingua e amore risultano due elementi indissolubili, come emerge dalle seguenti riflessioni del personaggio di Amal a proposito del suo sentimento per Fernando:

It will pass, child, her mother said, it will pass. But it had not. It was love. It was still there, [...] and no amount of distraction seemed to have any effect on it. *It was like a language she had learned to speak; how could she learn to unspeak it?* (265)

Infine, *Secret Son* obbliga il lettore a una riflessione sul complesso rapporto tra lingua e verità. Le rispettive identità di Rachida e di Youssef – «half-Berber and half-Arab» (282) – sono destinate a permanere segrete. Alla lingua viene negato, cioè, il suo compito naturale, che è quello di dichiarare, confessare, esprimere. Ma, nel romanzo, la parola non è solo reticente: essa è anche mendace, in quanto veicolo delle ripetute menzogne di Rachida e, successivamente, dello stesso Youssef. A questo proposito, è illuminante la seconda epigrafe del romanzo, in cui si rivendica l'impossibile relazione tra verità e lingua della diaspora:

The fact that I  
am writing to you  
in English  
already falsifies what I

---

<sup>83</sup> Si confronti l'associazione tra amore e lingua in Lalami con quella che emerge sin dal titolo di un noto romanzo in francese dello scrittore marocchino Abdelkebir Khatibi, *Amour bilingue* (1983).

wanted to tell you.<sup>84</sup>

Una funzione vitale di denuncia è riconosciuta, viceversa, alla parola attraverso l'epigrafe posta in apertura, una citazione dal giornalista e scrittore algerino Tahar Djaout, assassinato, nel 1993, da un gruppo di estremisti islamici per le sue idee secolariste:

Silence is death  
And you, if you speak, you die  
If you are silent you die  
So, speak and die.

## 3.2 La dimensione intertestuale

### 3.2.1 Intertestualità e anti-imperialismo

Oltre alla lingua, l'altra chiave di accesso all'analisi e alla comprensione delle questioni identitarie in *Secret Son* è costituita dall'interpretazione delle diverse forme di relazioni intertestuali che si instaurano all'interno del romanzo. È sufficiente uno sguardo superficiale per rendersi conto del sostrato multiculturale che lo regge:<sup>85</sup> a differenza, ad esempio, dei testi narrativi arabi anglofoni esaminati da Hilary Kilpatrick,<sup>86</sup> per i quali la studiosa rivendica la duplice 'nazionalità letteraria' araba e britannica, i numerosi riferimenti intertestuali presenti nel romanzo fissano i punti di uno 'spazio discorsivo'<sup>87</sup> interculturale più ampio. In *Secret Son*, sembra trovare realizzazione quello che, riprendendo e ampliando la

---

<sup>84</sup> Gustavo Pérez Firmat, *Dedication*, in *id.*, *Bilingual Blues (Poems, 1981-1994)*, Bilingual Press, Tempe 1995, p. 3.

<sup>85</sup> Hilary Kilpatrick intende per 'letteratura multiculturale' una letteratura che si rivolge a destinatari di diversa estrazione culturale e che recupera risorse linguistiche da ciascuno dei sistemi culturali. Cfr. Hilary Kilpatrick, *Arab Fiction in English*, cit., p. 46.

<sup>86</sup> Essi sono, ricordo: *Hunters in a Narrow Street* di Jabra, *Beer in the Snooker Club* di Ghali, *A Bedouin Boyhood* di Diqs e *Aisha* di Soueif.

<sup>87</sup> *Discursive space*. L'espressione è stata impiegata da Jonathan Culler, secondo il quale l'indagine intertestuale dovrebbe essere finalizzata a comprendere in che misura un dato testo partecipi dello 'spazio discorsivo di una cultura'. Cfr. Luc Dehevels *et al* (eds), *Intertextuality in Modern Arabic Literature since 1967*, Durham University, Durham 2006, p. 1.

definizione coniata da Said,<sup>88</sup> è possibile definire *East-West encounter*, un dialogo, cioè, tra culture che in Lalami non si esaurisce nel confronto tra cultura araba di origine e cultura americana di adozione, ma si configura come un dialogo tra Oriente e Occidente. Il vasto edificio ipotestuale di *Secret Son* è costituito, inoltre, da fonti che non sono unicamente letterarie e scritte, ma che abbracciano, ad esempio, le arti figurative, a cominciare dalla pittura (si pensi a *Musicisti girovaghi* di Delacroix), la musica,<sup>89</sup> il cinema. Il romanzo riunisce testi colti e canonici delle due tradizioni letterarie, ma anche testi della cultura popolare e di massa, come le telenovele messicane trasmesse dalle reti televisive marocchine, i film d'azione americani e di Hong Kong e alcuni classici della filmografia americana come *Apocalypse Now* (1979)<sup>90</sup> e *Wall Street* (1987).<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> *Anglo-Arab encounter*, espressione ripresa da Geoffrey Nash nel titolo del suo studio *The Anglo-Arab Encounter. Fiction and Autobiography by Arab Writers in English*, Peter Lang, Berna 2007.

<sup>89</sup> Laila Lalami ha dichiarato di avere trovato un'importante fonte di ispirazione, durante la stesura di *Secret Son*, nell'ascolto di numerosi brani e generi musicali, sia marocchini che stranieri. Nel romanzo, l'autrice cita nomi di musicisti, gruppi e cantanti e molti titoli di canzoni che fa ascoltare ai suoi personaggi in determinate occasioni. Ad esempio, mentre Youssef si trova sull'autobus, diretto a casa di Alia ad Anfa, la radio trasmette *Abibbik* (Ti amo), canzone del cantante e attore egiziano 'Abd al-Halim Hafiz, noto in tutto il mondo arabo; la versione ascoltata da Youssef è quella interpretata dal cantante marocchino 'Abdu Sharif. In un'altra occasione, lo stesso Youssef ascolta, stavolta nell'appartamento paterno, la canzone *Malna* (Cosa c'è rimasto?) degli H-Kayne (pronuncia *Ash keyn*, che in dialetto marocchino significa 'che c'è?'), gruppo rap marocchino che ha ottenuto grande popolarità grazie alla canzone *Issawa Style* (Stile *Issawa*), lanciata nel 2006. Nabil non sembra condividere i gusti musicali del figlio: «“Don't you have anything else to listen to?” he asked [...]. Youssef snapped, “This is the music I like,” and he raised the volume» (137). Quella di Nabil è, infatti, una cultura musicale araba classica, che conta tra i suoi intramontabili punti di riferimento la figura della cantante egiziana Umm Kulthum (1898-1975): Nabil conosce a memoria i testi di molte sue canzoni, composte, in gran parte, dalle liriche del poeta egiziano Ahmed Rami (1892-1981). Nel corso, infine, della prima visita di Farid Benaboud a casa di Nabil Amrani, mentre è presente Youssef, il giornalista accompagna con il movimento delle dita il ritmo di una canzone, riprodotta dallo stereo di Nabil, del cantautore e compositore belga francofono Jacques Brel (1929-1978): benché Lalami non citi il titolo della canzone, pare che l'autrice avesse in mente *Les Bourgeois*, una satira dello stile di vita borghese. Cfr. Laila Lalami, *Secret Son: A Playlist*, <[http://www.largeheartedboy.com/blog/archive/2009/04/book\\_notes\\_lail\\_1.html](http://www.largeheartedboy.com/blog/archive/2009/04/book_notes_lail_1.html)>

<sup>90</sup> Il film, diretto da Francis Ford Coppola e ambientato negli anni della guerra del Vietnam, è parzialmente ispirato al romanzo *Heart of Darkness* di Joseph Conrad, da cui è ripreso il personaggio di Kurtz.

La tendenza a trascendere generi e culture conferisce a *Secret Son* il suo peculiare carattere ibrido; inoltre, il rifiuto dell'autrice di assegnare uno spazio esclusivo a un dato sistema culturale ostacola, per così dire, la prevaricazione imperialista di quel sistema sugli altri: *Secret Son* offre, cioè, un'esperienza analoga a quella che fa il lettore dei testi analizzati da John Erickson (*L'Amour, la fantasia, L'enfant de sable, Amour bilingue e Satanic Verses*), il quale scrive, in *Islam and Postcolonial Narrative*:

We move incessantly from one cultural, social, and literary terrain to another, from one elsewhere to another, out of reach of the delimiting action of master discourses and of a prescriptive, absolutistic master canon.<sup>92</sup>

*Secret Son* realizza, si potrebbe dire, una 'confederazione democratica di culture', unite insieme da un progetto olistico volto a inglobare e investire il maggior numero possibile di componenti di una cultura idealmente universale.

Il rifiuto di interpretare la realtà marocchina servendosi degli strumenti testuali forniti da un sistema culturale unico ed esclusivo si evince anche dall'osservazione delle relazioni con il paratesto del romanzo:<sup>93</sup> basti considerare le quattro epigrafi che introducono la prima, la terza e la quarta sezione (la seconda è la sola a non essere preceduta da una citazione letteraria). Le due citazioni iniziali sono, rispettivamente, di Tahar Djaout e Gustavo Pérez Firmat: esse forniscono, si è visto, alcune chiavi interpretative importanti per la comprensione del rapporto complesso con la lingua e, soprattutto, con la lingua della diaspora. La riflessione sul concetto di *home*, che costituirà l'oggetto del paragrafo seguente, trova, invece, un punto di riferimento indispensabile nell'epigrafe – tratta da un

---

<sup>91</sup> Diretto dal regista Oliver Stone e prodotto negli Stati Uniti dalla 20th Century Fox. Il film è ambientato nella New York del 1985.

<sup>92</sup> John Erickson, *Islam and Postcolonial Narrative*, cit., p. 166.

<sup>93</sup> 'Relazioni transtestuali', le definisce Gérard Genette. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di Raffaella Novità, Giulio Einaudi Editore, Torino 1997, p. 5.

romanzo *cult* della letteratura gay: *Giovanni's Room* (1956) di James Baldwin – che precede la terza sezione di *Secret Son*. Quest'ultima narra il ritorno sia di Amal a Casablanca, sia di Youssef a Hay An Najat: è interessante notare come entrambi siano portatori di vari tipi di diversità: diversità sociale, nel caso di Youssef, in quanto povero nel quartiere alto-borghese di Anfa, oltre che figlio illegittimo; e diversità razziale nel caso di Amal, in quanto marocchina emigrata negli Stati Uniti. I due fratelli sono accomunati dalla liminalità della loro posizione nei rispettivi contesti socioculturali con cui entrano in contatto, liminalità che è tipica anche di un'identità stigmatizzata socialmente come l'omosessualità presente nel romanzo di Baldwin.<sup>94</sup> In tal modo, è possibile leggere le esperienze africane di Amal e Youssef alla luce di alcuni concetti suggeriti da un testo della letteratura americana, scritto, peraltro, da un autore 'nero' che si è fatto portavoce dei diritti e delle lotte dei giovani 'neri' d'America.

La quarta epigrafe, che introduce l'ultima sezione di *Secret Son*, incentrata sulla missione fondamentalista, consiste, infine, nella citazione tratta da *The Secret Agent*. In questo caso, l'ipotesto, oltre ad amplificare l'occasione narrativa costituita dal terrorismo fondamentalista, si fa portatore di una marca di genere, giacché talune caratteristiche di *Secret Son* permettono di accostarlo, attraverso il romanzo di Conrad, alla *spy story*.

Un'ultima riflessione va fatta a proposito della funzione parzialmente antiegemonica che svolge in *Secret Son* la strategia intertestuale, funzione analoga a quella già esaminata a proposito della questione della lingua: così

---

<sup>94</sup> La stanza che il narratore condivide con Giovanni alla periferia di Parigi è la metafora spaziale della condizione liminale dei due personaggi omosessuali di Baldwin: «Life in that room seemed to be occurring underwater». James Baldwin, *Giovanni's Room*, with an introduction by Caryl Phillips, Penguin Books, London 2001, p. 82. Si noti, inoltre, la somiglianza tra la stanza di Giovanni e quella di Youssef e Rachida in *Secret Son*, priva di finestre e adiacente al cortile: «the room was not large enough for two, it looked out on a small courtyard. [...] the room had two windows [...]. We, or rather Giovanni, kept the windows closed most of the time; [...] to insure privacy, Giovanni had obscured the window panes with a heavy, white cleaning polish». *Ibidem*.

come l'impiego di vocaboli ed espressioni ricavate dall'arabo standard e dal dialetto pone non poche difficoltà alla piena comprensione del testo, allo stesso modo, la citazione di romanzi, film e brani musicali prodotti da letterati e artisti arabi e marocchini crea un effetto 'dislocante' per il lettore non versato in tali culture e limita la sua facoltà di recuperare quel 'senso aggiunto' acquisito dal testo proprio grazie alla funzione di determinate citazioni intertestuali.

### 3.2.2 Critica della tradizione

Se è vero che i diversi ipotesti provenienti da tradizioni culturali distinte sono collocati su un medesimo piano nel romanzo – Batman compare accanto a David Copperfield e all'ispettore 'Ali,<sup>95</sup> i film d'azione americani sono citati insieme a quelli di Hong Kong e ai drammi egiziani –, è pur vero che è ai codici culturali del mondo arabo-islamico di provenienza e di quello statunitense di adozione che sembrano associare connotazioni peculiari.

La trama del film *Fatmah* risulta, per così dire, mutilata, in modo che l'attenzione del lettore si concentri sugli aspetti che la vicenda di Fatmah ha in comune con quella di Rachida, facendo della pellicola un riflesso quanto più fedele dei fatti narrati nel romanzo. La citazione diventa, pertanto, una componente interessante di una riflessione metatestuale sulla coincidenza della finzione con la vita rappresentata nell'universo diegetico di *Secret Son*. Tra l'ipertesto e il suo ipotesto, si stabilisce una relazione per certi versi simile a quella che intercorre tra il quinto canto dell'*Inferno* dantesco e il libro 'galeotto' su Ginevra e Lancillotto. Se, tuttavia, nella *Divina Commedia*, il libro arturiano è anticipazione e prefigurazione del gesto dei personaggi,

---

<sup>95</sup> L'ispettore 'Ali è il personaggio creato dal romanziere marocchino già citato Driss Chraïbi, che ne ha fatto il protagonista di diversi romanzi appartenenti al genere della *detective story*, tra i quali *L'ispettore 'Ali* (1991), *L'ispettore 'Ali al Trinity College* (1996), *L'ispettore 'Ali e il Corano* (2000).

in *Secret Son*, la visione di *Fatmah* svela per via analettica la colpa commessa da Rachida un ventennio prima, e mette in moto la ricerca che condurrà Youssef alla verità sulla madre e sulla sua reale discendenza. *Fatmah* ha, dunque, non solo la funzione di svelare e interpretare la realtà, ma anche quella di permettere a Youssef di riappropriarsi delle sue origini e della sua vera identità. Sennonché, proprio in tale riappropriazione identitaria è implicito uno dei principali paradossi di *Secret Son*, dato che il ritrovamento del padre non sarà per Youssef garanzia di ‘autenticità’ né di effettiva libertà.

In effetti, lo stesso film *Fatmah* è anche uno strumento di cui il fondamentalista Hatim Lahlou si serve per condurre la propria critica sociale e anettere nuovi proseliti al partito; *Fatmah* assume, pertanto, un ruolo fortemente ambiguo, e ci pare peraltro sintomatico delle complessità e contraddizioni sulle quali si regge l’approccio, nel romanzo, alla cultura arabo-islamica, sia classica che moderna.<sup>96</sup>

Il testo sacro dell’Islàm, in primo luogo, è sempre citato in relazione al personaggio di Hatim e, dunque, alla corrente islamica più estremista;<sup>97</sup> lo stesso titolo della rivista del partito, *At Tariq Al Mustaqim* (La retta via), presenta una chiara relazione intertestuale con il *Corano*, in particolare con la *Fàtibah*, o ‘sura aprente’,<sup>98</sup> in cui si leggono le parole:

Ihdina ’s-siràta ’l-mustaqim<sup>99</sup>

dove *siràt* (‘via’, ‘cammino’) è sinonimo di *tariq*, mentre *mustaqim* corrisponde all’aggettivo ‘giusto’, ‘retto’. Quanto all’unico *hadith* di cui si

---

<sup>96</sup> Di tale complessità è sintomo, ad esempio, il riferimento a un testo come *al-Khubẓ al-hafī* di Shukri, della cui ricezione critica controversa, in Marocco e nel resto del mondo arabo, si trova traccia, come si è visto, in *Secret Son*.

<sup>97</sup> Lezioni coraniche sono incluse nei programmi culturali offerti dal partito ai giovani di Hay An Najat; versetti del *Corano* ricamati su velluto ornano le pareti dell’ufficio di Hatim.

<sup>98</sup> La sura, ovvero il capitolo, posta all’inizio del *Corano*.

<sup>99</sup> ‘Guidaci per la retta via’.

parla nel romanzo, in occasione di una conversazione tra Youssef e Alia, esso concerne uno degli aspetti, quello della sessualità tra uomo e donna, verso cui l'Islàm si pone con maggiore intransigenza:

“You want me to come to your house?” Youssef asked, incredulous. “Of course,” she said, laughing. “Where else would we meet?” What about your parents? he wanted to ask. What would they say if you brought a man to the house? In his neighborhood, no father would allow it because, as the hadith went, whenever a man is alone with a woman, Satan joins them as the third. But *Alia did not seem to worry about such things.* (63)

Il messaggio contenuto in questo *hadith* è qui privato della sua valenza universale, benché parte della tradizione islamica canonica: solo negli ambienti più tradizionali come quello di Hay An Najat, simili convinzioni fanno ancora presa sulla popolazione; sintomo, questo, di una crescente relativizzazione delle verità oggetto di fede, che procede parallelamente al processo di modernizzazione e laicizzazione dal quale non sono escluse le società a predominanza musulmana.

Un dato che sembra emergere dalla lettura intertestuale di *Secret Son* è che l'identità marocchina attuale non si presta a essere interpretata e compresa secondo modelli ricavati dalla tradizione araba classica. È esemplificativo, in questo senso, il riferimento contenuto nel romanzo a due figure storiche della civiltà arabo-islamica: il poeta e combattente 'Àntarah ibn Shaddàd (VI-VII secolo d.C.) e la mistica irachena Ràbi'ah 'l-'Adawiyah 'l-Qaysiyah (714-801). I due nomi sono pronunciati, in due occasioni diverse, dal personaggio di Amin. La prima volta, Amin si rivolge a Youssef con il nome di 'Àntarah:

[Youssef] told Amin about Alia, her beautiful figure, her luminous skin, her perfect smile, her magical laugh [...]. “Sounds like she’s rich,” he said [...]. “So what if she is?” asked Youssef. “How can you say ‘so what’? What planet do you live on? Everyone should know the size of his teapot.” [...] “She likes me,” he bragged. “She’ll come around.” Amin sucked on his teeth. “We’ll see about that, *O Antar*”. (43-4)

L'invocazione è, chiaramente, ironica, volta non ad affermare, bensì a negare la possibilità di un'identificazione tra il personaggio classico e quello contemporaneo. 'Àntarah ibn Shaddàd visse nei decenni immediatamente precedenti l'avvento dell'Islàm, ed è uno degli autori canonici preislamici delle *mu'allaqàt*,<sup>100</sup> oltre che l'eroe del romanzo popolare che porta il suo nome, la *Sirat 'Antar* (Il romanzo di 'Àntarah). La vicenda biografica di 'Àntarah si è arricchita, nel tempo, di elementi di origine leggendaria. Il dato certo è che egli nacque dall'unione di un arabo con una schiava abissina e che, per via della discendenza materna, mantenne a lungo lo *status* sociale di schiavo; l'occasione del suo affrancamento fu offerta da alcune battaglie fra tribù alle quali prese parte, dando prova di coraggio e valore guerriero, tanto da acquistare il diritto di accedere al rango di arabo libero.<sup>101</sup> La vicenda di 'Antarah è altresì contraddistinta dall'amore infelice per la cugina 'Abla: è forse questo il motivo che spinge Amin a identificare proprio in questa figura l'amico Youssef, prefigurando l'esito della sua relazione con la ricca Alia. Tuttavia, al di là del semplice dato biografico, l'opposizione Youssef/'Àntarah suggerita dall'autrice attraverso il personaggio di Amin serve piuttosto a negare lo statuto eroico del protagonista all'interno della vicenda rappresentata, e a sottolineare, anche mediante la sua breve relazione con Alia, l'impossibilità della sua piena assimilazione alla società di Anfa.

Il secondo personaggio storico menzionato da Amin è quello di Ràbi'ah 'l-'Adawiyah, asceta basrense venerata come santa dai

---

<sup>100</sup> Letteralmente, *mu'allaqàt* (singolare *mu'allaqab*) significa 'appese'. Si tratta di qaside, ovvero componimenti in versi dalla particolare struttura metrica, composte da poeti preislamici, e così chiamate, verosimilmente, perché, per la loro bellezza poetica, furono affisse alla porta della Ka'ba situata nella città santa della Mecca. Gli autori delle *mu'allaqàt* sono i poeti Imru' al-Qays, Tarafah, Zuhayr, Labid, 'Amr ibn Kulthùm, 'Antarah e al-Harith, ai quali, secondo alcuni critici, sarebbero da aggiungere an-Nabighah adh-Dhubyani, al-A'sa e 'Abid ibn al-Abras al-Asadi, cosicché il numero complessivo delle *mu'allaqàt* risulterebbe di dieci, anziché di sette.

<sup>101</sup> Sulla figura di 'Àntarah ibn Shaddàd, si consulti B. Lewis *et al* (eds), *Encyclopédie de l'Islam*, E.J. Brill, Leiden 1975, vol. I, p. 537.

musulmani.<sup>102</sup> Questa volta, i due termini del confronto sono Ràbi‘ah e Soraya, la ragazza di cui Amin si è invaghito e con la quale dà inizio a una relazione nonostante la disapprovazione dei compagni, in particolare di Maati («“Stay away from her, or her brother might come find you”», 9):

“And you?” Maati asked, looking at Amin. “Where were you, if you weren’t in the strike?” “With Soraya,” Amin said with a wide smile. [...] Maati shook his head. “You’d better stop messing with her. I’m telling you, someday her brother will come find you.” [...] “She’ll go all the way?” Youssef asked. [...] “We’re supposed to meet tonight.” Amin winked. [...] “Haraam,” Maati said, shaking his head. Amin leaned forward on the table. “What? What’s going on?” [...] “I just didn’t think she was that easy.” “*She’s not easy, but she’s not Rabia Al Adawiyya, either*”. (52-3)

L’ideale di asceti e castità femminile attuato da Ràbi‘ah ‘l-‘Adawiyyah appare, ovviamente, incompatibile con i moderni stili di vita diffusi persino in un ambiente tradizionale come quello di Hay An Najat, dal quale provengono Soraya e Amin. Attraverso la menzione delle figure di Àntarah e Ràbi‘ah, viene mostrata la distanza dell’identità marocchina contemporanea tanto dall’antico *ethos* beduino quanto da un’idea austera di religiosità.

Non meno ambiguo e distaccato si presenta l’atteggiamento nei confronti della cultura araba moderna, atteggiamento che finisce per mettere in discussione lo stesso discorso nazionalista arabo e marocchino. Nel settimo capitolo di *Secret Son*, è citato un testo-chiave del discorso postcoloniale arabo: *Mawsim al-hijrah ilà ‘l-shamàl* (1966), romanzo dello scrittore sudanese Tayyib Salih, ambientato all’indomani della conquista

---

<sup>102</sup> Su Ràbi‘ah ‘l-‘Adawiyyah, cfr. Clifford E. Bosworth *et al* (eds), *Encyclopédie de l’Islam*, E.J. Brill, Leiden 1995, vol. VII, pp. 367-9. Ràbi‘ah fu una delle tre mistiche basrensi più illustri. Nata da una famiglia molto povera, Ràbi‘ah venne rapita, in tenera età, e venduta come schiava; una volta affrancata, si consacrò interamente a un ideale di vita ascetico e contemplativo.

anglo-egiziana del Sudàn.<sup>103</sup> La citazione, che non va oltre la menzione del titolo, serve all'autrice per mostrare l'inizio del processo che rende Youssef incapace, in seguito al suo trasferimento dal padre, di identificarsi in quei romanzi e in quei personaggi letterari nei quali poteva riconoscersi prima di scoprire la verità sulla propria identità:

Youssef thought of all the summer days he had spent in that musty bookstore storage room, reading. He had always felt a special kinship with the fatherless heroes of literature – from Inspector Ali to Tom Sawyer, from Batman to David Copperfield – but now he saw that all along he had been like everyone else; he had a father and a mother. (42)

L'ispettore 'Ali è il solo personaggio letterario arabo tra i quattro citati nel passo precedente, che includono anche due figure americane – Batman e Tom Sawyer – oltre a quella inglese di David Copperfield. Se Fatmah e 'Ali compaiono nei capitoli che precedono l'inizio della relazione tra Youssef e il padre (rispettivamente, nei capitoli primo e secondo), la citazione di *Mamsim al-bijrab ilà 'sh-shamàl*, viceversa, compare nella seconda sezione di *Secret Son*, quella che descrive la temporanea esistenza di Youssef ad Anfa insieme a Nabil; ora, il processo di trasformazione del giovane protagonista inizia, non a caso, proprio dal suo rapporto con la cultura e la conoscenza:

In the Introduction to Linguistics class, Dr. Rafik was explaining the difference between phonemes and allophones [...], but all Youssef could think of was his father. He felt trapped inside the classroom, while life – as unpredictable and frightening as it was – was happening outside, in the city. In his African literature class, he would normally have participated in the discussion of *Season of Migration to the North*, but he couldn't help checking his watch. (119)

---

<sup>103</sup> Il romanzo è citato in *Secret Son* con il titolo inglese *Season of Migration to the North*. L'edizione inglese dell'opera è del 1969; per la traduzione italiana, cfr. *La stagione della migrazione a nord*, a cura di Francesco Leggio, Sellerio, Palermo 1992. Tra i contributi italiani sul romanzo, cfr. Mirella Cassarino, *Nostalgia e alterità in un romanzo di Tayeb Salih*, in Federico Cresti, Daniela Melfa (eds), *Da maestrato e da scirocco. Le migrazioni attraverso il Mediterraneo*, Giuffrè Editore, Milano 2006, pp. 199-215.

Il personaggio di Mustafà Sa'îd in *Mawsim al-bijrah ilà 'sh-shamâl* è uno di quegli orfani nei quali Youssef poteva identificarsi solo finché si credeva senza padre: l'assenza del padre e il rapporto distaccato con la madre fanno, infatti, del personaggio di Salih una figura priva di solide radici identitarie.

Affidato ai coniugi inglesi Robinson, incarnazioni del colonialismo britannico, Mustafà viene condotto, all'età di dodici anni, in Inghilterra, dove, divenuto adulto, mette in atto una sorta di vendetta culturale; egli ribalta, infatti, le tradizionali relazioni di potere coloniali e, da membro subalterno della società sudanese colonizzata, si trasforma a sua volta in conquistatore, la cui azione perturbante è indirizzata alla componente femminile della società inglese: le diverse donne con le quali Mustafà Sa'îd intrattiene delle relazioni subiscono l'influenza nefasta dello straniero, perdendo la vita, una dopo l'altra, in modi misteriosi. È in questo senso che *Mawsim* si presenta come una chiara reazione postcoloniale. Ma il romanzo si presta anche ad altre chiavi di lettura. In Mustafà, egli stesso creatura di quell'imperialismo al quale sembra contrapporsi, si realizza quella strana commistione di riverenza e contestazione che caratterizza, in genere, l'atteggiamento dei popoli colonizzati nei riguardi della cultura egemone: *Mawsim* sarebbe, pertanto, l'allegoria di tale relazione conflittuale tra colonizzati e colonizzatori, «involving emulation, assimilation and rejection on the part of the Sudanese».<sup>104</sup> Come ha osservato Saree Makdisi a proposito di *Mawsim*:

The existence of pure and unaffected traditional cultures to which postcolonial intellectuals can “escape” is exposed as an illusion. Indeed, the very existence of any culture in some sort of absolute isolation from others is shown to be impossible in the postcolonial world.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Geoffrey P. Nash, *The Anglo-Arab Encounter*, cit., pp. 59-60.

<sup>105</sup> Saree S. Makdisi, *The Empire Renarrated: Season of Migration to the North and the Reinvention of the Present*, in Patrick Williams, Laura Chrisman (eds), *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader*, Pearson Education, Harlow 1994, pp. 535-50: 543-4.

Il protagonista di *Secret Son* non può riconoscersi nella figura di Mustafà Sa'ïd per almeno due ragioni. Da un lato, Youssef ha ormai intrapreso il recupero delle proprie origini grazie al fatto che Nabil, a differenza del padre di Mustafà, è vivo. Dall'altro, il vincolo che lega Youssef al genitore è di profonda e sincera dipendenza affettiva, prima ancora che culturale, e non è subordinato a un progetto di 'vendetta', il quale sarà suggerito all'ingenuo protagonista, solo più tardi, dal fondamentalista Hatim. Youssef non si identifica in Mustafà e nel suo progetto culturale antiegegonico in quanto il protagonista di *Secret Son*, apparentemente riappropriandosi delle proprie origini, è divenuto vittima inconsapevole di una nuova subalternità neo-imperialista, in cui è insito il rischio di una ennesima corruzione identitaria. La citazione del titolo del romanzo di Tayyib Salih potrebbe assumere, allora, un ruolo estremamente significativo nell'orientare l'interpretazione del lettore, mostrando Salih e Lalami impegnati nel comune progetto di svelare l'illusorietà di qualunque aspirazione all'autenticità culturale.

L'indifferenza di Youssef verso uno dei capisaldi della letteratura araba postcoloniale, quale appunto *Mawsim al-hjrab ilà 'sh-shamàl*, rimanda a una riflessione sulla decostruzione del discorso nazionalista marocchino in *Secret Son*. Il personaggio di Nabil Amrani, si è visto, mostra il fallimento del progetto nazionalista in Marocco. Il ritorno definitivo della figlia Amal da Fernando in California e la presa di coscienza, da parte di Nabil, dello scacco subito in quanto padre e in quanto marito suscitano nel personaggio riflessioni di questo tipo:

Over the next few days, he tortured himself with thoughts of a happier past, a time when he would never have made the bargains he made, a time when he still stood for something. What had happened to his world? When did *things fall apart?*  
(272)

Si noti la funzione simbolica svolta dall'allusione, abilmente mimetizzata nel testo, al titolo del romanzo postcoloniale di Chinua Achebe

*Things Fall Apart* (1958), che ritrae la società nigeriana nella sua transizione da un passato eroico precoloniale al periodo della colonizzazione europea, portatrice di oppressione e ingiustizie nei riguardi della popolazione indigena;<sup>106</sup> per il critico marocchino Mohamed Dellal, inoltre, il romanzo di Achebe, pur essendo ambientato in epoca coloniale:

serve[s] as a backdrop to verify the blindness and hypocrisy embedded in a certain Nationalistic political agenda.<sup>107</sup>

L'allusione a *Things Fall Apart* crea una sorta di continuità tra la situazione coloniale della Nigeria e quella postcoloniale del Marocco, soggetto all'imperialismo culturale dell'Occidente moderno e industrializzato.

Nell'appartamento di Nabil ad Anfa, inoltre, Youssef ritrova alcuni oggetti che testimoniano il passato nazionalista del padre, tra cui il film italiano *La battaglia di Algeri* (1966),<sup>108</sup> che compare accanto a pellicole quali *Wall Street* e *Apocalypse Now*, e i numeri della rivista nazionalista marocchina *Souffles*.<sup>109</sup>

Youssef drew his breath, wondering whether he should describe the more obvious comforts of the place or the details that made it seem like a personal refuge for his father – the antique cigar cabinet, the dog-eared copies of *Souffles*, the collection of *commedia dell'arte* masks. (119)

È degno di nota l'accostamento, da un lato, del film sulla guerra di liberazione algerina a un classico sul capitalismo di New York quale *Wall Street*, dall'altro della rivista *Souffles* alla collezione di maschere della

---

<sup>106</sup> Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*, Oxford University Press, Oxford-New York 2005, p. 99.

<sup>107</sup> Mohamed Dellal, *The African Postcolonial Myopic Discourse; or Postcolonial Governance and the Discourse of Silence*, in David Richards et al (eds), *Urban Generations*, cit., pp. 87-96: 92.

<sup>108</sup> Film diretto da Gillo Pontecorvo sulla guerra d'Algeria (1954-1962) che ha restituito il paese all'indipendenza.

<sup>109</sup> Fondata nel 1966, a Rabat, da un gruppo di poeti marocchini di espressione francese, tra i quali si è distinto 'Abdellatif Laâbi; la sua pubblicazione è stata vietata nel 1973. *Souffles* è stato uno degli organi culturali dei movimenti marxisti marocchini, tra cui *Ilà 'l-amâm*.

commedia dell'arte italiana, quasi a voler sottolineare il carattere teatrale e fittizio del progetto nazionalista in Marocco, i cui ideali sono stati presto traditi proprio da coloro che ne avevano sposato la causa, in nome di interessi particolaristici e del perseguimento della propria personale sicurezza economica.

### 3.2.3 Il ruolo del padre

Tre dei testi citati in *Secret Son* offrono lo spunto per una riflessione sul ruolo del padre nel romanzo. Si tratta del film *Boyz n the Hood* (1991) del regista californiano John Singleton e dei romanzi *The Great Gatsby* (1926) di Francis Scott Fitzgerald e *Sons and Lovers* (1913) di David H. Lawrence.

Il capitolo *Son and Lover*, il cui titolo rinvia significativamente al romanzo di Lawrence, è incentrato sulla convivenza ad Anfa di Youssef e Nabil Amrani e sulla relazione padre-figlio, che assume sempre più i connotati di una dipendenza del protagonista nei confronti della figura paterna: Youssef osserva i comportamenti del padre e si lascia trasformare progressivamente; il pensiero del padre diverrà preponderante in Youssef – il quale considererà se stesso «more like a mistress than a son» (136) –, subentrando all'interesse del protagonista per lo studio delle discipline accademiche («all Youssef could think of was his father», 119). L'attrazione di Youssef convogliata sul padre anziché sulla madre ribalta i termini tradizionali del tema edipico, sul quale è incentrato l'ipotesto inglese:

the way he had treated his mother was not in the order of things. He had met her love with denial, and her pleas with contempt. *He had gone searching for a father instead.* (211)

Il carattere intertestuale del titolo del capitolo invita a un'identificazione tra la relazione padre-figlio in *Secret Son* e il rapporto madre-figli nel testo di Lawrence; l'attaccamento quasi ossessivo di Youssef al padre ricorda, appunto, quello del piccolo William alla signora Morel:

At about half-past six her son came home, tired now, rather pale, and somewhat wretched. He was miserable, though he did not know it, because he had let her go alone. Since she had gone, he had not enjoyed his wakes<sup>110</sup>

e il sentimento altrettanto ossessivo di Paul verso la stessa madre, figura che esercita un'influenza tale sulle vite dei figli – i quali peraltro non nascondono il proprio rancore verso il padre – da interferire, specie nel caso di Paul, nelle loro relazioni con le altre donne. In *Secret Son*, è Nabil, cioè il padre, a esercitare un influsso nocivo sul protagonista, fino a negargli la possibilità di un rapporto autentico con se stesso, con la propria identità, con le proprie scelte:

His troubles had started when he had left Hay An Najat. He wished that he had never left the neighborhood, never dropped out of college, never said yes when Moussa came to the door to ask him to meet Hatim, never heard of Hatim's plans. (275)

Il personaggio di Nabil è costruito in modo da lasciare emergere la sua incapacità di prendersi cura del figlio e di assumere per lui i ruoli di guida e consigliere. La sua incapacità trova conferma nel confronto intertestuale tra il padre di Youssef e due diverse figure di genitori: il padre di Nick Carraway in *The Great Gatsby* e quello di Tre Styles in *Boyz N the Hood*.

*The Great Gatsby* fa parte del programma curriculare accademico di Youssef. Durante la prima lezione del corso, il professor Sabri legge alla classe l'*incipit* del romanzo:

In my younger and more vulnerable years *my father gave me some advice* that I've been turning over in my mind ever since. 'Whenever you feel like criticizing any one,' he told me, 'just remember that all the people in this world haven't had the advantages that you've had.'<sup>111</sup> (29)

---

<sup>110</sup> David Herbert Lawrence, *Sons and Lovers*, William Heinemann Ltd., London 1956, pp. 4-5.

<sup>111</sup> Cfr. F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Penguin Books, London 1994, p. 7.

La voce narrante appartiene a Nick Carraway, il quale esordisce parlando del padre e di un suo prezioso insegnamento, ricevuto dal narratore negli anni della sua giovinezza. La presenza della citazione nel testo di Lalami non è casuale per diverse ragioni.

In primo luogo, Nick ha appreso dal padre che non tutti hanno ricevuto i suoi medesimi privilegi, onde la necessità di limitare i giudizi sul prossimo. È probabile che Lalami intenda rivolgere il medesimo invito ai propri lettori, ricordando loro come le scelte e i comportamenti di personaggi come Youssef e Rachida non siano che l'inevitabile conseguenza delle loro condizioni di miseria e marginalità.

In secondo luogo, il dibattito che segue in classe sul romanzo di Fitzgerald è incentrato sulla figura di Daisy Buchanan, la quale incarna – se ne avvede lo stesso Youssef («[Daisy] is the dream, Gatsby's dream», 31) – il 'sogno' di Jay Gatsby: non è un caso che la citazione da *The Great Gatsby* occorra proprio nel capitolo intitolato, ancora una volta con una precisa allusione intertestuale, *Sentimental Education*, e che l'intervento di Youssef durante il dibattito sul romanzo crei i presupposti per il successivo incontro tra Youssef e Alia, la ricca borghese di Anfa con la quale il protagonista intratterrà, nonostante la diversa estrazione sociale, una brevissima relazione amorosa. Come Daisy per Jay, Alia e l'universo che rappresenta incarnano il 'sogno' di Youssef: un sogno di ascesa sociale animato, però, non dal mero perseguimento di un ideale materiale, bensì da un sincero bisogno di amare ed essere amato, quello stesso bisogno che lo indurrà a ricercare il padre, al di là dei vantaggi materiali che tale ricerca gli procurerà. In *Secret Son*, non trova spazio, però, l'ideale moderno del *self-made man* che ha trovato la sua piena incarnazione nel 'sogno americano'. La realizzazione personale e sociale di Youssef, rifiutato e respinto sia da Alia che da Nabil, è votata al fallimento; allo stesso modo, il romanzo di Fitzgerald è ritenuto una parabola della fine del 'sogno americano'.

Il ruolo pedagogico assunto dal padre di Nick nei riguardi del figlio pone in risalto, per contrasto, l'inconsistenza della guida paterna di Nabil Amrani, ed è un tratto che si riscontra anche nel già citato *Boyz N the Hood*.

Youssef assiste alla proiezione di *Boyz N the Hood* allo Star Cinema di Hay An Najat, nel corso del primo capitolo di *Secret Son*. Il film è ambientato fra gli anni '80 e '90 ed è incentrato sulle lotte tra giovani bande in un quartiere-ghetto di Los Angeles. Il protagonista, Tre, figlio unico di genitori separati (Furious e Reva), all'età di circa dieci anni va a vivere insieme al padre, uomo saggio e lavoratore onesto, il quale assume il compito di insegnare al figlio «how to be a man»:

Furious: "You may think I'm being hard on you right now, but I'm not. I'm trying to teach you how to be responsible. Your friends across the street, *they don't have anybody to show them. You gonna see how they end up too*".

Furious Styles è in netta antitesi con Nabil Amrani; confrontando le caratterizzazioni dei due personaggi paterni, così come i diversi epiloghi delle vicende, è possibile risalire a una funzione importante che la relazione intertestuale con *Boyz N the Hood* svolge nell'orientare in una certa direzione l'interpretazione del romanzo di Lalami da parte del lettore. Il repentino rifiuto di Tre, verso la conclusione del film, di vendicare la morte dell'amico Ricky si spiega solo grazie all'intervento decisivo di Furious. Subito dopo avere assistito al brutale assassinio di Ricky, il protagonista si reca a casa e, fuori di sé, si appropria dell'arma del padre, con l'intento di punire gli assassini; senonché Furious, sopraggiunto quasi contemporaneamente, cerca di dissuadere il figlio, convincendolo a restituirgli la pistola:

Furious: "Tre, what are you doing? Oh, you bad, now, huh? You bad. You gotta shoot somebody now, huh? Well, here I am. Come on, shoot me. You bad, right? Look, I'm sorry about your friend. My heart goes out to his family, but that's their problem, Tre. You my son. You my problem. I want you to give me the gun. [...] Give me the motherfucking gun, Tre!"

[Tre porge la pistola al padre] “You’re my only son, and I’m not gonna lose you to no bullshit, you hear? I love you, man”.

Nonostante il discorso del padre, Tre non può fare a meno di unirsi alla vendetta degli amici, tra i quali è presente il fratello di Ricky, detto Dough. Tuttavia, durante il tragitto in auto, Tre sceglie di non prendere parte al crimine e fa ritorno a casa. Gli assassini di Ricky vengono a loro volta uccisi, ma solo due settimane dopo anche Dough perde la vita durante l’ennesimo scontro tra bande. Tre, dal canto suo, inizia la propria carriera accademica trasferendosi, insieme alla fidanzata Brandi, in Georgia.

La parabola esistenziale di Tre è opposta a quella di Youssef: l’intromissione di Nabil nella vita del personaggio di Lalami non serve a preservarlo dalla corruzione, ma rappresenta, viceversa, l’origine stessa di tale corruzione (si ricordi che Youssef abbandona gli studi per via del padre) e del finale coinvolgimento di Youssef nell’assassinio di Farid Benaboud, che si conclude con l’arresto del protagonista.

Se, dunque, è possibile leggere in *Secret Son* la storia della mancata formazione di Youssef, è altresì possibile riconoscere nell’assenza del padre una delle cause principali di tale *bildung* mancata, laddove Furious Styles – come anche il padre di Nick – sono i garanti della crescita etica e umana dei rispettivi figli.

### **3.2.4 Il problema dell’affiliazione**

La strategia intertestuale stimola un’ultima considerazione relativamente alle nozioni di ‘filiazione’ e ‘affiliazione’ culturale, che designano due diverse tipologie di relazioni fondate, rispettivamente, sulla ‘discendenza genealogica’ e sull’adesione volontaria a un dato sistema di

valori.<sup>112</sup> Si tratta di concetti particolarmente pregnanti in un'analisi di un romanzo dove la ricerca del padre costituisce uno dei temi principali.

Cercare il padre significa essenzialmente mettersi alla ricerca delle proprie origini, e risponde, per Youssef, a un'esigenza di affiliarsi a un nome, a una discendenza: ora, al pari di Youssef, è lecito supporre che la stessa Lalami sia alla ricerca simbolica del 'padre', ovvero di una genealogia letteraria su cui 'innestare' la propria scrittura. Si è detto come Hilary Kilpatrick abbia posto il problema dell'affiliazione letteraria a proposito della produzione araba anglofona:

Because there is no tradition of Arab writing in English as there is in French, the question arises as to their literary affiliations, that is, the writings to which they can be meaningfully related.<sup>113</sup>

Se lo scrittore arabofono che si esprime nella propria lingua madre nel paese di esilio si situa all'interno di una letteratura 'minore', nei termini di Deleuze e Guattari,<sup>114</sup> ma iscrive la propria scrittura in una tradizione letteraria, quella araba, ben delineata,<sup>115</sup> diverso è il caso dello scrittore arabo, specie se maghrebino, che utilizza un veicolo linguistico inusuale come l'inglese. Allorché Gibràn e gli altri esponenti del *mahjar* iniziarono ad adoperare la lingua inglese nella loro opera letteraria, scrive Wail Hassan, «they were quite consciously initiating a properly minor tradition of their own».<sup>116</sup>

Ciò sembra chiarire un diverso approccio alle due principali tradizioni letterarie che trovano spazio in *Secret Son*: quella araba e quella

---

<sup>112</sup> Syrine C. Hout, *Of Fathers and the Fatherland in the Post-1995 Lebanese Exilic Novel*, in «World Literature Today» 75/2, 2001, pp. 285-93: 293.

<sup>113</sup> Hilary Kilpatrick, *Arab Fiction in English*, cit., p. 46.

<sup>114</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.

<sup>115</sup> «A major literary tradition», la definisce Wail Hassan in *Gibran and Orientalism*, in Layla Al Maleh (ed.), *Arab Voices in Diaspora*, cit., pp. 65-92: 69.

<sup>116</sup> *Ibidem*. Quello dell'affiliazione letteraria è certamente un problema con cui sono chiamati a fare i conti autori come Lalami e Majid, i quali non hanno propriamente 'inventato' una nuova tradizione letteraria.

statunitense. Non soltanto viene negata la capacità del protagonista di identificarsi in testi e personaggi della letteratura araba (*Mansim al-hijrah ilà 'sh-shamàl*) e marocchina (l'ispettore 'Ali), ma lo stesso *Corano*, il testo fondante della cultura islamica, figura esclusivamente in relazione a una delle forze più tragicamente ambigue che agiscono nell'universo diegetico, quella fondamentalista incarnata in Hatim Lahlou. Al contempo, un film come *Boyz N the Hood* si propone come un modello di narrazione. Come Nabil e Rachida, ad esempio, anche i genitori di Tre risiedono in quartieri distinti della stessa città, Los Angeles, e, come Youssef, il protagonista di *Singleton* è una figura marginale, in quanto 'nero'; il quartiere-ghetto in cui Tre trascorre sette anni della propria vita presenta, non a caso, tratti in comune con Hay An Najat, dove dominano la violenza, il crimine, la povertà, la disoccupazione. Ma Lalami riprende, quasi certamente, dal film anche il motivo del diverbio tra Malika e Nabil sul modo di considerare la relazione tra la figlia Amal e Fernando; anche in *Boyz N the Hood*, infatti, Furious e Reva discutono, sostenendo opinioni divergenti, sulla possibilità che Tre inizi una convivenza con la fidanzata:

Reva: "Did he tell you he wants to move in with Brandi?  
 Furious: "Yeah. So?"  
 R.: "Yeah. So? So don't you think that's a bad idea?"  
 F.: "I think that *Tre is old enough to make his own decisions*, Reva".  
 R.: "You're his father. That means you were supposed to guide his decisions".

Si confronti il passo citato con il seguente di *Secret Son*, dove Malika e Nabil hanno da poco scoperto la relazione tra Amal e Fernando; attraverso la citazione *verbatim* della frase in corsivo, l'autrice richiama volutamente l'attenzione sul film:

When they returned to Casablanca, Nabil told his bank to stop automatic transfers to *Amal's account in Los Angeles*. His reasoning was simple. Amal claimed that *she was old enough to make her own decisions*, and if she was old enough for that, then surely she was old enough to pay for her own studies. (79)

Ipotesti americani quali *Boyz N the Hood* e *The Great Gatsby* risultano accomunati dal riconoscimento del ruolo di guida svolto dal personaggio paterno. Una delle lezioni che hanno maggiormente segnato l'evoluzione umana di Nick Carraway gli è stata trasmessa proprio dal padre, nominato dal narratore in quell'esordio del romanzo di Fitzgerald che è citato in *Secret Son*. È, inoltre, la figura paterna di Furious Styles, ruolo interpretato da Laurence Fishburne, ad attirare maggiormente l'attenzione di Youssef durante la visione del film allo Star Cinema:

This week, the Star Cinema was showing *Boyz N the Hood*. Right away Youssef knew that it would not be a big hit with his friends: there were no explosions, no car chases, and, most unforgivable of all, only one naked woman – and she didn't even face the camera. But he stayed glued to his seat because of *Laurence Fishburne's fatherly presence, his smooth voice and limitless experience*. Youssef had lost his own father at the age of two, so his memories were few, and also faint. (6)

Nel suo contributo sulla letteratura della diaspora libanese,<sup>117</sup> Syrine Hout si proponeva di indagare:

the overlapping concepts of home and nation to suggest that familial relationships and patterns of parent-child interactions are crucial in determining the maturing individual's attitude toward his or her country.<sup>118</sup>

Nell'estraniamento dei protagonisti di questa letteratura nei confronti delle figure genitoriali, specie quelle paterne, la studiosa coglieva, infatti, la metafora di un'alienazione dalla cultura libanese di origine,<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Syrine C. Hout, *Of Fathers and the Fatherland*, cit.

<sup>118</sup> Ivi, p. 286.

<sup>119</sup> Lorenzo Casini ha osservato, dal canto suo, come in romanzi quali *al-Hubb fi 'l-manfa* (Amore in esilio, 1995) e *Wabat al-Ghurub* (L'oasi del tramonto, 2006) dell'egiziano Baha Tahir (n. 1935), la distanza fisica da casa corrisponda a quella che i protagonisti avvertono, anche sul piano psicologico, nei confronti della comunità nazionale egiziana: in *al-Hubb fi 'l-manfa*, tale distanza, che ha origine dal rifiuto del protagonista di riconoscersi nelle politiche adottate dal presidente Anwàr Sadàt, sarebbe simboleggiata, sul piano strettamente tematico, dalle relazioni tese del personaggio principale con i membri sia del contesto familiare che dell'ambiente di lavoro. Cfr. Lorenzo Casini, *Beyond Occidentalism*, cit.

riconoscendo, in tal modo, la relazione tra determinate scelte tematiche effettuate dagli autori libanesi anglofoni considerati e la questione dell'affiliazione culturale.

Se la possibilità di una riconciliazione con il padre è affidata a narrazioni 'americane', l'affiliazione letteraria di Lalami è piuttosto da ricercare nella tradizione del paese e della società che le hanno permesso di scrivere e pubblicare, contribuendo alla definizione e al riconoscimento, sul piano internazionale, della sua identità di letterata e di scrittrice.

### 3.3 Dal margine: diaspora e *imaginary home(land)*

Perhaps *home* is not a place but simply an irrevocable condition.

La citazione, tratta dal romanzo *Giovanni's Room* di James Baldwin, funge da epigrafe alla terza sezione di *Secret Son*. Essa si compone di cinque capitoli, nel primo dei quali, *An End, a Beginning*, interamente ambientato a Los Angeles, Lalami introduce i personaggi di Amal Amrani, figlia di Malika e Nabil, e Fernando Stewart, giovane 'nero' americano discendente da madre brasiliana:

"And this is your... friend," [Nabil] said. "He is very dark." Amal knew a remark like this would come sooner or later, and yet she did not know what to say in response. Malika jumped in. "His mother is from Brazil." "I thought you said he was American," Nabil said to his wife. "He is," Amal replied. (164)

L'epigrafe rinvia a una riflessione sul significato di *home*, e trova eco nell'interrogativo posto, più avanti, dalla voce del narratore, mentre, nel penultimo capitolo, interpreta i pensieri di Amal:

And in any case, *why was home thought of as a place?* What if it were something else? (266)

Syrine Hout ricorda, a proposito del romanzo *The Last Migration* di Jad El Hage, che «"Home" is never a physical entity [...]. Home is mobile,

portable, circumstantial».<sup>120</sup> Nozione inscindibile da quella di *identity*, anche *home* può essere intesa in quanto prodotto di una costruzione, più che entità ontologica. Il lessico della lingua inglese suggerisce la valida distinzione tra *house* come luogo determinato fisicamente e *home*, spazio mentale associato alla quiete, al riposo, al calore dei rapporti familiari: in tal senso, quella di *home* è un'idea 'portatile' appunto, poiché legata a una particolare condizione emotiva ed esistenziale del soggetto. Nei romanzi d'esilio libanesi (*Unreal City* di Hanania, *Koolaid's* di Alameddine, *L'Occidentaliste* di Hammoud), scrive ancora Hout :<sup>121</sup>

feeling "at home" is determined less by geography and more by an emotional reality that stretches beyond the definitional confines of the nation as homeland.<sup>122</sup>

Dal canto suo, El Hage, in *The Last Migration*, opera, come fa la stessa Lalami in *Secret Son*, la 'rilocalizzazione' della *home* all'interno di uno spazio non geografico ma psicologico, «by reconceptualizing home as an internal map of love and desire».<sup>123</sup> Una simile concezione di *home* trascende, ovviamente, le barriere fisiche rappresentate dalle pareti di un'abitazione e gli stessi confini immaginari di una città o nazione. Come ha affermato Vijay Agnew, riferendosi all'esperienza della diaspora indiana:

I wondered if home had to coincide with national and geographic boundaries. [...] People of Indian descent live in many different parts of the world and have made these places their homes for more than a generation.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> Syrine C. Hout, *The Last Migration*, in «Journal of Postcolonial Writing» 43/3, 2007, pp. 286-96: 290.

<sup>121</sup> Syrine C. Hout, *Of Fathers and the Fatherland*, cit.

<sup>122</sup> Ivi, p. 293.

<sup>123</sup> Syrine C. Hout, *The Last Migration*, cit., p. 294. El Hage suggerisce, in *The Last Migration*, una relazione tra *home* e desiderio. Scrive, infatti, Hout, citando dal romanzo: «Home [...] is continuously "produced [and reconfigured] through the movement of desire"». Ivi, p. 288.

<sup>124</sup> Vijay Agnew, *A Diasporic Bounty: Cultural History and Heritage*, in *id.* (ed.), *Diaspora, Memory, and Identity. A Search for Home*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2005, pp. 171-86: 181.

Anh Hua, dal canto suo, sottolinea l'importanza:

to challenge and rethink earlier versions of diasporic narratives with their fixed notion of home, identity, and exile, where the homeland is perceived nostalgically as an 'authentic' space of belonging, and the place of settlement as somehow 'inauthentic' and undesirable.<sup>125</sup>

Per scrittori come Lalami, il trasferimento negli Stati Uniti è stato il risultato di una decisione libera: è proprio la libertà della scelta che rende meno problematico e sofferto l'allontanamento dalla patria – *home(land)* – e che permette di distinguere la condizione del soggetto in diaspora da quella dell'esiliato, normalmente espulso dalla società di origine o costretto ad allontanarsene per ragioni di diversa natura.<sup>126</sup> Nel suo caso, inoltre, è molto probabile che la relazione sentimentale con l'attuale marito abbia agevolato e accelerato il processo di assimilazione dell'autrice alla società di Los Angeles, e abbia contribuito a lenire la sua nostalgia della patria e della comunità familiare. In due occasioni, i vocaboli inglesi *home* e *love*, peraltro legati da relazione paronomastica, vengono quasi giustapposti nel romanzo. Si osservino i seguenti passi tratti dal diciassettesimo capitolo:

[Amal and Fernando] decided to move in together two years later, and shortly after that, she left him behind, trading his love for the love of father and mother, the love of country, the *love* of *home*. (260)

[Rachida] had lied her way through his life, and yet she had also given [Youssef] the only certainty in it – her *love*. In the end, she was his only *home*. (283)

L'idea di *home*, quale emerge qui, appare fondata anzitutto sull'esistenza di vincoli affettivi tra i membri di una comunità familiare, in particolare tra genitori e figli. Youssef sente nostalgia della madre durante la convivenza con Nabil («Although he saw her every week at the hospital, he missed *her presence at homes*», 135), così come Amal desidera tornare in

---

<sup>125</sup> Anh Hua, *Diaspora and Cultural Memory*, in *ivi*, pp. 191-208: 195.

<sup>126</sup> Sulla distinzione tra diaspora ed esilio, cfr., per esempio, Syrine C. Hout, *The Last Migration*, cit., pp. 286-7.

Marocco per stare vicina a Malika («She wanted, of course, to go back *home* and be with *her mother*», 176). L'identificazione tra *home* e nucleo familiare è tipica anche di Rachida:

She had to create a new life for herself. So it was that she became the orphan. She gave up her *home*; she gave up *her father and her aunts and her cousins*; she even gave up the language, for how could she explain to people that she spoke Tamazight? (239)

When Nabil Amrani had suggested the abortion, she considered it, of course, but she also thought of the ten years she had spent alone in the orphanage, and how much she missed her *mother*, her *father* – her *home*. The baby inside her could give her that. *Youssef could give her the home she had always wanted, and she could give him a home, too.* (243)

In tutti questi casi, *home* rimanda all'idea di una comunità fondata sulle relazioni dirette tra i suoi membri, che coincidono con i componenti della famiglia, rispettivamente, di Youssef, di Amal e di Rachida. Tuttavia, *Secret Son* presenta anche una concezione più astratta del concetto di *home*, inteso come comunità capace di trascendere i confini del nucleo familiare e di annettere al proprio interno individui che non presentano tra loro vincoli di sangue: *home* diventa qualsiasi spazio di condivisione e solidarietà, anche temporaneo, in grado di offrire ai suoi membri un senso di appartenenza o semplicemente di sicurezza.<sup>127</sup>

Nel terzo capitolo, intitolato *A Place to Call Home*, si forniscono ulteriori spunti per una riflessione sul concetto di *home*, permettendo di riconoscerci una garanzia di appartenenza per il singolo, in questo caso per

---

<sup>127</sup> Pochi giorni dopo avere aderito al piano terrorista di Hatim, il protagonista attraversa i vicoli di Hay An Najat per acquistare l'ultimo numero della rivista *Casablanca Magazine*, che contiene un articolo scritto da Nabil Amrani in favore di Farid Benaboud. La consapevolezza della gravità del gesto che ha accettato di compiere suscita in Youssef la sensazione di essere osservato e l'urgenza di tornare a casa: «On his way back home from the newsstand, Youssef once again had the feeling of being watched, and he hurried *home, where he would be safe, and silent*» (276). Restare a casa con la madre avrebbe fornito a Youssef un rifugio contro la minaccia rappresentata da Hatim: «It was best to do nothing, [Rachida] said. To just stay away from the Party. Stay away from the Oasis. *Stay home with her*» (283).

Youssef. Qui, il termine non coincide necessariamente con il luogo del focolare domestico, ma, ad esempio, con lo spazio pubblico del bar; *home* è, infatti, anche il bar Oasis situato presso la sede del partito, dove Youssef può sentirsi parte di una comunità, quella dei giovani di Hay An Najat che ha in Amin il principale punto di riferimento:

The burden of his secret suddenly seemed to him far too heavy to bear. He glanced at Amin. *If anyone could understand, it would be Amin*, who was always angry with his father for spending his wages on drinking and gambling, and leaving the task of supporting the household to Amin's mother. "Can you keep a secret?" Youssef asked. "Of course," Amin said. "What is it?" "My father's not dead." [...] Even though he had divulged only a small part of the story, Youssef felt some relief already. "But please," he said, "don't tell anyone." "Of course. *You're one of us.*" There was comfort in those words, in hearing someone say that *he belonged*. (53-5)

Alla rivelazione del segreto da parte di Youssef, segue la rassicurante dichiarazione di Amin, «You're one of us». Si noti anzitutto come la condivisione del segreto di Youssef sia resa possibile dal fatto che il protagonista e l'amico partecipino di una situazione familiare analoga, in cui, data l'assenza delle figure paterne, sono le madri a prendersi cura della prole. Tra Youssef e Amin, si stabilisce, cioè, un vincolo di solidarietà che scaturisce dall'affinità tra le rispettive condizioni esistenziali.

Persino un personaggio come Hatim è in grado di offrire a Youssef una *home*, allorché affetta solidarietà e comprensione dopo essere venuto a conoscenza del suo licenziamento.

"I can't tell you how many cases like this I hear about every day," he said. "The injustice in this country boggles the mind. If people only knew what was happening around them – but they don't. This country is like a car going down a ravine, and everyone's asleep in the backseat." Youssef nodded, his pain having found *a home in Hatim's words*. (208)

Costruire la nozione di *home* su percezioni di solidarietà e cameratismo rende la 'casa' un luogo sempre meno concreto e sempre più

astratto e simbolico. La *home* quale si è delineata fino a questo momento rinvia a relazioni reali tra individui fisicamente riconoscibili: Rachida e Youssef, Malika, Amal e Nabil, Amin, e persino Hatim. Tuttavia, si può dire che *Secret Son* prospetti sfumature più profonde del significato di *home*, identificandola, di volta in volta, con una condizione di tranquillità e sicurezza domestica e con diverse forme di comunità che vanno da quelle sociali – come la famiglia e il quartiere – a quelle ‘simboliche’<sup>128</sup> – tipologie di cameratismo fondate su legami ‘immaginati’ secondo la definizione di Benedict Anderson<sup>129</sup> –. Per Anderson, è ‘immaginata’ la comunità nazionale: l’assenza di relazioni reciproche tra i membri della nazione, infatti, fa sì che essi non abbiano conoscenza diretta gli uni degli altri, pur preservando «piena fiducia della [loro] costante, anonima, simultanea attività».<sup>130</sup>

In due casi *home* comprende l’entità nazionale marocchina. Si considerino i due passi seguenti, in cui il narratore riferisce i punti di vista, rispettivamente, di Nabil e di Amal:

[Amal] might get the idea that she could marry an American. Whom had he been working for all this time? And to whom would he leave his share of the business? Some foreigner who would take her away to his country, away from her *family*, her *home*, her *homeland*? (79)

When [Amal] expressed outrage at the threats made against Farid Benaboud after another article denouncing corruption in the government, she was scolded: The trouble he finds himself in is his own fault. Where does he think he is? *Home was Morocco*. America was away. (261)

La concezione di *home* in quanto comunità nazionale risulta restrittiva, per Amal, in quanto le impedisce di superare la tensione tra le

---

<sup>128</sup> È stato, in particolare, Anthony Cohen, nel libro *The Symbolic Structure of Community*, a riferirsi al concetto di ‘comunità’ come a una struttura simbolica. Cfr. Gerard Delanty, *Community. Key Ideas*, Routledge, London-New York 2003, p. 2.

<sup>129</sup> *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, trad. it. di Marco Vignale, Manifestolibri, Roma 1996.

<sup>130</sup> Ivi, p. 42.

diverse appartenenze marocchina e americana. Come ha osservato Layla Al Maleh, «hyphenation somehow defies the old metaphor of the ‘melting pot’»;<sup>131</sup> in Amal Amrani, c’è però il desiderio di superare la ‘schizofrenia’ che non le consente di sentirsi, a un tempo, marocchina e americana, e di abbracciare quella comunità transnazionale che è situata «neither in home nor in exile, but in both»:<sup>132</sup>

Home and away. She had known both; found good in both; loved and hated both. She did not want to have to *choose* one or the other, because in every choice something is gained but something is also lost. And in any case, *why was home thought of as a place?* What if it were something else? (266)

Attraverso Amal, l’autrice stessa suggerisce la possibilità di attribuire un diverso significato al concetto di *home*, recuperando quegli stessi legami di solidarietà che permettono alla nazione di esistere o, meglio, di ‘immaginarsi’.

In occasione del primo incontro tra Amal e Fernando, quest’ultimo chiede alla ragazza del libro che porta con sé: si tratta del volume *Imaginary Homelands* di Salman Rushdie. In alcuni dei saggi che compongono il volume, Rushdie opera una decostruzione del concetto di nazione, sino a domandarsi se si possa ammettere l’esistenza di un’entità nazionale chiamata ‘India’.<sup>133</sup> In *Imaginary Homelands*, l’autore mette in discussione la possibilità, per lo scrittore indiano in diaspora, di rappresentare la *homeland*, l’India, giacché, scrive Rushdie:

our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or

---

<sup>131</sup> Layla Al Maleh, *From Romantic Mystics to Hyphenated Ethnics. Arab-American Writers Negotiating/Shifting Identities*, in *id.* (ed.), *Arab Voices in Diaspora*, cit., pp. 423-48: 423.

<sup>132</sup> Gerard Delanty, *Community*, cit., p. 161.

<sup>133</sup> «Does India Exist?». Salman Rushdie, *The Riddle of Midnight: India, August 1987*, in *id.*, *Imaginary Homelands*, cit., p. 26.

villages, but invisible ones, *imaginary homelands*, Indias of the mind.<sup>134</sup>

Rushdie prosegue evidenziando il rischio che si cela dietro una visione troppo ristretta di comunità, dietro quella che egli chiama una ‘mentalità-ghetto’:<sup>135</sup>

To forget that there is a *world beyond the community to which we belong*, to confine ourselves within narrowly defined cultural frontiers, would be, I believe, to go voluntarily into that form of internal exile which in South Africa is called the ‘homeland’.<sup>136</sup>

È proprio l’idea di una comunità potenzialmente sconfinata che Lalami illustra in *Secret Son*, servendosi sia del contenuto referenziale del romanzo (temi, personaggi, enunciati della voce narrante), sia di ciò che Segre definisce la ‘comunicazione obliqua’, che spesso trasmette, stabilendo dei rapporti tra diversi elementi del linguaggio, più di quanto il testo stesso non dica.<sup>137</sup> L’apparato intertestuale, in particolare, sembra fornire un sistema linguistico che consente di risalire a un preciso significato del concetto di *home*, in quanto comunità di soggetti liminali che trascende i confini di una singola nazione, retta da vincoli di solidarietà che risultano quasi sempre ‘immaginati’, vista l’assenza di contatti fisici e quotidiani tra i suoi membri.

La coppia Amal-Fernando può essere inserita nella suddetta comunità, in quanto entrambi i personaggi partecipano di una condizione analoga di liminalità: Amal è una marocchina che studia negli Stati Uniti, Fernando è un giovane latino-americano dalla pelle nera. Ma soprattutto, è importante notare come i due innamorati siano accomunati dall’esperienza

---

<sup>134</sup> Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, in *ivi*, p. 10.

<sup>135</sup> «The largest and most dangerous pitfall would be the adoption of a ghetto mentality». *Ivi*, p. 19.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> Cfr. Cesare Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999, pp. 163 e sgg.

della discriminazione etnica e razziale in un paese apparentemente tollerante e liberale come gli Stati Uniti d'America.

Per convincere la figlia a rientrare a Casablanca con loro, Malika e Nabil sottolineano le difficoltà incontrate durante il loro recente viaggio dal Marocco in California, come pretesto per mostrare ad Amal la diffidenza del popolo americano verso gli arabi:

“It took us three hours to go through immigration,” Nabil explained. “It was bad enough that they fingerprinted me, like a common criminal, but then they took me to another room for a full search, and then after that, we still had to wait an hour and answer more questions.” “Every time we come to this country,” Malika said, “we see it getting worse.” “Your mother told me you wanted to stay here,” Nabil said. “Why? *They hate us.*” (181)

La stessa Amal, le rammentano i genitori, ha subito atteggiamenti discriminatori nel corso della sua permanenza a Los Angeles:

“Do you remember your first year here, when you called me, crying, because someone taped a photo of Osama bin Laden on your dorm room door?” “It was Halloween. Some idiot thought he was making a joke,” she said. “And?” “And nothing,” she said. “You’re right. I was very upset.” (181-2)

In California, Amal è stata protagonista di altri episodi di questo tipo, che la figlia di Nabil rivive mentre, diversi mesi dopo il suo ritorno a casa, pensa a Fernando nel giorno dell'anniversario del loro primo incontro. Tuttavia, non è la circostanza di quell'incontro ad assorbire i pensieri di Amal, bensì un episodio avvenuto, tempo dopo, in un ristorante di Santa Monica:

Fernando had worn a black jacket and Amal was in a cocktail dress, and they stood on the sidewalk under a green awning, chatting with their friends, waiting to be seated. An old man pulled up in a luxury car and, leaving his door open, walked up to Fernando and handed him the keys. It took a few seconds for everyone to realize that the old man thought Fernando was one of the parking valets. [...] “That was strange,” Amal said when the man was out of earshot. Fernando shook his head.

“Not really. He’s just used to brown people waiting on him.”  
(265-6)

Il ricordo di un fatto apparentemente banale suscita in Amal alcune riflessioni sul problema dell’appartenenza:

It was one of those little things that seemed entirely insignificant in isolation but over time made you feel *you did not belong*. (266)

Ora, quella dell’appartenenza è una questione con la quale anche Amal si è dovuta confrontare una volta valicati i confini della nazione di origine; ecco l’elemento che rafforza l’unione tra Amal e Fernando, e che determina tra loro quella forma di solidarietà e condivisione di cui si è parlato:

*She knew the feeling well.* After all, her race had been the biggest signifier about her in America. [...] “But you don’t look Arab,” a middle-aged school registrar had said upon finding out that Amal was from Morocco – and she said it in a tone that suggested it was a compliment. When Amal had sold her car, the used-car dealer had asked if the trunk was empty. [...] “No explosives or anything?” [...]. These words added up over time, like grains of sand in a glass jar, telling her *she did not belong*. *So she knew. She knew what it felt like*, and she held Fernando’s hand and pressed it and said nothing. (266)

Quando, poco dopo, il narratore introduce nuovamente il personaggio di Amal, la ragazza ha già deciso di tornare da Fernando, e né la resistenza di Nabil né le lacrime di Malika ostacoleranno il suo progetto. Che una certa idea di *home* sia condivisa da Amal e Fernando emerge chiaramente dal romanzo al termine della scena in cui Malika e Nabil parlano alla figlia di Youssef, per la prima volta, a Los Angeles:

Amal recounted her dinner with her parents. It was the kind of moment, she told him, when one knows that nothing will be the same again, when life suddenly splits into Before and After. [...] “But your brother – can you imagine?” Fernando said. “Growing up all this time, never knowing his father, or his sister. Poor guy.” “I don’t want to talk about him,” Amal said. She was far too wrapped up in her own pain to think of the

pain of others. [...] He finished his coffee and, noticing that she had finished her tea, asked, "Ready to go *home*?" *Amal smiled at the word he used, and put her hand on his arm.* (176-7)

Il legame sentimentale di Amal con Fernando subentra progressivamente ai vincoli di sangue che la uniscono ai genitori, soprattutto al padre: Fernando è in grado di offrire alla compagna la possibilità di riconoscersi in una nuova comunità, non 'immaginata' perché ancora fondata sulla reciproca conoscenza e frequentazione. Si verifica, cioè, una situazione analoga a quelle descritte nei tre romanzi libanesi analizzati da Syrine Hout:

Embittered by unsupportive fathers, the three male protagonists of the novels discussed above sought to develop their personal identities *away* from whoever and whatever represented patriarchal authority, including their fatherland. To do so, they searched for [...] alternative figures, such as friends, lovers, and mentors, who helped them establish new networks for self-identification.<sup>138</sup>

'Affiliarsi' – per così dire – a Fernando non garantisce ad Amal l'accesso al *mainstream*, o il passaggio dalla 'periferia' marocchina al 'centro' della civiltà occidentale: in un certo senso, Amal passa da una condizione di marginalità a un'altra, di cui la seconda è forse peggiore della prima, dal momento che Nabil è un ricco capitalista, laddove Fernando è un fotografo *freelance*.

La dicotomia centro/periferia è preservata, dunque, nello spazio della diaspora, che si configura come *third space* in cui non si è mai completamente orientali né occidentali. È proprio questo spazio liminale che offre ad Amal la possibilità di creare una nuova *home* insieme a Fernando, con il quale condivide l'esperienza della *dislocation*.

---

<sup>138</sup> Syrine C. Hout, *Of Fathers and the Fatherland*, cit., p. 293.

## Conclusioni

Dall'analisi di *Secret Son*, emerge un rapporto complesso e dinamico con la realtà marocchina rappresentata. Si tratta di un atteggiamento tipico degli scrittori arabo-americani che hanno pubblicato dagli anni '90 in poi, nei quali si registra il superamento del modello adottato dalle generazioni precedenti, caratterizzato dalla nostalgia delle origini e dalla tendenza a recuperare il passato.<sup>1</sup> Nelle opere dei più recenti scrittori, si individua un nuovo tipo di coscienza della diaspora,<sup>2</sup> in cui è ristabilita una sorta di equilibrio tra le componenti identitarie poste ai due lati dell'*hyphen*: in un romanzo come *I, the Divine* (2001) di Rabih Alameddine, particolarmente emblematico di tale coscienza, le due culture libanese e americana appaiono, ad esempio, «deeply informed by an anti-nostalgic critical standpoint»,<sup>3</sup> per cui lo sguardo risulta ugualmente lucido e disincantato nei riguardi sia del passato che del presente, dell'Oriente come dell'Occidente.

Il *double-consciousness* consiste proprio nella capacità di porsi, trascendendo i confini fisici di una comunità o nazione, dalla duplice prospettiva *insider/outsider*, che ostacola tanto l'idealizzazione quanto la demonizzazione in senso assoluto delle due culture di origine e di adozione.

---

<sup>1</sup> È il modello che abbiamo individuato a proposito del romanzo *Si Yussef* di Anouar Majid.

<sup>2</sup> Carol Fadda-Conrey, *Transnational Diaspora and the Search for Home in Rabih Alameddine's I, the Divine: A Novel in First Chapters*, in Layla Al Maleh (ed.), *Arab Voices in Diaspora*, cit., pp. 163-85: 163.

<sup>3</sup> Ivi, p. 165.

Nel caso di Lalami, la doppia coscienza è evidente nel modo in cui sono rappresentati e decostruiti il Marocco e gli Stati Uniti.

*Secret Son* è stato definito un *counter-discourse* anzitutto per la priorità riconosciuta alla prospettiva marocchina, pressoché inesistente in un testo come *Casablanca*, e soprattutto a quella di personaggi marginali tra cui, in primo luogo, Youssef e Rachida. Il realismo descrittivo, che pone in rilievo, alla maniera di Shukri, gli elementi più squallidi dello spazio di Hay An Najat e delle stesse esistenze dei suoi abitanti, lascia emergere un'immagine del quartiere che non ha nulla della magia e dell'esotismo ricercato dagli orientalisti. La società appare corrotta, nepotista, soprattutto dualista; proprio il carattere dualista contraddice la visione, delineata ad esempio da Edith Wharton, che coglieva l'immodificabile arretratezza e staticità del paese nordafricano. Tuttavia, la modernizzazione in atto non favorisce il perseguimento del *Moroccan dream*, che pure è chiaramente evocato anche attraverso la citazione di un romanzo come *The Great Gatsby*; la critica dell'autrice è rivolta proprio alla struttura rigidamente gerarchica della società, nella quale il principio dell'appartenenza di classe prevale persino su quello della differenza di genere: così, ad esempio, nel caso di Nabil e Rachida, i rapporti di potere tra uomo e donna appaiono il riflesso diretto dei conflitti tra capitalisti e proletari.

I suddetti rapporti di forza si realizzano, dunque, prima che tra due culture, tra le componenti di una medesima società. Per questo motivo, l'antiegemonia del romanzo è da intendere non soltanto rispetto allo scontro tra civiltà, ma anche a quello interno che contrappone classi e livelli economici. È sul piano sociolinguistico che si evidenziano i principali conflitti tra le *élite* francesizzate e i membri dei quartieri poveri che si esprimono quasi esclusivamente in dialetto. L'analisi linguistica ha portato alla luce, inoltre, l'intento sovversivo e postcoloniale dell'autrice, soprattutto nell'uso ch'ella fa del *code-switching*, il cui effetto è quello di 'dislocare' il

lettore occidentale, e nel ruolo affidato sia all'arabo che al berbero, le due lingue ufficiali del Marocco, rappresentate, accanto al francese, in quanto strumenti di esclusione ed emarginazione.

La rappresentazione del fondamentalismo, che apparentemente sembra avere lo scopo di demonizzare il volto 'altro' del musulmano, ha la funzione, in realtà, di dirottare l'attenzione del pubblico occidentale su fatti interni all'Oriente che riproducono, traslandola ai margini, l'esperienza traumatica degli attentati alle Torri gemelle. Se l'11 settembre ha influito notevolmente sulla percezione dell'arabo in Occidente, il 16 maggio ha modificato l'auto-percezione marocchina, la quale si definisce anche in relazione allo sguardo occidentale. La decostruzione delle strategie del gruppo di Hatim serve, inoltre, a rivelare, anche riprendendo termini del discorso teorico e religioso occidentale, il carattere anti-moderno del fondamentalismo, nonché l'inconsistenza ideologica di *Al Hizb*; il coinvolgimento dello stato nel piano terrorista descritto è, invece, l'elemento-chiave di una denuncia particolarmente audace dell'ipocrisia sulla quale si regge l'intero sistema politico e sociale in Marocco.

La caratterizzazione dei personaggi principali scardina, anzitutto, lo stereotipo di una società patriarcale statica in cui le donne, silenziose e passive, sono perenni vittime degli uomini: i rapporti di potere tra uomini e donne, infatti, appaiono chiaramente ribaltati nel contesto familiare degli Amrani. Rachida e Amal sono entrambe figure dai tratti ben delineati: la prima assume un ruolo particolarmente decisivo ai fini dell'evoluzione dell'intreccio; la seconda, con il suo destino felice, evidenzia il contrasto rispetto al protagonista maschile, condannato all'esclusione e all'esilio dalla sua stessa discendenza anonima. Nei due personaggi maschili di Youssef e Nabil, si potrebbero scorgere, inoltre, elementi di una 'allegoria nazionale':<sup>4</sup> attraverso Nabil, viene mostrata la crisi delle *élite* marocchine e sono

---

<sup>4</sup> Cfr. Tetz Rooke, *Moroccan Autobiography*, cit.

denunciati i fallimenti del sistema capitalista, che non ha significato l'effettiva crescita della nazione, ma ne ha rafforzato semmai il dualismo socioeconomico. Una più chiara metafora del Marocco contemporaneo è forse da individuare nella mancata formazione di Youssef, privato, al termine del romanzo, della libertà e, soprattutto, della possibilità di immaginarsi un futuro: analogamente, anche il Marocco è colto in un momento della sua storia postcoloniale, quello attuale, in cui risulta difficile prospettare, tra le diverse ideologie presentate da Jaafar Aksikas in *Arab Modernities*, un orientamento per l'avvenire: il sistema liberale e capitalista è risultato inadeguato a garantire il benessere della nazione; i principi nazionalisti sono stati delusi da anni di repressioni e violenze interne; la corrente islamista è solo in apparenza sorretta da autentici ideali morali e religiosi.

Ma, al di là dei problemi e delle difficoltà che la società marocchina pone ai suoi individui più umili, anche a causa della diffusa disoccupazione, il Marocco è rappresentato in *Secret Son* come terra dei legami con la madre e con la lingua materna, identificata nel romanzo con il berbero. La lingua, costretta a confrontarsi continuamente con le restrizioni imposte dalla politica e dal patriarcato, è comunque espressione della memoria e, dunque, dell'identità: in quanto tale, è un'eredità preziosa da riscoprire, anche se solo nell'intimità dello spazio privato e domestico. La verità rivelata in berbero, anziché in francese o in arabo – le due lingue sulle quali si fonda il conflitto sociolinguistico in Marocco –, riconosce la funzione peculiare della lingua parlata dagli antichi abitanti del paese, prima che vi giungessero i conquistatori musulmani: ciò consente il capovolgimento delle stesse gerarchie linguistiche, in sintonia con le rivendicazioni avanzate dalle etnie berbere, che hanno da poco ottenuto il riconoscimento ufficiale della propria lingua nella recentissima costituzione del 2011.

La strategia si iscrive nel generale progetto dell'autrice di sovvertire, in un'ottica chiaramente antiegemonica, i rapporti di forze tra centro e periferia, senza mai portare a estreme conseguenze la dissacrazione e, viceversa, la sublimazione dell'uno e dell'altra. Così, si è visto come gli Stati Uniti, associati all'ideologia neo-imperialista – che non fa che riproporre, sotto diverse forme e servendosi di nuovi meccanismi e strumenti, l'antico dominio coloniale – diventino, per Amal, il luogo della libertà e della piena realizzazione personale, anche sul piano emotivo: all'origine di tale visione, sulla quale influisce probabilmente la tradizionale connotazione associata all'America come patria per eccellenza dei principi democratici, c'è anche l'esperienza esistenziale della stessa scrittrice, che ha stabilito negli Stati Uniti nuove relazioni familiari e, dunque, una nuova *home* nel senso più letterale del termine.

Sul piano culturale e letterario, l'affiliazione dell'autrice alla tradizione statunitense sembra essere suggerita dall'analisi delle relazioni intertestuali presenti in *Secret Son*, finalizzate, fra l'altro, a decostruire il ruolo paterno di Nabil. Allo stesso tempo, abbiamo evidenziato nel romanzo una critica della tradizione arabo-islamica, attraverso la citazione, oltre che di prodotti della cultura di massa come il film *Fatmah*, di capisaldi della letteratura religiosa – *hadith* e *Corano* – e postcoloniale – *Mawsim al-hijrah ilà 'l-shamàl* –.

Laila Lalami sembra, dunque, incarnare l'emblema del soggetto diasporico transnazionale che, inserito nello spazio *in-between* tra due culture, «is nevertheless displaced in both and belongs completely in neither».<sup>5</sup>

La liminalità rappresenta, in particolare, una costante di *Secret Son*. Essa emerge sia sul piano referenziale – si pensi ai personaggi di Youssef e Rachida e, in generale, ai membri della società di Hay An Najat – sia su quello della comunicazione implicita, che Laila Lalami mette in atto

---

<sup>5</sup> Carol Fadda-Conrey, *Transnational Diaspora*, cit., p. 165.

servendosi anche della dimensione intertestuale e interculturale del romanzo.

Si considerino, anzitutto, le relazioni transtestuali che si instaurano tra le epigrafi tratte da *Bilingual Blues* di Pérez Firmat, *Giovanni's Room* di Baldwin e *The Secret Agent* di Conrad. L'interesse di tali citazioni risiede anzitutto nelle biografie dei rispettivi autori, portatori di identità 'coltrattino' (Firmat e Conrad) o stigmatizzate, dal punto di vista sia etnico che sessuale (Baldwin):<sup>6</sup> Joseph Conrad e Gustavo Pérez Firmat sono, come Laila Lalami, immigrati di prima generazione;<sup>7</sup> James Baldwin, nato da madre non coniugata, è un omosessuale 'nero', peraltro rifiutato dal patrigno, David Baldwin, per il suo aspetto sgradevole. Il romanzo *Go Tell It on the Mountain* (1953) ripropone, nel protagonista John Grimes, un'esperienza familiare analoga a quella dell'autore e, in parte, anche a quella di Youssef in *Secret Son*: nella relazione di John con il patrigno Gabriel, Baldwin riproduce il proprio personale rapporto con David, e ricostruisce quella marginalità che ha caratterizzato la sua stessa posizione in seno al nucleo familiare.

Analoga liminalità accomuna le biografie di altre personalità citate in *Secret Son*: il poeta 'Antarah, il pittore Eugène Delacroix, il cantante e compositore britannico Dave Gahan<sup>8</sup> e il cantante e attore egiziano 'Abd al-Halim Hafiz. Alcuni eventi della loro infanzia e giovinezza, ai quali non si fa riferimento nel romanzo, ricordano, in parte, la condizione esistenziale della

---

<sup>6</sup> In *The Fire Next Time* (1963), Baldwin parla di che cosa voglia dire essere 'nero' in America: l'America e gli americani, scrive Baldwin, «hanno distrutto e stanno distruggendo centinaia di migliaia di vite e non lo sanno e non lo vogliono sapere». Citato in Giulia Fabi, *Postfazione*, in James Baldwin, *La stanza di Giovanni*, trad. it. di Alessandro Clericuzio, Le Lettere, Firenze 2001, pp. 175-84: 178.

<sup>7</sup> Firmat, in realtà, trasferitosi da Cuba a Miami all'età di undici anni, preferisce considerarsi un membro di quella che il sociologo cubano Rubén Rumbaut ha definito *one-and-a-half generation*, la generazione, cioè, degli immigrati bambini o adolescenti, che nel paese di adozione hanno raggiunto l'età adulta. Cfr. Gustavo Pérez Firmat, *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*, University of Texas Press, Austin 1994, p. 4.

<sup>8</sup> Amal e Fernando ascoltano, in auto, una canzone di Gahan, il cantante dei Depeche Mode.

figura fittizia di Youssef. Si è detto di ‘Antarah e del suo rapporto con il padre arabo, il quale rifiutava di riconoscerlo. ‘Abd al-Halim Hafiz rimase orfano di entrambi i genitori in età adolescenziale, e trascorse un certo periodo in un orfanotrofio finché venne affidato a una coppia di zii che vivevano, in condizioni di estrema povertà, nella capitale egiziana. L’identità del padre di Delacroix, Charles Delacroix, pare non coincida con quella del genitore biologico dell’artista, dal momento che Charles era probabilmente sterile al momento del concepimento di Eugène. Infine, un episodio significativo dell’infanzia di Dave Gahan ha non poco in comune con la vicenda fittizia di Youssef: Gahan ereditò il proprio cognome dal patrigno John, il quale morì quando Dave aveva solo dieci anni; qualche tempo dopo, rientrando da scuola, Dave trovò in casa uno sconosciuto, Len, che la madre gli presentò come il padre naturale. Len frequentò la famiglia per circa un anno, per poi scomparire di nuovo dalla vita del figlio.

Le suddette connessioni, tra elementi in apparenza neutrali e isolati, che attraversano trasversalmente il testo permettono, crediamo, di amplificare il significato simbolico della parola *home* e di cogliere lo specifico approccio della scrittrice al proprio senso di appartenenza: esso si stabilisce nei confronti di una comunità che trascende i confini di un solo spazio e di una sola epoca, in quanto si fonda sulla comune liminalità e marginalità – dal punto di vista sociale e anche personale e familiare – dei suoi membri, tra i quali si creano legami di solidarietà che, per loro stessa natura, sono necessariamente simbolici e ‘immaginati’.

## Bibliografia

### Primaria

#### a) Scritti di Laila Lalami

##### *Romanzi*

*Hope and Other Dangerous Pursuits*, Algonquin Books, Chapel Hill 2005.

*Secret Son. A Novel*, Algonquin Books, Chapel Hill 2009.

##### *Racconti*

*A Nice Young Man*, <<http://www.pindeldyboz.com/lnice.htm>>

*Better Luck Tomorrow*, in «The Baltimore Review» 9/1, Winter/Spring 2005.

*Echo*, <<http://m.guardian.co.uk/books/2011/sep/08/9-11stories-laila-lalami?cat=books&type=article>>

*El Dorado*, in «First Intensity» 20, Fall 2005.

*The Lessons*, in «Mizna» 6/2, 2004.

*The Turning Tide*, <[http://www.lailalalami.com/media/ElleFiction\\_Laila.pdf](http://www.lailalalami.com/media/ElleFiction_Laila.pdf)>

##### *Articoli*

*A Distant View of Four Minarets*, <<http://lailalalami.com/2009/a-distant-view-of-four-minarets/>>

*Acting Locally, Thinking Globally*, in Elizabeth Clementson, Robert Lasner (eds), *Proud to Be Liberal*, Ig Publishing, New York 2006, pp. 123-129.

- After Tunisia: Laila Lalami on Morocco*, <<http://m.guardian.co.uk/books/2011/jan/28/after-tunisia-laila-lalami-morocco?cat=books&type=article>>
- An Unlikely Martyr*, <<http://www.thedailybeast.com/newsweek/2011/06/26/journalist-rachid-nini-jailed-in-morocco.html>>
- Arab Uprisings: What the February 20 Protests Tell Us About Morocco*, <<http://www.thenation.com/blog/158670/arab-uprisings-what-february-20-protests-tell-us-about-morocco>>
- Arab Uprisings and American Intervention*, <<http://www.thenation.com/blog/158952/arab-uprisings-and-american-intervention>>
- California's Higher Education Crisis*, <<http://www.thenation.com/article/californias-higher-education-crisis>>
- Censorship's New Clothes*, <[http://www.nytimes.com/2007/02/03/opinion/03lalami.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2007/02/03/opinion/03lalami.html?_r=1)>
- Cliches and Capital Letters*, <[http://commentisfree.guardian.co.uk/laila\\_lalami/2006/09/post\\_376.html.printer.friendly](http://commentisfree.guardian.co.uk/laila_lalami/2006/09/post_376.html.printer.friendly)>
- Continental Shift*, <<http://www.thenational.ae/arts-culture/books/continental-shift>>
- Days of Terror*, <[http://www.huffingtonpost.com/laila-lalami/days-of-terror\\_b\\_21069.html](http://www.huffingtonpost.com/laila-lalami/days-of-terror_b_21069.html)>
- Driss Chraïbi Turns 80*, <<http://lailalalami.com/2006/driss-chraibi-turns-80/>>
- Fadoua Laroui: The Moroccan Mohamed Bouazizi*, <<http://www.thenation.com/blog/158878/fadoua-laroui-moroccan-mohamed-bouazizi>>
- Farewell Mohammed Choukri*, <[www.lailalalami.com/2003/farewell-mohammed-choukri/](http://www.lailalalami.com/2003/farewell-mohammed-choukri/)>
- Fiction in the Age of Poverty*, <<http://www.powells.com/essays/lalami.html>>
- Frankfurt Shootings: The Making of a Terrorist?*, <<http://www.thenation.com/blog/158985/frankfurt-shootings-making-terrorist>>
- Hope and Other Dangerous Pursuits. About the Book*, <<http://lailalalami.com/hope-and-other-dangerous-pursuits/about/>>

*Imperial Definition: Commentary on the Scope of Orientalism*, <[http://www.greatissuesforum.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=157:guest-blog&catid=52:laila-lalami&Itemid=61](http://www.greatissuesforum.org/index.php?option=com_content&view=article&id=157:guest-blog&catid=52:laila-lalami&Itemid=61)>

*In Defense of the Hotel Maid*, <<http://www.thedailybeast.com/articles/2011/05/17/laila-lalami-defends-dominique-strauss-kahns-accuser.html>>

*It Can Be 'Tough' To Be a Female in Morocco*, <<http://www.latimes.com/features/books/la-caw-off-the-shelf19-2009jul19,0,67921.story>>

*It's Still By the Book*, <[http://commentisfree.guardian.co.uk/laila\\_lalami/2007/01/post\\_870.html.printer.friendly](http://commentisfree.guardian.co.uk/laila_lalami/2007/01/post_870.html.printer.friendly)>

*Kilito's Way: On Abdelfattah Kilito*, <<http://www.thenation.com/article/156985/kilitos-way-abdelfattah-kilito>>

*Morocco's Moderate Revolution*, <[http://www.foreignpolicy.com/articles/2011/02/21/moroccos\\_moderate\\_revolution](http://www.foreignpolicy.com/articles/2011/02/21/moroccos_moderate_revolution)>

*Rocking the Casbah: Morocco's Day of Dignity*, <<http://www.thenation.com/blog/158751/rocking-casbah-moroccos-day-dignity>>

*Secret Son: A Playlist*, <[http://www.largeheartedboy.com/blog/archive/2009/04/book\\_notes\\_lail\\_1.html](http://www.largeheartedboy.com/blog/archive/2009/04/book_notes_lail_1.html)>

*Secret Son. About the Book*, <<http://lailalalami.com/secret-son/about/>>

*Shakira vs. the Democrats*, <[http://www.foreignpolicy.com/articles/2011/05/19/shakira\\_vs\\_the\\_democrats](http://www.foreignpolicy.com/articles/2011/05/19/shakira_vs_the_democrats)>

*So to Speak*, <<http://www.ou.edu/worldlit/onlinemagazine/2009september/Lalami.htm>>

*Survival Skills*, <[http://www.huffingtonpost.com/mobileweb/laila-lalami/survival-skills\\_b\\_25246.html](http://www.huffingtonpost.com/mobileweb/laila-lalami/survival-skills_b_25246.html)>

*Tayeb Salih*, <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1882009,00.html>>

*The Attack on Lara Logan: War of the Words*, <<http://www.thenation.com/blog/158616/attack-lara-logan-war-words>>

*The Moroccan 'Exception'*, <<http://www.thenation.com/article/162967/moroccan-exception>>

*The New Inquisition*, <<http://www.thenation.com/article/new-inquisition>>

*The Swiss Minaret Ban: What Are Voters Really Trying to Outlaw?*, <<http://www.thenation.com/article/swiss-minaret-ban-what-are-voters-really-trying-outlaw>>

*Tunisia Rising*, <<http://www.thenation.com/article/157897/tunisia-rising>>

*Urban Legend the Pull of Tangier*, <[http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2084273\\_2084272\\_2084268,00.html](http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2084273_2084272_2084268,00.html)>

*Who's Responsible for the Arab Uprisings? A Non-Exhaustive List*, <<http://www.thenation.com/blog/158851/whos-responsible-arab-uprisings-non-exhaustive-list>>

*Why Egypt's Naysayers Got It Wrong*, <<http://www.thedailybeast.com/articles/2011/02/12/egypt-revolt-why-the-analysts-and-naysayers-got-it-wrong.html>>

*Winter of Discontent*, <<http://www.thenation.com/article/158221/winter-discontent>>

### ***Recensioni***

*A Quiet Revolution* by *Leila Ahmed*, <<http://www.latimes.com/entertainment/news/books/la-ca-leila-ahmed-20110731,0,2711180.story>>

*Chicken with Plums* by *Marjane Satrapi*, <[http://articles.boston.com/2007-01-17/news/29234796\\_1\\_anjali-singh-nasser-ali-khan-irane](http://articles.boston.com/2007-01-17/news/29234796_1_anjali-singh-nasser-ali-khan-irane)>

*Fun Home: A Family Tragicomic* by *Alison Bechdel*, <[http://www.boston.com/ae/books/articles/2006/07/30/home\\_is\\_where\\_the\\_art\\_is/](http://www.boston.com/ae/books/articles/2006/07/30/home_is_where_the_art_is/)>

*Native Speaker. On Sayed Kashua's Dancing Arabs and Let It Be Morning*, <<http://www.bostonreview.net/BR31.5/lalami.php>>

*The Kindly Ones* by *Jonathan Littell*, <<http://www.latimes.com/features/books/la-ca-jonathan-littell15-2009mar15,0,6817045.story>>

*The Rug Merchant* by *Meg Mullins*, <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/05/25/AR2006052501348.html>>

*Yalo* by *Elias Khoury*, <<http://articles.latimes.com/2008/jan/13/books/bk-lalami13>>

### ***Interviste***

*A Conversation with Laila Lalami*, <<http://www.wab.org/events/allofrochester/2008/interview.shtml>>

*Hope and Other Writerly Pursuits: The Powells.com Interview with Laila Lalami*, <<http://www.powells.com/blog/interviews/hope-and-other-writerly-pursuits-the-powellscom-interview-with-laila-lalami-by-dave/>>

*Laila Lalami. An Email Conversation with Cameron Martin*, <<http://bnreview.barnesandnoble.com/t5/Interview/Laila-Lalami/ba-p/1027>>

### **b) Scritti di altri autori**

AKBIB, Abdellatif, *Graffiti*, Slaiki Frères, Tangeri 1997.

—, *Between the Lines*, Moroccan Cultural Studies Centre, Mohammadia 2003 (prima ed. 1998).

—, *The Lost Generation*, Slaiki Frères, Tangeri 2000.

—, *Tangier's Eyes on America*, Ado Maroc, Tetuan 2001.

—, *Hearts of Embers*, Altopress, Tangeri 2004.

AL ASWANI, 'Alà, *Palazzo Ya'qubyan*, trad. it. Bianca Longhi, Feltrinelli, Milano 2008 (ed. orig. 2002).

BALDWIN, James, *Giovanni's Room*, with an introduction by Caryl Phillips, Penguin Books, London 2001 (ed. orig. 1956).

BENOUARREK, Mohammed, *The Journey*, Calliope, Casablanca 1999.

BINEBINE, Mahi, *Les Étoiles de Sidi Moumen*, Flammarion, Paris 2010.

BOWLES, Paul, *The Sheltering Sky*, with an Introduction by Michael Hofmann, Penguin Books, London 2000 (ed. orig. 1949).

—, *Senza mai fermarsi. Un'autobiografia*, trad. it. di Cinzia Tafani, Feltrinelli, Milano 2007 (ed. orig. 1972).

CHAOUCH, Khalid, *Humble Odysseys*, Moroccan Cultural Studies Centre, Fes 2002.

CHRAIBI, Driss, *Le passé simple*, Éditions Denoël, Paris 1954.

- CLARK, Peter (ed.), *Sardines and Oranges. Short stories from North Africa*, trad. ingl. di Peter Clark, Banipal Books, London 2005.
- EL KOUCHE, Boubkeur, *Regarde, voici Tanger. Mémoire écrite de Tanger depuis 1800*, L'Harmattan, Paris-Montréal 1996.
- EL KOUDIA, Jilali, *Stories Under the Sun*, P'Media, Fes 1999.
- , *That Night... and Other Stories*, P'Media, Fes 2001.
- (ed.), *Moroccan Folktales*, trad. ingl. di Jilali El Koudia, Roger Allen, Syracuse University Press, Syracuse 2003.
- , *Up and Down and Other Stories*, Moroccan Cultural Studies Centre, Fes 2007.
- ELALAMY, Youssef Amine, *Un Marocain à New York*, Eddif, Casablanca 1998.
- FITZGERALD, F. Scott, *The Great Gatsby*, Penguin Books, London 1994 (ed. orig. 1926).
- HAMID, Mohsin, *The Reluctant Fundamentalist*, Penguin Books, London 2007.
- HAMOUCHE, Abdelkader, *Creeds and Weeds*, Top Press, Rabat 2001.
- HOSSEINI, Khaled, *A Thousand Splendid Suns*, Riverhead Books, New York 2007.
- KHATIBI, Abdelkebir, *Amour bilingue*, Fata Morgana, Montpellier 1983.
- LAWRENCE, David H., *Sons and Lovers*, William Heinemann Ltd., London 1956 (ed. orig. 1913).
- AL MADINI, Ahmad (ed.), *Qisas min al-Maghrib al-'arabi (Nouvelles du Maghreb)*, Librairie Générale française, Paris 1996.
- MAJID, Anouar, *Si Yussef*, Interlink Books, Northampton 2005 (ed. orig. 1992).
- MELLAH, Fawzi, *Clandestin en Méditerranée*, Cérès Editions, Tunisi 2000.
- MERNISSI, Fatima, *La terrazza proibita*, trad. it. di Rosa R. D'Acquarica, Giunti, Firenze 1996 (ed. orig. 1994).
- , *L'Harem e l'Occidente*, trad. it. di Rosa R. D'Acquarica, Giunti, Firenze 2000 (ed. orig. 2000).

- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, *Bilingual Blues (Poems, 1981-1994)*, Bilingual Press, Tempe 1995.
- QABBAL, Hamid, *The Spirit of a City*, Éditions Sefrioui, Essaouira 2008.
- RADI, Ahmed, *Changing Times, Mobile Landscapes (A novella)*, <[https://bcc.ctc.edu/liberalarts/Changing\\_Times.pdf](https://bcc.ctc.edu/liberalarts/Changing_Times.pdf)>
- SAID, Edward W., *Out of Place. A Memoir*, Granta Books, London 2000 (prima ed. 1999).
- SALIH, at-Tayyib, *La stagione della migrazione a Nord*, trad.it. di Francesco Leggio, Sellerio, Palermo 1992 (ed. orig. 1966).
- SHUKRI, Muhammad, *Le pain nu. Récit autobiographique*, trad. fr. di Tahar Ben Jelloun, François Maspero, Paris 1980.
- TEMSAMANI, Driss R., *Rewind*, AuthorHouse, Bloomington 2006.
- WHARTON, Edith, *In Morocco*, The Ecco Press, Hopewell, New Jersey 1996 (ed. orig. 1920).
- WILLIAMS, Malcolm *et al*, *An Anthology of Moroccan Short Stories*, The King Fahd School of Translation, Tangeri 1995.

## Secondaria

### a) Su Laila Lalami

- AKBAR, Arifa, *Secret Son, By Laila Lalami*, <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/secret-son-by-laila-lalami-1903812.html>>
- BAHADUR, Gaiutra, *Vulnerable in Morocco*, <<http://www.nytimes.com/2009/06/07/books/review/Bahadur-t.html>>
- BENNETT, Natalie, *Book Review: Hope and Other Dangerous Pursuits by Laila Lalami*, <<http://blogcritics.org/books/article/book-review-hope-and-other-dangerous/>>
- CAMPBELL, Malcolm R., *Review: Secret Son by Laila Lalami*, <<http://knightofswords.wordpress.com/2009/03/05/427/>>
- HOLTSBERRY, Kevin, *Secret Son by Laila Lalami*, <<http://collectedmiscelany.com/2009/04/secret-son-by-laila-lalami/>>

- KILLIAN, Lara, *Secret Son by Laila Lalami*, <<http://www.popmatters.com/pm/review/73664-secret-son-by-laila-lalami>>
- LINGAN, John, *Secret Son by Laila Lalami*, <<http://quarterlyconversation.com/secret-son-by-laila-lalami-review>>
- MARECHAUD, Cerise, *Portrait. Une voix marocaine en Oregon*, <<http://www.telquel-online.com/196/sujet4.shtml>>
- MCGRÉGOR, Michael, *Fiction Review: Secret Son*, <[http://blog.oregonlive.com/books/2009/04/fiction\\_review\\_secret\\_son.html](http://blog.oregonlive.com/books/2009/04/fiction_review_secret_son.html)>
- MURPHY, Bernadette, *Book Review. Secret Son*, <<http://articles.latimes.com/2009/apr/28/entertainment/et-book28>>
- THORNE, John, *Language No Barrier for Moroccan Author*, <[www.thenational.ae/article/20090402/FOREIGN/88616744/1135](http://www.thenational.ae/article/20090402/FOREIGN/88616744/1135)>

## b) Sul Marocco: storia, letteratura, cultura

- ADAM, André, *Les classes sociales urbaines au Maroc*, in «Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée» 8, 1970, pp. 223-238.
- ÁGREGA BURILLO, Fernando, *Encuesta sobre la literatura marroquí actual*, Cuadernos del «Seminario de Literatura y Pensamiento Árabes» 2, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid 1975.
- (ed.), *Literatura y pensamiento marroquíes contemporáneos*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid 1981.
- AKBIB, Abdellatif, *Bankruptcy in Mohamed Choukri's "The Flower Freak"*, in Khalid Amine et al (eds), *Writing Tangier. In Memoriam: Mohammed Choukri*, Conference Proceedings (Tangier, 26-28 November 2004), Altopress, Tangeri 2005, pp. 83-90.
- , *Choukri's Tangier: The old Sow that Eats her Farrow*, in Khalid Amine et al (eds), *Voices of Tangier*, Conference Proceedings (Tangier, 26-28 January 2006), Altopress, Tangeri 2006, pp. 53-58.
- , *Birth and Development of the Moroccan Short Story*, <<http://rmmla.wsu.edu/ereview/54.1/pdfs/54-1-2000aakbiba.pdf>>
- AKSIKAS, Jaafar, *Arab Modernities. Islamism, Nationalism, and Liberalism in the Post-Colonial Arab World*, Peter Lang, New York 2009.

- AL 'AMRANI, al-Amin, *al-Riwayah al-maghribiyyah: bayna quyùd al-ta'athbur wa-mughamarat al-tajrib*, Altopress, Tangeri 2003.
- AL BURIMI, Muhammad M., *al-Qadà' al-riva'iyy fi 'l-riwayah al-maghribiyyah al-hadithah: al-itàr, al-tansiq, al-dalalah. Dirasah fi a'màl Ghallàb, al-'Arwi, Zafzàf*, Kulliyat al-Adàb wa-'l-'Ulùm al-Insaniyyah, Oujda 2001.
- AL MADINI, Ahmad, *Fann al-qissah al-qasirah bi-l-Maghrib: fi 'n-nash'ah wa-tatannur wa-l-ittijabàt*, Dar al-'Awudah, Beirut 1974.
- AL SHAWI, 'Abd al-Qadir, *al-Kitabah wa-l-wujùh. as-Sirah adh-dhatiyyah fi 'l-Maghrib*, Afriqiya 'l-Sharq, Casablanca 2000.
- BAIDA, Jamâa, FEROLDI, Vincent, *Présence chrétienne au Maroc*, Editions Bouregreg, Rabat 2005.
- BELHATTI, Hakim M., *Marocco. Storia, società e tradizioni, arte e cultura, religione*, Edizioni Pendragon, Bologna 2000.
- BENJELLOUN TOUIMI, Mohammed *et al* (eds), *Écrivains marocains. Du Protectorat à 1965*, Sindbad, Paris 1974.
- BOOKIN-WEINER, Jerome B., EL MANSOUR, Mohamed (eds), *The Atlantic Connection. 200 Years of Moroccan-American Relations, 1786-1986*, Edino, Rabat 1990.
- BUTAYYIB, 'Abd al-'Ali, *'Am al-fil: riwayat al-mufaraqàt al-maghribiyyah*, Kulliyat al-Adàb wa-'l-'Ulùm al-Insaniyyah, Meknes 1996.
- , *Mustawayàt dirasat al-nass al-riva'iyy: muqarabah tatbiqiyyah li-namadhiij maghribiyyah*, Kulliyat al-Adàb wa-'l-'Ulùm al-Insaniyyah, Meknes 2000.
- , *al-Kitabah al-nisa'iyyah: al-dhat wa-'l-jasad*, Ittihàd Kuttàb al-Maghrib, Rabat 2006.
- , *al-Riwayah al-maghribiyyah: min al-ta'sis ilà 'l-tajrib*, Kulliyat al-Adàb wa-'l-'Ulùm al-Insaniyyah, Meknes 2010.
- CAMPBELL, Ian, *Mapping Moroccan Literature: The Spatial Practices of Modernity in 'Abdelmajid Ben Jallun's Fi at-Tufula*, in «Journal of Arabic Literature» 39, 2008, pp. 377-397.
- COLLIER, Peter, *The British Occupation of Tangier, 1662-1684*, in «Morocco. The Journal of the Society for Moroccan Studies» n.s. 1, 1996, pp. 52-61.

- GAUDIO, Attilio, *Allal El Fassi ou l'histoire de l'Istiqlal*, préface de Jacques Berque, Éditions Alain Moreau, Paris 1972.
- HAMDAWI, Jamil, *Khasa'is al-rivayah al-maghribiyyah fi 'l-jibah al-sharqiyyah*, Matba'at al-Sharq, Oujda 2006.
- HEATH, Jeffrey, *Autour des réseaux dialectaux dans l'arabe des Juifs et des Musulman marocains*, in Issachar Ben-Ami (ed.), *Recherches sur la culture des Juifs d'Afrique du Nord*, Communauté Israélite Nord-Africaine, Gerusalemme 1991, pp. 49-56.
- HOWE, Marvine, *Morocco. The Islamist Awakening and Other Challenges*, Oxford University Press, New York 2005.
- JABÀR, Sa'ïd, *al-Sirriyy wa-'l-takhyiliyy fi 'l-rivayah al-maghribiyyah: dirasah naqdiyyah*, Judhùr li-'l-nashr, Rabat 2004.
- JAY, Salim, *Dictionnaire des écrivains marocains*, Eddif, Casablanca 2005.
- LAAMIRI, Mohamed, *Tangier's City-Space: Between Colonial History, Tourist Geography, and Modern Urban Development*, in Khalid Amine et al (eds), *Tangier at the Crossroads*, Volume II: the International Conference *Performing Tangier 2008* (Tangier, May 2008), Altopress, Tangeri 2009, pp.11-26.
- LE TOURNEAU, Roger, *Histoire du Maroc moderne*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 1992.
- MELOUK, Mohamed, *A Journey into the Last Thirty Years of English Language Teaching in Morocco*, in «Attarbiya wa ttakwin» 1, 2006, pp. 38-47.
- MOUKHLIS, Salah M., *Localized Identity, Universal Experience: Celebrating Mohamed Choukri as a Moroccan Writer*, in Khalid Amine et al (eds), *Writing Tangier. In Memoriam: Mohammed Choukri*, Conference Proceedings (Tangier, 26-28 November 2004), Altopress, Tangeri 2005, pp. 73-81.
- PARRILLA, Gonzalo F., *La literatura marroquí contemporánea. La novela y la crítica literaria*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2006.
- RIZZITANO, Umberto, *Il Marocco contemporaneo e i suoi problemi culturali*, in Atti della Settimana Maghribina (Cagliari, 22-25 Maggio 1969), Giuffrè Editore, Milano 1970, pp. 21-27.

- ROOKE, Tetz, *Moroccan Autobiography as National Allegory*, in Isabella Camera D'Afflitto (ed.), *Le letterature del Maghreb: recupero della tradizione o risposta all'egemonia culturale?*, volume speciale di «Oriente Moderno» 16/2-3, n.s., 1997, pp. 289-305.
- SADIQI, Fatima, *The Spread of English in Morocco*, in «International Journal of the Sociology of Language» 87, 1991, pp. 99-114.
- SALVIOLI, Marianna, *Voci da Tangeri. Identità, cultura e letteratura in Marocco*, postfazione di Luc-Willy Deheuvelds, Diabasis, Reggio Emilia 2010.
- , al-Khubz al-hafi (Il pane nudo) di *Mohamed Choukri nelle traduzioni di Paul Bowles e di Tabar Ben Jelloun*, <[www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Bowles\\_style\\_def.pdf](http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Bowles_style_def.pdf)>
- SHUKRI, Muhammad, ALOUTA, Mohamed, *La géographie secrète de Tanger*, in «Horizons maghrébins» 31/32, 1996, pp. 163-169.
- SWEET, Catherine, *Democratization without Democracy: Political Openings and Closures in Modern Morocco*, in «Middle East Report» 218, Spring 2001, pp. 22-25.
- TAWFIQ, Ahmed, *Morocco's Cultural Identity*, in «The Hassanian Lectures», 2001, pp. 91-111.
- TAZI, Mohamed A. et al, *Tanger dans l'imaginaire de l'écriture*, in «Horizons maghrébins» 31/32, 1996, pp. 170-174.
- VALENSI, Lucette, *Le roi chronophage. La construction d'une conscience historique dans le Maroc postcolonial*, in «Cahiers d'Études Africaines» 119, 1990, pp. 279-298.
- VERMEREN, Pierre, *Histoire du Maroc depuis l'indépendance*, La Découverte, Paris 2002.
- WAHBI, Hassan, *Le souci de soi: à propos de La mémoire tatouée de A. Khatibi*, in AA.VV., *Idendité culturelle au Maghreb*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, Rabat 1991, pp. 151-157.
- ZIAMARI, Karima, *Le code snitching au Maroc. L'arabe marocain au contact du français*, L'Harmattan, Paris 2008.

### c) Sulla letteratura araba anglofona

- AL MALEH, Layla (ed.), *Arab Voices in Diaspora. Critical Perspectives on Anglophone Arab Literature*, Rodopi, Amsterdam-New York 2009.
- ALBAKRY, Mohammed *et al*, *Code Switching in Abdaf Soueif's The Map of Love*, in «Language and Literature» 17/3, 2008, pp. 221-234.
- DARRAJ, Susan Muaddi (ed.), *Scheherazade's Legacy: Arab and Arab American Women on Writing*, Praeger, Westport 2004.
- EL KOUICHE, Mohamed, *Tangier Speaks: A Reading in the Discourses of Three Tanjawi Writers*, in Khalid Amine *et al* (eds), *Voices of Tangier, Conference Proceedings* (Tangier, 26-28 January 2006), Altopress, Tangeri 2006, pp. 77-82.
- , *Picturing the Interzone: Tangier in P. Bowles' Let It Come Down and A. Majid's Si Yussef*, in Khalid Amine *et al* (eds), *Performing/Picturing Tangier. Tanger Scénique, Conferences and Colloquia* (Tangier, 8-11 February 2007), Altopress, Tangeri 2007, pp.107-115.
- , *Questions of Cultural Identity: A. Majid's Si Yussef and D. Temsamani's Rewind*, in Khalid Amine *et al* (eds), *Tangier at the Crossroads, Volume II: the International Conference Performing Tangier 2008* (Tangier, May 2008), Altopress, Tangeri 2009, pp. 239-245.
- , *Eye for Eye? A Reading in the Travel Accounts of P. Bowles and A. Akbib*, <[http://www.scribd.com/mobile/documents/2766827/download?commit=Download+Now&secret\\_password=](http://www.scribd.com/mobile/documents/2766827/download?commit=Download+Now&secret_password=)>
- HOUT, Syrine C., *Of Fathers and the Fatherland in the Post-1995 Lebanese Exilic Novel*, in «World Literature Today» 75/2, 2001, pp. 285-293.
- , *The Last Migration*, in «Journal of Postcolonial Writing» 43/3, 2007, pp. 286-296.
- KALDAS, Pauline, MATTAWA, Khaled (eds), *Dinarzad's Children. An Anthology of Contemporary Arab American Fiction*, University of Arkansas Press, Fayetteville 2009.
- KEARNEY, J.A., *Transcultural Journeys in Mahjoub's Historical Novels*, in «Research in African Literatures» 38/4, 2007, pp. 127-140.
- KIESSLING, Nicolas K., *The Fiction of Abdellatif Akbib*, in Khalid Amine *et al* (eds), *Voices of Tangier, Conference Proceedings* (Tangier, 26-28 January 2006), Altopress, Tangeri 2006, pp. 73-76.

- KILPATRICK, Hilary, *Arab Fiction in English: A Case of Dual Nationality*, in «New Comparison» 13, 1992, pp. 46-55.
- LAAMIRI, Mohamed (ed.), *Moroccan Literature in English: A Selection from the First Forum for Moroccan Creative Writers in English, organised by the English Department (Oujda) in collaboration with the British Council Rabat*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Oujda 2001.
- , *On Maghrebi Literature in English*. <[http://medi-cafe.britishcouncil.org/news/\\_17/](http://medi-cafe.britishcouncil.org/news/_17/)>
- MATTAWA, Khaled, AKASH, Munir (eds), *Post Gibran. Anthology of New Arab American Writing*, Syracuse University Press, Syracuse 1999.
- MENTAK, Said, *Review di Tangier's Eyes on America di Abdellatif Akbib*, <<http://extra.shu.ac.uk/wpw/morocco/Reviews/Reviews.htm>>
- MIMOUNE, Daoudi, *Tangier: A Space Reconstructed in Anwar Majid's Si Yussef*, in Khalid Amine et al (eds), *Tangier at the Crossroads*, Volume II: the International Conference *Performing Tangier 2008* (Tangier, May 2008), Altopress, Tangeri 2009, pp. 233-238.
- NASH, Geoffrey P., *The Arab Writer in English: Arab Themes in a Metropolitan Language, 1908-1958*, Sussex Academic Press, Portland 1998.
- , *The Anglo-Arab Encounter. Fiction and Autobiography by Arab Writers in English*, Peter Lang, Berna 2007.
- SAID, Edward W., *The Anglo-Arab Encounter*, in *Id., Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Granta Books, London 2001 (prima ed. 2000), pp. 405-10.
- SALAITA, Steven, *Arab American Literary Fictions, Cultures, and Politics*, Palgrave Macmillan, New York-Basingstoke 2007.
- TOUAF, Larbi, BOUTKHIL, Soumia (eds), *Representing Minorities. Studies in Literature and Criticism*, Cambridge Scholars Press, Newcastle 2006.

#### **d) Testi teorici e metodologici**

##### ***Su postcolonialismo e studi di genere***

- AHMED, Leila, *Women and Gender in Islam. Historical Roots of a Modern Debate*, Yale University Press, New Haven-London 1992.

- AÏT SABBAH, Fatna, *La femme dans l'inconscient musulman*, Albin Michel, Paris 1986 (prima ed. 1981).
- ANDERSON, Benedict, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, trad. it. di Marco Vignale, Manifestolibri, Roma 1996 (ed. orig. 1983).
- ANDREA, Bernadette, *Dialogism Between East and West: Halide Edib's Masks or Souls?*, in «The Journal for Early Modern Cultural Studies» 6/2, 2006, pp. 5-21.
- ASHCROFT, Bill *et al*, *The Empire Writes Back*, Routledge, London-New York 2002 (prima ed. 1989).
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge Classics, London-New York 2007 (ed. orig. 1994).
- (ed.), *Nation and Narration*, Routledge, London-New York 2007 (ed. orig. 1990).
- BOEHMER, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*, Oxford University Press, Oxford-New York 2005 (prima ed. 1995).
- BUTLER, Judith, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1990, pp. 270-282.
- CAMPBELL, Neil, KEAN, Alasdair, *American Cultural Studies. An Introduction to American Culture*, Routledge, London-New York 2006 (prima ed. 1997).
- CASSARINO, Mirella, *Nostalgia e alterità in un romanzo di Tayeb Salih*, in Federico Cresti, Daniela Melfa (eds), *Da maestrato e da scirocco. Le migrazioni attraverso il Mediterraneo*, Giuffrè Editore, Milano 2006, pp. 199-215.
- CHIU, Monica, *Sequencing and Contingent Individualism in the Graphic, Postcolonial Spaces of Satrapi's Persepolis and Okubo's Citizen 13660*, in «English Language Notes» 46/2, 2008, pp. 99-114.
- COOPER, Brenda, *Banished from Oedipus? Buchi Emecheta's and Assia Djebar's Gendered Language of Resistance*, in «Research in African Literatures» 38/2, Summer 2007, pp. 143-160.

- CORBELLA, Walter, *Strategies of Resistance and the Problem of Ambiguity in Azar Nafisi's Reading Lolita in Tehran*, in «Mosaic» 39/2, June 2006, pp. 107-123.
- DE CHIARA, Marina, *Oltre la gabbia. Ordine coloniale e arte di confine*, Meltemi, Roma 2005.
- DIRLIK, Arif, *Is There History after Eurocentrism? Globalism, Postcolonialism, and the Disavowal of History*, in «Cultural Critique» 42, 1999, pp. 1-34.
- , *Bringing History Back In: Of Diasporas, Hybridities, Places, and Histories*, in Elisabeth Mudimbe-Boyi (ed.), *Beyond Dichotomies. Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Globalization*, State University of New York Press, Albany 2002, pp. 93-127.
- DURING, Simon, *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London-New York 2007.
- EBERT, Teresa L., *The Romance of Patriarchy: Ideology, Subjectivity, and Postmodern Feminist Cultural Theory*, in «Cultural Critique» 10, 1988, pp. 19-57.
- EDWARDS, Brian T., *Morocco Bound. Disorienting America's Maghreb, from Casablanca to the Marrakech Express*, Duke University Press, Durham-London 2005.
- ERICKSON, John, *Islam and Postcolonial Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- FORTUNATI, Vita et al (eds), *Travel Writing and the Female Imaginary*, Pàtron Editore, Bologna 2001.
- HARTMANN, Heidi, *Capitalism, Patriarchy, and Job Segregation by Sex*, in «Signs» 1/3, Spring 1976, pp. 137-169.
- KAPCHAN, Deborah A., *Gender on the Market. Moroccan Women and the Revoicing of Tradition*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996.
- KENBIB, Mohammed, *Colonialisme et postcolonialisme: le cas du Maroc*, in Thierry Fabre (ed.), *Colonialisme et postcolonialisme en Méditerranée*, Actes de la 10<sup>e</sup> édition des *Rencontres d'Averroès* (7-9 Nov. 2003), Éditions Parenthèses, Marseille 2004, pp. 27-32.
- LOGAN, Lisa, *Mary Rowlandson's Captivity and the "Place" of the Woman Subject*, in «Early American Literature» 28, 1993, pp. 255-277.

- MAGLI, Ida (ed.), *Matriarcato e potere delle donne*, trad. it. di Franca Mionetto, Feltrinelli, Milano 1978.
- MAIER, John, *Desert Songs. Western Images of Morocco and Moroccan Images of the West*, State University of New York Press, Albany 1996.
- MAJID, Anouar, *Unveiling Traditions. Postcolonial Islam in a Polycentric World*, Duke University Press, Durham-London 2000.
- MAKDISI, Saree S., *The Empire Renarrated: Season of Migration to the North and the Reinvention of the Present*, in Patrick Williams, Laura Chrisman (eds), *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader*, Pearson Education, Harlow 1994, pp. 535-50.
- MINH-HA, Trinh T., *Woman, Native, Other*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1989.
- MOI, Toril, *Feminist, Female, Feminine*, in Catherine Belsey, Jane Moore (eds), *The Feminist Reader – Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Blackwell, New York 1989, pp. 117-132.
- MOUKHLIS, Salah M., *Transgressive Epistemologies: Progressive Islam, History, and the Postcolonial Subject*, in Khalid Amine et al (eds), *Voices of Tangier, Conference Proceedings (Tangier, 26-28 January 2006)*, Altopress, Tangeri 2006, pp. 43-52.
- , *The Forgotten Face of Postcoloniality: Moroccan Prison Narratives, Human Rights, and the Politics of Resistance*, in «Journal of Arabic Literature» 39, 2008, pp. 347-376.
- , *The Politics of Disengagement: The Moroccan Contemporary Novel and Textual Postcolonialism*, in Khalid Amine et al (eds), *Tangier at the Crossroads, Volume II: the International Conference Performing Tangier 2008 (Tangier, May 2008)*, Altopress, Tangeri 2009, pp. 155-162.
- MULVEY, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in Robyn R. Warhol et al (eds), *Feminisms. An Anthology of Literacy Theory and Criticism*, Rutgers University Press, New Brunswick 1991, pp. 432-442.
- MURRAY, Mary, *The Law of the Father? Patriarchy in the Transition from Feudalism to Capitalism*, Routledge, London-New York 1995.
- AL-MUSAWI, Muhsin J., *The Postcolonial Arabic Novel. Debating Ambivalence*, Brill, Leiden-Boston 2003.

- RICHARDS, David *et al* (eds), *Urban Generations: Post-Colonial Cities*, Publications of the Faculty of Letters and Human Sciences, Rabat 2005.
- RUSHDIE, Salman, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, Granta books, London 1991.
- SAID, Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. it. di Stefano Galli, Feltrinelli, Milano 2006 (ed. orig. 1978).
- SALIH, Ruba, *Moroccan Migrant Women: Transnationalism, Nation-states and Gender*, in «Journal of Ethnic and Migration Studies» 27/4, 2001, pp. 655-671.
- SCHROEDER, Patricia, *Feminist Possibilities of Dramatic Realism*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 1996.
- SPIVAK, Gayatri Ch., *Echo*, in «New Literary History» 24, 1, 1993, pp. 17-43.
- STANFORD FRIEDMAN, Susan, *Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies*, in «MODERNISM/modernity» 13/3, 2006, pp. 425-443.
- SUYOUFIE, Fadia, *The Appropriation of Tradition in Selected Works of Contemporary Arab Women Writers*, in «Journal of Arabic Literature» 39, 2008, pp. 216-249.
- WALBY, Sylvia, *Theorizing Patriarchy*, Blackwell, Oxford-Cambridge (USA) 1997 (prima ed. 1990).
- WHITLOCK, Gillian, *From Tehran to Tebrangeles: The Generic Fix of Iranian Exilic Memoirs*, in «Ariel» 39/1-2, 2008, pp. 7-28.
- WIESNER, Merry E., *Le donne nell'Europa moderna. 1500-1750*, trad. it. di Daniela Arago, Einaudi, Torino 2003 (ed. orig. 2000).
- WISKER, Gina, *Key Concepts in Postcolonial Literature*, Palgrave Macmillan, New York 2007.
- YOUNG, Robert J.C., *Postcolonialism. An Historical Introduction*, Blackwell, Malden-Oxford 2001.

### ***Su memoria e identità***

- AGNEW, Vijay (ed.), *Diaspora, Memory, and Identity. A Search for Home*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2005.

- ASSMANN, Jan, *Collective Memory and Cultural Identity*, trad. ingl. di John Czaplicka, in «New German Critique» 65, Spring-Summer 1995, pp. 125-133.
- BADIE, Bertrand, *Culture, identité, relations internationales*, in «Études Maghrébines» 7, 1998, pp. 7-15.
- CHIKHI, Beida, *L'identité culturelle à l'épreuve de la modernité dans les nouveaux textes maghrébins*, in AA.VV., *Identité culturelle au Maghreb*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, Rabat 1991, pp. 7-16.
- FABIETTI, Ugo, MATERA, Vincenzo, *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Meltemi, Roma 1999.
- HOLSTEIN, James A., GUBRIUM, Jaber F., *The Self We Live By. Narrative Identity in a Postmodern World*, Oxford University Press, New York-Oxford 2000.
- NAFICY, Hamid (ed.), *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, Routledge, New York-London 1999.
- RILEY, Philip, *Language, Culture and Identity. An Ethnolinguistic Perspective*, Continuum, London-New York 2007.
- RUSSI, Roberto (ed.), *Esilio*, Quaderni di Synapsis VII, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati (Pontignano, 18-25 settembre 2006), Le Monnier, Firenze 2008.
- TSEËLON, Efrat (ed.), *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, Routledge, London-New York 2001.
- VERTOVEC, Steven, *Transnationalism and Identity*, in «Journal of Ethnic and Migration Studies» 27/4, 2001, pp. 573-582.

## e) Varia

- AA.VV., *Le croisement des cultures: monde arabe/Etats-Unis d'Amérique*, Actes du Colloque *Le croisement des cultures: monde arabe/Etats-Unis d'Amérique* (14-16 Aprile 1993), «Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines» 11, 1995.
- AKBIB, Abdellatif, *Western Barbary. Authentic Experience or Fictional Account?*, in «Revue de la Faculté des Lettres» 8, 1997, pp. 129-133.

- AL GHITANI, Jamàl, *Mahfûz par Mahfûz. Entretiens avec Gamal Ghitany*, trad. fr. di Khalid Osman, Sindbad, Paris 1991.
- AL MOUSA, Nedal, *The Arabic Bildungsroman: A Generic Appraisal*, in «New Comparison» 13, 1992, pp. 63-85.
- AL MUSAWI, Muhsin J., *Anglo-Orient. Easterners in Textual Camps*, Centre de Publication Universitaire, Tunisi 2000.
- ALAMI, Ahmed I., *Discordant Evangelical Visions: Ideological Intent and the Construction of the Reader in James Richardson's Travels in Morocco (1860)*, <<http://extra.shu.ac.uk/wpw/morocco/Idrissi/Idrissi.htm>>
- ALIDADI, Katayoun, *Muslim Reforms and Prospects for Muslim Expatriates in the West*, in «Journal of Middle Eastern and North African Intellectual and Cultural Studies» 4/1, Spring 2006, pp. 69-87.
- ALLEN, Roger, *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction*, Syracuse University Press, Syracuse 1982.
- , *Arabic Fiction and the Quest for Freedom*, in «Journal of Arabic Literature» 26, 1995, pp. 37-49.
- AMALDI, Daniela, *Storia della letteratura araba classica*, Zanichelli, Bologna 2004.
- ANGHELESCU, Nadia, *Linguaggio e cultura nella civiltà araba*, trad. it. di Michele Vallaro, Silvio Zamorani editore, Torino 1993 (ed. orig. 1986).
- ANTONELLI, Sara et al (eds), *La Babele americana. Lingue e identità negli Stati Uniti d'oggi*, Donzelli, Roma 2005.
- ARKOUN, Mohammed, *Essais sur la pensée islamique*, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris 1973.
- BAHARI, Christine, *La Beat Generation à Tanger*, in «Horizons maghrébins» 31/32, 1996, pp. 103-108.
- BAUSANI, Alessandro (ed.), *Il Corano*, BUR, Milano 1999.
- , *L'Islàm*, Garzanti, Cernusco s/N 1999.
- BENABOUD, M'hammad, *Moroccan Islam in the Eyes of a Seventeenth-Century English Clergyman*, in «Revue de la Faculté des Lettres» 8, 1997, pp. 101-111.

- BENCHINA, Hocine, *L'esilio nella lingua straniera: la letteratura maghrebina di espressione francese*, in «Africa e Mediterraneo» 3-4, 1998 (25-26), <[http://www.africaemediterraneo.it/rivista/sommari\\_98.shtm#3\\_4\\_98](http://www.africaemediterraneo.it/rivista/sommari_98.shtm#3_4_98)>
- BERGER, Peter L., KELLNER, Hansfried, *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*, Random House, New York 1973.
- , *Sociology Reinterpreted. An Essay on Method and Vocation*, Anchor Press/Doubleday, Garden City 1981.
- BERNARDELLI, Andrea, CESERANI, Remo, *Il testo narrativo. Istruzioni per la lettura e l'interpretazione*, Il Mulino, Bologna 2005.
- BERQUE, Jacques, *Les Arabes d'hier à demain*, Éditions du Seuil, Paris 1960.
- , *L'Orient second*. Gallimard, Paris 1970.
- BERTONI, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.
- BETTETINI, Maria, *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001.
- BINNI, Lanfranco, *Introduzione*, in Gustave Flaubert, *L'educazione sentimentale*, trad. it di Giovanni Raboni, Garzanti, Cernusco s/N 2000, pp. VII-XLVIII.
- BIRCH, David, *Language, Literature and Critical Practice*, Routledge, London-New York 1996 (prima ed. 1989).
- BORRUSO, Andrea, *Dall'India a Parigi. Motivi orientali e arabo-islamici nelle letterature europee*, Franco Angeli, Milano 2001.
- BOSWORTH, Clifford E. *et al* (eds), *Encyclopédie de l'Islam*, E.J. Brill, Leiden 1995.
- BOUANANI, Ali, *The Notion of Space in American Literature*, in Mohammed Dahbi *et al* (eds), *American Studies in North African Universities. An Interdisciplinary Approach*, Proceedings of the Second Conference on American Studies in North Africa (Rabat, September 24-27, 1992), al-Ma'arif al-jadidah, Rabat 1992, pp. 93-96.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Nuovi soggetti nomadi*, Luca Sossella Editore, Roma 2002.
- BRUNETTA, Gian P. (ed.), *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna 1976.

- CAMERA D'AFFLITTO, Isabella, *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahdah a oggi*, Carocci, Roma 2002.
- CASINI, Lorenzo, *Beyond Occidentalism: Europe and the Self in Present-day Arabic Narrative Discourse*, Working Paper 2008/30, Mediterranean Programme Series, <[http://cadmus.eui.eu/dspace/bitstream/1814/9367/1/RSCAS\\_2008\\_30.pdf](http://cadmus.eui.eu/dspace/bitstream/1814/9367/1/RSCAS_2008_30.pdf)>
- CENTO, Alberto, *Il realismo documentario nell'«Éducation sentimentale»*, Liguori, Napoli 1967.
- CESARI, Jocelyne, *When Islam and Democracy Meet. Muslims in Europe and in the United States*, Palgrave Macmillan, New York 2004.
- CHARTIER, Pierre, *Teorie del romanzo*, trad. it. di Beatrice Stasi, La Nuova Italia, Scandicci 1998 (ed. orig. 1990).
- CRYSTAL, David, *English as a Global Language*, Cambridge University Press, Cambridge 2007 (prima ed. 1997).
- DAKHLIA, Jocelyne (ed.), *Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, Institut de recherche sur le Maghreb contemporain Maisonneuve & Larose, Paris 2004.
- DAVIS, Bruce, *Master Drawings in the Los Angeles County Museum of Art*. Hudson Hills Press, New York 1997.
- DEHEUVELS, Luc *et al* (eds), *Intertextuality in Modern Arabic Literature since 1967*, Durham University, Durham 2006.
- DEJEUX, Jean, *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs*, Éditions Naaman, Ottawa 1973.
- , *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*, préface de Mohammed Arkoun, Éditions L'Harmattan, Paris 1986.
- DELANTY, Gerard, *Community. Key Ideas*, Routledge, London-New York 2003.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. di Alessandro Fontana, Giulio Einaudi editore, Torino 1975 (ed. orig. 1972).
- , *Kafka: Toward a Minor Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.
- DURVYE, Catherine, *Le roman et ses personnages*, Ellipses, Paris 2007.

- ENNAJI, Moha, *Aspects of Multilingualism in the Maghreb*, in «International Journal of the Sociology of Language» 87, 1991, pp. 7-25.
- FABI, Giulia, *Postfazione*, in James Baldwin, *La stanza di Giovanni*, trad. it. di Alessandro Clericuzio, Le Lettere, Firenze 2001, pp. 175-184.
- FABIANI, Anita, *La lingua selvaggia di una tribù rock spagnola. Un approccio sociolinguistico a Mensaka di José Ángel Mañas*, in Anita Fabiani (ed.), *Lingue spagnole. Le variabili linguistiche ispanoamericane*, Atti del Convegno Catania-Ragusa (13-14 dicembre 2004), Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna, 9, 2005, pp. 91-124.
- FARAH, Tawfic E. (ed.), *Pan-Arabism and Arab Nationalism. The Continuing Debate*, Foreword by James A. Bill, Westview Press, Boulder-London 1987.
- GAMBINI, Paolo, *Psicologia della famiglia. La prospettiva sistemico-relazionale*, FrancoAngeli, Milano 2007.
- GELLNER, Ernest, *Muslim Society*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- GENETTE, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di Raffaella Novità, Giulio Einaudi Editore, Torino 1997 (ed. orig. 1982).
- , *Senils*, Éditions du Seuil, Paris 1987.
- GERVASIO, Gennaro, *Da Nasser a Sadat. Il dissenso laico in Egitto*, Jouvence, Roma 2007.
- GIANNONE, Roberto, *Abitare la frontiera. Il moderno e lo spazio dei possibili*, Cluva Editrice, Venezia 1985.
- GNISCI, Armando (ed.), *Letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- GOHAR, Saddik M., *Toward a Dialogue between the Arab World and the West: The City Analogy in the Poetry of T.S. Eliot and Badr Shaker al-Sayyab (1926-1964)*, in «Journal of Middle Eastern and North African Intellectual and Cultural Studies» 4/1, Spring 2006, pp. 43-67.
- GRAY, Richard, *A History of American Literature*, Blackwell Publishing, Malden 2004.
- GREEN, Michelle, *The Dream at the End of the World. Paul Bowles and the Literary Renegades in Tangier*, Bloomsbury, London 1992.

- HADDAD, Yvonne Y., *Not Quite American? The Shaping of Arab and Muslim Identity in the United States*, Baylor University Press, Waco 2004.
- HAFEZ, Sabry, *The Egyptian Novel in the Sixties*, in «Journal of Arabic Literature» 7, 1976, pp. 68-84.
- , *The Genesis of Arabic Narrative Discourse. A Study in the Sociology of Modern Arabic Literature*, Saqi Books, London 1993.
- , *Torture, Imprisonment, and Political Assassination in the Arab Novel*, trad. it. di Basil Samara, <<http://www.arabworldbooks.com/Articles/article60.htm>>
- HALLAQ, Boutros *et al* (eds), *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2002.
- HARVEY, David, *The New Imperialism*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- HOBBSAWM, Eric J., RANGER, Terence (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1984 (ed. orig. 1983).
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London-New York 1989 (prima ed. 1988).
- JACQUEMOND, Richard, *L'affaire Mahfouz 1959-1994*, in «Nasser-25 ans. Peuples méditerranéens» 74-75, 1996, pp. 281-292.
- JAMESON, Fredric, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, in «Social Text» 15, 1986, pp. 65-88.
- JENKINS, Richard, *Different Societies? Different Cultures? What Are Human Collectivities?*, in Siniša Malešević *et al* (eds), *Making Sense of Collectivity. Ethnicity, Nationalism and Globalisation*, Pluto Press, London-Sterling 2002, pp. 12-32.
- KAPCHAN, Deborah A., *At the Altar of the Ancestors*, in Khalid Amine *et al* (eds), *Tangier at the Crossroads*, Volume II: the International Conference *Performing Tangier 2008* (Tangier, May 2008), Altopress, Tangeri 2009, pp. 59-70.
- KAYED, Isam M.H., *The Influence of Arabic Grammar on Edited and non-Edited English Used by Arabs*, University Microfilms International, Ann Arbor 1987.

- KEPEL, Gilles, *Jihad. Ascesa e declino. Storia del fondamentalismo islamico*, trad. it. di Roberto Landucci, Stefano Liberti, Carocci, Roma 2004 (ed. orig. 2000).
- KHATIBI, Abdelkebir, *Maghreb pluriel*, Denoël, Paris 1983.
- KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*, in Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York 1986, pp. 89-136.
- LAAMIRI, Mohamed, *Le transculturel dans la littérature de voyage sur le Maroc*, in «Minbar Al Jamiaa» 3, 2001, pp. 253-273.
- , *Urban Space in Travel Literature on Morocco*, in Taieb Belghazi *et al* (eds), *Global/Local Cultures and Sustainable Development*, Proceedings of the Conference on global/local cultures and sustainable development (Rabat, November 1999), Faculty of Letters and Human Sciences of Rabat, Rabat 2001, pp. 147-166.
- LAROUÏ, Abdallah, *The History of the Maghrib. An Interpretative Essay*, Princeton University Press, Princeton 1977 (ed. orig. 1970).
- LEWIS, Bernard, *Gli Arabi nella storia*, trad. it. di Valentina M. Donini, Bari, Laterza, 1999 (ed. orig. 1950).
- *et al* (eds), *Encyclopédie de l'Islam*, E.J. Brill, Leiden 1975.
- LOTMAN, Jurij M., USPENSKIJ, Boris A., *Tipologia della cultura*, trad. it. di Manila Barbato Faccani *et al*, Bompiani, Milano 1975 (ed. orig. 1973).
- MAJID, Anouar, *We Are All Moors. Ending Centuries of Crusades against Muslims and Other Minorities*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2009.
- MALTESE, Corrado, *Delacroix*, Edizioni per il club del libro, Milano 1965.
- MARRONE, Gianfranco, *Sei autori in cerca del personaggio. Un problema di semiotica narrativa*, Centro scientifico torinese, Torino 1986.
- MAZOUNI, Abdallah, *Culture et enseignement en Algérie et au Maghreb*, François Maspero, Paris 1969.
- MCCARUS, Ernest (ed.), *The Development of Arab-American Identity*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.

- MEMMES, Abdallah, *Les soubassements culturels de l'autobiographie maghrébine*, in AA.VV., *Identité culturelle au Maghreb*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, Rabat 1991, pp. 175-183.
- , *Abdelkebir Khatibi. L'écriture de la dualité*, préface de Marc Gontard, L'Harmattan, Paris 1994.
- MERNISSI, Fatima, *Islam and Democracy. Fear of the Modern World*, trad. ingl. di Mary J. Lakeland, Perseus Publishing, Cambridge (USA) 2002.
- MESTHRIE, Rajend, BHATT, Rakesh M., *World Englishes. The Study of New Linguistic Varieties*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- MION, Giuliano, *La lingua araba*, Carocci, Roma 2007.
- MORETTI, Franco, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano 1991 (prima ed. 1986).
- NEUWIRTH, Angelika *et al* (eds), *Arabic Literature. Postmodern Perspectives*, Saqi Books, London 2010.
- NICOLOSI, Maria G., *Mixing Memories and Desire. Postmodern Erotics of Writing in the Speculative Fiction of Angela Carter*, C.U.E.C.M., Catania 2004.
- OSTLE, Robin, *The City in Modern Arabic Literature*, in «Bulletin of the School of Oriental and African Studies» 49/1, 1986, pp. 193-202.
- (ed.), *Modern Literature in the Near and Middle East, 1850-1970*, Routledge, London-New York 1991.
- *et al* (eds), *Writing the Self. Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*, Saqi Books, London 1998.
- OURGHI, Rachid, *A Comparison of Speech Act Performance of Native and Non-native Speakers of English: The Case of Request*, in «Cahiers de Linguistique et Didactique» n.s. 1, 1998, pp. 33-41.
- PANICONI, Maria E., *Spazio pubblico e spazio privato in Dhat di Sun'allah Ibrahim: epopea postmoderna di una donna comune*, in Daniela Melfa *et al* (eds), *Spazio privato, spazio pubblico e società civile in Medio Oriente e in Africa del Nord*, Atti del convegno di SeSaMO (Società per gli Studi sul Medio Oriente) (Catania, 23-25 febbraio 2006), Giuffrè Editore, Milano 2008, pp. 365-378.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*, University of Texas Press, Austin 1994.

- POLACCO, Marina (ed.), *I vecchi e i giovani*, Quaderni di Synapsis I, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati (Pontignano, 24-30 settembre 2000), Le Monnier, Firenze 2002.
- PORTELLI, Alessandro (ed.), *La formazione di una cultura nazionale. La letteratura degli Stati Uniti dall'indipendenza all'età di Jackson (1776-1850)*, Carocci, Roma 1999.
- , *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, introduzione di Ronald Grele, Donzelli Editore, Roma 2007.
- RESTUCCIA, Frances L., *Joyce and the Law of the Father*, Yale University Press, New Haven-London 1989.
- RICENTO, Thomas (ed.), *Ideology, Politics and Language Policies. Focus on English*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2000.
- RIQUIER, Anne S., *Connaissance de soi et de l'Autre*, in «Les Cahiers de l'Orient» 77, 2005, pp. 7-17.
- RODINSON, Maxime, *Il fascino dell'Islam*, trad. it. di Maria G. Porcelli, Dedalo, Bari 1988 (ed. orig. 1980).
- RUBDY, Rani *et al* (eds), *English in the World. Global Rules, Global Roles*, Continuum, London-New York 2006.
- RUEGG, Maria, *Metaphor and Metonymy: The Logic of Structuralist Rhetoric*, in «Glyph» 6, 1979, pp. 141-157.
- RUOCCO, Monica, *L'intellettuale arabo tra impegno e dissenso*, Jouvence, Roma 1999.
- SAHGAL, Gita *et al*, *The Uses of Fundamentalism*, in Reina Lewis *et al* (eds), *Feminist Postcolonial Reader. A Reader*, Routledge, New York 2003, pp. 43-48.
- SAID, Edward W., *Molestation and Authority in Narrative Fiction*, in Joseph Hillis Miller (ed.), *Aspects of Narrative*, Columbia University Press, New York-London 1971, pp. 47-68.
- , *Introduction*, in Halim Barakat, *Days of Dust*, trad. ingl. di Trevor Le Gassick, Three Continents Press, Washington 1983, pp. IX-XXXIV.

- SAYAD, Abdelmalek, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, prefazione di Pierre Bourdieu, trad. it. di Deborah Borca et al, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002 (ed. orig. 1999).
- SCARCIA AMORETTI, Biancamaria, *Il mondo musulmano. Quindici secoli di storia*, Carocci, Roma 2001 (prima ed. 1998).
- , *Un altro Medioevo. Il quotidiano nell'Islam*, Laterza, Bari 2001.
- SCHOLES, Robert, KELLOGG, Robert, *La natura della narrativa*, trad. it. di Rosanna Zelocchi, Il Mulino, Bologna 1970 (ed. orig. 1966).
- SCUDERI, Attilio, *L'Europa e le sue lingue*, in «Segno» 238/239, settembre-ottobre 2002, pp. 7-18.
- SEGRE, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999.
- SELDEN, Raman et al, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Pearson, Harlow 2005 (ed. orig. 1985).
- SEYHAN, Azade, *Writing Outside the Nation*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2001.
- SHAHEEN, Mohammad, *The Modern Arabic Short Story. Shabraḡad Returns*, Macmillan, London 1989.
- SIMOUR, Lhoussain, *The White Lady Travels: Narrating Fez and Spacing Colonial Authority in Edith Wharton's In Morocco*, in «Journal of Women of the Middle East and the Islamic World» 7, 2009, pp. 39-56.
- STANFORD FRIEDMAN, Susan, *Unthinking Manifest Destiny: Muslim Modernities on Three Continents*, in Donatella Izzo et al (eds), *American Solitudes. Individual, National, Transnational*, Proceedings of the XVIII Biennial Conference of AISNA (Associazione Italiana di Studi nord-americani) (Bari, October 6-8, 2005), Carocci, Roma 2007, pp. 51-67.
- TASSI, Ivan, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Editori Laterza, Bari 2007.
- TESTA, Enrico, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.
- TIBAWI, Abdul L., *Arabic and Islamic Themes: Historical, Educational and Literary Studies*, Luzac & Company Ltd., London 1976.

- TRAMONTANA, Carmelo, *Personaggio, evento, storia. Alcune tendenze attuali nella teoria del romanzo*, in «Le forme e la storia» 2, n.s. II, 2009, pp. 335-345.
- VENUTI, Lawrence, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, trad. it. di Marina Guglielmi, Armando Editore, Roma 1999 (ed. orig. 1995).
- VON GRUNEBAUM, Gustave E., *Medieval Islam. A Study in Cultural Orientation*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1953 (prima ed. 1946).
- , *Modern Islam. The Search for Cultural Identity*, Greenwood Press, Westport 1983 (ed. orig. 1962).
- WHITE, Hayden, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, Carocci, Roma 2007.
- ZAGO, Nunzio, *La parola reticente nel Decameron e altri saggi*, Salarchi Immagini, Comiso 2000.
- ZINGG, Paul, *American Perceptions of North Africa*, in Alf A. Heggoy (ed.), *Through Foreign Eyes. Western Attitudes Toward North Africa*, University Press of America, Lanham-New York-London 1982, pp. 93-140.