

Comparatismi 9 2024

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242671>

La dimensione spaziale dell'entrelacement: Palazzo Yacoubian

Stefano Calabrese

Abstract • Fa parte della tradizione letteraria araba, come sostiene l'eminente critico Kilito, trasformare affabulazioni, processi giudiziari, cerimonie rituali e rappresentazioni teatrali in una messinscena di drammi sociali che equivalgono a una dichiarazione di sovranità dell'ordine contro l'indeterminatezza e il disordine. La letteratura contemporanea araba, e in particolare oggi al-Aswani, mostrano come le storie vengano utilizzate come un vero e proprio tool: ciò si riscontra nel romanzo *Palazzo Yacoubian*, dove tutti raccontano qualcosa per mentire, nascondersi, sopraffare, rimodellando le loro *life narratives* in relazione al genere, all'età, alla personalità dell'ascoltatore e al rapporto che hanno con esso, nel tentativo di prevedere la sua reazione e persuaderlo: una particolare attenzione in cui, va detto, si riconosce sempre l'antica ossessione da parte di Sherazade, nelle *Mille e una notte*, circa gli effetti prodotti su Shariyar dalle storie che ella gli narra nottetempo. In *Palazzo Yacoubian* la categorizzazione degli spazi innesca una logica del contagio narrativo che lega indissolubilmente la morfologia dell'*entrelacement* alla dimensione abitativa.

Parole chiave • Entrelacement; Narratario; Contagio metonimico; Al-Aswani; Life narrative.

Abstract • It is part of the Arab literary tradition, as the eminent critic Kilito argues, to transform narratives, judicial trials, ritual ceremonies and theatrical performances into a staging of social dramas that amount to a declaration of the sovereignty of order against indeterminacy and disorder. Contemporary Arabic literature, and in particular today al-Aswani, show how stories are "used" as a real tool: this is found in the novel *Palazzo Yacoubian*, where everyone tells something to lie, hide, overwhelm, reshaping their life narratives in relation to the listener's gender, age, personality and the relationship they have with him, in an attempt to predict his reaction and persuade him: a particular attention in which, it must be said, one always recognizes the ancient obsession on the part by Sherazade, in the *Arabian Nights*, about the effects produced on Shariyar by the stories she tells him at night. In *Palazzo Yacoubian* the categorization of spaces triggers a logic of narrative contagion that inextricably links the morphology of the *entrelacement* to the living dimension.

Keywords • Entrelacement; Narrator; Metonymic contagion; Al-Aswani; Life narrative.

La dimensione spaziale dell'entrelacement: Palazzo Yacoubian

Stefano Calabrese

I. La dimensione spaziale nello storytelling arabo

Esiste una geografia dello storytelling arabo? Per rispondere a questa domanda è necessario precisare che le diverse forme di comunicazione si articolano in molteplici mezzi, tra cui la *dimensione nascosta* nello spazio, in effetti anche quest'ultimo 'comunica' e il modo in cui viene inteso è culturalmente determinato. L'antropologo statunitense Edward T. Hall in due suoi celebri libri (*The silent language*, 1959; *The Hidden Dimension*, 1966) è stato il primo a introdurre il concetto di prossemica per indicare lo studio della percezione e dell'uso dello spazio nella comunicazione dei rapporti interpersonali. Secondo Umberto Eco, la prossemica di Hall ha costituito il primo tentativo organico di una semiologia dello spazio e potrebbe essere intesa come una tecnica di lettura della spazialità come canale di comunicazione (Eco, 1973, p. viii). La quantità e il mutamento della distanza tra le persone che interagiscono è infatti una parte essenziale del processo comunicativo: durante un incontro occasionale, una conversazione o una conferenza gli individui rispettano differenti misure delle distanze spaziali culturalmente determinate.

Stare a una certa distanza dal nostro simile (nell'atto erotico come nel rapporto d'affari, nella riunione politica come nell'articolazione dei grandi spazi urbanistici) ha un significato. E il significato cambia con il mutare della distanza; e le distanze acquistano valori diversi in diversi modelli culturali. Un tedesco non interpreta le distanze nello stesso modo di un americano o di un italiano. Spostare un mobile significa cose diverse in una casa francese o in una casa giapponese... Lo spazio parla, e parla anche quando non vogliamo ascoltarlo; parla per precise convenzioni culturali, ma parla anche in base a profondi radicamenti biologici (che Hall va a ricercare nel comportamento animale), così che l'ignoranza del linguaggio spaziale può portare l'uomo alla propria distruzione (Eco, 1973, p. vi).

L'idea che sta alla base del sistema di classificazione prossemica è che l'uomo, al pari degli animali, esibisce un tipo di comportamento definito da Hall 'territorialità' (Hall, 1972, p. 209), consistente nell'atto di rivendicare e difendere un territorio. Nelle normali interazioni quotidiane (animali e umane), Hall individua quattro distanze a cui corrispondono tipi di attività, relazioni e sentimenti differenti, e a seconda del rapporto che ci lega agli altri tali zone corrisponderebbero ad altrettanti gradi di prossimità che accettiamo essi assumano nei nostri confronti. Ciascuna delle quattro zone di distanza ha una fase di vicinanza e una fase di lontananza che mutano al variare dei caratteri personali e dei fattori ambientali (Hall, 1973, pp. 143-162):

(1) *Zona intima* (15-46 cm): è la zona spaziale più importante, quella che ognuno difende come se fosse una sua proprietà. Solo chi ci è vicino dal punto di vista emozionale (innamorati, genitori, coniugi, figli, amici intimi, parenti e animali domestici) può entrarvi.

(2) *Zona personale* (46-122 cm): è la distanza che teniamo rispetto agli altri nel corso di funzioni sociali e negli incontri con amici.

(3) *Zona sociale* (122-360 cm): è la distanza a cui ci teniamo dagli estranei, per esempio dall'idraulico, dal postino, dal negoziante e da tutte le persone che non conosciamo bene.

(4) *Zona pubblica* (dai 360 cm in avanti): è la distanza a cui ci teniamo ogniqualvolta ci troviamo in un gruppo di persone estranee.

Si deve tenere presente che le descrizioni delle quattro zone di distanza sono state compilate sulla base di osservazioni e interviste con adulti privi di rapporti fra loro, appartenenti alla classe media, in buona salute, per lo più originari della costa nord-orientale degli Stati Uniti, per cui tali generalizzazioni non sono rappresentative del comportamento umano in generale ma solo dei soggetti del campione (Hall, Hall, 1990). Hall sottolinea come gli americani che hanno molteplici occasioni di incontro sociale con individui russi riferiscono che le caratteristiche tipiche della *distanza intima* americana in Russia si riscontra nella *distanza sociale*, oppure come in America Latina la distanza di interazione sia assai minore che negli USA (Hall, 1972, p. 233). In sostanza, i modelli prossemici variano a seconda delle culture.

Parimenti, il concetto di *centro*, come punto che può essere avvicinato partendo da qualsiasi parte, si riflette nella maggioranza dei temi della cultura giapponese e costituisce caratteristicamente il paradigma che presiede a quasi tutte le manifestazioni della vita di questo Paese. Ad esempio, i giapponesi preferiscono dare un nome non alle vie, bensì ai loro punti di intersezione. Non solo. Nell'uso dello spazio interno i giapponesi lasciano spogli i lati delle stanze collocando tutti i mobili al centro, mentre gli europei tendono a disporre l'arredamento lungo le pareti (Hall, 1973, p. 70). Se, a opinione di Hall, le differenze fra gli schemi prossemici occidentali e quelli giapponesi non si limitano al contrasto fra il "girare intorno al" e il "venire al punto", o al preferire le intersezioni rispetto alle linee, ma investono la totalità dell'esperienza spaziale nei suoi aspetti più essenziali, ancora più interessante è il confronto con il mondo arabo. Quando un occidentale fa riferimento con il pensiero o la parola allo spazio, pensa alla distanza che intercorre fra gli oggetti e la sua attenzione si concentra sugli oggetti, poiché considera lo spazio come qualcosa di *vuoto* (Hall, 1973, p. 190). E gli arabi?

Per gli arabi la percezione dello spazio è solo in parte di tipo visivo, ma diviene multimodale, coinvolgendo la globalità dei canali sensoriali (profumi, cambiamenti di temperatura, umidità, luci, ombre, colori), come ha sperimentato chiunque abbia visitato l'Alhambra di Granada. Le esigenze spaziali degli arabi si manifestano con l'eliminazione di muri divisorii e partizioni negli spazi interni delle case, che il più delle volte si presentano come *open space* amplissimi – per chi se lo può permettere – in cui è impossibile stare da soli, almeno nell'accezione occidentale. La mancanza di *privacy* fa sì che nel caso in cui senta l'esigenza di stare tranquillo e isolarsi con i propri pensieri un arabo smetta di parlare per chiudersi in un mutismo che, diversamente dalla cultura occidentale, non implica repulsione, scontentezza o biasimo.

Segnatamente, Hall mette in luce come gli individui delle società medio-orientali non esprimano quella reazione tipicamente americana di chi si sente oltraggiato se toccato da estranei in luoghi pubblici, poiché *au contraire* l'abitudine di spingersi e urtarsi nei luoghi pubblici è un tratto caratteristico della cultura medio-orientale. O meglio, per gli arabi in un luogo pubblico l'intrusione non esiste: pubblico significa pubblico, per cui non solo la *distanza pubblica* risulta assai più angusta nel mondo arabo rispetto all'Occidente, ma anche la *distanza personale*, quella che viene stabilita dall'olfatto, fulcro di tutto il sistema prossemico e comportamentale arabo. La sensibilità olfattiva porta gli individui medio-orientali ad accentuare gli odori e ad 'usarli' per semantizzare i rapporti interpersonali, al punto che essi non hanno alcun ritegno a esplicitare a un altro individuo quanto il suo odore risulti sgradevole (Hall, 1973, pp. 199-201; Hall, 1977, p. 84). In breve: se il confine olfattivo costituisce il meccanismo arabo di determinazione delle distanze nei rapporti interpersonali, quello occidentale si basa su meccanismi visivi. Di conseguenza, occidentali e arabi

si distinguono anche per la posizione mantenuta dalle persone durante una conversazione: per i primi chiacchierare passeggiando fianco a fianco è una pratica comune, mentre per i secondi la frontalità è d'obbligo. Guardare una persona con la coda dell'occhio (avvalendosi della visione periferica) è un'autentica scortesìa, come pure sedersi o stare in piedi dorso a dorso. Durante una conversazione con un amico, gli arabi cercano la sua partecipazione coinvolgendolo totalmente, ma tale coinvolgimento si esprime in molti modi, come si osserva in un bazar, dove tutti i presenti possono partecipare alla trattativa della merce tra compratore e venditore senza che vi sia alcuna *privacy* negli spazi pubblici. Non è un caso che fino a pochi anni fa, nei cinema di Beirut la scelta di sedersi nell'ultima fila veniva lasciata solo ai più coraggiosi, dato che c'era sempre gente in piedi che cercava di spodestarli con tale insistenza – inconcepibile per un occidentale – da indurre i più a cedere il posto e andarsene (Hall, 1973, p. 195).

Il concetto di *Self* è dirimente per comprendere i modelli prossemici e comunicativi. Se nel mondo occidentale la *persona* è sinonimo di individuo assunto nella totalità del suo organismo, includendo persino i vestiti e le proprietà fondiarie, in quanto iperbolici corporee almeno a partire dalla modernità, in quello arabo la collocazione della *persona* è da qualche parte *dentro* il corpo. La dissociazione del corpo dal *Self* ci aiuta meglio a capire perché l'amputazione di una mano eseguita in pubblico in Arabia Saudita sia considerata una pena 'normale' per coloro che sono stati accusati di furto. Tale concezione trova altresì una corrispondenza a livello linguistico: ad esempio, spiega Hall, in arabo non esiste l'equivalente della parola 'stupro' ('rape' in inglese), ma possiamo trovare solo delle approssimazioni del tipo "Egli la prese contro la sua volontà". Inoltre, la considerazione araba del *Self* nascosto e inabissato dentro l'involucro corporeo implica un complesso di apporti sensoriali che accompagnano lo stile comunicativo: rispetto agli occidentali, gli arabi parlano con un tono di voce molto alto, toccano fisicamente l'interlocutore con le mani e si posizionano a una distanza così ravvicinata da fargli sentire il proprio respiro (Hall, 1973, pp. 196 ss.).

Insomma, gli schemi prossemici rivelano come nella cultura araba non esista il concetto di confine, o meglio, la vita individuale è intessuta all'interno di una fitta trama di rapporti interpersonali, i quali a loro volta sono profondamente legati a sistemi sociali piuttosto che a situazioni spaziali. Per secoli infatti hanno convissuto in uno stesso territorio musulmani, maroniti, drusi ed ebrei, benché ciascun gruppo sia rimasto recluso nel proprio villaggio e stretto alla propria stirpe. Tale convivenza forzata ha favorito lo sviluppo di una vera e propria gerarchia dei doveri di fedeltà e lealtà: *in primis* verso se stessi e la famiglia, poi verso i concittadini o i membri della propria tribù, infine verso i correligionari e/o compatrioti. In questo contesto multietnico chiunque non rientri in questi *cluster* sociali è considerato uno straniero, concetto assai prossimo a quello di nemico per la mentalità araba (Chuchmuch, 2006, p. 11; Hall, 1973, pp. 204-206), pertanto, all'interno di un simile substrato culturale, non ha alcun senso la concezione di confine, lo si vede assai bene entrando negli spazi angusti, labirintici e sinestetici di *Palazzo Yacoubian*.

2. Narrazioni zippate negli spazi abitativi

'Ala al-Aswani nasce al Cairo nel 1957 da famiglia borghese e trascorre un'infanzia felice, crescendo in un ambiente liberale: il padre 'Abbās era avvocato e scrittore, e proveniva da una famiglia originaria di Assuan (in Bassa Nubia), non era religioso e negli anni Quaranta fu spesso arrestato per il suo attivismo contro l'influenza britannica durante il periodo monarchico. Insieme alla migliore intelligenza egiziana 'Abbās si riuniva per discutere questioni politico-religiose al Café Riche, un famoso locale del Cairo, in cui è ancora affissa la sua immagine insieme a quelle di altri celebri protagonisti del periodo quali: Naguib

Mahfouz, il primo arabo a vincere il Premio Nobel per la letteratura; Taha Hussein, un ragazzo cieco proveniente da un piccolo villaggio dell'Egitto settentrionale, protagonista del Riformismo arabo-islamico; Umm Kulthoum, un leggendario cantante. Quanto alla madre Zeinab, proveniva da una famiglia aristocratica, che annoverava anche un ministro dell'istruzione, era religiosa benché si vestisse secondo la moda europea. Aggirandosi nel quartiere residenziale di Downtown, caratterizzato da grandi edifici con appartamenti in stile parigino dove abita la popolazione cosmopolita del Cairo – greci, libanesi, italiani, armeni, ricche famiglie ebraiche egiziane ed esponenti dell'alta società turca – al-Aswani cresce in un clima di marcato *blending* culturale, alimentato in seguito dal suo trasferimento negli Stati Uniti, a Chicago, per laurearsi in Odontoiatria e infine tornare in Egitto negli anni Ottanta (al-Aswani, 2009). Eccolo dunque scrivere e cavare denti, alternare i momenti dell'arabesco narrativo o della polemica politica (al-Aswani è assai vicino allo scrittore Sonallah Ibrahim e membro fondatore del movimento di opposizione democratica) a quelli della salute dentale dei suoi pazienti (Stevenson, 2012). Nota emozionante: ha conosciuto Giulio Regeni, ricavandone una profonda impressione (“L’ho conosciuto di persona, quando venne a intervistarmi nel mio studio al Cairo, e rimasi molto colpito dalla sua serietà e intelligenza”, Zaccuri, 2018).

Ammiratore di Dostoevskij, Ernest Hemingway e García Márquez, il successo gli giunge inatteso nel 2002 con la pubblicazione di *Palazzo Yacoubian* (*‘Imārat Ya ‘qūbīān*), un romanzo che suscitò grande scalpore per i temi affrontati e ancor oggi il più venduto nel mondo arabo (tradotto in 17 lingue), tanto da divenire nel 2006 oggetto di un adattamento cinematografico ad opera del regista Marwan Hamed (*The Yacoubian Building*) e da fare il grande salto transmediale grazie alla produzione di una serie televisiva, in cui tuttavia, per evitare polemiche, non compaiono quei personaggi omosessuali che avevano creato molti ostacoli alla diffusione del romanzo. Seguono poi i romanzi *Chicago* (ed. or. 2006), che racconta la vita di ricercatori, laureati e studenti dell'Università di Medicina che vivono in una vera e propria *little Egypt* incapsulata a Chicago, e *Cairo Automobile Club* (ed. or. 2013), ambientato negli anni Quaranta e incentrato sulle vicende di protagonisti che sono membri dell'élite del club o impiegati che lavorano al suo interno. Infine il recente *Sono corso verso il Nilo* (ed. or. 2018). I protagonisti delle storie di al-Aswani sono egiziani, spesso giovanissimi, che rappresentano con una densità classificatoria quasi aristotelica i vizi degli abitanti del moderno Egitto, incarnati sia nelle vittime che nei carnefici: cattività, ipocrisia, invidia e disprezzo, servilismo e corruzione arrivano al lettore come spaventose, estenuanti ondate di mediocrità. Evidentemente i ghirigori narrativi dello scrittore egiziano si alimentano di una *vis* polemica ben più esplicita in libri quali *Se non fossi egiziano* (ed. or. 2009) o *La rivoluzione egiziana* (ed. or. 2011), in cui parla della situazione contemporanea del Paese fino alla ribellione contro il regime di Mubarak avvenuta il 25 gennaio del 2011.

Il testo di al-Aswani più esemplare per comprendere la via araba allo storytelling e di maggiore spessore estetico è indubbiamente *Palazzo Yacoubian*, che l'autore ambienta in un edificio realmente esistente al Cairo, costruito per volere di un milionario armeno di cui porta il nome. Il tempo della storia occupa prevalentemente il 1991, ma il testo compie continui arretramenti (addirittura sino al 1934, anno di costruzione del palazzo) e sottopone il tessuto temporale del racconto a un continuo surriscaldamento. Giorni che paiono ore, anni che implodono nel nulla, istanti che si allungano sino a una febbrile tensione. Ebbene, tutto è raccontato in un regime narrativo di *entrelacement* allo stato puro e ciò comporta: (a) una molteplicità di personaggi; (b) storie sequenziali riguardanti tali personaggi; (c) un'angusta unità spazio-contestuale (un lussuoso ma decaduto condominio degli anni Trenta). Queste prime tre ineliminabili condizioni inducono nel testo un quarto attrattore

morfologico, (*d*) ossia il fatto che le storie nascano e si alimentino per contagio, attraverso una logica sostanzialmente metonimica. Prendiamo ad esempio la storia di una giovane ragazza (Buthanya) che si fida con un bravo coetaneo (Taha) e ha in progetto di sposarsi presto per avere due figli. Questo progetto è una *life narrative* potenziale, che tuttavia non decolla perché il padre della ragazza muore anzitempo lasciando la famiglia in condizioni di indigenza, ciò che obbliga Buthanya a cercarsi un lavoro. Ne tenta molteplici, ma ogni volta deve subire le *avances* sessuali dei gestori per poi, opponendo un rifiuto, essere licenziata; alla fine cede e inizia di fatto a prostituirsi con il proprietario di una lavanderia, anche se questo muta radicalmente il rapporto con il fidanzato Taha, sino a una inevitabile rottura, che rende lei e lui disponibili a un'altra storia, la quale di nuovo prenderà corpo per contagio metonimico.

È il contesto a determinare l'esistenza del singolo, benché quest'ultimo non sia privo di una sua irriducibile individualità: le iniziali *goal intentions* – che gli psicologi sociali definiscono come gli scopi ultimi dell'agire, i desideri più reconditi che ci sollecitano a iniziare un processo di tentativi ed errori – si incrociano con processi intenzionali in controtendenza, si adulterano o svaniscono, lasciando il posto a un puro difensivismo che si alimenta di piccole prassi, di *implementation intentions* – ossia desideri solo strumentali per raggiungere l'obiettivo ultimo, il *goal* –, che rendono i personaggi sempre più resilienti al contesto, cinici e infelici (Gollwitzer, Oettingen, 2011, pp. 162 ss.). È il caso di Buthanya, la quale cancella l'idea del matrimonio per vivacchiare giorno per giorno.

Nel romanzo di al-Aswani tutto inizialmente sembra essere raggiungibile, desiderabile, conquistabile, ma a un certo punto ci si rende conto che no, nulla è possibile, poiché al governo siede il 'destino'. Ragiona Zaki, un altro personaggio: "Ci sono molte cose che avrei dovuto fare nella mia vita e che non ho fatto... Non lo so. Da giovane mi sembrava che tutto fosse in mio potere. Progettavo la mia vita convinto che tutto fosse possibile. Quando crebbi, capii che l'uomo non ha quasi nulla in suo potere. Tutto è nelle mani del destino" (al-Aswani, 2013, p. 116). Come se non bastasse, l'indice di densità narrativa – il cosiddetto proliferare ipodiegetico – è elevatissimo. Ogni tre o quattro pagine entra in scena un nuovo personaggio, di cui ci viene descritta la vita intera che ha preceduto il momento in cui entra nella scena narrativa: e tale storia pregressa ci viene fornita per rendere plausibile o addirittura necessario ciò che sta per accadere. *Chicago* non è da meno. Si veda la storia del ricco omosessuale Hatim precedente al momento in cui entra in scena nel romanzo, una storia in grado di stoppare il flusso narrativo e che un narratore incontenente racconta per intero in meno di tre pagine, sintesi di un'intera esistenza allo scopo soprattutto di spiegare la genesi della sua omosessualità (al-Aswani, 2013, pp. 63 ss.): il padre è assente e potente – rettore dell'Università del Cairo –, la madre francese di origine e impegnata in Ambasciata a tradurre tutto il giorno testi e dispacci, così già a nove anni il piccolo Hatim trascorre le giornate con la servitù, in particolare insieme a un cameriere nubiano di nome Idris:

Idris aveva l'abitudine di sedersi con Hatim nella sua grande stanza che affaccia su via Sulheiman pasha. Giocava con lui, gli raccontava storie di animali e gli cantava belle canzoni nubiane, traducendogliene il significato. La voce di Idris diventava tremolante e gli brillavano gli occhi quando parlava della madre, dei suoi fratelli e del suo villaggio, dal quale l'avevano portato via fin da bambino per andare a servizio. Hatim si era molto affezionato a Idris; la loro amicizia si era consolidata e insieme trascorrevano molte ore al giorno. Quando Idris cominciò a baciare Hatim sul viso, sul collo, sussurrandogli: 'Sei bello, io ti amo', Hatim non provò né avversione né timore, al contrario si sentì attratto misteriosamente dal caldo respiro dell'amico sul suo corpo. I baci continuarono fino al giorno in cui Hatim chiese di spogliarsi. Hatim, che aveva nove anni, si sentì confuso e imbarazzato, ma alla fine cedette alle insistenze... (al-Aswani, 2013, pp. 63-64).

Così, per spiegare l'origine dell'omosessualità di Hatim il narratore non si limita a raccontarne l'infanzia, ma ne approfitta per fornirci un resoconto anche della genesi dell'omosessualità di Idris (separato dalla madre molto presto, dimentico di un padre di cui non fa parola, privo di relazioni pur che sia in un contesto di segregazione sociale, ecc.): di qui la gemmazione per contagio delle storie zippate in *Palazzo Yacoubian*, dove peraltro domina un *plot* infausto. Tutto – desideri, volizioni, speranze – viene travolto e alla fine non resta nulla. Hatim, ricco giornalista e omosessuale, crede finalmente di avere trovato l'uomo della sua vita ma alla fine lo perde per vicende del tutto imprevedute (la morte del piccolo figlio dell'amante), e anche quando è convinto di averlo di nuovo in pugno il suo amante lo uccide. Da parte sua, Taha desidererebbe condurre una vita normale, sposando una donna normale e dedicandosi a un lavoro normale, ma tutto pian piano si corrompe: la fidanzata lo lascia, all'Università si lega a un gruppo islamico e senza aver fatto nulla viene perseguitato, incarcerato e picchiato, per poi finire in un campo di addestramento per guerrieri islamici ed essere ucciso durante un atto terroristico. O ancora: Zaki è un uomo elegante e ricco, un dandy che ama il piacere e le donne, con le quali si perde in inconsistenti storie non senza incappare in qualche malfidata che lo deruba. Ma proprio quando gli sembra di avere incontrato la donna della sua vita e sentirsi protetto, fino a desiderare di trasferirsi in Francia con lei, viene denunciato per incapacità da una malvagia sorella, desiderosa di sottrargli casa e patrimonio. Certo, almeno salva il proprio amore e sposa Buthayna, ma l'entropia domina sovrana. Eccetera eccetera.

Ecco una sinossi del testo da cui è possibile ricavare un'idea della morfologia a incastonatura o *entrelacement* dominante in *Palazzo Yacoubian*: presso l'edificio, il ricco sessantacinquenne Zaki bey al-Dusuqi, erede di una famiglia aristocratica decaduta, ha adibito a *garçonnière* quello che una volta era il suo studio di ingegnere, fallito poco dopo la sua apertura, a causa del suo inappagabile desiderio per le donne. Egli ha infatti amato donne di tutti i tipi, di ogni classe sociale e di qualsiasi età; una vera e propria passione la sua, che lo ha trasformato in un esperto in materia di sesso femminile, ma che allo stesso tempo lo ha condotto a innumerevoli guai. Un giorno si risveglia intontito e seminudo e realizza di essere stato drogato e derubato da Rabab, una cameriera di cui si era infatuato e che aveva invitato nel suo ufficio per passare qualche ora in intimità. Tra l'inventario delle perdite quella più cospicua è l'anello di diamanti della sorella maggiore Dalwat al-Dusuqi, che, una volta venuta a conoscenza dell'accaduto, si infuria con Zaki e lo caccia fuori dall'appartamento in cui abitavano insieme, così si trasferisce nel suo ufficio.

Zaki assume come segretaria la sensuale Buthayna al-Sayyed, che abita nel terrazzo del palazzo, presentatagli dal suo domestico Abaskharon e dal fratello di quest'ultimo Malak Khilla, con la scusa di prendersi cura di lui. In realtà, Malak, camiciario che aveva aperto un negozio sul tetto del Yacoubian, vuole truffare il bey con la collaborazione di Buthayna. In un momento di disattenzione di Zeki, la ragazza avrebbe dovuto carpirgli una firma senza che lui se ne accorgesse, per consentire al truffatore di entrare in possesso del suo appartamento dopo la sua morte, in cambio lei avrebbe ottenuto la somma di cinquemila lire egiziane. Dopo la morte del padre, Buthayna aveva trovato lavoro come commessa in un negozio di abbigliamento, dove, a causa del misero stipendio e delle numerose spese per mantenere la sua famiglia, si prostituiva con il suo titolare. Per tale motivo, aveva accettato immediatamente l'accordo di Malak. Tuttavia, con il passare del tempo, Buthayna si accorge di essere innamorata di Zaki e lo stesso vale per lui: nonostante gli ostacoli della sorella, il loro amore si rafforza e decidono di sposarsi.

Nel periodo in cui Buthayna appagava le perversioni del datore di lavoro, si incrina il rapporto con il suo fidanzato e vicino di terrazzo, Taha al-Shadhli, il quale, dopo essersi

diplomato, presenta domanda per arruolarsi nella scuola di polizia. Nonostante i brillanti risultati negli studi, Taha non viene ammesso, semplicemente perché è figlio del portiere dell'edificio in cui abita. Deluso dalla situazione, sporge denuncia che, ovviamente, viene respinta e decide di iscriversi all'Università di Scienze Politiche. Nell'ambiente universitario comincia a frequentare gli studenti di una moschea, ed entra a far parte di un gruppo integralista, grazie a Khaled, un ragazzo profondamente religioso con cui stringe una forte amicizia, che gli farà conoscere lo *sheikh* Shaker, capo del movimento rivolto al rinnovamento della società egiziana in base ai precetti islamici.

Un giorno durante una retata della polizia Taha finisce in carcere, dove viene torturato e sodomizzato. Una volta uscito il ragazzo desidera solo vendicarsi, così si trasferisce con lo *sheikh* Shaker in un campo di addestramento per la *jihād* (la guerra santa), dove conosce lo *sheikh* Bilal e inizia a prepararsi per combattere. Su invito dello *sheikh*, si sposa con una giovane, Radwa 'Abdu al-Ala, dalla quale avrà un figlio. Durante la missione affidatagli dallo *sheikh* Bilal (un agguato a un alto ufficiale dell'esercito), Taha riconosce l'uomo che lo ha sevizato e torturato in carcere e lo aggredisce in mezzo alla strada, contravvenendo agli ordini della missione, i suoi compagni intervengono prontamente sparando una serie di colpi che atterrano l'ufficiale, ma durante la sparatoria viene colpito a morte anche Taha.

Nel palazzo abita anche hagg Mohammad 'Azzam, che, lasciandosi alle spalle un passato da lustrascarpe, è diventato uno degli uomini più ricchi e potenti dell'Egitto, grazie a loschi affari. Pur essendo già sposato e avendo superato la sessantina, 'Azzam viene colto da un improvviso appetito sessuale che non gli dà tregua, per cui per soddisfare legalmente il proprio desiderio decide di sposare una seconda moglie di nascosto dalla prima. Con l'aiuto dei suoi figli incontra e conosce varie donne per alcuni mesi, finché non sceglie di sposarsi con Su'ad Gaber, una giovane divorziata con un figlio, che lavora come commessa in un negozio ad Alessandria. I due si sposano a patto che vengano rispettate alcune condizioni tra le quali l'obbligo per Su'ad di trasferirsi al Cairo senza il figlio nato dal primo matrimonio e il divieto di avere altri figli.

Rispettando gli accordi prematrimoniali Su'ad si trasferisce da sola in un appartamento in cui trascorre le giornate a prendersi cura del suo corpo in attesa che il marito vada a trovarla per appagare il suo desiderio sessuale. Dopo il matrimonio 'Azzam vuole entrare in politica e per garantirsi una vittoria certa alle imminenti elezioni politiche, paga un'ingente somma di denaro a Kamal al-Fuli, uno dei più influenti e potenti politici egiziani. Successivamente, Su'ad scopre di essere incinta e lo rivela al marito, il quale, furioso sia per il mancato rispetto dei patti, sia perché la moglie ha intenzione di tenere il bambino a tutti i costi, tenta invano di convincerla ad abortire. Considerata la situazione 'Azzam la fa rapire durante la notte e il giorno seguente Su'ad si risveglia in un letto di ospedale, scoprendo di essere stata costretta all'aborto, un terribile atto che sancisce la fine del matrimonio tra i due.

Un altro inquilino di palazzo Yacoubian è Hatim Rashid, caporedattore del quotidiano in lingua francese *Le Caire*, omosessuale, figlio di uno dei più eminenti giuristi e avvocati egiziani e di una traduttrice parigina che lavorava presso l'ambasciata francese. Da bambino Hatim veniva trascurato dai genitori sempre occupati con il lavoro, per questo trascorrevano più tempo con le persone di servizio che con loro. In particolare si affezionò a Idris il cameriere che quando Hatim aveva solo nove anni cominciò ad approfittarsi sessualmente di lui. Questa relazione durò molti anni, fino a quando il padre di Hatim non morì improvvisamente, colpito da un'emorragia celebrale dovuta a un sovraccarico di lavoro, e la vedova fu costretta a rinunciare ad alcuni dei domestici per diminuire le spese. Fu così che Idris abbandonò la casa e Hatim non ebbe più sue notizie.

Con la morte della madre avvenuta due anni dopo, Hatim inizia a dare sfogo alla sua vita di omosessuale frequentando lo *Chez nous* e altri locali gay e, dopo aver cambiato vari

amanti, incontra ‘Abd Rabbu, un soldato nubiano, che aveva lasciato nel suo paese d’origine la moglie e il figlio appena nato. Divorato dai sensi di colpa, in un primo momento, ‘Abdu si era mostrato riluttante a cominciare una relazione sentimentale con Hatim, ma la generosità di quest’ultimo che si manifesta con l’offerta di denaro per la sua famiglia, di regali e di raccomandazioni vince le sue resistenze. Terminato il servizio militare, ‘Abdu comincia a lavorare nel nuovo chiosco che gli ha comprato il suo amante, e va a vivere assieme alla moglie e al figlio che lo hanno raggiunto, in una stanza sul terrazzo di Palazzo Yacoubian affittata da Hatim per loro. Hatim e ‘Abdu continuano a frequentarsi anche se la moglie si è resa conto della loro relazione ma preferisce fare finta di nulla.

Un giorno, certa di trovare ‘Abdu a casa di Hatim, Hayda bussa in lacrime alla porta del suo appartamento e dice al marito di correre in ospedale perché loro figlio sta molto male. Il bambino non riesce a salvarsi e la sua morte allontana ‘Abdu da Hatim, perché è convinto che Dio abbia voluto punirlo con quella tragedia per ciò che stava facendo con il suo amante. Hatim lo cerca disperatamente e dopo averlo trovato, lo prega di passare un’ultima notte insieme a lui, nella speranza di riconquistarlo, e il giovane accetta. Dopo il rapporto, ‘Abdu si riveste velocemente, considerando l’affare concluso, ma Hatim sembra non essere intenzionato a rispettare i patti: prima tenta inutilmente di persuaderlo a non andarsene, poi comincia a inveire con insulti e ingiurie contro di lui. ‘Abdu lo afferra per il collo e comincia a sbattergli la testa contro il muro con tutte le forze, finché non lo uccide.

3. Quando una dimora governa la morfologia narrativa

L’*entrelacement* evidenzia gli elementi fondativi non solo del *plot* di *Palazzo Yacoubian* bensì dello storytelling arabo, soprattutto alla luce delle osservazioni di Kilito. Operiamone una sintesi.

(i) Tutti sembrano mentire e parlano seguendo una linea editoriale in doppia partitura, criptando qualcosa a favore di qualcosa d’altro, ma assai più inessenziale. *Hagg ‘Azzam* ad esempio sposa una donna per la quale manifesta un sentimento assai dubbio, cancellato da un vero e proprio contratto da imprenditore a dipendente; e anche nei confronti del politico cui si rivolge per avere facilitazioni nella carriera, le sue *narratives* a partita doppia si rivelano più deboli di quelle, altrettanto doppie, del suo interlocutore, informato dei traffici di droga che ‘Azzam sta nascondendo. Se *hagg ‘Azzam* è una figura emblematica del cinismo, Hatim Rashid vive la doppia vita del caporedattore di giorno e dell’omosessuale di notte, mentre ‘Abd Rabbu è un soldato nubiano che si vende sessualmente in cambio di favori economici e il misero camiciario Malak Khilla è disposto a qualsiasi sotterfugio o truffa pur di arricchirsi. D’altronde i *characters* destinati a incontrarsi sono troppo diversi per comprendersi e limitarsi a una piatta trasparenza: un ricco ingegnere sessantacinquenne, il figlio di un *concierge*, una commessa, un ex-lustrascarpe arricchitosi attraverso affari illeciti e che aspira a entrare in politica, il direttore omosessuale di un quotidiano in lingua francese, un soldato nubiano, un camiciario che apre un negozio sul tetto di Palazzo Yacoubian e cerca di insinuarsi nell’appartamento di Zeki ecc. Anzi, tutti accentuano le proprie difformità in termini sociali, cognitivi, sessuali, economici.

Anche in questo caso, va ricordato come nella cultura araba sia assai diffuso il ruolo di fabbricante di storie, cioè di artigiano della menzogna, poiché i bugiardi sono dei grandi inventori di storie. Le ragioni del mendacio possono essere molte: si mente per sfuggire a un pericolo, per ingannare la fiducia di qualcuno, per gioco o per un improvviso impulso a dilapidare la realtà. Il caso più celebre nelle *Mille e una notte* è quello dello schiavo nero che una volta all’anno elabora una bugia in grado di sconvolgere l’esistenza dei suoi padroni e dell’in-

tera città, tanto che gli spetta la pena della castrazione, in modo tale che non potrà più procreare figli o finzioni. Un ruolo nefasto, quello del mentitore, infatti Sherazade non appare mai come colei che ha inventato i racconti, bensì come una ‘trasmettitrice’ o una ‘raccoltrice’, per cui i protocolli di apertura ai quali ricorre quando inizia a narrare sono ‘si racconta’, ‘mi è giunta notizia’ ecc. (Kilito, 1994, p. 11; cfr. 2001 e 2014).

Nella forma passivizzante e impersonale del ‘si racconta’ troviamo un coagulo, come dire, patrilineare dell’arabismo; anche il Corano costituisce il resoconto della parola di Dio che l’Arcangelo Gabriele recita a Maometto, il quale a propria volta la trasmetterà oralmente ai fedeli: solo vent’anni dopo la morte del Profeta, per volere del califfo Othman, tutto verrà codificato in un testo scritto composto da 114 *sure* (capitoli). Nel mondo islamico la narratività nasce dunque in forma di resoconto o notizia (*khobar*) e la caratteristica degli *akhbar* è di indicare le fonti da cui derivano in una forma di complessa mediazione del tipo “X dice che Y gli ha detto, sulla base di un resoconto di Z”, per cui si può dire che il contratto narrativo o comunque i dati relativi all’atto di enunciazione siano più rilevanti dell’enunciato stesso, così come destinatario e destinatario sono degli attrattori semiotici più rilevanti del messaggio (Allen, 2006, pp. 166 ss.; Amaldi, 2004, pp. 32-41). Tutto ciò che è inventato cade dunque sotto l’egida del demoniaco, al pari degli idoli e delle statue, concorrenziali al divino, mentre gli elementi iconici sono accettati a patto che non rappresentino il divino, non facciano concorrenza a Dio e non abbiano lo scopo di glorificare una personalità umana,

(ii) Eccettuato il caso in cui un personaggio defunga (come Hatim o Taha in *Palazzo Yacoubian*), le storie in *entrelacement* non hanno una fine ma solo un arresto momentaneo, tanto che il lettore occidentale ha spesso l’impressione che i romanzi di al-Aswani – *Chicago* in modo particolare – siano lasciati a metà. Il personaggio termina di agire non quando ha raggiunto uno scopo o addirittura lo Scopo, al contrario: egli si ferma dinanzi a un ostacolo non particolarmente insuperabile, come *hagg* ‘Azzam di fronte al rifiuto del leader politico, o ancor meglio come Zaki *bey* e Buthayna, il cui sogno d’amore resta per il lettore interrotto la notte in cui sono sorpresi dalla polizia. Che ne sarà di loro? La passione travolgente che stava nascendo cementserà la loro unione? Il testo non lo dice, e la storia resta nel cono d’ombra della *suspense*. Come se non bastasse, l’assenza di una segmentazione macrosintattica (non ci sono introduzioni o conclusioni, mancano ripartizioni in capitoli o paragrafi, e l’unica ripartizione è in due parti, pp. 7-89 e pp. 91-145 nell’edizione italiana) accresce la percezione nebulizzata del tempo, anche perché il *timing* del racconto è deciso autorevolmente da un narratore onnisciente che gestisce in modo disordinato la vita di sette personaggi, parlandone in terza persona e preferendo il *telling* allo *showing*, con una forte limitazione delle parti dialogate (Barresi, 1977, pp. xxi ss.; Hafez, 1993, pp. 252-255; 2007, pp. 134 s.). Vediamone un esempio:

Il padrone si chiama ‘Aziz, ma lo chiamano l’Inglese (per la carnagione bianca, i capelli biondi e gli occhi azzurri). È omosessuale, e si dice sia stato l’amico del vecchio greco, l’antico proprietario del bar che, per amore, glielo ha regalato prima di morire. Corre poi voce che organizza feste scandalose nelle quali presenta i gay ai turisti arabi, e che la prostituzione omosessuale gli renda lautissimi guadagni, una parte dei quali serve a pagare le tangenti che lo mettono al sicuro dalle seccature con la polizia. L’Inglese ci sa fare: ha fascino e buon gusto. Sotto la sua supervisione, gli omosessuali che si incontrano nel bar Chez nous stringono amicizia, liberi di dichiarare le loro tendenze, lontani dalla pressione sociale che glielo proibisce (al-Aswani, 2013, p. 32).

Caratteristica dominante dello storytelling arabo è la non terminabilità. Non esiste *closure* che sia definitiva, e nessun *explicit* può convincerci che il tempo si sia consumato e la

storia si spenga per sempre, esattamente come accade nelle *Mille e una notte*, che tengono aperta la possibilità – efficacemente evocata da Edgar Allan Poe e Théophile Gautier – di una milleduesima notte: “La narrazione deve proseguire, ma cosa raccontare ancora? Cosa rimane da dire? Storie, ancora storie, perché se mille libri sono stati all’origine delle *Notti*, le *Notti* sono state l’origine di mille libri, fra cui quelli numerosi che hanno raccontato la milleduesima notte. Notte non scritta, indeterminata, contingente; notte che sembra prolungarsi fino al momento in cui la morte trascina con sé Sherazade e Shariyar; notte che farà sempre sognare i lettori, ciascuno popolandola dei suoi fantasmi e dei suoi desideri” (Kilito 1994, p. 38). Così noi lettori occidentali piombiamo nell’immobilità fatata di uno stop che non è una fine, ma un semplice fermo immagine.

(iii) Mentre nel romanzo occidentale la prevalente monolinearità degli intrecci è coerente con un orientamento individualistico che porta l’Io a dominare sovrano la scena narrativa, nelle società collettiviste arabe non può esistere alcuna linearità nell’ordine del discorso né il *plot* si presenta monadico. In ciascun *setting* narrativo si intrecciano diversi *plot*, ognuno dei quali è costantemente sottoposto a un arresto, talvolta, ma non sempre, in corrispondenza di un punto di svolta che i narratologi chiamano *cliffhanger* (interruzione di un episodio nel momento apicale del suo sviluppo), per lasciare infine spazio al proseguimento di un’altra storia che a propria volta verrà interrotta per riprendere il racconto di una storia precedentemente sospesa, e così via (Hafez, 1993, pp. 155 ss.). Lo studioso di morfologia filmica Aldo Nicosia ha sottolineato come persino l’adattamento cinematografico di *Palazzo Yacoubian* si sia conformato alla retorica del *cliffhanger*, in genere utilizzata dalle telenovelas, ipotizzando che tale strategia narrativa sia stata adottata da al-Aswani in quanto il romanzo è stato originariamente pubblicato a puntate sulla rivista egiziana “Abbar al-adab” (Nicosia, 2014, p. 89).

La grammatica del racconto collassa dinanzi ai nostri occhi lasciandoci un senso di spossante vertigine. In *Palazzo Yacoubian* le frasi si allungano come *chewingum*, sono tortuose e ripetitive, sembrano rincorrere il pensiero e accumulare trattini e parentesi, dando l’impressione di zoppicare finché non si concludono con una piroetta improvvisa del narratore, un fatto inatteso o un elemento di derisione. D’altro canto, gli accadimenti non sono meno labirintici e spolpano fino all’osso il concetto di identità individuale, poiché i *plot* sembrano autonomi e paralleli, ma prima o poi sono destinati ad agglutinarsi convergendo momentaneamente in un unico alveo narrativo (come le storie di Zeki e Buthayna o di Taha e Buthayna). Che caos! L’accessibilità delle storie si fa problematica e, come sostiene oggi H. Porter Abbott, si avvicina pericolosamente a una soglia oltre la quale non esistono più connessioni causali (Abbott, 2010, p. 17). Al-Aswani non fa che incrementare un tratto dominante delle narrazioni arabe, *blend* molto potenti in cui intere storie di vita sono compresse in scala umanamente accessibile, cioè i pochi giorni o ore necessari a leggerli con comprensione e piacere. Più crescono esponenzialmente in complessità, più le *narratives* devono dispiegare sofisticati strumenti narrativi per costruire mondi possibili e dotarci di un punto di vista unico sulla coscienza umana.

Così perdiamo l’orientamento. La radicale divergenza tra fabula e intreccio (Hafez, 1993, pp. 38 ss.); il procedere discontinuo e frammentario del racconto; l’esplosione del *plot* in tanti *sub-plot* quanti sono i personaggi secondari incontrati dai protagonisti (ad esempio, la storia di Madame Cristine Niqolas, proprietaria del bar frequentato da Zaki) (al-Aswani, 2013, pp. 91-92) e tali da dare una dimensione multipersonale o almeno sovraindividuale a *Palazzo Yacoubian*; i salti continui da un *plot* a un altro, da un personaggio a un altro, dal presente al passato, dal microcosmo del Palazzo al macrocosmo dell’Egitto: tutto questo esploderebbe nelle mani del narratore se non fosse compensato da un’unità di luogo che offre un appiglio sicuro, l’unico, alla coesione del romanzo. Si spiega allora

perché nel romanzo di al-Aswani dominano gli ambienti claustrali (la camera da letto, il salotto, il terrazzo condominiale, lo studio-*garçonnière* di Zaki), mentre del tutto residuali appaiono i luoghi pubblici (le vie centrali del Cairo, la metropolitana, i bar, i ristoranti, la questura, la moschea, l'ospedale, i negozi) (Allen, 1995, pp. 95 ss.; Kilito, 2014, pp. 98-99). Palazzo Yacoubian costituisce sempre e comunque l'origine e la fine apparente delle *small stories* del romanzo, e anzi lo sviluppo edilizio del palazzo a partire dagli anni Trenta rappresenta metaforicamente i cambiamenti che nello stesso arco temporale hanno investito il Cairo e l'intero Egitto, cioè il passaggio dall'epoca d'oro prerivoluzionaria al declino iniziato nel 1952, infine alla plumbea decadenza degli anni Ottanta-Novanta. Questa metafora emerge chiaramente sia quando il narratore descrive la storia del palazzo a partire dal 1934 sino agli anni Novanta sia nel seguente passo:

Il centro del Cairo fu per almeno un secolo il fulcro commerciale e sociale della città. C'erano le grandi banche, le società straniere, i negozi, gli studi medici, gli uffici degli avvocati famosi, i cinema, i ristoranti di lusso. [...] Negli anni trenta e quaranta alcuni locali offrivano insieme alla consumazione piccoli spettacoli di musica dal vivo: un pianista greco, un italiano, un gruppo di danzatrici ebraiche. Fino alla fine degli anni sessanta nella sola via Suleyman pasha si contavano più di dieci bar. Poi arrivarono gli anni settanta e il centro cominciò a perdere di importanza. A poco a poco il cuore del Cairo si spostò dove viveva la nuova classe dirigente, a Mohandisin o a Medinet Nasr. La società egiziana fu scossa da un'inesorabile ondata di religiosità; bere alcolici divenne socialmente mal visto. [...] Fu così che all'inizio degli anni ottanta, in tutto il centro del Cairo non si contavano che pochi bar dispersi qua e là, i cui proprietari erano riusciti a resistere alle ingerenze religiose e alla repressione governativa in due modi: occultando l'attività o pagando una tangente. [...] Alla fine i piccoli bar del centro che erano sopravvissuti, non erano più quei luoghi puliti e a buon mercato dove ci si andava a divertire, ma divennero covi mal illuminati e soffocanti, frequentati per lo più da gentaglia e persone di malaffare, a parte rare eccezioni come il bar Maxime, situato nel passaggio fra via Qasr al-Nil e via Suleyman pasha, e il bar Chez nous situato proprio sotto Palazzo Yacoubian (al-Aswani, 2013, p. 29).

Così l'*entrelacement* evidenzia gli elementi fondativi non solo del *plot* di *Palazzo Yacoubian*, bensì dello storytelling arabo, soprattutto alla luce delle osservazioni di Kilito, in quanto tutti sembrano mentire e parlano seguendo una linea editoriale in doppia partitura, criptando qualcosa a favore di qualcosa d'altro, ma assai più inessenziale. Hagg 'Azzam ad esempio sposa una donna per la quale manifesta un sentimento assai dubbio, cancellato da un vero e proprio contratto da imprenditore a dipendente; e anche nei confronti del politico cui si rivolge per avere facilitazioni nella carriera, le sue *narratives* a partita doppia si rivelano più deboli di quelle, altrettanto doppie, del suo interlocutore, informato dei traffici di droga che 'Azzam sta nascondendo. Se hagg 'Azzam è una figura emblematica del cinismo, Hatim Rashid vive la doppia vita del caporedattore di giorno e dell'omosessuale di notte, mentre 'Abd Rabbu è un soldato nubiano che si vende sessualmente in cambio di favori economici, e il misero camiciario Malak Khilla è disposto a qualsiasi sotterfugio o truffa pur di arricchirsi. D'altronde i *characters* destinati a incontrarsi sono troppo diversi per comprendersi e limitarsi a una piatta trasparenza: un ricco ingegnere sessantacinquenne, il figlio di un *concierge*, una commessa, un ex-lustrascarpe arricchitosi attraverso affari illeciti e che aspira a entrare in politica, il direttore omosessuale di un quotidiano in lingua francese, un soldato nubiano, un camiciario che apre un negozio sul tetto di Palazzo Yacoubian e cerca di insinuarsi nell'appartamento di Zeki ecc. Tutti accentuano le proprie difformità in termini sociali, cognitivi, sessuali, economici, ma è la labirintica copertura di Palazzo Yacoubian a dare a tutti una libertà di autoraccontarsi altrimenti impensabile.

Bibliografia

- al-Aswani 'A. (2007), *Chicago*. trad. it., Milano, Feltrinelli.
- Id. (2009), *Se non fossi egiziano*, trad. it., Milano, Feltrinelli.
- Id. (2011), *La rivoluzione egiziana*, trad. it., Milano, Feltrinelli.
- Id. (2013), *Palazzo Yacoubian*, trad. it., Milano, Feltrinelli.
- Id. (2014), *Cairo Automobile Club*, trad. it., Milano, Feltrinelli.
- Allen R. (1995), *The Arabic Novel: An Historical And Critical Introduction*, Syracuse-New York, Syracuse University Press.
- Id. (2006), *La letteratura araba*, trad. it., Bologna, Il Mulino.
- Amaldi D. (2004), *Storia della letteratura araba classica*, Bologna, Zanichelli.
- Barresi F. (1977), *Narratori egiziani contemporanei*, Roma, Istituto per l'Oriente.
- Eco U. (1973), *Introduzione a Hall E. T., La dimensione nascosta*, trad. it., Milano, Bompiani.
- Gollwitzer P. M., Oettingen G. (2011), *Planning promotes goal striving*, in Vohs K. D., Baumeister R. F. (eds.), *Handbook of Self-Regulation: Research, Theory, and Applications*, New York-London, The Guilford Press, pp. 162-185.
- Hafez S. (1993), *The Genesis of Arabic Narrative Discourse*, London, Saqi Books.
- Id. (2007), *The Quest for Identities: the Development of the Modern Arabic Short Story*, London, Saqi Books.
- Hall E. T. (1972), *Il linguaggio silenzioso*, trad. it., Milano, Garzanti.
- Id. (1973), *La dimensione nascosta*, trad. it., Milano, Bompiani.
- Id. (1977), *Beyond Culture*, New York, Anchor books.
- Hall E. T., Hall M. (1990), *Understanding Cultural Differences: Germans, French and Americans*, Yarmouth, Intercultural Press.
- Kilito A. (1994), *L'occhio e l'ago. Saggio sulle "Mille e una notte"*, trad. it., Genova, Il Melangolo.
- Id. (2001), *The Author and His Doubles: Essays on Classical Arabic Culture*, New York, Syracuse University Press.
- Id. (2014), *Arabs and the Art of Storytelling. A Strange Familiarity*, New York, Syracuse University Press.
- Nicosia A. (2014), *Il romanzo arabo al cinema. Microcosmi egiziani e palestinesi*, Roma, Carocci.
- Stevenson M. (2012), *Writing the Revolution. Egypt's leading novelist surveys the Arab uprising*, in "The New Yorker": <https://www.newyorker.com/magazine/2012/01/16/writing-the-revolution>.
- Zaccuri A. (2018), *Intervista a 'Ala al-Aswani*, in "Avvenire", 18 settembre.