ANZAAR

SGUARDI DAL MEDITERRANEO

La produzione artistica del Mediterraneo contro stereotipi e integralismi

Il leone verde

ظ

ANZAAR

SGUARDI DAL MEDITERRANEO

La produzione artistica
del Mediterraneo contro
stereotipi e integralismi

a cura di Claudia Maria Tresso
e Jolanda Guardi

Il leone verde

Le immagini presenti in questo volume sono di proprietà © dei loro autori e sono state qui riprodotte con il loro permesso.
L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non gli è stato possibile comunicare per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti delle illustrazioni riprodotte nel volume. L'editore si scusa per i possibili errori di attribuzione e dichiara la propria disponibilità a regolarizzare.

Le tavole di Takoua Ben Mohamed (pp. 85-96) sono tratte dal libro *Sotto il velo*, Becco Giallo editore, 2016.

Stampato con il contributo del Dipartimento di Culture, Politica e Società dell'Università degli Studi di Torino a gravare sul seguente progetto PriMED – Prevenzione e interazione nello spazio Trans-Mediterraneo.

ISBN: 978-88-6580-318-9

© Copyright 2020
Il leone verde Edizioni
Via Santa Chiara 30 bis, Torino
Tel/fax 011 5211790
leoneverde@leoneverde.it
www.leoneverde.it

Indice

6 Introduzione progetto PriMED
Formare per comprendere, decodificare per superare stereotipi
Roberta Aluffi e Roberta Ricucci, Università di Torino

8 Introduzione
Claudia Maria Tresso

13 Traslitterazione

14 Il logo di Anzaar

16 Cinquant'anni di fumetto in Algeria
Jolanda Guardi

30 La cultura del fumetto in Egitto
Miriam Zatari

39 *Graphic Journalism* e mondo arabo, lo sguardo onesto dei fumetti
Paola de Ruggieri

55 Nuovi modelli ispirati all'Islam: Naif al-Mutawa e I 99
Benedetta Brossa

66 La letteratura per l'infanzia nel mondo arabo
Samia Makhloufi

84 Sotto il velo
Tavole di Takoua Ben Mohamed

97 Autoritratto. Io: italiana e palestinese!
Tavola di Miriam Zatari

98 Scrivo su di me, scrivo su di lei: la fotografia di Lalla Essaydi
Giulia Vitellaro

108 *Tatuaggi urbani*. Graffiti e scritte spontanee in arabo sui muri di Torino
Lucia Aletto

118 I muri parlano arabo: i graffiti in lingua araba nella città di Torino
Nur Din Zatari

127 La rivoluzione nell'arte. Reportage dalle strade di Beirut (ottobre-novembre 2019)
Benedetta Brossa

134 Dal mio cuore, pace a Beirut
Tavola di Paola de Ruggieri

136 Bibliografia ragionata
a cura di Benedetta Brossa e Paola de Ruggieri

148 Gli autori

Introduzione progetto PriMED

Formare per comprendere, decodificare per superare stereotipi

Roberta Aluffi e Roberta Ricucci, Università di Torino

La comprensione dell'altro, del diverso, è forse una delle maggiori sfide che attraversano i secoli. Oggi come un tempo, la relazione con chi ha una lingua diversa, tradizioni e costumi lontani dal nostro agire quotidiano appare complessa, a tratti faticosa. In tale cornice, negli ultimi vent'anni, si inserisce anche il rapporto con l'islam più vicino, che condivide spazi e luoghi, siano essi di residenza, produzione, formazione, svago. Idealmente la distanza che separa "noi" e "loro" è minima: quella che deriva dalla pluralità delle biografie e delle esperienze, dalle latitudini e dalle influenze storiche, politiche, ma anche – e soprattutto – economiche e culturali.

Uguaglianza e universalità dei diritti sono diventate *buzzword* in molti ambienti fra gli studiosi e fra chi, nel tempo, ha tentato di scendere dal piano dello studio a quello dell'azione. Eppure quando ci si cala nella realtà, quando si indossano idealmente gli scarponi necessari per inerpicarsi nel campo della ricerca empirica, dell'ascolto e della comprensione del mondo della vita quotidiana, ci si confronta con amare scoperte. Il tempo dell'uguaglianza, almeno di quella nel nome dei diritti, è ancora lontano. Sperequazioni e differenze sono la cifra con cui continuare a descrivere – purtroppo – le società post-moderne. Rispetto è un altro termine che può essere richiamato e descritto come malauguratamente assente. Il rispetto per usi, tradizioni, culture e appartenenze religiose diverse da quelle in cui siamo cresciuti e che hanno per lungo tempo costituito il nostro intorno quotidiano. Da tempo ormai le giornate lavorative, del tempo libero, sportive e così via, sono popolate, sostenute e frequentate da uomini e donne nati altrove. Migranti, stranieri, cittadini non italiani sono ormai parte strutturale dello scenario del Bel Paese. Molti sono ancora quanti si stupiscono o ritengono la loro presenza una temporanea eccezione. L'Italia è tuttavia da oltre quarant'anni un paese di migrazione e le sue città sono intrinsecamente ormai multiculturali e multireligiose. Si tratta di una trasformazione che ha richiesto – e richiede – apprendimenti e nuovi strumenti per cogliere e decodificare comportamenti, modus vivendi, usi e costumi che da altri paesi europei, asiatici, africani e latino americani informano e richiedono visibilità e rispetto nei diversi contesti territoriali.

Nella relazione con l'alterità da comprendere un posto di primo piano è occupato da pregiudizi nei confronti dell'islam e dei modi in cui si agisce la religiosità dei musulmani nella diaspora e in un paese a maggioranza cattolica (Garelli 2020). Ciò si traduce, ancora oggi, nella necessità di decostruire luoghi comuni e immagini stereotipate su uomini e, soprattutto, donne che mantengono credenze e riti in emigrazione. È senza dubbio necessaria una migliore conoscenza di caratteristiche, cause e conseguenze del fenomeno migratorio, soprattutto per chi si confronta professionalmente con esso. Il passo successivo è la definizione di elementi e pratiche che possano favorire percorsi di integrazione nella società italiana. Negli ultimi due decenni numerosi strumenti sono stati costruiti e progettati a questo scopo: portali di informazione, incontri, dibattiti e corsi di aggiornamento per operatori socio-assistenziali, personale sanitario, insegnanti, funzionari pubblici di numerosi servizi – da quelli anagrafici a quelli del lavoro, da quelli di orientamento e accoglienza a quelli di controllo e sicurezza.

In questo solco si inserisce anche il progetto PriMED – Prevenzione e interazione nello spazio Trans-Mediterraneo. L'iniziativa, finanziata dal MIUR e promossa da dodici atenei italiani e dieci università dei paesi OCI, ha inteso organizzare iniziative di formazione per una platea ampia di interlocutori che operano in vari ambiti della società: scuola, sanità e assistenza, servizi di pubblica sicurezza, lavoro, credito e assicurazioni. Parte complementare ma essenziale è l'aggiornamento della comunicazione – istituzionale e non – in un'ottica interculturale. Attività che si svolge a più livelli, attraverso sia iniziative di formazione formale e all'interno di corsi veri e propri sia seminari con forme didattiche non convenzionali, come può essere il linguaggio visivo, per immagine. Ed è in quest'ultimo ambito che si è inserita l'attività che viene raccolta in questo volume, che offre un contributo alla riflessione sulla comunicazione interculturale attraverso un *medium* comunicativo efficace e trasversale alle generazioni.

Bibliografia

Garelli, F. (2020). *Gente di poca fede*. Bologna: Il Mulino.

Introduzione

Claudia Maria Tresso

Questo volume è il frutto di un workshop realizzato all'interno del progetto PriMED – Prevenzione e interazione nello spazio Trans-Mediterraneo – che affronta in modo interdisciplinare e interculturale i bisogni conoscitivi e operativi connessi ai processi d'integrazione in Italia e al contrasto alla radicalizzazione religiosa.

All'interno di questo progetto, dunque, e in nome dei princìpi che lo animano, l'idea del workshop nasce da un gruppo di studentesse di lingua araba della rete PriMED di Torino che, per la redazione della propria tesi di laurea, hanno condotto una serie di ricerche sulle arti visive relative all'area arabo-islamica nei paesi del Mediterraneo: sia in ambito europeo, sia (e soprattutto) nei paesi arabi. Insieme ad altri studenti e ad alcuni docenti, esse hanno infatti dato vita a un gruppo di ricerca e attività creativa che ha evidenziato come le arti visive, e in particolare la fumettistica, la pittura, la fotografia, la calligrafia e i graffiti urbani, stanno da tempo sperimentando, sovente interconnettendosi fra loro, il modo di affermare con vigore un'identità culturale araba e/o islamica composita e feconda, ben diversa da molti *cliché* che la descrivono invece come monolitica e immutabile. E hanno verificato come proprio queste arti costituiscano un valido *medium* sia per contrastare i fenomeni di radicalizzazione, sia per contribuire a superare molti pregiudizi e stereotipi sovente scaturiti da una scarsa, se non assente, conoscenza dell'altro. Attraverso le arti visive, insomma, gli artisti del Mediterraneo parlano di sé, dei loro popoli e dei loro paesi mirando a generare un discorso piuttosto che un conflitto e veicolano un'immagine di integrazione e contaminazione reciproca che aborrisce ogni tipo di contrapposizione sia fra le persone, sia fra i gruppi di cui le persone fanno parte.

In quest'ottica, tutti noi partecipanti al workshop abbiamo previsto – e realizzato – una serie di obiettivi. Il primo, com'è ovvio, è stato quello di proseguire e ampliare le nostre ricerche, e poiché di imparare non si finisce mai, è a tuttora in corso. Il secondo obiettivo è stato quello di darci un nome, e abbiamo scelto la parola araba Anzaar [*Anẓār*], che significa "sguardi": sguardi dal Mediterraneo, precisando che ci occupiamo di "Strumenti teorici e pratici per la comunicazione interculturale" e che ci proponiamo di indagare "la produzione artistica delle società del Mediterraneo contro gli stereotipi e gli estremismi". Il terzo obiettivo, dato che ci occupiamo di arti visive, è stato quello di creare un logo, un disegno che potesse parlare di noi usando le parole, certo, ma anche i colori, le forme e le nostre stesse mani: perciò ne abbiamo discusso a lungo, le artiste del gruppo si sono messe all'opera ed è nato il logo, che oggi decora la copertina di questo volume e che si trova descritto a p. 15. Il quarto, infine, riguarda la volontà di disseminare fra la popolazione (soprattutto, ma non solo, studentesca e giovanile) i risultati delle nostre ricerche, e si articola in svariati punti. Nell'ordine, abbiamo realizzato una *mostra* di tavole a fumetti, un *seminario* aperto al pubblico, due pagine a tutt'oggi attive sui principali *social network*, un incontro con i ragazzi delle *scuole superiori* all'interno delle iniziative culturali dell'Università di Torino e un incontro on-line con gli studenti dell'istituto tecnico-industriale torinese Avogadro e del liceo scientifico Majorana di Moncalieri. Le artiste del gruppo hanno inoltre realizzato due *tavole* che proponiamo anche in questo volume: un autoritratto di ragazza italo-palestinese e un disegno che esprime la nostra solidarietà a Beirut dopo la tragedia del 4 agosto 2020. In ultimo, ma non certo per ultimo, abbiamo scritto gli articoli presenti in *questo libro* che, grazie al progetto PriMED, possiamo proporre non solo in formato cartaceo ma anche in modalità open access sul sito dell'editore.

La mostra

L'artista che abbiamo scelto per realizzare una mostra delle sue opere è Takoua Ben Mohamed, affermata autrice di disegni, graphic novel e film di animazione, nata in Tunisia e trasferitasi con la famiglia a Roma all'età di otto anni. Per Takoua, che oggi ha quasi trent'anni, l'arte è un *medium* per raccontare la vita di chi, come lei, possiede due culture: quella di origine, arabo-islamica, e quella di adozione, italiana. Le sue tavole e i suoi libri parlano di giovani, di intercultura, di identità e di tradizioni. Fra tutti questi temi, ci ha colpito l'ironia e la leggerezza con cui Takoua ha saputo parlare delle molte ragazze come lei, che vivono in Italia e decidono di indossare il velo islamico: un argomento al quale è dedicato il suo libro *Sotto il velo*, uscito per i tipi di Becco Giallo nel 2016. Così, "Sotto il velo" è stato anche il titolo della mostra che abbiamo allestito nell'atrio del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino nel periodo dal 28 ottobre al 2 novembre 2019, e che, per gentile concessione dell'artista, è a tutt'oggi esposta al secondo piano di palazzo Aldo Moro dove il Dipartimento stesso ha sede.

Il seminario aperto al pubblico

Grazie alla cooperazione fra l'Università di Torino e la Fondazione Torino Musei, il 2 novembre 2019 il Museo di Arti Orientali (MAO) ci ha ospitati nella sua prestigiosa sala conferenze, dove ogni membro del gruppo ha illustrato la propria ricerca avvalendosi di un'ampia documentazione figurativa. Insieme a noi, hanno preso parte al seminario anche i responsabili di PriMED, l'artista Takoua Ben Mohamed e Jolanda Guardi, docente di Letteratura araba dell'Università di Torino – oltre a un folto pubblico in gran parte composto da giovani. Questo volume propone in forma più completa gli interventi e/o le opere presentate in tale occasione.

Le pagine sui social network (Facebook e Instagram)

Per disseminare efficacemente i risultati delle nostre ricerche abbiamo ritenuto importante utilizzare i social media, che ci permettono di condividere il nostro lavoro con un pubblico potenzialmente molto vasto, rendendolo facilmente accessibile a tutti. Perciò, attraverso i nostri profili Instagram (progettoanzaar) e Facebook (anzaar) pubblichiamo contenuti di vario tipo, dagli approfondimenti accademici ai consigli di lettura, mantenendo il filo conduttore delle arti visive intese come mezzo per affermare una reale identità arabo-islamica e mirando soprattutto a un target giovanile. Il nostro obiettivo è che essere presenti su queste piattaforme possa servire non solo come punto di incontro tra gli artisti e il loro pubblico, ma anche come mezzo di scambio tra il nostro collettivo e altri studiosi che condividono i princìpi che ci muovono e come punto di partenza verso qualcosa di nuovo: sia esso un'informazione, un'idea, o, perché no, una nuova – o maggiore – passione per questi argomenti.

Gli incontri con gli studenti delle scuole superiori

Una parte importante di questa esperienza è stata la collaborazione con le scuole. Il 20 febbraio 2020, Anzaar ha partecipato ai *Giovedì letterari* organizzati dal Dipartimento di Lingue Straniere di Torino per gli studenti delle scuole superiori, illustrando le iniziative e le ricerche dal gruppo e dando vita a un ampio dibattito con i ragazzi, che hanno dimostrato un notevole interesse per l'argomento. Il 25 maggio 2020, durante il periodo di confinamento dovuto all'emergenza sanitaria causata dalla pandemia di COVID-19, il gruppo ha poi svolto un analogo incontro sulla piattaforma

Google Meet, dedicato agli studenti dell'Istituto tecnico "Avogadro" di Torino e del liceo scientifico Majorana di Moncalieri. Grazie anche al prezioso supporto dei docenti, che in entrambi i casi hanno preparato gli studenti all'incontro e vi hanno personalmente partecipato, ci siamo rese conto che parlare con i ragazzi di fumetti, graffiti, fotografia e letteratura per bambini è stata un'esperienza spontanea e arricchente e ci ha fatto capire che le scuole sono uno dei luoghi più importanti in cui parlare delle arti visive relative all'area arabo-islamica. Perché esse costituiscono un canale d'informazione altamente comprensibile per i ragazzi di oggi, che permette loro di interpretare un mondo che può sembrare remoto, ma che il potere dei segni e delle immagini rende più vicino.

Il libro

Senza pretesa di esaustività, questo volume intende proporre al pubblico italiano una panoramica su varie forme di arti visive che provengono dall'area arabo-islamica, o che a questa si riferiscono. Nello spirito del progetto PriMED e dei suoi obiettivi, il filo conduttore è quello dell'arte intesa come potente mezzo identitario e lo scopo è quello di far conoscere le opere di alcuni degli artisti che in tal senso, oggi, si esprimono. Poiché tra le arti visive arabe che qui presentiamo, il fumetto è forse quello più conosciuto dal pubblico italiano, è da questo che abbiamo deciso di iniziare.

Il contributo di Jolanda Guardi, ***Cinquant'anni di fumetto in Algeria***, introduce il tema dei fumetti parlando dell'Algeria, il paese arabo che più di tutti ha subìto la contaminazione occidentale durante e in seguito al dominio coloniale francese che, com'è noto, ha segnato oltre cento anni della sua storia. Già negli anni Cinquanta del secolo scorso, ovvero poco più di un decennio prima dell'indipendenza, il fumetto fa la sua comparsa nel paese, ma a partire dagli anni Sessanta l'autrice parla di "un vero e proprio boom" conosciuto dal *medium*, di cui analizza i contenuti e le evoluzioni fino ai nostri giorni. Ne emerge un panorama ricco e variegato non solo per i molti generi in cui il fumetto algerino è rappresentato, ma anche per la capacità degli artisti di ritrarre la loro identità multilingue esprimendosi in arabo, in francese e in *francarabe*, una "lingua ibrida che richiede al lettore la doppia competenza in arabo algerino e francese".

L'intervento di Miriam Zatari, ***La cultura del fumetto in Egitto***, analizza la storia del fumetto in quello che può considerarsi *il* paese-guida del mondo arabo sia per la sua ricca e antica tradizione culturale, sia per il numero dei suoi abitanti, che rappresentano circa un quarto degli arabi. Dopo una breve introduzione sulla storia del fumetto arabo, l'autrice ne segue l'evoluzione nel contesto egiziano, dove il *medium* evolve dalle storie illustrate per bambini di fine '800 a forme più complesse e articolate, arrivando a rivolgersi anche a un pubblico adulto. Tra le molte opere, l'autrice esamina il primo *graphic novel*, "romanzo a fumetti" realizzato in lingua araba egiziana: *Metro*, di Magdy El Shafee (2008). Un thriller ritmato da una storia d'amore e ambientato nei sotterranei del Cairo ai nostri giorni, dove l'autore si schiera con fermezza – e notevole coraggio – contro la corruzione della classe dirigente egiziana e affronta tematiche "scottanti" come quella della sessualità. In quest'opera, i disegni s'intrecciano fortemente alla lingua riuscendo a tracciare lo schizzo dei giovani egiziani di oggi: soprattutto quelli che, avendo investito sulla propria formazione, si sentono intrappolati in un paese con molta corruttela e una mobilità sociale pressoché inesistente.

Paola de Ruggieri capovolge la prospettiva del discorso con il suo ***Graphic Journalism e mondo arabo, lo sguardo onesto dei fumetti***. La produzione grafica qui considerata, infatti, non è più solo quella *del* – ma anche quella *sul* – mondo arabo-islamico: il punto comune degli autori non è la nazionalità, ma l'aver deciso di fare giornalismo usando i fumetti. Dopo un'introduzione sulle tecniche e la storia del *graphic journalism*, l'autrice prende quindi in considerazione quattro fra le opere più rappresentative che, in questo settore, raccontano situazioni collocate nell'area arabo-islamica: *Palestina, una nazione occupata* (del maltese Joe Sacco), *Cronache di Gerusalemme* (del franco-canadese Guy Delisle), *Persepolis* (dell'iraniana Marjane Satrapi) e *Valzer con Bashir* (degli israeliani Ari Folman e David Polonsky). Si tratta di situazioni fra loro diverse e molto complesse, che ogni autore declina in modo proprio ma sempre all'interno di un tipo di narrazione, quella del *graphic journalism*, che non si pone come obiettivo il fatto di trasmettere al lettore una serie di informazioni, quanto piuttosto di indurlo a concentrarsi sulla situazione descritta e di sentirsene coinvolto: sia attraverso lo scritto sia attraverso quella che l'autrice non esita a definire "la forza delle immagini".

Concludendo il discorso sui fumetti, Benedetta Brossa interviene con ***Nuovi modelli ispirati all'Islam: Naif al-Mutawa e i 99***, dove presenta e analizza la nota serie di fumetti creata dall'artista kuwaitiano Naif al-Mutawa, dal titolo *Al-99* [I 99]. Pubblicata inizialmente in arabo e poi anche in inglese a partire dal 2006, la serie è dedicata a 99 super-eroi di ispirazione islamica che uniscono i loro poteri per combattere "valori negativi come l'egoismo, l'arroganza o la sete di potere personale". Nella prima parte dell'articolo, dedicata all'autore e alla storia del fumetto, l'autrice nota che la serie ha il dichiarato intento di opporsi alla violenza degli estremisti islamici offrendo ai giovani (non solo musulmani) modelli e valori universalmente condivisi, "indipendentemente dall'appartenenza sociale, religiosa e culturale dei lettori". Nella seconda parte, ciò trova conferma nell'analisi di alcuni super-eroi: proprio le loro diverse identità, cui corrispondono precisi super-poteri, dimostrano che i pur numerosi riferimenti islamici, lungi dal porsi come esasperazione di un fattore identitario, mirano piuttosto a proporre valori universali che tutti i giovani del mondo possono fare propri "per costruire una società inclusiva e variegata".

L'articolo di Samia Makhloufi, ***La letteratura per l'infanzia nel mondo arabo***, continua il tema delle arti visive spostando l'attenzione su un settore da qualche anno in grande espansione nel mondo arabo, quello della letteratura per l'infanzia. Dopo una breve introduzione dedicata alla narrativa per bambini nell'area islamica, l'autrice descrive infatti il profondo rinnovamento che, a partire dagli anni Duemila, caratterizza sia i testi sia le illustrazioni della letteratura araba per l'infanzia, e propone un'articolata analisi di tale processo soprattutto per quanto riguarda il ruolo dei personaggi femminili. Nella seconda parte, le considerazioni dell'autrice trovano conferma nell'analisi dei testi e dei disegni di due opere realizzate da due coppie di autrice e disegnatrice: *Halā rende più dolce la sua vita* (delle emiratine Hanane Alsaadi e Rahma Alrahbi) e *Fayrūz, la fanciulla del melograno* (delle libanesi Rania Z. Dhair e Jueyl Aashkar). Ne emerge un mondo di bambini (e soprattutto bambine) proiettati verso il futuro, che affrontano la vita con gioia e con un grande senso di responsabilità e solidarietà: anche quando, per farlo, devono andare contro vecchie regole stabilite dagli antenati.

Le pagine centrali sono dedicate alle tavole di Takoua Ben Mohamed che hanno costituito la citata mostra ***Sotto il velo*** e mostrano con ironia alcune situazioni che l'artista stessa vive quotidianamente a Roma, sua amata città di adozione, dove ha scelto di vivere indossando il velo islamico.

I disegni della mostra si concludono con una tavola di Miriam Zatari dal titolo ***Autoritratto. Io, italiana e palestinese!*** Se il "segno distintivo" di Takoua è il velo, quello di Miriam, di padre palestinese e di madre italiana, è invece una massa di capelli biondi. Proprio per affermare la parte araba di sé che rischia di risultare "nascosta" dal colore della sua chioma, Miriam ha scelto di autoritrarsi indossando il *thawb*, il vestito tradizionale palestinese.

Oggi più che mai, le arti visive possono avvalersi di una tecnica d'eccezione: la fotografia, e all'arte fotografica è dedicato l'intervento di Giulia Vitellaro, ***Scrivo su di me, scrivo su di lei: la fotografia di Lalla Essaydi***. Con un'attenta analisi della rappresentazione della donna araba nell'iconografia occidentale dall'800 a oggi, l'autrice ci parla di dipinti, fotografie e opere cinematografiche che hanno contribuito – e ancora contribuiscono – a diffondere immagini stereotipate delle donne arabe. Proprio questa rappresentazione marcatamente orientalista della sua stessa identità ha indotto la marocchina Lalla Essaydi, formatasi come pittrice a Parigi e poi affermatasi come fotografa, a usare la sua arte non per "rappresentare", ma per "narrare" l'immagine della donna marocchina: scrivendo in arabo, con l'henné, sui corpi e sui vestiti delle modelle che fotografa.

Se le opere dei calligrafi impreziosiscono il messaggio scritto con raffinati tratti estetici, esiste però un altro tipo di messaggi che, sotto forma di graffiti realizzati a mano o con stencil, coprono i muri delle città moderne. A questo tipo di scritte è dedicato il contributo di Lucia Aletto, ***Tatuaggi urbani: graffiti e scritte spontanee sui muri di Torino***. Sulla base di una notevole documentazione da lei stessa raccolta a Torino nel 2013-14, l'autrice considera le scritte sui muri "un importante archivio della memoria urbana" e si concentra su quelle in lingua araba, che riflettono, fra l'altro, la presenza di una consistente comunità marocchina in gran parte migrata nel capoluogo piemontese nel decennio compre-

so fra la metà degli anni Ottanta e Novanta. Proprio il carattere dei graffiti, che "rivelano le dinamiche della vita quotidiana e i processi di identificazione e di appropriazione dello spazio pubblico urbano", permettono però di non fermarsi a questo o altri singoli dati, suggerendo all'autrice una serie di considerazioni socio-linguistiche che vanno oltre, e più a fondo, del significato delle singole parole. Il risultato è uno schizzo del "paesaggio linguistico" (*Linguistic Landscape*) di Torino da cui emerge "il desiderio [della comunità araba] di dire, rompere i tabù e dare un senso tangibile alla propria presenza in veste di attori sociali".

L'articolo successivo, a firma di Nur Zatari, continua il tema dei graffiti sui muri di Torino qualche anno più tardi, sulla base di un cospicuo materiale fotografico raccolto dall'autore nel 2019: ***I muri parlano arabo: i graffiti in lingua araba nella città di Torino***. Dall'analisi qui presentata emerge come diverse cose siano cambiate nell'arco di tempo che separa le due ricerche: prima fra tutte la riduzione dei graffiti in lingua araba dovuta alla chiusura di molti centri sociali e luoghi occupati dai gruppi anarchici torinesi che, essendo particolarmente vicini alle problematiche dei migranti, costituivano un luogo privilegiato dove i graffitari arabi potevano scrivere i loro messaggi. Ciò non toglie che il graffitismo, definito dall'autore "una forma di scrittura-orale", continui a offrire spunti importanti per riflessioni socio-linguistiche sulle caratteristiche sociali e personali di molti cittadini torinesi di origine araba (in gran parte, ma non solo, marocchini).

L'ultimo articolo è di Benedetta Brossa e s'intitola ***La rivoluzione nell'arte. Reportage dalle strade di Beirut***. Si tratta di una testimonianza dell'autrice, che nei mesi di ottobre e novembre 2019 si trovava nella capitale libanese per motivi di studio e racconta quindi la propria esperienza di quello che definisce senza mezzi termini "il più imponente movimento di protesta anti-establishment della storia moderna del Libano". Anche in questo caso il punto di partenza è l'arte, o meglio sono gli artisti, che si mobilitano insieme agli altri manifestanti per chiedere la dimissione della leadership corrotta, accusata di aver precipitato il paese in una gravissima crisi finanziaria. Caricature, disegni, sculture, scritte e graffiti sui muri, opere di ogni tipo che come le due grandi mani che qualcuno ha disegnato con una bomboletta spray su un muro della piazza del Parlamento, "aprono un varco verso una meta sconosciuta, si spera migliore di quella dove si trova il Libano oggi".

Al termine di questo articolo si trova il disegno di Paola de Ruggieri, ***Pace a Beirut***, che l'artista ha realizzato qualche mese più tardi, quando il 4 agosto 2020 la capitale libanese è stata sconvolta dall'esplosione di 2.750 tonnellate di nitrato d'ammonio depositate da anni – e senza misure di sicurezza – nel porto della città. Il disastro, com'è noto, ha causato circa 200 vittime, 7.000 feriti e 300.000 persone senzatetto. La già critica situazione economica del paese, recentemente aggravatasi a causa della pandemia di COVID-19 tuttora in corso, si trova oggi a dover rimediare ai danni di questo apocalittico incidente, che sono stimati in diversi miliardi di euro. Nel disegno il rosso della bandiera libanese è sbiadito in segno della sofferenza del paese, mentre il cedro raffigurato nel centro, simbolo del Libano, è ricco di fronde perché rappresenta la grande vitalità dei libanesi. Il cedro sovrasta la nube provocata dall'esplosione e le sue radici la trattengono. Sotto, come in una morsa, la stringe il verso di una famosa canzone di Fayrūz, la più nota cantante del paese: *Min qalbī salām li-Bayrūt*, "Dal mio cuore, pace a Beirut". Lo stesso verso, ripetuto nelle principali lingue del mondo, abbraccia il cedro a mo' di cornice.

Completa il testo una ***Bibliografia ragionata*** che, curata da Benedetta Brossa e Paola de Ruggieri, è stata realizzata da tutti i membri di Anzaar. Costantemente aggiornata e arricchita sui siti social del gruppo, la versione qui proposta comprende 9 sezioni: Arti Visive, Antropologia e Sociologia, Graffiti, Raccolte fotografiche, Calligrafia, Fotografia, Fumetto, Graphic Journalism e Albi illustrati.

Buona lettura!

Nota: per scrivere in alfabeto latino i termini arabi si è adottata una traslitterazione di tipo scientifico la cui tabella si trova nella pagina seguente. Per i nomi dei personaggi arabi contemporanei si è invece adottata la forma più usata sul web e/o nel materiale bibliografico utilizzato.

Criteri utilizzati per la traslitterazione scientifica dall'arabo

Traslitterazione	Lettera araba
ṭ	ط
ẓ	ظ
ʿ	ع
ġ	غ
f	ف
q	ق
k	ك
l	ل
m	م
n	ن
h	ه
w, ū	و
y, ī	ي

Traslitterazione	Lettera araba
ʾ	ء
b	ب
t	ت
ṯ	ث
ǧ/j	ج
ḥ	ح
ḫ	خ
d	د
ḏ	ذ
r	ر
z	ز
s	س
š	ش
ṣ	ص
ḍ	ض

La *tāʾ marbūṭa* è stata traslitterata solo quando in stato costrutto.

Alif maqṣūra viene da alcuni traslitterata *-ā*, da altri *–à*. Questa seconda opzione, benché discussa, è quella che abbiamo privilegiato.

La *lām* dell'articolo *al-* non viene mai assimilata.

Hamza in inizio di parola non è stata indicata.

Il logo di Anzaar

Partendo dal *focus* del progetto PriMED, Miriam Zatari e Paola de Ruggieri hanno sviluppato un'idea di Samia Makhloufi e hanno realizzato il logo *Anzaar* con cui abbiamo diffuso le nostre iniziative. Lo scopo era quello di sintetizzare con un'opera grafica il contenuto del workshop e ogni particolare è quindi frutto di una riflessione alla quale tutti abbiamo partecipato e di cui presentiamo qui i punti fondamentali.

In primo luogo abbiamo deciso di usare i caratteri arabi. Questo non solo perché la parola *Anzaar* che designa il gruppo e il seminario è una parola araba (*Anẓār*, in italiano "sguardi"), ma soprattutto perché la calligrafia è l'arte che più di ogni altra caratterizza la civiltà arabo-musulmana sia nel passato sia nel presente. Come ultimo, ma non trascurabile, motivo, infine, i caratteri arabi sono stati scelti perché la passione per lingua araba è l'elemento unificante del gruppo stesso, che è appunto composto esclusivamente da arabisti.

Nel logo, la parola *Anzaar*, "sguardi" è ripetuta in senso orario e ruota intorno a un tondo centrale nel quale confluiscono (o dal quale hanno origine) le lettere più alte e che racchiude una mezzaluna e una stella, cioè due noti simboli della cultura arabo-musulmana. In tal modo si vuole sottolineare che gli "sguardi" in questione possono essere di due tipi: sia quelli che, partendo dall'esterno, convergono verso questa cultura, sia quelli che, partendo dal centro, in questa cultura hanno origine. A fare da cornice sono otto mani unite in cerchio: le mani rappresentano la volontà di non guardare soltanto, ma di "toccare" le altre culture, e richiamano l'arte nella misura in cui rappresentano lo strumento fondamentale di ogni artista. Il loro numero corrisponde a quello delle persone che hanno dato origine al gruppo di lavoro, e la loro posizione circolare esprime l'intento di unire le varie culture in un cerchio che rappresenta il mondo.

Quanto ai colori, ne sono stati scelti due fondamentali: il verde e l'azzurro.

Il verde è stato usato nella tonalità cosiddetta "verde islam" ed è stato scelto perché questo è il colore che, nella cultura musulmana, rappresenta il "giardino" – in arabo *al-janna* , usato anche per indicare "il giardino per eccellenza", il Paradiso. Quasi tutti i paesi dell'area islamica usano questo colore nelle loro bandiere, sia come sfondo (Arabia Saudita, Turkmenistan, ecc.), sia sotto forma di banda (Pakistan, Algeria, Palestina), sia per alcuni elementi (pentagramma dei 5 pilastri in Marocco, 2 stelle nella banda centrale per la Siria, cedro del Libano).

L'azzurro è stato scelto perché simboleggia il mare, e più nello specifico il mar Mediterraneo, da sempre luogo di incontro di culture e di persone appartenenti alle terre che si affacciano sulle sue diverse sponde condividendo clima, natura, storia, usanze e tradizioni.

Cinquant'anni di fumetto in Algeria

Jolanda Guardi

Negli ultimi anni la pubblicazione dei fumetti sotto forma di *graphic novel* ha avuto un notevole sviluppo.[1] Il fenomeno non ha mancato di interessare i paesi arabi e molte autrici e autori sono ormai noti anche al pubblico non arabofono e italiano in particolare. Il diffondersi delle pubblicazioni nei paesi arabi potrebbe sembrare una novità; in realtà il fumetto è presente sin dagli anni Sessanta, quale evoluzione della vignetta satirica comparsa sui quotidiani sin dall'impero ottomano.[2] L'impennata nella diffusione contemporanea in tutti i paesi arabi delle *graphic novel* e di movimenti che si adoperano per la diffusione del fumetto e del disegno grafico a esso legato può però essere fatta risalire a un tentativo di contrasto della viseità e cioè, secondo la definizione che ne danno Deleuze & Guattari[3] alla visualizzazione del potere circoscritta in un volto riconoscibile, particolarmente diffusa nel discorso dei governanti dei paesi arabi, a dimostrazione del fatto che il divieto di rappresentazione pertiene più al mito che alla realtà e che nei paesi arabi non esiste nessuna iconofobia. Il fumetto arabo contemporaneo, quindi, si discosta dal discorso del potere che utilizza l'immagine nella sua narrazione e può quindi essere definito anche come un atto politico. L'analisi di queste opere, pertanto, per avere senso, deve far riferimento alla *visual culture*, che è più interessata alle idee veicolate dall'immagine piuttosto che al valore artistico del disegno. Nel periodo a noi più vicino, del resto, spesso questi fumetti presentano disegni molto stilizzati e con pochi dettagli per essere più rappresentativi e per focalizzare l'attenzione sul testo che li accompagna più che sull'immagine. E spesso, addirittura, è il testo stesso a diventare disegno (si faccia riferimento, a esempio, agli slogan prodotti nel corso delle manifestazioni nei diversi paesi arabi legate alle manifestazioni del 2011, della guerra in Siria e, più recentemente, delle manifestazioni in Algeria del 2019 – ancora in corso – e in Libano dello stesso anno).

Il fumetto in Algeria

Contrariamente al resto dei paesi arabi – dove la rinascita del fumetto compare a partire dagli anni Ottanta[4] – l'Algeria ha festeggiato i cinquant'anni del fumetto nel 2019. Sebbene presente già a partire dagli anni Cinquanta con Ismail Ait Djaffar,[5] il fumetto in Algeria si sviluppa soprattutto a partire dagli anni successivi all'indipendenza dalla Francia, contribuendo alla costruzione di uno specifico immaginario nazionale.[6]

Il paese ha conosciuto un vero e proprio boom del fumetto a partire dalla metà degli anni Sessanta.[7] Data infatti del 19 marzo 1967 la pubblicazione del primo episodio di un fumetto interamente algerino pubblicato a puntate sulle pagine di *Algérie Actualité: Nār, una sirena a Sidi Ferruch* di Muḥammad Aram. Nell'Algeria di recente indipendenza (1962) proporre fumetti poteva sembrare altro dalle priorità del paese e tuttavia, anche se inizialmente non di ottima qualità relativamente alla stampa, il fumetto era onnipresente ed era possibile acquistarlo dovunque, non solo nelle grandi città, ma anche nei villaggi (*dechra*) all'interno del paese.[8] Esso, inoltre, veniva considerato come un ottimo mezzo educativo in un paese fortemente penalizzato dall'analfabetismo e dal basso livello di istruzione in cui i francesi avevano lasciato la popolazione locale.

L'idea di creare un fumetto algerino era nata nel 1964 in seno al CNC (Centro Nazionale del Cinema), a opera di tre disegnatori che saranno importanti per la scena algerina: Muhammad Aram (Djade), Ahmed Harun e Muhammad Mazari (Maz), cui si aggiungerà Muhammad Merabtène che diventerà molto noto in seguito con il nome di Slim. Bisognerà tuttavia attendere fino alla pubblicazione di *Nār, una sirena a Sidi Ferruch*, che viene pubblicato a puntate a partire dal 19 marzo 1967 a opera di Djade, per veder realizzato il progetto. Nār (in arabo, "fuoco") è un poliziotto volante che ricorda Superman anche nel costume (ma con una *nūn* sul petto) e che viene chiamato a intervenire nel caso di alcune sirene provenienti dal pianeta Astra, giunte sulla terra a cercare delle alghe necessarie per la loro sopravvivenza e che un ammaestratore di animali vorrebbe catturare. Non è un caso che le sirene approdino proprio a Sidi Ferruch, perché in questo stesso luogo, nel 1830, erano sbarcate le truppe di occupazione francese. Il riferimento al discorso politico è, in effetti, sin dagli esordi, strettamente intrecciato alla storia del fumetto in Algeria.[9]

Fig. 1 *M'qideš*. Copertina del numero 1, 1978.

Pubblicazioni in lingua araba

Due anni dopo esce il primo numero della prima rivista a fumetti: *M'quidech*,[10] con il sottotolo "Rivista illustrata algerina" (fig. 1). Ciò che spinge il fondatore della rivista,

1 R. G. Weiner ed. (2000). *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives. Jefferson*, North Carolina and London: McFarland and Company.

2 K. Kishtainy. (1985). *Arab Political Humor*. London Melbourne New York: Quartet Books. 37-65.

3 Si vedano G. Deleuze & F. Guattari. (1975). *L'anti-Edipo: Capitalismo e schizofrenia*. Torino: Einaudi e idem. (2006). *Millepiani*. Roma: Castelvecchi.

4 L. Ghaibeh & S. Gabrieli. (2017). *La bande dessinée arabe aujourd'hui*. Beirut: AUB.

5 Toutenbd. (2004). *Zoom sur la BD algérienne*. Disponibile al sito: www.toutenbd.com/dossiers/article/zoom-sur-la-bd-algerienne (ultimo accesso 26.02.2020). 1.

6 J. T. Howell. (2010). *Popularizing historical taboos, transmitting postmemory: the French-Algerian War in the bande dessinée*. Dissertation: University of Iowa. Disponibile al sito: Iowa Research Online: ir.uiowa.edu/etd/683/. 20.

7 F. Boudjellal. La bande dessinée, un monopole algérien? In Lacoste C. et Y. a cura di, *L'état du Maghreb*. Paris: La Découverte, 414.

8 L. Labter. (2008). *Panorama de la bande dessinée algérienne*. 1960-2009. Alger: LL. 45.

9 *Ibidem*.

10 D. Ruhe. (2009). Grenzen des Lachens. Slim karikiert das postkoloniale Algerien. 327-346. In: Tamer G. ed. *Humor in der arabischen Kultur*. Berlin-New York: Walter de Gruyter. 328.

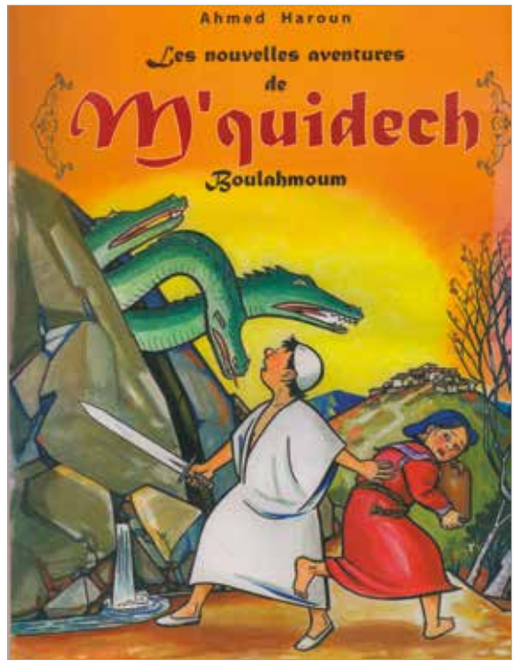


Fig. 2 La riedizione di *M'qideš* nel 2011 per le edizioni Dalimen.

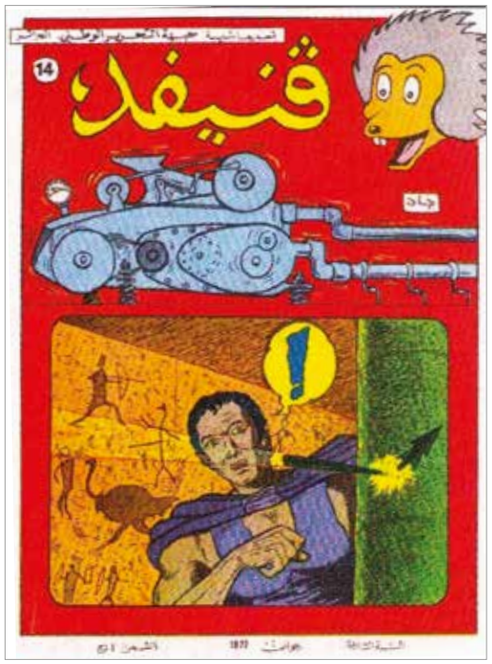


Fig. 3 *Gnifed*. Il titolo significa "ricciolino" ed è il personaggio rappresentato in alto a destra accanto al titolo.

Mohamed Aram, è il desiderio di fornire un'alternativa alle pubblicazioni occidentali che circolano nel paese (soprattutto francesi e in francese), proponendo ai lettori eroi nazionali abbigliati in modo tradizionale – di cui la storia dell'Algeria è ricca – che offrano al lettore l'opportunità di sorridere a partire da situazioni locali, in linea con la politica culturale del periodo. *M'qideš* è stato a lungo la rivista più diffusa nel paese e, in anni recenti, alcuni suoi numeri sono stati ripubblicati (fig. 2). Il primo numero, 32 pagine, che viene pubblicato dalla SNED, casa editrice di stato, riporta nella pagina di presentazione: "Un gruppo di giovani algerini ha voluto creare per voi una rivista illustrata di ispirazione tipicamente algerina". Alla realizzazione del numero partecipano i già citati disegnatori, fra cui Ahmad Harun e Slim, che realizza una storia dal titolo *Bouzid e il diamante*, introducendo la coppia Bouzid-Zina, che non tarderà a salire alla ribalta della nona arte algerina. Da questo momento in poi, l'ampio sviluppo del fumetto farà sì che l'Algeria ne venga considerata la patria all'interno del mondo arabo.[11]

Tra le pubblicazioni più interessanti in lingua araba nel periodo 1967-1990 si annoverano *Gnifed* (1971, fig. 3) che si discosta dalle pubblicazioni del primo periodo post rivoluzionario, per lo più finanziate dal FLN – Fronte di Liberazione Nazionale – e al servizio della rivoluzione socialista. La rivista, firmata da Djade, alias Muhammad Aram, che era stato tra i promotori del fumetto in Algeria, esce dal 1971 al 1973. Di piccolo formato (21x2,5 per 16 pagine in bianco e nero) soffrirà della concorrenza di *M'qideš*. *Ibtasim* (1977), (fig. 4) è un mensile bilingue pubblicato dal Ministero dell'Idraulica e della Valorizzazione del Territorio. A colori, aveva come sottotitolo *Ibtasim, tabtasim lillah al-tabiʿiyya* (Sorridi, la natura ti sorriderà). Rivolta a un pubblico giovane, aveva lo scopo di diffondere l'idea della protezione dell'ambiente, in anticipo sui tempi. Diretto da Maz, sparirà dopo soli quattro numeri. *Tāriq* (fig. 5, 1979), pubblicata dal Museo del Mugiahid (Partigiano) uscirà per soli tre numeri. Vi collaborarono alcuni dei più importanti disegnatori dell'epoca. *Al-amal al-ṣaġīr* (1986), mensile di 26 pagine in bicromia pubblicato dal PSA,

11 F. Ghozali. (2009). Renouveau algérien. *Jeune afrique*. 29 ottobre. Disponibile al sito: www.jeuneafrique.com/200329/culture/renouveau-alg-rien/ (ultimo accesso 25.02.2020).

Fig. 4 *Ibtasim* (Sorridi).

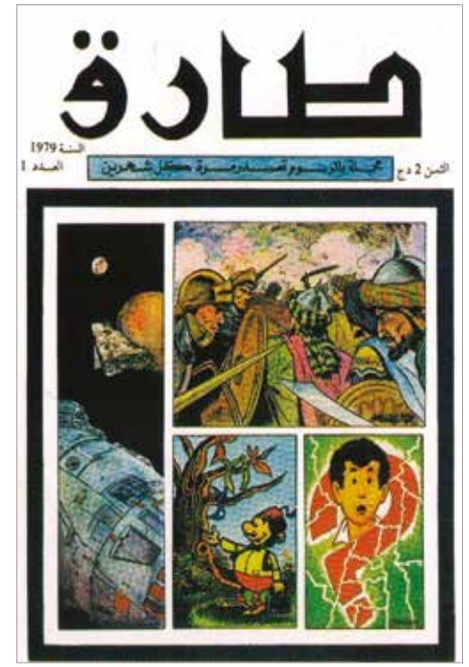


Fig. 5 *Ṭāriq*. Rivista a fumetti bimestrale.

Partito Sportivo Algerino e diretta da Brahim Guerroui, avrà anch'essa vita breve.

Tra i molti altri titoli, come *Adnane* (1991), *Riyad* (1992), *Nunu* (1995) e *Sindbad*, emerge *Tīm* (1989) (fig. 6). Pubblicazione di alta qualità, smise purtroppo di uscire quasi subito, non riuscendo a sormontare le difficoltà economiche e burocratiche. Presentata in occasione del primo Festival Mediterraneo del Fumetto svoltosi ad Algeri dal 23 al 26 marzo 1989, diretta da Abdessalam Bouchareb, *Tīm* è il tentativo più serio di creare una rivista di qualità dopo la cessazione delle pubblicazioni di *M'quidech* nel 1974. *Tīm* è il nome dell'eroe dell'album, sempre accompagnato da un piccolo robot, Simsim.

Stante la difficoltà a pubblicare giornali che mantenessero una certa periodicità, i disegnatori algerini si rivolsero quasi subito all'album e, tra il 1981 e il 1991, numerose uscite monografiche videro la luce. È il caso, per esempio, di *Al-maʿraka* (La battaglia) di Muhammad Aram, sul tema della guerra di liberazione algerina; *ʿAbd El-Mu'min ibn ʿAli Muwaḥḥad, cavaliere dell'occidente arabo* di ʿAbbās Kabīr ibn Yūsuf (2003), albo storico che racconta le vicende di uno dei personaggi del Maghreb arabo; *Al-mašḥūq al-sirrī* (La polvere magica, 1986) che contiene quattro storie sulla guerra di liberazione; e molti altri.

Una lingua di mezzo

Il primo album pubblicato data del 1968 a opera di Slim; con una tiratura di 10000 copie, viene venduto al prezzo simbolico di 0,80 dinari algerini.[12] Si intitola *Moustache et le Belgacem* e sulla copertina presenta già, seppur in secondo piano, un personanggio i cui tratti Slim definirà nelle pubblicazioni successive e che diventerà il personaggio simbolo dell'autore: Bouzid.

Slim pubblica in franco-arabo,[13] ma rivolgendosi soprattutto a un pubblico arabofono, provvisto dei riferimenti culturali indispensabili per comprendere l'umorismo delle sue strisce. L'aspetto interessante di Bouzid non sta solo nelle caratteristiche del personaggio e delle storie che lo vedono protagonista, ma soprattutto nel linguaggio utilizzato, dove il dialetto algerino costituisce un sottotesto su cui Slim costruisce giochi linguistici estremamente sofisticati ricorrendo all'intertestualità e alla cosiddetta

12 L. Labter. (2008). *op. cit.* 56.

13 A. Azouz. (2008). *Lexique de francarabe*. Alger: Thala Editions.

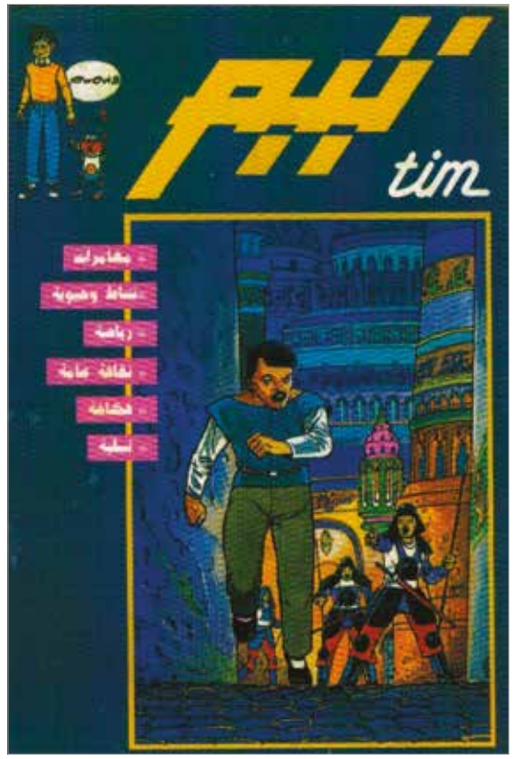


Fig. 6 Tim.

Fig. 7

Fig. 8

metastriscia,[14] con un taglio eminentemente postmoderno.

Bouzid, che nasce nel 1968, non parla il francese di Francia, bensì il *francarabe*, una lingua ibrida che richiede al lettore la doppia competenza in arabo algerino e francese. Il suo eloquio, inoltre, è inframmezzato da espressioni in arabo dialettale che fanno riferimento alla cultura arabo-musulmana, e in *tamazight*, la lingua dei berberi, che rimandano a quel mondo, mettendo in scena in tal modo la variegata realtà sociolinguistica dell'Algeria. Non a caso, il migliore amico di Bouzid è Amziane di Tizi Ouzu, berberofono, di professione insegnante di fisica nucleare.[15] Anche in quest'amicizia vi è un ribaltamento del luogo comune che vorrebbe in conflitto gli arabi sostenitori della lingua araba e del nazionalismo e i berberi difensori dell'identità *amazigh*.

Benché minuto, Bouzid è forte, scaltro e culturalmente ben riconoscibile. Veste l'abbigliamento tradizionale maschile (fig. 7), fatto di pantaloni larghi a righe sormontati da una *'abāya*,[16] indossa il *kunbūš*, una sorta di bandana costituita da un pezzo di stoffa arrotolata e legata dietro la fronte, porta i baffi e usa il bastone. Tutti questi elementi hanno un valore simbolico ben preciso:[17] presi nel complesso, servono a costruire l'immagine del maschio tradizionale, considerati singolarmente, ne sottolineano alcuni tratti specifici. L'abbigliamento, infatti, connota il personaggio rispetto alla tradizione algerina, il *kunbūš*[18] in quanto abitante della campagna, i baffi come esempio della *ruǧūla*, la virilità araba,[19] e il bastone come un rappresentante di spicco della propria comunità. L'aspetto interessante di Bouzid è proprio il gioco di contrasti fra gli elementi che meglio lo caratterizzano: possiede una forza eccezionale nonostante l'esilità fisica; è molto astuto a dispetto della provenienza rurale, ed è moderno benché indossi l'abbigliamento tradizionale. È in eterna lotta con il suo antagonista 'borghese' Sadik (Sādiq, "sincero" in arabo, rimanda non casualmente al francese *sadique*, "sadico"), uomo estremamente ricco e arrogante. Ha una relazione sentimentale al di fuori del matrimonio (il che è contro la tradizione) con Zina, personaggio femminile che ha dato vita alla tipologia della 'zinette', ragazza emancipata ma comunque rispettosa dei valori tradizionali. Di Zina non vedremo mai il volto (fig. 8), perché coperto dal tradizionale *'uǧār*,[20] né le braccia, che reggono il sempre tradizionale *ḥayk*.[21] Ma anche in questo caso, a un tratto tradizionale corrisponde una personalità moderna e intelligente: nelle parole di Slim, Zina è «un'eterna contestataria». Attraverso i suoi personaggi Slim critica le incongruenze della società algerina dall'indipendenza a oggi (fig. 9) e lo fa in modo da continuare a godere fino a tempi molto recenti di uno spazio sull'organo del partito della Rivoluzione, il quotidiano *el Moudjahid*.

Al terzetto Bouzid-Zina-Amziane si aggiunge *elgatt*[22] (arabo algerino per "gatto") *–m'digouti* (*degouté*, disgustato), che svolge un ruolo simile a quello del cane Rantanplan in *Lucky Luke* o del verme con il cappello di

14 Fadwa Malti-Douglas & A. Douglas. (1994). *Arab Comic strip. Politics of an Emerging Mass Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 191.

15 Slim. (2003). *Walou à l'horizon*. Cachan: Tartamudo.

16 Lunga tunica, in genere di colore chiaro, indossata dagli uomini con o senza pantaloni al di sotto.

17 M. Lakhdar-Barka. (1999). L'inter langue dans les caricatures de Slim: le phénomène Bouzid. *Insaniyat*. 7. III. 1: 91-113. 94.

18 Il *kunbūš* è in origine il termine che indica la stoffa che viene posta tra la sella e il dorso di un cavallo. Il termine passa poi a indicare la 'bandana' che gli stallieri portavano legata sulla fronte.

19 Il riferimento qui è al *sayyid*, il capo della comunità araba, che si distingueva per le sue qualità fisiche e, soprattutto, morali.

20 Il *'uǧār* è un quadrato di stoffa ricamata, in genere bianca, che viene legato dietro le orecchie e copre la bocca.

21 Zina compare una sola volta a volto scoperto nella prima storia dedicata a Bouzid (1968) quando afferma di volerlo sposare e si sente rispondere dal padre che con un contadino non avrà mai un avvenire Il *ḥayk* è un lungo telo di stoffa bianco che le donne algerine portano sul capo facendolo scendere in modo più o meno simmetrico fino alle caviglie e tenendolo chiuso sotto il mento con una mano (da qui il fatto che di Zina non si vedranno mai le mani).

22 O. Zelig. (2009). *Slim, le gatt et moi*. Alger: Dalimen.

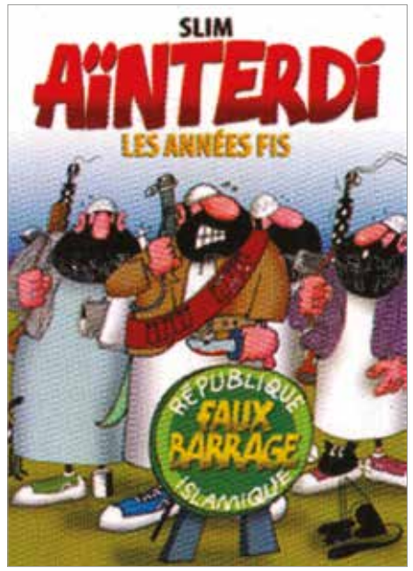


Fig. 9 *Ainterdi* di Slim dedicato alla situazione politica nel "decennio nero" 1990-2000.

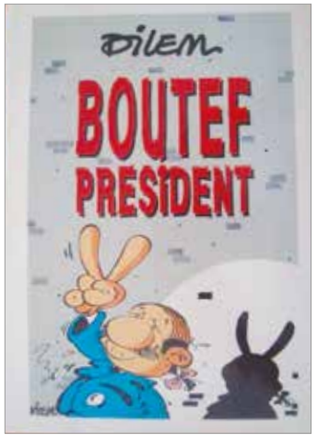


Fig. 10 Dilem. *Boutef Président*.

Jacovitti, sostituendo in qualche modo il figlio che manca alla coppia Bouzid-Zina.

La produzione in lingua francese

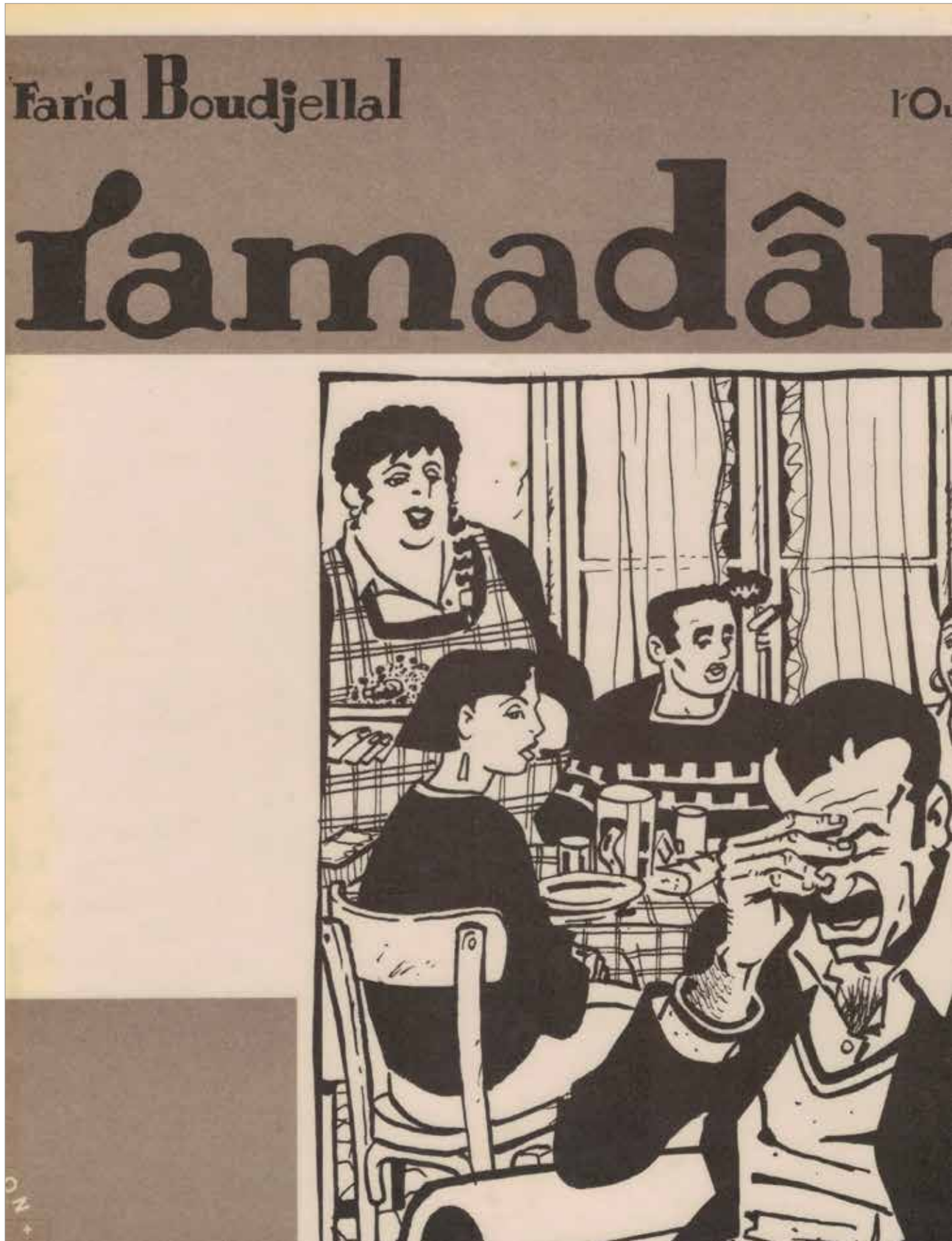
Parallelamente alla produzione in lingua araba, anche quella in lingua francese si concentra, soprattutto negli ultimi anni, sugli album e sulla satira politica, piuttosto che su riviste con uscita periodica. Fra i disegnatori più importanti, oltre al già citato Slim, segnalo Dilem (Igonetti: 2003), attivo dal 1989, che pubblica sul quotidiano *Le Matin* ogni giorno una vignetta satirica a commento degli avvenimenti e dei comportamenti dei personaggi politici in una rubrica intitolata *Dilemne de Dilem* (Dilemmi di Dilem) divenuta in seguito *Dilem du jour* (Dilem del giorno). *Le Monde* ha definito Dilem "le cauchemar du pouvoir, mais une revanche pour la jeunesse" (l'incubo del potere, ma una rivincita per la gioventù).[23] Dilem è stato il primo disegnatore a proporre la caricatura di un presidente della repubblica con l'albo *Boutef président* (2000) (fig. 10) e ha spesso preso di mira i terroristi, cosa che gli è valsa, nel 2004, una condanna a morte. L'incisività delle sue vignette è tale che gli emendamenti aggiunti nel 2001 al Codice Penale algerino per limitare la libertà di stampa,[24] sono stati soprannominati "emendamenti Dilem". Il vignettista, tuttavia, nonostante la censura e nove processi a carico per diffamazione, continua a risiedere ad Algeri. Molto noto anche al di fuori dell'Algeria, ha ricevuto numerosi premi fra i quali ricordo nel 2002 il Cartoonists Rights Network's Award for Courage in Editorial Cartooning e il Grand Prix de l'Humour Vache au Salon international du Dessin de Presse et de l'Humour in Francia nel 2007. Dilem è anche membro della fondazione Cartooning for Peace, creata dalle Nazioni Unite dopo la vicenda delle vignette danesi sul Profeta Muḥammad nel 2005.

Altro disegnatore molto noto è Farid Boudjellal, attivo dal 1978 e creatore del personaggio Abdullah, le cui avventure appaiono per la prima volta nel 1980 sulle pagine di *Charlie-Mensuel*. Il tema dei suoi album è quello dei migranti e della vita che conducono lontano dall'Algeria. In *Abdullah raconte vos histoires racistes*, album del 1982, Boudjellal attacca la società francese ispiran-

23 Florence Beaugé. (2001). Dilem le caricaturiste : le cauchemar du pouvoir mais une revanche pour la jeunesse. *Le Monde*. 17 mai.

24 Gli emendamenti prevedono la prigione da due mesi a un anno per i giornalisti che offendano il presidente della repubblica o le istituzioni dello stato.

Fig. 11 Farid Boudjellal. *Ramadan*. 1988.



dosi alle lettere inviate alla rivista dai lettori. In un altro album, *Ramadan* (1988, fig. 11), la vicenda narrata è quella di una famiglia del quartiere di Belleville a Parigi durante il mese di ramadan. Boudjellal si concentra in particolare sulla seconda generazione e sui cambiamenti delle tradizioni nel paese di migrazione.

Altro autore interessante è Ali Moulay, diplomato all Scuola di Belle Arti di Algeri e alla scuola nazionale di arti decorative di Parigi. Ha pubblicato sei album di fumetti e centocinquanta libri per bambini. Nel 2016 ha ottenuto il primo premio al Festival Internazionale del Fumetto di Algeri (FIBDA) ed è tuttora attivo. Caratteristica di Moulay è quella di presentare nei suoi album storie d'amore, argomento sensibile nella cultura algerina. Tale, a esempio, è il caso dell'album pubblicato nel 2002 in occasione dei 40 anni del fumetto e della caricatura in Algeria, *Les amours d'Arezki* (fig. 12), che contiene due storie, la prima che dà il titolo al volume e una seconda che si intitola *Coup de foudre*. *Les amours d'Arezki* narra la storia di Hayat, innamorata di Arezki, giovane e brillante avvocato che subisce anche il fascino di un'altra donna, ricca e sposata e della quale si innamora perdutamente. *Colpo di fulmine* invece narra le vicende della giovane Kahina e del suo difficile rapporto con la madre e il patrigno. La trama non è particolarmente complessa, tuttavia le storie sono interessanti perché mettono in scena adulterio, tradimento e maternità fuori dal matrimonio e soprattutto perché nel finale gli innamorati vedono coronato il loro sogno di stare insieme. La vena "romantica" di Moulay prosegue nel tempo e anche gli ultimi due albi, *Belle et rebelle* e *Amour de jeunesse*, pubblicati nel 2018, rappresentano il tema delle relazioni amorose.

Fig. 12 Ali Moulay. *Les amours d'Arezki*. 2002.

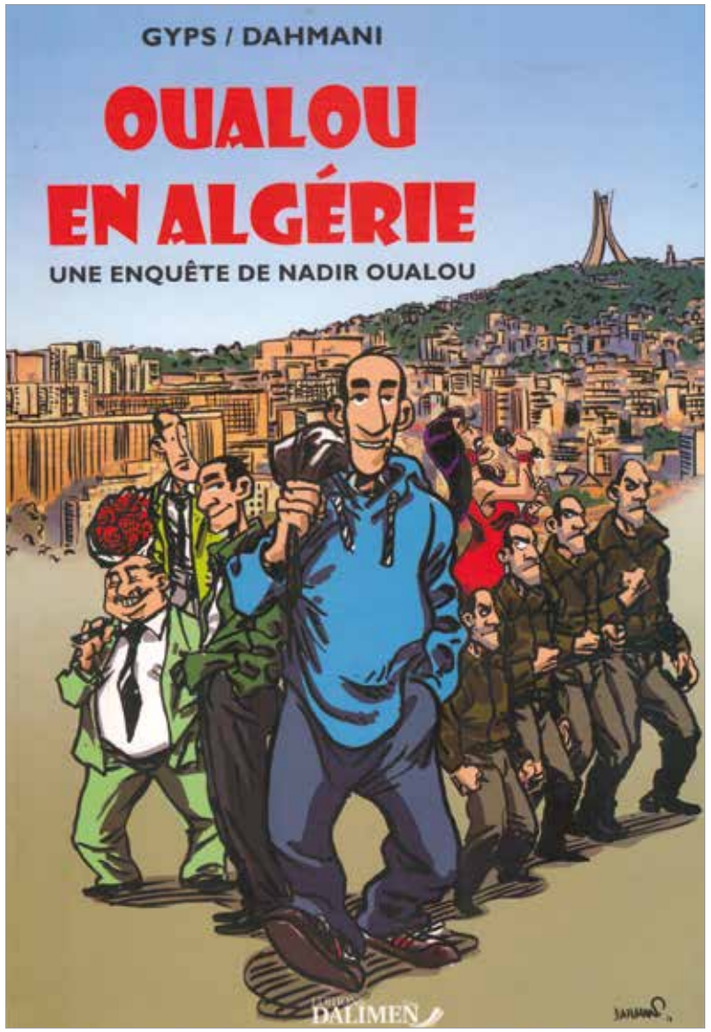


Fig. 13 Lounes Dahmani. *Oualou en Algérie*. 2017.

Un altro disegnatore interessante è Lonès Dahmani, che firma le sue opere semplicemente Dahmani, appartenente alla seconda generazione. La sua carriera inizia negli anni Novanta, con vignette e strisce pubblicate su *ElWatan* e *Liberté* e sul giornale satirico *El-Manchar*. Dal 1996 vive in Francia, dove ha pubblicato alcuni albi tra i quali i più noti sono *L'humor au temps du terrorisme* e *La coupe du monde en BD*, entrambi usciti nel 1998. Nel 2017 pubblica quello che sicuramente è il suo lavoro più completo: *Oualou en Algérie* (fig. 13). Oualou nella parlata algerina significa "nulla", ma è anche il cognome di Nadir, Nadir Oualou appunto, un investigatore privato che viene incaricato da una donna di svolgere delle ricerche ad Algeri per ritrovare sua figlia. L'album narra quindi le avventure di Oualou in Algeria in un periodo segnato dal terrorismo con una vena umoristica molto sottile, soprattutto sottolineando le differenze di comportamento tra coloro che risiedono in Francia e coloro che sono rimasti nel paese.

Sviluppi recenti

Alcune fra le tendenze più innovative nel campo del fumetto sono raccolte nel volume *Wuḥūš/Monstres* (2011) (fig. 14), che raccoglie storie disegnate da artisti più giovani e che ha la caratteristica di presentare lavori in lingua araba e in lingua francese nello stesso volume. Venti storie che hanno per tema i "mostri" variamente intesi. Nell'introduzione al volume, anch'essa a fumetti, quando un abitante del deserto chiede a un disegnatore: "Tu, signor rumi [straniero] vivi nei disegni... perché? Ti portano soldi?", l'interpellato risponde: "No! Ma così posso dire cose di cui non oserei par-

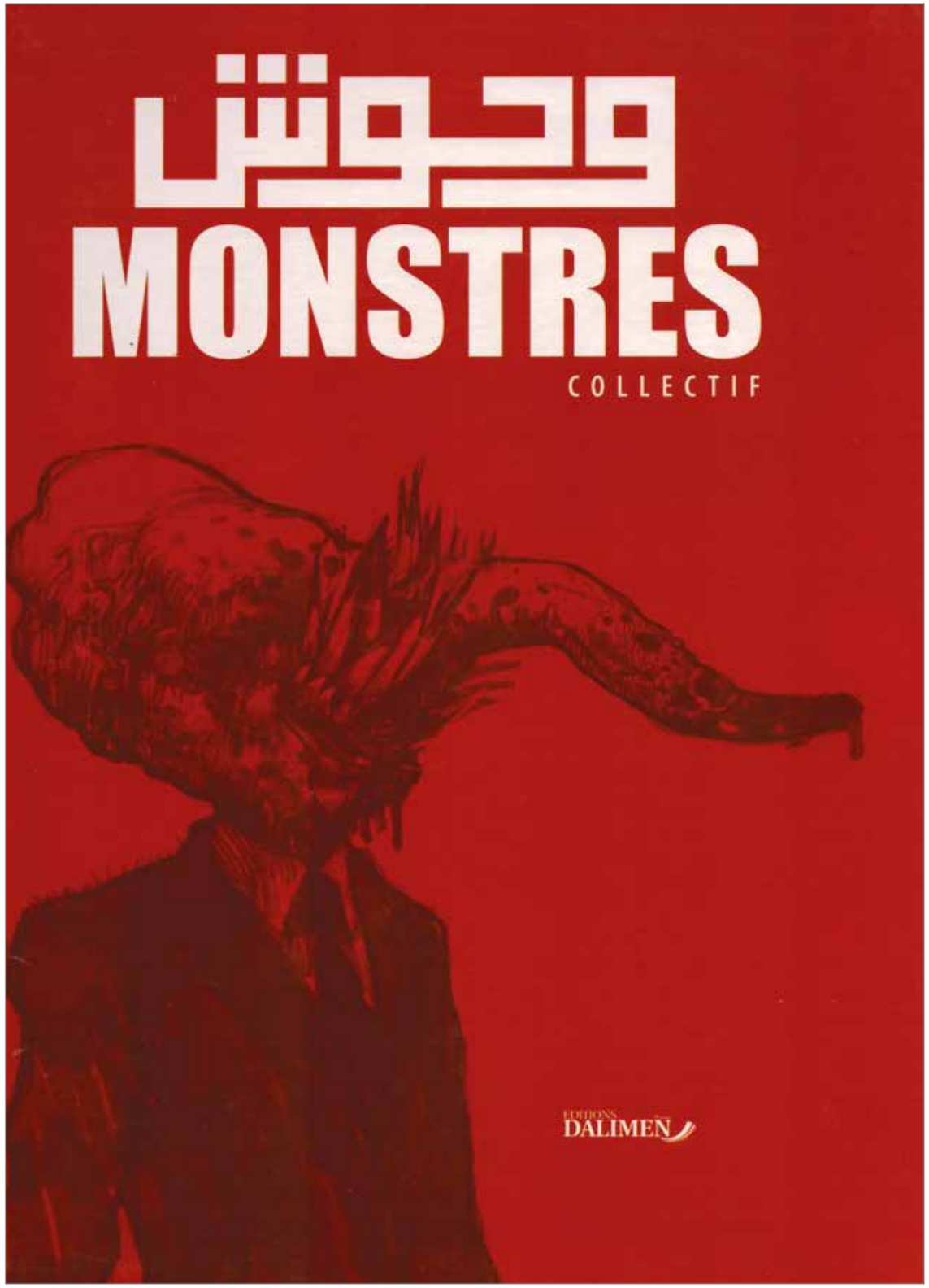


Fig. 14 Wuḥūš/Monstres. 2011.

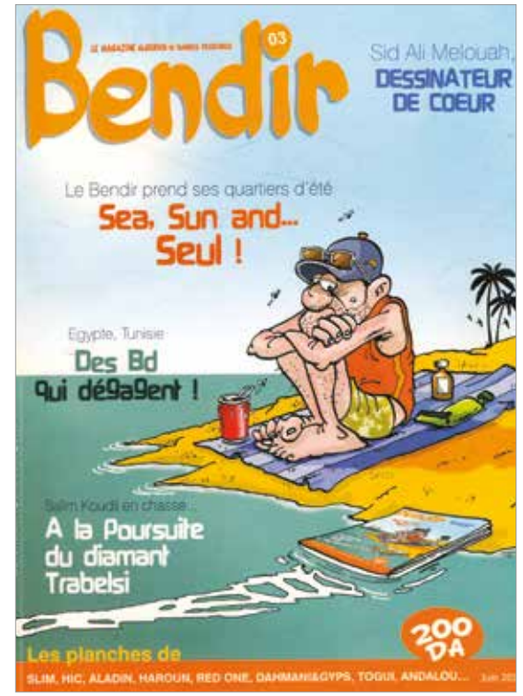


Fig. 15 La copertina del numero 3 di *Bendir*.

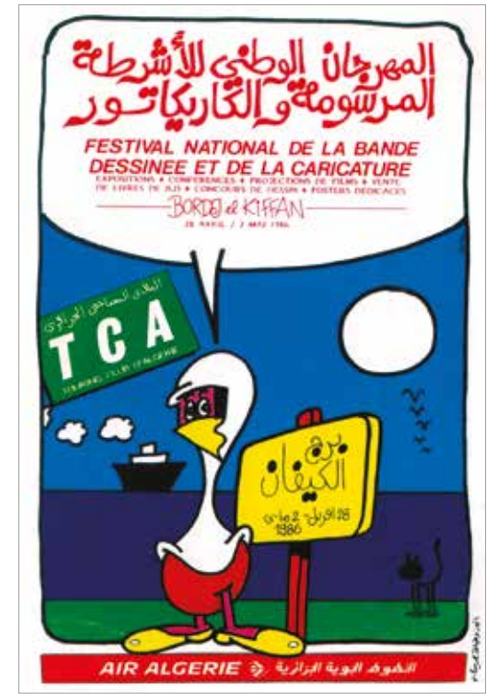


Fig. 16 La locandina del primo Festival Nazionale del Fumetto e della Caricatura, svoltosi a Bourdj ElKiffane nel 1986, disegnata da Slim.

lare a parole".[25] E in effetti i mostri di cui si parla nel volume comprendono la violenza incestuosa, la tortura, il crimine, i fantasmi, in una parola tutte le declinazioni della mostruosità.

Al contempo cominciano a essere pubblicate riviste di fumetti, come a esempio *Bendir* (fig. 15) che escono con regolarità.

Il festival del fumetto: da Burj elKiffan ad Algeri

Il FIBDA di Algeri è l'unico festival sul fumetto in un paese arabo che ha una dimensione, una struttura e un partecipazione a dimensione internazionale. Realizzato con il sostengo del governo algerino tramite un comitato organizzatore affidato alla casa editrice Dalimen – che pubblica fumetti – ha inoltre la caratteristica di essere presieduto da una donna, Dalila Nadjem. Il FIBDA, tuttavia, non nasce improvvisamente in un vuoto. Le prime esposizioni di fumetti algerini, infatti, datano del 1982 quando, dal 26 aprile al 10 maggio, l'Istituto Culturale Italiano organizza un'esposizione intitolata "Fumetti e caricature" nella quale vengono esposte le opere di undici autori algerini. Quello stesso anno, nel mese di agosto, il Consiglio Popolare della città di Algeri organizza un'altra mostra che presenta le opere dei disegnatori di *M'quidech* presso la galleria Mouloud Feraoun. Negli anni successivi altre mostre si susseguono, nel 1984 vengono organizzate ad Algeri dal Centro Culturale della *wilaya* di Algeri le "Giornate del fumetto e della caricatura", alle quali partecipano molti disegnatori, tra cui diversi di quelli considerati ormai rappresentanti storici del genere. Ma la madre del FIBDA è sicuramente il Primo Festival nazionale del fumetto e della caricatura di Bourdj ELKiffan, organizzato nella primavera del 1986 (28 aprile-2 maggio), la cui locandina è disegnata da Slim (fig. 16) e al quale partecipano disegnatori algerini[26] e

25 Collectif. (2011). *Wuḥūš. Monstres*. Alger: Dalimen. 13.

26 Oltre ai nomi già citati segnalo la presenza di Mahfoud Aïder, già disegnatore per *M'quidech*, fondatore della rivista *Sindbad* e di *Scorpion*. È autore della serie di album *Les aventures de Sindbad le ma-*

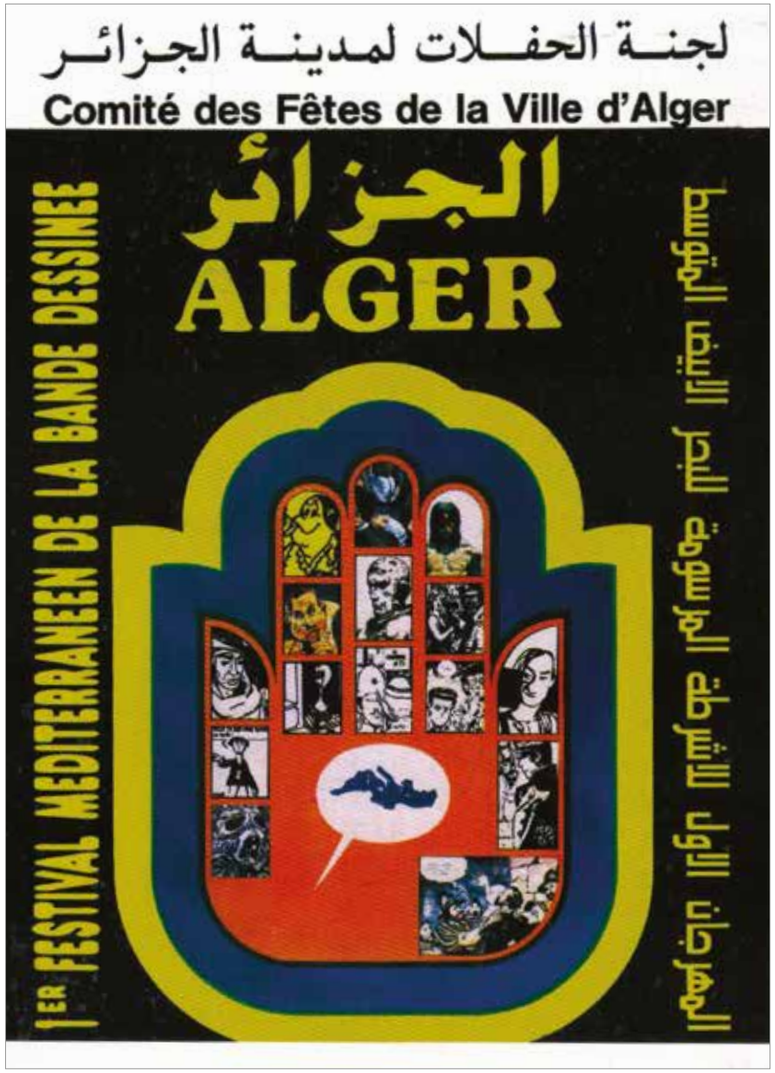


Fig. 17 La locandina del Festival Mediterraneo del fumetto, svoltosi ad Algeri nel 1989.

stranieri. Il festival di Bourdj ElKiffan si svolge fino al 1989, quando la "palla" passa ad Algeri che, dal 23 al 26 marzo, organizza il citato primo Festival Mediterraneo del Fumetto al Palazzo del Popolo della capitale (fig. 17). Oltre all'Algeria, vi partecipano Egitto, Spagna, Francia, Italia, Marocco, Grecia e Tunisia. L'idea originaria era quella di costruire un festival itinerante, che avrebbe dovuto svolgersi ogni anno in un paese diverso tra quelli che si affacciano sul Mediterraneo ma, dopo questa prima edizione, il Festival non si è più svolto. Negli anni successivi si tengono manifestazioni legate al fumetto e alla caricatura in diverse città, che saranno poi sospese durante il decennio nero del terrorismo (1990-2000). Bisognerà attendere il 2006 per veder rilanciare le manifestazioni legate al fumetto e il 2008 per lo svolgimento del primo FIBDA, giunto oggi alla sua dodicesima edizione (2019) e che resta il punto di riferimento per la storia e l'attualità del fumetto nei paesi arabi.

rin e ha partecipato all'opera collettiva *Dessine-moi l'humor* (2006) e disegnato anche per la rivista *ElBendir* (fig. 16). Nel 2011 ha pubblicato l'album *Les aventures de Sindbad el Harrague* (fig. 17); nello stesso anno ha ottenuto il premio alla carriera al FIBDA.

Bibliografia

Azouz, A. (2008). *Lexique de francarabe*. Alger: Thala Editions.

Beaugé, Florence. (2001). *Dilem le caricaturiste : le cauchemar du pouvoir mais une revanche pour la jeunesse*. *Le Monde*. 17 mai.

Bendir. Le magazine algérien de Bandes Dessinées. 3/giugno 2011.

Boudjellal, F. (1988). *Ramadân*. Alger: ENAG.

------. (1991). La bande dessiné, un monopole algérien? In Lacoste C. et Y. a cura di, *L'état du Maghreb*. Paris: La Découverte. 414.

Chelfi, M. (1989). Portrait chinois d'un algérien bien de chez nous. *Algérie actualité*. 12-18 ottobre.

Collectif. (2011). *Wuḥūš. Monstres*. Alger: Dalimen.

Dahmani. (2017). *Oualou en Algérie*. Saint Avertin: La Boîte à Bulles.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1975). *L'anti-Edipo: Capitalismo e schizofrenia*. Torino: Einaudi.

------. (2006). *Millepiani*. Roma: Castelvecchi.

Et vint la bande dessinée (1944). Dossier *El-Djezaïr réalités*. Maggio/giugno.

Ghaibeh, Lina & Gabrieli, Simona (2017). *La bande dessinée arabe aujourd'hui*. Beirut: AUB.

Ghozali, F. (2009). Renouveau algérien. *Jeune afrique*. 29 ottobre. Disponibile al sito: www.jeuneafrique.com/200329/culture/renouveau-alg-rien/ (ultimo accesso 25.02.2020).

Howell, J. T. (2010). *Popularizing historical taboos, transmitting postmemory: the French-Algerian War in the bande dessinée*. Dissertation: University of Iowa. Disponibile al sito: Iowa Research Online: ir.uiowa.edu/etd/683.

Igonetti, Giuseppina. (2003). *L'Algeria di Slim e Dilem: la matita nella piaga*. Napoli: Arte Tipografica Editrice.

Khelladi A. (1995). Rire quand même: l'humour politique dans l'Algérie d'aujourd'hui. *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*. 77-78 : 225-237.

Kishtainy, K. (1985). *Arab Political Humor*. London Melbourne New York: Quartet Books.

Labter L. (2008). *Panorama de la bande dessinée algérienne*. 1960-2009. Alger: LL.

Lakhdar-Barka M. (1999). L'inter langue dans les caricatures de Slim: le phénomène Bouzid. *Insaniyat*. 7. III. 1. 91-113.

Malti-Douglas, Fadwa & Douglas, A. (1994). *Arab Comic strip. Politics of an Emerging Mass Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Moulay, A. (2002). *Les amours d'Arezki*. Alger: ENAG.

Ruhe, D. (2009). Grenzen des Lachens. Slim karikiert das postkoloniale Algerien, 327-346. In Tamer, G. ed. *Humor in der arabischen Kultur*. Berlin-New York: Walter de Gruyter.

Slim. (2003). *Walou à l'horizon*. Cachan: Tartamudo.

Toutenbd. (2004). *Zoom sur la BD algérienne*. Disponibile al sito: www.toutenbd.com/dossiers/article/zoom-sur-la-bd-algerienne (ultimo accesso 26.02.2020).

Weiner, R. G. ed. (2000). *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland and Company.

Zelig, O. (2009). *Slim, le gatt et moi*. Alger: Dalimen.

La cultura del fumetto in Egitto

Miriam Zatari

Introduzione

Il fumetto è un'arte diffusa, un'arte che, in virtù della compresenza di disegni e parole, possiamo definire formalmente "varia", "mescolata". Così come "varia", lo vedremo, è la sua storia.

Oggi, il fumetto ha la capacità – e la possibilità – di trattare qualsiasi argomento e dimostra una maturità che l'ha finalmente fatto uscire dal vincolo della serialità commerciale, facendolo entrare nel novero delle belle arti: esso è infatti definito come "nona arte".[1] Il conseguimento di un simile traguardo ha però richiesto un lungo processo di nobilitazione, di rivalutazione del medium che ha avuto luogo in tutto il mondo e di cui anche gli artisti arabi sono stati partecipi, in periodi recentissimi.

Gli artefici del suo sviluppo hanno dovuto (e devono ancora) percorrere una strada che non è per nulla esente da pericoli.[2] La censura, sia quella che lo stesso artista si autoimpone, sia quella imposta dall'esterno, è sicuramente il fattore che ha influenzato maggiormente, se non limitato, l'operato degli artisti.[3]

Le nuove generazioni che stanno prendendo consapevolezza del mondo e stanno facendo fronte alle proprie responsabilità si stanno armando di nuovi strumenti, dotati di potente forza creativa, per affrontare la complessa realtà del mondo arabo, segnata da eterni conflitti e da una continua situazione di incertezza. Fra questi strumenti, si colloca senz'altro il fumetto.[4]

L'obiettivo di questo saggio è dunque quello di mostrare l'idoneità del fumetto come mezzo d'espressione, ma anche come riflesso di elementi in grado di parlarci della realtà in modo intenso e coinvolgente, a volte più di un "normale libro".

"Tutto ciò perché i fumetti non sono solo veicolo di storie, ma primariamente documenti che ci parlano della nostra Storia, anche se in maniera "speciale".[5]

A questo proposito, prenderò in considerazione *Metro*, uno dei primi graphic novel a uscire nel mondo arabo, proponendo un'analisi di ciò che può trasparire non solo relativamente alla storia narrata, ma anche alla raffigurazione grafica – e dimostrando come, nel mondo della comunicazione mediatica, la seconda svolga un ruolo importante tanto quanto quello della prima.

Un affresco generale della storia del fumetto arabo egiziano

L'espressione araba per rendere la parola fumetto è *qiṣṣa muṣawwara* (lett. striscia illustrata), tuttavia nel mondo arabo il medium è raramente indicato in questa maniera, poiché si preferisce la trascrizione in caratteri arabi della parola inglese *comics*.

Prima di tutto occorre notare che, all'interno del mondo arabo, esistono due zone di produzione differenti non solo perché geograficamente collocate in due diversi continenti (Africa e Asia), ma anche perché caratterizzate da fattori storici e culturali specifici di ogni area. Ovvero la zona del Maghreb, che a partire dal periodo coloniale testimonia una forte influenza francese, e quella del Mashreq, con due poli rappresentati da Beirut e dal Cairo.[6] In quest'analisi faremo pressoché esclusivo riferimento ai fumetti del Mashreq e, in particolare, all'area egiziana.

Quanto alla nascita del fumetto, agli artisti arabi piace individuare le origini della propria arte nei geroglifici degli antichi egizi (soprattutto se sono egiziani), oppure nelle illustrazioni dei celebri apologhi di *Kalīla wa-Dimna*,[7] o delle intriganti storielle delle *Maqāmāt*[8] medievali, dimostrando così come, risalendo a una tradizione con radici millenarie, la loro creazione artistica è "autentica, tipica, fondata e autorevole".[9] Nonostante queste sue radici nella tradizione culturale araba, tuttavia, la produzione e diffusione dei fumetti, sia in Maghreb che in Mashreq, dovrà aspettare che nascano e si diffondano le riviste per ragazzi.[10]

Verso la fine del XIX secolo compare una serie di libricini per ragazzi contenenti storie (ampiamente) illustrate [*qiṣaṣ muṣawwara*], con intenti educativi che vengono fatti circolare negli ambienti scolastici. Un esempio è *Samīr al-Ṣaġīr* [il piccolo Samir], che nasce al Cairo nel 1893.[11]

Nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta vediamo il diffondersi di una nuova, ma non molto dissimile, tipologia di fumetti, che appaiono a sprazzi sempre all'interno di riviste per ragazzi (già esistenti), ma ora con un intento volto anche all'intrattenimento. Si tratta di riviste seriali, settimanali o mensili il cui successo fu notevole e ampiamente maggiore rispetto alle precedenti. Fra queste ricordiamo *Al-awlād* (I ragazzi), prima rivista interamente dedicata ai fumetti per ragazzi, a scopo didattico e d'intrattenimento, pubblicata nel 1923 in Egitto. Essa ospitava, oltre a una serie di rubriche (che potevano essere giochi didattici o cruciverba), otto pagine di fumetti che narravano le avventure di un gruppo di bambini con la storia raccontata in rima sotto ciascuna vignetta. I personaggi, invece, come il contesto, erano accuratamente disegnati e presentavano una caratterizzazione locale.[12]

Negli anni Cinquanta, in Egitto, grazie a due case editrici finanziate dal governo, appaiono due nuove riviste destinate ad avere un ruolo fondamentale nello svilup-

1 M. Pellitteri. (2019). La nona arte secondo Umberto Eco. *Doppiozero*. 26.04. www.doppiozero.com/materiali/la-nona-arte-secondo-umberto-eco, (cons.30.05.2020).

2 S. Di Marco. (2011). *Fumetto e animazione in Medio Oriente Persepolis, Valzer con Bashir e gli altri: nuovi immaginari grafici dal Maghreb all'Iran*. Latina: Tunué. 5.

3 S. Morayef. (2015). Arab comic artists discuss adversity and censorship. *Middle East Eye*. 19.08. www.middleeasteye.net/in-depth/features/arab-comic-artists-discuss-adversity-and-censorship-1238753338 (cons. 12/05/2020).

4 Di Marco. (2011). *op. cit.* 112.

5 D. Wolk. (2008). *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Boston: Da Capo Press. 6.

6 B. Vigna. (2012). *I fumetti nel Maghreb*. Olbia: Thapros. 7.

7 Raccolta di apologhi composta in sanscrito tra il IV e il VI sec. d. C. L'opera fu tradotta nel VI sec. dal sanscrito in pahlavico (versione perduta) e poi nell'VIII sec. dal pahlavico in arabo.

8 Opere in prosa rimata della letteratura araba dei secoli IX-XII.

9 F. Malti-Douglas & A. Douglas. (1994). *Arab Comic Strips: Politics of an Emerging Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press. 2.

10 M. Gameel. (2014). Egyptian comics: A history with a revolutionary flavour. *Al-Akhbar English*. 30.09. english.al-akhbar.com/node/21779 (cons. 29/01/2018).

11 *L'Orient-le-jour*, www.lorientlejour.com/article/570923/La_bande_dessinee_au_Moyen-Orient.html (cons. 17.05.2020).

12 N. Damluji. (2017). The Forgotten Awlad: Pre-1950 Comics in Egypt. *Medium.com*. 20.02. medium.com/@ndamluji/the-comic-book-heroes-of-egypt-7030f6a884fd (cons. 17.05.2020).

po del fumetto arabo.[13] *Sindibād*, pubblicata da Dār al-Maʿrif, nel 1952 e *Samīr*, edita da Dār al-Hilāl, nel 1955.[14] La struttura e il dinamismo ne fanno i primi fumetti a contenere i tipici elementi grafici del genere, come la fluidità dei movimenti dei personaggi e l'uso dei baloons per i dialoghi. Il contenuto era inizialmente connotato da un punto di vista locale, per cui ogni dettaglio dei disegni, dagli indumenti dei personaggi all'ambientazione delle scene, rimandava a un contesto egiziano. Quanto alla lingua, *Sindibād* sceglie l'arabo cosiddetto "letterario", o "standard", una lingua altamente formale che, essendo la varietà di arabo "ufficiale" di tutti i paesi arabi, conferisce una certa rigidità ai testi e riflette gli intenti educativi della rivista – nonché l'obiettivo di una diffusione panaraba internazionale. *Samīr*, invece, è la prima a usare l'arabo "colloquiale", o "dialetto", ovvero un registro più diffuso e "popolare" col quale si rivolge specificatamente al pubblico locale.

Sempre negli anni Cinquanta si riscontra un influsso fondante proveniente, secondo A. Douglas e F. Malti-Douglas, soprattutto dalla produzione occidentale (in particolare americana), le cui opere venivano importate e tradotte o rivisitate in versione "araba".[15] Fu in questo periodo, infatti, che sul mercato medio orientale, tramite traduzioni e/o adattamenti, arrivarono i fumetti Disney, quelli della DC Comics e della Marvel, oltre a una gran quantità di materiale giapponese. Questi fumetti suscitarono un forte interesse nella giovane audience, che presto li preferì ai "propri" poiché più vivaci e meno "appesantiti" da intenti didattici o ideologici.[16]

Fig. 1 *Micki*, n.168, Dar al Hilal, 1963.

L' importazione dei fumetti non fu comunque mai un processo "neutro": con la traduzione furono sempre apportate anche altre modifiche, più o meno evidenti. Piccoli adattamenti furono per esempio applicati a personaggi come Superman (Nabil Fawzi per gli arabi) o Batman e Robin (rinominati Sobhi e Zakhour). Per altri ancora, le rivisitazioni furono tali da renderne l'identità peculiare e a tratti originale, come nel caso di Micky Mouse (Miki), introdotto fin dal 1936 sulla rivista *Al-Aṭfāl* (I Bambini),[17] che subì un vero e proprio processo di "egizianizzazione" (fig. 1).[18] Si trattava di rivisitazioni che, tuttavia, non riuscivano a celare il fatto che questi personaggi venivano proposti come "idoli" appartenenti a una cultura diversa, potenzialmente "pericolosa" sotto diversi punti di vista. Per questo, dunque, alcuni autori arabi videro nella diffusione dei fumetti stranieri non solo un pericolo "materiale", in quanto rappresentavano una minaccia per la produzione locale, ma anche "morale", perché costituivano un veicolo di ideologie estranee alla loro cultura. Le loro posizioni vennero condivise da molti e seguì una reazione che stimolò non solo gli artisti, ma anche il pubblico e gli editori, a prendere consapevolezza dell'importanza della propria identità e della propria volontà di affermazione.

13 F. De Angelis. (2015). Graphic Novels and Comic Book in Post-Revolutionary Egypt: Some Remarks. *La rivista di Arablit*. V: 9-10. 23-37. 28, larivistadiarablit.it/riviste/articoli_rivista/graphic-novels-and-comic-books-in-post-revolutionary-egypt-some-remarks (cons. 05.05.2020).

14 Jad. (2007). A Brief History of Arabic Comics. *Articles & Essays*. 02.05. jadarticles.blogspot.it/2007/05/brief-history-of-arabic-comics.html (cons. 17.05.2020).

15 Douglas & Malti-Douglas. *op. cit.* 3.

16 G. Khoury. (2011). La bande dessinée d'expression arabe de 1950 à nos jours. *Takam Tikou*. 11.03. takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/la-bande-dessinee-d-expression-arabe-de-1950-a-nos-jours (cons. 17.05.2020).

17 B. Millet & M. Samir. (1987). *Sindibad et les autres. Historie de la presse enfantine en Egypte (1987)*. Dossiers du Cedej. Le Caire: CEDEJ. books.openedition.org/cedej/503?lang=it (cons. 12/05/2020).

18 Douglas & Malti-Douglas. *op. cit.* 10. Anche N. Damluji ci offre, commentandoli, alcuni esempi della localizzazione di Mickey Mouse in Egitto, nella quale individua una strategia "accogliente" dell'imperialismo occidentale. Cfr. N. Damluji. (2011). Made For You and Me: Localizing Disney's Imperialism for an Egyptian Audience. *Hooded Utilitarian*. Gennaio. www.hoodedutilitarian.com/2011/01/made-for-you-and-me-localizing-disneys-imperialism-for-an-egyptian-audience/ (cons. 20/05/2020).

Fig. 2 Artista anonimo, *Miki*, Copertina del #170, 1964, Dar al Hiāl, Egitto.

È da questo periodo, infatti, che i fumetti s'impregnarono sempre più di elementi dapprima sociali e culturali, e poi, verso gli inizi degli anni Settanta, più propriamente politici.[19] La maggior parte delle riviste per ragazzi era sotto il monopolio statale e non erano sconosciute al mondo arabo le capacità del fumetto come mezzo di comunicazione di massa e veicolo di ideologie. I partiti politici, per esempio, ne sfruttavano il potenziale usandoli come mezzo di propaganda, finanziando cioè fumetti che presentassero un esplicito appoggio alle loro idee. Un esempio fra i molti è quello della rivista egiziana *Usāma*, pubblicata nel 1969, che divenne un vero e proprio strumento di propaganda nazionalista (fig. 2).[20]

Questa esasperata ideologizzazione del medium determinò però un progressivo calo d'interesse dei ragazzi nei confronti dei personaggi arabi altamente politicizzati e militarizzati. A essi erano infatti preferiti quelli stranieri importati che, seppur un po' estranianti, erano più vivaci e atti a stimolare l'esuberante fantasia tipica della loro età.[21]

In seguito a ciò, la produzione locale conobbe un periodo di stagnazione che si protrasse sino alla fine degli anni Ottanta. La ripresa ebbe inizio con la rivista libanese *Samīr*, che riprendeva lo spirito originale della sua omonima egiziana: quello di proporre al pubblico una produzione rigorosamente pan-araba a fini di intrattenimento.[22] A questa seguì la rivista *Mājid* (che porta il nome di un navigante arabo del XV secolo, Aḥmad ibn Mājid), pubblicata ad Abu Dhabi, negli Emirati Arabi Uniti, a partire dal 1979. La sua diffusione geografica, che riguarda praticamente tutti i paesi arabi, così come la vastità della sua audience e la frequenza di pubblicazione (settimanale) ne fanno a tutt'oggi la rivista per bambini più influente nel mondo arabo.[23] Va comunque notato che se, come abbiamo detto, la casa editrice è emiratina, la rivista può essere considerata tale solo dal punto di vista amministrativo, perché non solo è stata fondata da un giornalista egiziano, Ahmad ʿUmar, ma anche il suo staff editoriale include alcuni dei più importanti cartoonist egiziani quali Hijāzi e El-Labbād, che hanno conferito a *Mājid* un livello artistico decisamente più alto di molte altre riviste di questo tipo.[24]

Le tendenze del fumetto egiziano a partire dagli anni Ottanta

A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, non solo in Egitto ma nel mondo arabo in genere, si assiste a una produzione fumettistica che può essere considerata in larga parte indigena e originale.[25] A ciò si accompagna

19 Di Marco. (2011). Prefazione. *op. cit.* XII.

20 L. Ghaibeh. (2011). La propagande dans la bande dessinée arabe: du nationalisme au religieux. *Takam Tikou*. takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/la-propagande-dans-la-bande-dessinee-arabe-du-nationalisme-a (cons. 11/05/2020).

21 *Ibidem*.

22 G. Khoury. La bande dessinée. *op. cit.*

23 Douglas e Malti-Douglas. *op. cit.* 151.

24 *Ivi*. 152.

25 D. Machin & T. Van Leeuwen. (2006). *Global Media Discourse: A Critical Introduction*. London: Taylor & Francis. 36.

l'interesse degli artisti a rivisitare i modelli importati, manipolando gli schemi iconografici storicizzati come quelli statunitensi in modo da creare una nuova forma di fumetto culturalmente più vicina a loro stessi e al loro pubblico. A tale proposito si segnalano iniziative volte all'istituzione di case di produzione locali come l'egiziana Ak Comics, nata nel 2004 con l'esplicito intento di pubblicare e diffondere i primi supereroi del Medio Oriente[26] e la Teshkeel Comics, fondata nel 2006 dal fumettista e psicologo kuwaitiano Naif Al-Mutawa.[27]

L'obiettivo di questi fumetti, comunque, è ancora una volta pedagogico: fornire alle giovani generazioni una serie di modelli positivi, che siano radicati nella realtà locale e che inducano nel contempo un senso di appartenenza comune e un relativo sentimento di orgoglio e di ottimismo.

L'estensione dell'audience dei lettori di fumetti al pubblico adulto è invece emersa nel mondo arabo con molta titubanza e a partire da tempi recenti.[28] Per spiegare questo ritardo bisogna tenere conto di diversi fattori che in una ragnatela di reciproche influenze sono lentamente ma inesorabilmente riusciti a modificare la concezione del medium. I principali ostacoli che hanno rallentato uno sviluppo costante e articolato di questo tipo di fumetti all'interno dell'intera regione sono innanzitutto rappresentati dalla mancanza di finanziamenti sufficienti a garantirne una stabile e fiorente produzione. A ciò si aggiunge però anche la scarsa considerazione del medium stesso, che ha potuto essere rivalutato solo in tempi molto recenti grazie al contributo di iniziative come festival ed esibizioni organizzati in alcune delle principali capitali del mondo arabo.[29] Lo scopo di queste iniziative è appunto quello di mostrare la validità e la fondatezza della "nona arte", ricordando come la sua essenza sia radicata in una tradizione passata che viene spesso ignorata.

In questa tradizione s'inserisce anche la vignetta satirica, che in Medio Oriente vanta un trascorso decisamente consolidato. Questo è ciò che afferma Paola Caridi, che ne sottolinea l'originalità e l'identità rispetto ai modelli occidentali, da lei definiti "onnivori e invasivi". Al di là delle riviste infantili, infatti, la produzione araba di fumetti si è sovente concentrata sulla caricatura, ovvero sull'ironia e sulla satira.[30]

Gli egiziani in particolare sono conosciuti fra gli arabi come *awlād al-nukta* (figli dello scherzo) per il loro spiccato senso dell'umorismo. Un umorismo che, dispiegato nelle riviste, nei fumetti e nelle storie popolari, non è però fine a se stesso, bensì offre sempre un'importante occasione di riflessione e stimola la critica. Le vignette, infatti, sono e continuano a essere il mezzo più immediato e popolare per esprimere quello che la gente della strada pensa della politica internazionale e dei propri regimi, e permettono di rintracciare il filo conduttore che lega i disegnatori del passato a quelli contemporanei, svelandone le premesse e gli sviluppi all'interno del sistema sociale in Medio Oriente.[31]

Che il fumetto derivi dalla tradizione delle vignette satiriche è un fatto evidente,[32] e anche se la loro separazione è oggi netta, vignette e fumetti condividono lo stesso linguaggio (caricature, dialoghi nei baloons, onomatopee, ecc…). Certo, le prime sono caratterizzate dall'unicità del disegno e non hanno sviluppi narrativi: il loro senso si esplica totalmente all'interno di un singolo riquadro e appaiono di solito sui giornali per commentare notizie recenti o criticare certe attitudini politiche con la loro carica satirica e ironica.[33] Ma la continuità tra queste e i fumetti si palesa oggi più che mai nelle tematiche, che per i secondi come per le prime riguardano il presente, la politica e la società.

26 Di Marco. *op. cit.* 116.

27 Su al-Mutawa e i suoi super-eroi si veda il contributo di Benedetta Brossa in questo stesso volume.

28 Gameel. *op. cit.*

29 M. L. Qualey. (2012). The Capital of Arab Comics: Algiers, Beirut, Cairo, Or Dubai? *Arablit Quarterly*, 15.04. arablit.org/2012/04/1the-capital-of-arab-comics-algiers-beirut-cairo-or-dubai/ (cons. 24/04/2020).

30 P. Caridi. (2007). *Arabi invisibili, Catalogo ragionato degli arabi che non conosciamo. Quelli che non fanno i terroristi*. Milano: Feltrinelli.

31 De Angelis. *op. cit.* 60.

32 D. Barbieri. (2011). *Guardare e leggere*. Roma: Carocci. 96.

33 S. McCloud. (1993). *Understanding Comics: the Invisible Art*. New York: Tundra Pub. 28-29.

Un graphic novel in Egitto: il caso chiave di *Metro*

In questi ultimi decenni, i cambiamenti socio-politici di cui l'Egitto è stato testimone hanno contribuito all'emergere di una nuova sensibilità che si è espressa in varie forme artistiche: cinema, graffiti, musica, fotografia, calligrafia, letteratura, fumetto.[34]

Fra tutte, prendiamo qui in considerazione un'opera egiziana, *Metro*, che, presentandosi nel contempo come romanzo e come fumetto, può definirsi un "romanzo grafico" (graphic novel) o, per usare un'espressione di Umberto Eco, un testo di "letteratura disegnata". Come tale, essa costituisce un esempio della sopramenzionata nuova sensibilità dei disegnatori arabi, di una loro volontà di cercare strade innovative nel campo della letteratura e del fumetto insieme. *Metro* ha infatti il merito di aver esteso l'audience dei fumetti al mondo adulto e fa parte di un panorama letterario rivoluzionario, che aveva già portato allo scoperto tematiche scottanti come la corruzione, il clientelismo e la sessualità.[35] Basti pensare al caso dello scrittore egiziano 'Ala' Al-Aswāni, il cui romanzo *'Imāra Ya'qūbiyān* (Palazzo Yacoubian), pubblicato nel 2002 dopo esser stato rifiutato da molti editori per i temi trattati, divenne in seguito un bestseller sia nel mondo arabo sia all'estero. Al-Aswāni, definito un "autore di letteratura popolare", è riconosciuto come uno degli intellettuali che, nelle sue opere, ha espresso il proprio dissenso nei confronti del regime dell'ex presidente egiziano Hosni Mubarak.[36] Come *Palazzo Yacoubian*, anche *Metro* si può collocare all'interno della letteratura "popolare" e, con riferimento alle rivoluzioni arabe del 2011, "pre-rivoluzionaria". Nonostante la similarità delle tematiche, però, il primo non fu oggetto di censura come il secondo.

Il graphic novel, pubblicato al Cairo nel 2008 dalla casa editrice al-Malāmih, costò infatti all'autore egiziano di origini libiche Magdy El Shafee e all'editore Mohamed Sharkawi un processo che si concluse con la condanna di questi ultimi al pagamento di un'ammenda di 5.000 lire egiziane (circa 700 euro) e alla distruzione di tutte le copie del fumetto con l'accusa di aver usato un linguaggio visivo e verbale "troppo spinto".

In realtà, la motivazione della censura non fu solamente quella di aver arrecato disturbo alla morale pubblica, ma anche e soprattutto quella di aver criticato il regime dell'allora presidente Hosni Mubarak e di aver ritratto nel fumetto alcuni alti esponenti del suo entourage.[37] Com'è stato notato, infatti, "molti libri più espliciti di *Metro* sono rimasti sul mercato locale, forse perché pochi di essi hanno riportato un affresco così vivido della realtà cairota degli inizi del ventunesimo secolo".[38]

Definito un thriller, una storia d'amore, un romanzo politico metropolitano che si anima dietro le quinte e nei sotterranei dell'affascinante e decadente Cairo del XXI secolo,[39] *Metro* vede come protagonista principale Shihab, un giovane ingegnere programmatore di software caduto in bancarotta nella venale economia cairota. Egli è dunque un prototipo di quella gioventù che ha studiato, è capace, ma non ha alcuna possibilità di riuscita in un paese in cui vigono le regole del "sistema": corruzione, consorterie del parentado, rapacità dei banchieri, uomini d'affari e poliziotti pronti a sbranarsi o a proteggersi tra loro a seconda delle convenienze. Shihab si sente come intrappolato in una gabbia al di fuori della quale stanno gli uomini d'affari e lo stato corrotto, mentre dentro sono "imprigio-

34 J. Brown. (2012). Comic spring in the Arab world. *CBLDF*. Agosto. cbldf.org/2012/08/comic-spring-in-the-arab-world/ (cons. 25/04/2020).

35 A. Alev. (2007). The Yacoubian Building, by Alaa Al Aswany, trans Humphrey Davies. *The Indipendent*. 16.02. www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-yacoubian-building-by-alaa-al-aswany-trans-humphrey-davies-436484.html (cons.13/05/2020).

36 D. Heshmat. (2011). Riwayāt al-ġadhb wa-al-thawra. *Al-jadaliyya*, 08.12. www.jadaliyya.com/pages/index/3450/ (cons. 15/04/2020).

37 C. Comito. (2012) Nuove traduzioni: Metro, di Magdy El Shafee, pubblicato negli USA (ma censurato in Egitto). *Editoriaraba*. 06.06. editoriaraba.com/2012/06/06/nuove-traduzioni-metro-di-magdy-el-shafee-pubblicato-negli-usa-ma-censurato-in-egitto/ (cons. 18.05.2020).

38 M L. Qualey. (2012). Magdy El Shafee on the English Edition of *Metro*. *ArabLit Quarterly*. 02.08. arablit.org/2012/08/02/magdy-el-shafee-on-the-english-edition-of-metro-censorship (cons. 10/05/2020).

39 G. Valentino. (2011). Ecco il graphic novel *Metro* censurato in Egitto perché pornografico. *La Repubblica Napoli*. 08.05. napoli.repubblica.it/cronaca/2011/05/08/news/ecco_il_graphic_novel_metro_censurato_in_egitto_perch_pornografico-15965302 (cons. 10/05/2020).

nate" le masse povere e miserevoli che non hanno mai provato a fuggire.

In cerca di una via d'uscita, Shihab organizza con l'amico Mustafa una rapina "onesta"[40] ai danni di una banca, rubando i soldi di una misteriosa valigetta che doveva, invece, restare segreta, e porta così involontariamente alla luce un pericoloso complotto. Cercando di districarsi dai problemi derivati da questo fatto, Shihab, in modo quasi del tutto accidentale, palesa un articolato affresco della diffusione della corruzione cairota, della decadenza a cui costringe una realtà statica con scarsa mobilitazione sociale, che non è interessata ai meriti di chi vuole progredire per sé e per il proprio paese. Banchieri, multinazionali, politici e giornalisti corrotti sono tutti nel mirino dell'autore, così come la brutalità della polizia, dispiegata nei confronti degli attivisti pro-democratici. Fra questi ultimi emerge Dina, una giornalista generosa e rivoluzionaria che di manifestazioni non se ne perde una, perché le fanno sentire "che c'è ancora speranza". Proprio questa speranza, fusa all'amore che il cinico Shihab prova per lei, permette ai due giovani di intravedere uno spiraglio di luce alla fine del tunnel. Per questo, e molto significativamente, nell'ultima vignetta del fumetto, ambientata all'interno della metropolitana del Cairo, Shihab dice a Dina: "Usciamo fuori", mentre nel sottofondo si sente l'annuncio di un nuovo treno in arrivo. La metropolitana ha qui importanza non solo come elemento simbolico, in quanto associata metaforicamente alla gabbia nella quale il regime egiziano soffoca e opprime il suo popolo,[41] ma anche perché le sue stazioni scandiscono il ritmo stesso della storia: i capitoli sono infatti cadenzati dalle fermate che portano i nomi delle città egiziane e di alcuni presidenti come Saad Zaaghloul, Anwar al-Sadat e Hosni Mubarak. Fra gli altri, ovviamente, il celeberrimo – e amatissimo – padre del panarabismo, Gamal Abdel Nasser; nella stazione a lui dedicata troneggia uno dei suoi motti: *Bi-naqūl al-kifāya wa-l-'adl* (Noi diciamo che è troppo

Fig. 3 *Metro*, Shihab e Dina.

e (vogliamo) giustizia).[42] Uno slogan che ben si addice alla sensazione di "saturazione" che aleggia sin dalle prime pagine dell'opera.

La ricerca di una connessione tra il graphic novel *Metro* e il pubblico si palesa nella scelta dell'utilizzo, da parte dell'autore, di una vera e propria *lingua* più vicina a quella della gente. Il testo, infatti, non è in arabo "standard" che, come detto, è la lingua ufficiale dei paesi arabi, ma nella variante '*ammiyya* [popolare], ovvero in "dialetto" egiziano, la lingua che tutti parlano. Solo così può dispiegarsi tutta la vitalità di una prosa che racconta una trama chiara in modo scorrevole e dinamico: in una lingua scelta perché "Quando fai arte popolare, prendi le parole della gente, le parole di ogni giorno, la lingua della strada…" afferma El Shafee in una video-intervista sul canale youtube della casa editrice Il Sirente.[43] La lingua '*ammiyya* di *Metro* è una lingua cruda, senza mezzi termini, a volte esplicita quanto il contenuto visivo: questo è stato un altro dei pretesti per cui tutte le copie del romanzo grafico sono state bruciate. Insomma, possiamo davvero dire che in *Metro* si riescono a sentire gli slogan e le urla che hanno fomentato le manifestazioni che hanno acceso il mondo arabo in questi ultimi anni.

Una delle scene incriminate come offensive è contenuta in una singola pagina che, mostrandoli nudi e abbracciati in un letto, chiarisce il tipo di relazione instauratasi tra il protagonista Shihab e la giornalista Dina. L'impatto è stato tale che: "Il regime non era abituato, né preparato, a questa nuova forma d'espressione, ma si è comunque subito attrezzato per zittirla" (fig. 3).[44]

40 M. Jaggi. (2012). The Godfather of Egyptian Graphic Novelists: Magdy El Shafee. *Newsweek*. 25.06. www.newsweek.com/godfather-egyptian-graphic-novelists-magdy-el-shafee-65109 (cons. 15/05/2020).

41 M. El Shafee. (2010). *Metro*. Trad. it. di E. Pagano. Fagnano Alto: Il Sirente. 4, 21, 26, 28.

42 M. El Shafee. (2008). *Mītrū*. Il Cairo: Dār al Malāmih. 80.

43 L. Tangherlini. (2011). *Metro Graphic Egyptian Protests Street Uprising/Magdy El Shafee*. www.youtube.com/watch?v=jZlagjKnlKc, minuto 6:26 (cons. 18/05/2020).

Conclusione

Abbiamo visto come nel fumetto arabo, passato e attuale, sia sempre palpabile il riflesso degli eventi di cui gli artisti sono testimoni, rappresentando dunque un ottimo veicolo di informazione e diffusione del loro modo di vedere e pensare la società e il mondo.[45] Ovvero, come qualcuno ha detto, "I fumetti sono un medium universale con una ricca storia nel Medio Oriente."

Da mero strumento di intrattenimento per bambini a veicolo di propaganda, il fumetto nel mondo arabo, proprio come in 'occidente', ha testimoniato un lungo cammino di trasformazione e di lenta evoluzione, fino ad arrivare alla presa di consapevolezza della propria validità d'esistere come degna forma d'espressione[46] e raggiungere la maturità espressiva del romanzo grafico.

44 El Shafee, *Metro. op. cit.* VIII

45 Dalla pagina di presentazione della mostra itinerante *Arab Comics Exhibit*, www.arabcomicsexhibit.org/exhibit cons. 02/5/2017).

46 Ch. Bank. (2012). Swimming against the Tide. *Qantara.de*. en.qantara.de/content/comics-artists-in-the-arab-world-swimming-against-the-tide (cons. 02/5/2017).

Bibliografia

AA. VV. (2007). La bande dessinée au Moyen-Orient. *L'Orient-le-jour*. 21.09. www.lorientlejour.com/article/570923/La_bande_dessinee_au_Moyen-Orient.html (cons. 17.05.2020).

Alev, A. (2007). The Yacoubian Building, by Alaa Al Aswany, trans Humphrey Davies. *The Indipendent*. 16.02. www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-yacoubian-building-by-alaa-al-aswany-trans-humphrey-davies-436484.html (cons.13/05/2020).

Arab Comics Exhibit, www.arabcomicsexhibit.org/exhibit (cons. 02/5/2017).

Bank, Ch. (2012). Swimming against the Tide. *Qantara.de*, en.qantara.de/content/comics-artists-in-the-arab-world-swimming-against-the-tide (cons. 02/5/2017).

Barbieri, D. (2011). *Guardare e leggere*. Roma: Carocci.

Brown, J. (2012). Comic spring in the Arab world. *CBLDF*. Agosto. cbldf.org/2012/08/comic-spring-in-the-arab-world/ (cons. 25/04/2020).

Caridi, P. (2007). *Arabi invisibili, Catalogo ragionato degli arabi che non conosciamo. Quelli che non fanno i terroristi*. Milano: Feltrinelli.

Comito, C. (2012). Nuove traduzioni: Metro, di Magdy el-Shafee, pubblicato negli USA (ma censurato in Egitto). *Editoriaraba*. 06.06. editoriaraba.com/2012/06/06/nuove-traduzioni-metro-di-magdy-el-shafee-pubblicato-negli-usa-ma-censurato-in-egitto/ (cons. 18.05.2020).

Damluji, N. (2011). Made For You and Me: Localizing Disney's Imperialism fo ran Egyptian Audience. *Hooded Utilitarian*. Gennaio. www.hoodedutilitarian.com/2011/01/made-for-you-and-me-localizing-disneys-imperialism-for-an-egyptian-audience/ (cons. 20/05/2020).

------. (2017). The Forgotten Awlad: Pre-1950 Comics in Egypt. *Medium.com*. 20.02. medium.com/@ndamluji/the-comic-book-heroes-of-egypt-7030f6a884fd (cons. 17.05.2020).

De Angelis, F. (2015). Graphic Novels and Comic Books in Post-Revolutionary Egypt: Some Remarks. *La rivista di Arablit*. V: 9-10. 23-37.

Di Marco, S. (2011). *Fumetto e animazione in Medio Oriente. Persepolis, Valzer con Bashir e gli altri: nuovi immaginari grafici dal Maghreb all'Iran*. Latina: Tunué.

Douglas, A. & Malti-Douglas, F. (1994). *Arab Comic Strips: Politics of an Emerging Mass Culture*, Bloomington: Indiana University Press.

El Shafee, M. (2008). *Mītrū*. Il Cairo: Dār al Malāmih.

El Shafee, M., (2010). *Metro*. Trad. it. di E. Pagano. Fagnano Alto: Il Sirente.

Gameel, M. (2014). Egyptian comics: A history with a revolutionary flavor. *Al-Akhbar English*. 30.09. english.al-akhbar.com/node/21779 (cons. 29/01/2018).

Ghaibeh, L. (2011). La propagande dans la bande dessinée arabe: du nationalisme au religieux. *Takam Tikou*. takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/la-propagande-dans-la-bande-dessinee-arabe-du-nationalisme-a (cons. 11/05/2020).

Heshmat, D. (2011). Riwayāt al-ġadhb wa-al-thawra. *Al-jadaliyya*. 08.12. www.jadaliyya.com/pages/index/3450/ (cons. 15/04/2020).

Jaggi, M. (2012). The Godfather of Egyptian Graphic Novelists: Magdy El Shafee. *Newsweek*. 25.06. www.newsweek.com/godfather-egyptian-graphic-novelists-magdy-el-shafee-65109 (cons. 15/05/2020).

Jad. (2007). A Brief History of Arabic Comics. *Articles & Essays*. jadarticles.blogspot.it/2007/05/brief-history-of-arabic-comics.html (cons. 17.05.2020).

Khouri, G. (2011). La bande dessinée d'expression arabe de 1950 à nos jours. *Takam Tikou*. 11.03. takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/la-bande-dessinee-d-expression-arabe-de-1950-a-nos-jours (cons. 17.05.2020).

Machin, D. e Van Leeuwen, T. (2006). *Global Media Discourse. A Critical Introduction*. London: Taylor & Francis.

McCloud, S. (1993). *Understanding Comics: the Invisible Art*. New York: Tundra Pub.

Millet, B. & Samir, M. (1987). Sindibad et les autres. Historie de la presse enfantine en Egypte (1987). *Dossiers du Cedej*. Le Caire : CEDEJ. books.openedition.org/cedej/503?lang=it (cons. 12/05/2020).

Morayef, S. (2015). Arab comic artists discuss adversity and censorship. *Middle East Eye*. 19.08. www.middleeasteye.net/in-depth/features/arab-comic-artists-discuss-adversity-and-censorship-1238753338 (cons. 12/05/2020).

Qualey, M. L. (2012). The Capital of Arab Comics: Algiers, Beirut, Cairo, Or Dubai? *Arablit Quarterly*. 15.04. arablit.org/2012/04/1the-capital-of-arab-comics-algiers-beirut-cairo-or-dubai/ (cons. 24/04/2020).

------. (2012). Magdy El Shafee on the English Edition of *Metro*. *Arablit Quarterly*. 02.08. arablit.org/2012/08/02/magdy-el-shafee-on-the-english-edition-of-metro-censorship (cons. 10/05/2020).

Tangherlini, L. (2011). *Metro Graphic Egyptian Protests Street Uprising/Magdy El Shafee*. www.youtube.com/watch?v=jZlagjKnlKc, minuto 6:26 (cons. 18/05/2020).

Valentino, G. (2011). Ecco il graphic novel *Metro* censurato in Egitto perché pornografico. *La Repubblica Napoli*. 08.05. napoli.repubblica.it/cronaca/2011/05/08/news/ecco_il_graphic_novel_metro_censurato_in_egitto_perch_pornografico-15965302 (cons. 10/05/2020).

Vigna, B. (2012). *I fumetti nel Maghreb*. Olbia: Thapros.

Wolk, D. (2008). *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Boston: Da Capo Press.

Graphic Journalism e mondo arabo, lo sguardo onesto dei fumetti

Paola de Ruggieri

Riuscire a trasmettere un'immagine onesta ed esaustiva della realtà araba non è un'impresa facile per gli occidentali, che corrono sovente il rischio di cadere in semplificazioni e stereotipi, non riuscendo a mostrare quelle caratteristiche e quei dettagli in grado di "fare la differenza".

Se i libri di testo sono un'ottima fonte per conoscere gli eventi storici che si sono succeduti e se i giornali o le notizie in televisione, o sui media in genere, sono il mezzo più utile per ottenere informazioni sulle questioni di attualità che coinvolgono aree geograficamente così lontane, è possibile trovare il modo di unire una conoscenza immediata e superficiale degli avvenimenti e una, invece, maggiormente approfondita? E, soprattutto, è possibile trovare una fonte cui attingere che riesca a essere, allo stesso tempo, tanto coinvolgente da stimolare e mantenere l'interesse di chi si avvicina a queste realtà?

All'interno di un contesto complesso come quello arabo in generale e musulmano in particolare, la tecnica della narrazione e del giornalismo a fumetti si colloca in modo perfetto.

Tra le diverse forme di giornalismo esistenti, infatti, ne è da poco emersa una differente, ma profondamente efficace: il giornalismo a fumetti o *graphic journalism*.[1]

> Letteralmente si dovrebbe tradurre come 'giornalismo grafico'. Un concetto assai vago, che nasce da un fraintendimento iniziale: la volontà di utilizzare l'aggettivo 'graphic' per aggirare il termine 'comics', alla ricerca di una maggiore legittimazione culturale. In realtà oggi, per tutti, il concetto di 'graphic journalism' è sinonimo di 'comic journalism', e quindi: giornalismo a fumetti.[2]

1 Tecnica giornalistica utilizzata dai fumettisti che ricorre alla struttura del *graphic novel*, in modo tale da non ridurre la presentazione degli eventi a singole vignette o strisce e quindi sviluppare la narrazione in tavole racchiuse poi in un unico volume. Per la storia del *graphic journalism* e delle tecniche che lo caratterizzano, cfr. tra gli altri C. Gubitosa. (2018). *Il Giornalismo a Fumetti, raccontare il mondo col linguaggio della nona arte*. Salerno: Nicola Pesce Editore.

2 F. Fasiolo. (2012). *Italia da fumetto*. Latina: Tunué. 4.

La definizione di *graphic journalism* è intrinseca nel nome stesso: esso si configura come narrazione di eventi storici o di cronaca sotto forma di fumetto. Questa modalità di scrittura si distanzia di molto dalla tradizionale concezione del giornalismo, in quanto ne annulla la caratteristica di base: il manifestarsi sotto forma di articolo. In questo caso, infatti, la vignetta non *accompagna* l'articolo: la vignetta è l'articolo. Ogni elemento, ogni intervista, reportage, inchiesta, diventa immagine, chiara e visibile, e l'opera che nasce si colloca a metà tra un libro a fumetti e un articolo di giornale.

> Non è giornalismo 'grafico' o 'illustrato', perché non stiamo parlando di illustrazioni che accompagnano reportage scritti o di appendici grafiche a inchieste internazionali. Siamo di fronte ad una commistione nuova. Alla scelta di autori che decidono di utilizzare tutte le potenzialità narrative e visive del fumetto per esprimere contenuti giornalistici. Nei fatti, insomma, stiamo parlando di inchieste, interviste, approfondimenti, reportage, realizzati a fumetti.[3]

Affermare, però, che il *graphic journalism* sia più efficace del giornalismo tradizionale, non sarebbe corretto: si tratta di due campi del tutto differenti, impossibili da sovrapporre l'un all'altro per vederli combaciare. Del resto, le sostanziali differenze che esistono tra le due forme giornalistiche, vanno a delinearne tanto i limiti quanto l'efficacia.

Nel *graphic journalism*, forse più che nel giornalismo tradizionale, il giornalista offre la sua visione del mondo in maniera esplicita, rappresentandola non solo con le parole, ma anche – e soprattutto – con i disegni. La decisione, da parte di un fumettista, infatti, di disegnare determinati soggetti in un determinato modo è puramente a sua discrezione. Perciò quello che succede, nel *graphic journalism*, è che la vignetta arriva a svolgere la funzione di tramite, di mezzo, tra disegnatore e lettore: essa rappresenta tutto ciò che è reale, ma nel modo in cui la realtà viene vista da chi disegna: una realtà da cui il fumettista non può prescindere, stando alle parole di Joe Sacco:[4]

> "Diventi parte della storia. Certo puoi cercare di non raccontare la tua presenza, ma sei comunque coinvolto".[5]

Data la natura di queste opere, inoltre, il giornalista propone al lettore una "storia" descrivendo la realtà così come la vivono uno o più personaggi, tra i quali è spesso anch'egli incluso; in questo modo, il prodotto potrebbe risultare più "romanzato", ma al tempo stesso è senz'altro più coinvolgente e immediato rispetto a un articolo di giornale, sebbene più lento da leggere.

Un'altra fondamentale differenza è proprio dettata dal tempo: tra giornalismo tradizionale e giornalismo a fumetti i tempi di realizzazione sono differenti. La realizzazione di un fumetto richiede tempi più lunghi per la creazione e la rifinitura dei disegni; al contrario, i tempi di stesura di un articolo di giornale possono essere molto più brevi. Questo si riflette sugli eventi narrati: tutto quello che verrà descritto nella narrazione a fumetti sarà, di conseguenza, meno recente rispetto alle notizie riportate dagli articoli di cronaca. Senza contare che lunghi sono i tempi di stesura, così come lunghi sono i tempi di lettura: davanti a un fumetto, il lettore ha bisogno di porre attenzione tanto ai dialoghi e alle didascalie quanto alle immagini.

Questa connotazione del fumetto come opera "lenta", tanto nella stesura quanto nella lettura, non va vista come sinonimo di inferiorità o di debolezza; tutt'altro: la lentezza ne diventa il punto di forza, permettendo ai lettori di concedersi il piacere della lettura e della comprensione degli argomenti di cui legge.[6]

Infine, a distinguere le due forme giornalistiche è anche la scarsa considerazione di cui il fumetto ha goduto nei tempi passati.[7] Nel corso degli anni, infatti, esso è stato tenuto in sempre maggior considerazione, al punto da elevarsi allo status di "nona arte", della quale fu fermo sostenitore, tra gli altri, anche Umberto Eco. Secondo Eco, infatti, le opere a fumetti non rappresentano solamente una forma di cultura popolare che emerge "dal basso"; piuttosto "il fumetto è un prodotto industriale, commissionato dall'alto".[8]

A ogni modo, non si può ancora dire che questa forma d'arte goda della piena accettazione culturale e che abbia del tutto superato la sua bassa considerazione sociale come mezzo di informazione.

Ciononostante, come dimostreranno le vignette che verranno prese in considerazione nelle pagine successive, la leggerezza con la quale una qualsiasi storia può essere raccontata sotto forma di disegno è un'arma molto più potente di quanto si possa immaginare e, di conseguenza, più d'impatto e più efficace e non per forza disimpegnata da temi importanti e di spessore. La presa dell'immagine sulla mente è, inoltre, da sempre più forte e più diretta delle parole, in grado di coinvolgere il lettore in una maniera più completa, proiettandolo all'interno della storia.

Per dimostrare come l'uso dei fumetti possa essere idoneo per la creazione di una coscienza critica nei confronti di una specifica cultura o determinate circostanze, utilizzerò diverse vignette prese da quattro opere a fumetti. Come si potrà evincere da ciascuna di esse, i fumettisti che si sono avvicinati al *graphic journalism* non hanno ancora delineato regole e direttive generali per la produzione di questo tipo di lavori, che vengono portati avanti in maniera del tutto spontanea e istintiva.[9]

> Ho messo da parte due costrizioni di base che spesso inibiscono il lavoro di chi scrive storie a fumetti: il numero delle pagine e il formato. Di conseguenza ogni storia è stata scritta senza attenzione allo spazio e ognuna ha potuto sviluppare il suo formato da sola; cioè, seguendo la propria narrazione.[10]

L'assenza di regole generali è la prima caratteristica che si potrà notare nell'analisi delle opere che verranno prese in considerazione, in quanto si tratta di quattro lavori del tutto diversi tra loro sia per l'ambientazione geografica sia per le tecniche di disegno e la struttura delle vignette.

La prima opera è *Palestina, una nazione occupata*, disegnata dal giornalista maltese Joe Sacco e incentrata soprattutto sul rapporto tra la popolazione palestinese e la presenza delle milizie israeliane sul loro territorio; la seconda, *Cronache di Gerusalemme*, è anch'essa legata al conflitto israeliano-palestinese, descritto dai disegni del fumettista franco canadese Guy Delisle; la terza è il noto fumetto *Persepolis*, autobiografia dell'artista iraniana Marjane Satrapi; la quarta e ultima opera, infine, è la resa a fumetti del cartone animato *Valzer con Bashir* degli autori israeliani Ari Folman e David Polonsky.

Le opere

Palestina, una nazione occupata[11] è un reportage a fumetti realizzato da Joe Sacco nel 1996. Quest'opera, come molte altre di questo autore, è una fonte eccellente se si vuole sviluppare una conoscenza approfondita del popolo palestinese e delle sue abitudini. *Palestina* si configura infatti come una lunga narrazione interamente a fumetti della vita quotidiana all'interno dei territori palestinesi occupati dalle milizie israeliane; il filo conduttore è rappresentato al contempo dal viaggio svolto dal fumettista all'interno dei suddetti territori e dal confronto diretto e costante che egli ha con le persone che vi abitano.

Nonostante non manchino incontri e dialoghi con cittadini israeliani, la maggior parte degli incontri di Joe Sacco avvengono con membri di famiglie palestinesi, la cui cultura è mostrata nella sua interezza e senza semplificazioni né immagini stereotipate. Il primo elemento che colpisce è, senza dubbio, quello conflittuale: i conflitti sono presenti costantemente, i racconti di guerra e di prigionia sono persistenti all'interno dei salotti palestinesi, al punto da risultare quasi nauseanti; si ripetono come un mantra, come se ogni famiglia non avesse altro da raccontare se non le sventure che le sono capitate (fig. 1). Joe Sacco, però, non poteva prescindere da questo: la quotidianità palestinese è quella del conflitto e sfogliando le pagine di questo fumetto il lettore riesce a immergersi in quella stessa quotidia-

3 *Ivi*. 13.

4 Giornalista e fumettista di origine maltese; ha studiato negli Stati Uniti e in Europa. È un fumettista che si occupa principalmente di reportage su commissione per importanti testate. Cfr. P. Interdonato. (2010). Joe Sacco: giornalista e fumettista. In Joe Sacco. *Palestina, una nazione occupata*. Bari: Laterza. 5-10.

5 *Ivi*. 9.

6 Per un approfondimento cfr. Fasiolo. (2012). *op. cit.*

7 Nonostante si sia sviluppato a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, il disegno a fumetti ha raggiunto il successo solamente nel 1978, con la pubblicazione dell'antologia di racconti *Contratto con Dio e altre storie* di Will Eisner, al quale è stato poi intitolato il premio *Eisner Award*, uno dei più importanti nell'ambito della fumettistica americana. Cfr. D. Bonomo. (2005). *Will Eisner. Il fumetto come arte sequenziale*. Latina: Tunué.

8 U. Eco. (2001). *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.

9 Per approfondire cfr. AA.VV. (2018). *Nuvole di confine. L'arte del reportage a fumetti*. Milano: Rizzoli/Lizard.

10 D. Bonomo. (2005). *op. cit.*

11 J. Sacco. (2002). *op. cit.*

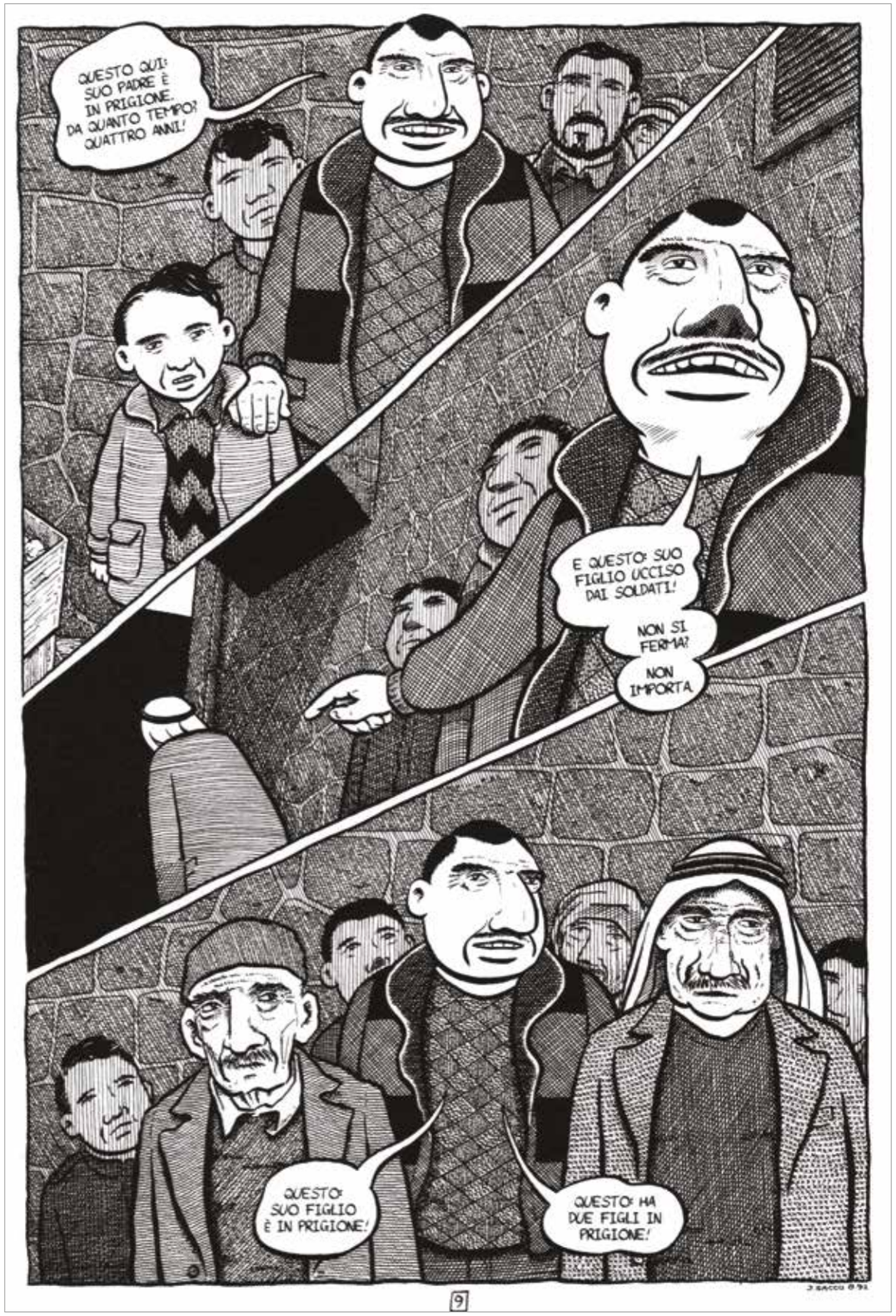


Fig. 1 *Palestina*, Joe Sacco.

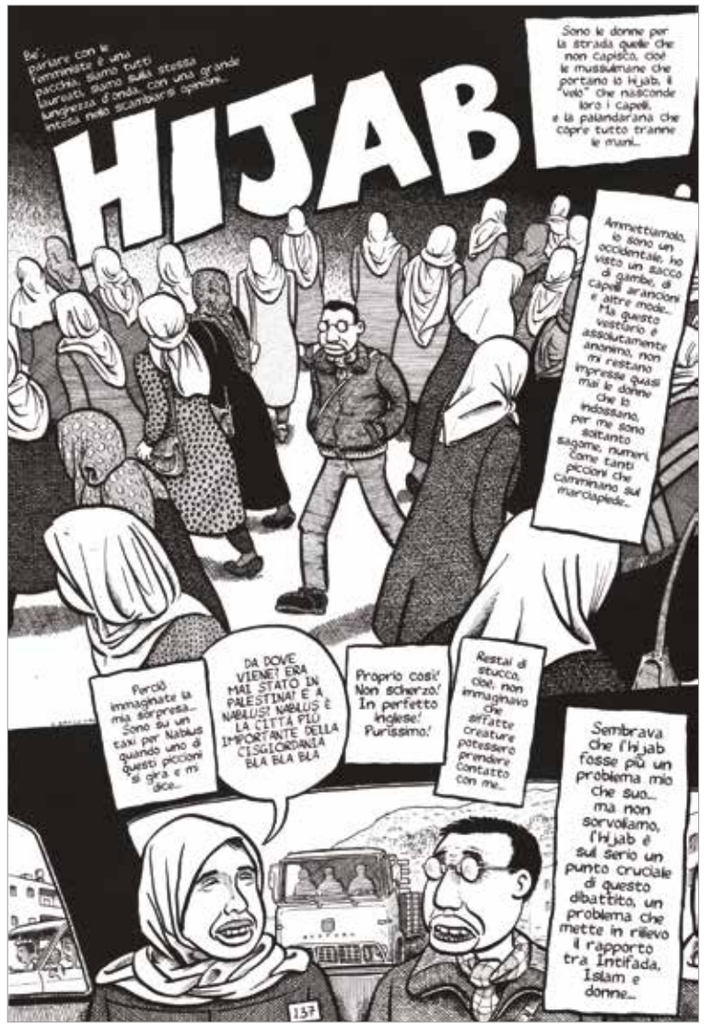


Fig. 2 *Palestina*, Joe Sacco.

nità, empatizzando con i protagonisti del racconto e con le loro abitudini; come nel caso della "cerimonia del tè", per esempio. È certamente noto come il tè sia una delle bevande più consumate nei territori mediorientali, eppure il ruolo che gli viene attribuito tra le pagine di questo fumetto rivela un'importanza che va ben oltre quella di una semplice bevanda. Il tè è una costante, è un rituale di ospitalità cui l'autore prende parte ogniqualvolta entra in una casa nuova, ed è maleducazione rifiutarlo. Da bevanda a rituale, il tè diventa anche un diritto, un vero e proprio diritto che ogni palestinese rivendica, persino all'interno delle carceri, nelle quali viene allestito un comitato per distribuire la bevanda tra i detenuti. Nello stesso modo in cui rivela un dettaglio così apparentemente superficiale, ma profondamente importante, sulla cultura palestinese, Joe Sacco affronta una questione più nota e più attuale molto più importante e sulla quale spesso si è dibattuto: la questione del *ḥijāb*, il velo islamico (fig. 2). In una digressione non breve circa il rapporto tra le donne musulmane e l'obbligo di indossare il *ḥijāb*, il legame tra fede religiosa e vita quotidiana emerge come decisamente stretto e labile allo stesso tempo: più che l'obbligo di portarlo, a risaltare è la volontà delle donne di indossarlo – ad avvertirne il peso è un uomo occidentale, non abituato a questo tipo di indumento, piuttosto che una donna palestinese credente o desiderosa di esserlo (fig. 3).

La seconda opera qui esaminata è *Cronache di Gerusalemme*,[12] scritta e disegnata da

12 G. Delisle. (2012). *Cronache di Gerusalemme*. Roma: Lizard/Rizzoli.

Fig. 3 *Palestina*, Joe Sacco.

Guy Delisle[13] nel 2012. Pur configurandosi affine all'opera precedente per le tematiche affrontate, *Cronache di Gerusalemme* e *Palestina* sono due lavori molto diversi. Oltre alla naturale differenza dettata dal segno grafico, a distanziare Joe Sacco e Guy Delisle è, in primo luogo, la natura del viaggio. Mentre Sacco è mosso dal personale desiderio di vedere, conoscere e descrivere la realtà dei luoghi e degli abitanti, infatti, Delisle parte per ragioni "esterne" rispetto a se stesso, dal momento che decide di recarsi a Gerusalemme per seguire la sua compagna, coordinatrice all'interno della nota Ong *Médecins sans frontière*.

Le diverse nature del viaggio creano il presupposto fondamentale per due fumetti del tutto diversi e quasi impossibili da mettere a confronto. Se nella prima opera il reporter, pur con qualche difficoltà, si relazionava in modo empatico con la nuova cultura, in questo secondo lavoro il reporter è un uomo occidentale che, proprio in quanto tale, fatica ad ambientarsi nella realtà di un luogo completamente diverso da quelli in cui è abituato a muoversi. Delisle si perde per Gerusalemme, non riesce a riconoscere le strade, a orientarsi, a distinguere tra loro i diversi quartieri della città; si sente osservato mentre cammina mangiando una mela per strada durante il mese di Ramadan; guarda dalla finestra e assiste a una festa di nozze e, quando si rende conto che gli invitati sono tutti di sesso maschile, si sente ancora più estraneo e lontano rispetto a tutto quello che lo circonda. Delisle, appunto, è in un posto "diverso" dai luoghi a cui è abituato, e si sente completamente perso.

Non è solo la cultura palestinese che gli è estranea, ma, inizialmente, anche la realtà del conflitto. Emblematica a questo proposito è la telefonata tra il fumettista e la sua compagna. Mentre egli è a Gerusalemme, infatti, quest'ultima è in missione nella Striscia di Gaza e una sera, in seguito al lancio di missili proprio nell'area in cui si trova, è costretta a chiamarlo per comunicargli che non può raggiungerlo. Delisle, di fronte a questa comunicazione, ha due reazioni: in un primo momento commenta con un impulsivo "Che sballo!", animato dalla novità di trovarsi in una terra in pieno conflitto (fig. 4); subito dopo, però, sembra prendere coscienza di quanto sta realmente accadendo e, rendendosi conto che la sua compagna è bloccata e non potrà tornare da lui, incomincia a interrogarsi sulla quotidianità delle persone che in quella zona abitano realmente e che spesso sono costrette a restare entro i confini senza poterne uscire (fig. 5).

Quanto è stato detto finora non significa che in *Cronache di Gerusalemme* venga meno la descrizione di ciò che accade né che lo sguardo di Delisle non coincida con quello di un osservatore attento; lo si può notare, a esempio, nel momento in cui decide di mostrare la cruda realtà di una donna palestinese costretta a "svelarsi" davanti a un checkpoint israeliano, mostrandosi ai soldati (fig. 6).

Tutto questo contribuisce a creare un'unica immagine chiara: il fumettista non è pienamente in grado di appropriarsi di una cultura nuova, ma questo non gli impedisce di guardare e di descriverla per quello che è, e la sua narrazione riesce a trasportare il lettore occidentale, il cui sguardo non è né diverso né lontano da quello di Delisle, che con innocenza e stupore si interfaccia alla brutalità quotidiana della questione israelo-palestinese. In quest'opera, insomma, scrittore e lettore scoprono nello stesso momento cosa significa essere musulmani in generale e palestinesi in particolare.

La terza opera, *Persepolis*,[14] è forse la più nota opera a fumetti ambientata in Medio Oriente. Scritto e disegnato nel 2000 dall'artista iraniana Marjane Satrapi[15] e realizzato come film d'animazione nel 2007, *Persepolis* è un fumetto autobiografico il cui unico obiettivo è raccontare la "semplice" storia di una ragazza iraniana costretta ad allontanarsi dal suo paese a causa del duro regime instaurato in seguito alla rivoluzione del 1978-79.[16]

13 Fumettista e animatore canadese, le cui opere principali sono ambientate in Cina e in Corea del Nord, fatta eccezione per *Cronache di Gerusalemme*, che ha vinto il titolo di "miglior opera" al *Festival International de la bande dessinée* d'Angouleme nel 2012.

14 M. Satrapi. (2002). *Persepolis*. Roma: Lizars/Rizzoli.

15 Fumettista e illustratrice iraniana cresciuta nel contesto della rivoluzione islamica, come descritto nel suo fumetto autobiografico *Persepolis*. Due volte vincitrice del premio "miglior albo" presso il *Festival International de la bande dessinée* d'Angouleme, con le opere *Broderies* (Taglia e cuci) nel 2004 e *Poulet aux prunes* (Pollo alle prugne) nel 2005.

16 La rivoluzione del 1978-79, com'è noto, portò all'instaurazione in Iran di una repubblica islamica sciita la cui costituzione è fortemente ispirata dalla *šarīʿa*, la Legge islamica. La letteratura sull'argomen-

Fig. 4 *Cronache di Gerusalemme*, Guy Delisle.

Fig. 5 *Cronache di Gerusalemme*, Guy Delisle.

L'intero volume potrebbe essere riassunto in una sola parola: semplicità.

A una trama semplice, infatti, corrispondono disegni semplici in bianco e nero. Come nei lavori di Joe Sacco, l'elementarità dei disegni in bianco e nero è la caratteristica in grado di alleggerire e semplificare una realtà molto più complessa. Attraverso disegni così poco elaborati da risultare quasi infantili, Marjane Satrapi riesce a raccontare l'intransigenza dei fautori della rivoluzione islamica, le difficoltà legate all'essere una giovane donna musulmana in un momento storico di cambiamento e di rivoluzione e allo stesso tempo le semplici, eppure apparentemente insuperabili, difficoltà dell'essere adolescente. Dall'inizio alla fine dell'opera, il lettore assiste alla crescita della giovane protagonista, la quale si trova continuamente di fronte a nuovi ostacoli da superare, legati ai contesti e alle realtà in cui vive.

Incominciando con un'infanzia caratterizzata dalla suddetta rivoluzione, l'immagine che Satrapi trasmette di se stessa è quella di una bambina non ancora in grado di comprendere cosa accade attorno a lei, ma che per sua natura non riesce ad accettare i limiti imposti: nelle scuole, infatti, le bambine si oppongono all'introduzione del velo, non tanto per questioni politiche o religiose e nemmeno sociali, ma per la pura e semplice scomodità dell'indumento (fig. 7). È nel momento in cui inizia a crescere che la protagonista incomincia a ribellarsi coscientemente, mostrando i polsi (parte del corpo che, secondo le regole stabilite dal regime, deve rimanere sempre coperta), indossando vistosi calzini colorati e ascoltando musica occidentale con il walkman.

Nel momento in cui la fumettista si trasferisce a Vienna, l'ambiente della storia non è più quello iraniano, ma quello europeo, e la ribellione al regime si trasforma nella ribellione tipica della fase dell'adolescenza. La protagonista arriva nella capitale austriaca con la speranza di poter godere di maggiore libertà, ma in realtà si sente ancora più estranea di prima alla sua stessa vita. Nulla di ciò che la circonda riesce a farla sentire a casa: non si sente a suo agio alle feste, decisamente diverse da quelle alle quali era abituata e descritte come momenti dedicati all'abbandono di se stessi, con alcol, fumo e, soprattutto, rapporti con l'altro sesso. Allo stesso tempo, però, percepisce un profondo disagio anche nel proprio contesto familiare; a lasciarla interdetta è soprattutto, all'interno di una delle famiglie che la ospita durante la sua permanenza viennese, il rapporto tra i due genitori e la figlia, Julie. Questa, infatti, appare come insolente e i genitori le permettono di rispondere male e uscire di casa a qualsiasi orario, senza bisogno di specificare la sua destinazione. Un comportamento del genere, per una ragazza iraniana, è tanto incomprensibile quanto fonte di indignazione, termine che l'artista utilizza all'interno del fumetto per commentare il comportamento della ragazza (fig. 8).

Attraverso queste immagini di vita quotidiana, quindi, il lettore è partecipe dei drammi che caratterizzano la crescita di Marjane e che non si esauriscono nel contesto della ri-

to è sterminata: fra i testi a mio parere più esaustivi e completi si veda, fra tutti, A. Hourani. (1991). *Storia dei popoli arabi*. Milano: Mondadori.

Fig. 6 *Cronache di Gerusalemme*, Guy Delisle.

Fig. 7 *Persepolis*, Marjane Satrapi.

Fig. 8 *Persepolis*, Marjane Satrapi.

voluzione iraniana: anzi, la superano di gran lunga, arrivando all'eterno dramma del non sentirsi più completamente iraniana, ma allo stesso tempo non ancora del tutto europea. È per questa ragione che, a distanza di vent'anni, l'opera e la figura della sua protagonista mantengono un valore fortemente simbolico e attuale.

L'ultima opera è *Valzer con Bashir*,[17] sotto ogni punto di vista molto diversa da quelle esaminate finora. In primo luogo, a differenza delle altre, *Valzer con Bashir* non nasce come fumetto, bensì come film di animazione, per la prima volta proiettato nel 2008.[18] Solamente in seguito i disegni dell'artista israeliano David Polonsky[19] e la storia dello sceneggiatore Ari Folman[20] sono stati trasposti su carta stampata. Nonostante i riconoscimenti che sono stati attribuiti a questo documentario a livello internazionale, la sua proiezione è stata vietata in Libano a causa delle tematiche affrontate; questo non ne ha impedito la circolazione in copie pirata, a partire dalla proiezione clandestina avvenuta a Beirut nel gennaio 2009.[21]

In secondo luogo, rispetto alle altre opere, la narrazione è strutturata in un modo nuovo. La storia narrata nel fumetto, infatti, riguarda una serie di avvenimenti occorsi in Libano nel corso della cosiddetta "Prima guerra" del Libano"[22] e in particolare durante il massacro di civili avvenuto dei campi profughi di Sabra e Chatila.[23] La narrazione degli eventi, però, non è lineare: *Valzer con Bashir* si configura come un vero e proprio fumetto psicologico, la cui trama si sviluppa completamente attorno ai ricordi di un soldato israeliano, Folman stesso, di istanza in Libano nel periodo del conflitto.

Dall'inizio alla fine della narrazione, i ricordi non fanno altro che susseguirsi e perseguitare il protagonista, il quale però inizialmente appare privo di memoria. Ripercorrere gli avvenimenti si rivela infatti una necessità per questo veterano di guerra, in seguito al ricorrente incubo di essere inseguito da ventisei cani (fig. 9); nel momento in cui realizza che quel numero non è casuale ed è lo stesso numero di cani da lui uccisi durante un'operazione di guerra, Folman decide di tornare in contatto con tutte le persone del passato che potrebbero dare una spiegazione a quest'immagine ricorrente che continua a torturarlo (fig. 10). È così che vengono riportati a galla e descritti al lettore i reali avvenimenti della tragedia del l982.

Alla fine, appare chiaro che l'amnesia del protagonista non deriva da altro che dal suo stesso senso di colpa, che lo attanaglia per le atrocità commesse. Questo senso di colpa, cui va aggiunto un profondo senso di insoddisfazione, guida il lettore per ogni singola pagina del fumetto, permettendogli di com-

17 A. Folman & D. Polonsky, *Valzer con Bashir*, Roma, Rizzoli, 2009. Il titolo fa riferimento a una specifica scena del film (presente anche all'interno del fumetto), durante la quale un soldato spara, muovendosi come se stesse danzando, davanti ad un poster di Bashir Gemayel, politico assassinato durante la guerra libanese nel 1982.

18 Film d'animazione documentaristico israeliano, per la prima volta proiettato nel 2008 (in Italia nel 2009), al quale sono state attribuite la nomina di "miglior film straniero" ai *Golden Globe* del 2009, "miglior colonna sonora" agli *European Film Awards* del 2008, "miglior film straniero" al *British Independent Film Awards* del 2008 e "miglior film straniero" al Premi César del 2009.

19 Illustratore e direttore artistico israeliano pluripremiato: solo nel 2008 ha vinto il premio *Ophir Prize* della *Israeli Academy of Film and Television* per la direzione artistica di *Valzer con Bashir* e il premio per le decorazioni del Cinema Eye Honors.

20 Sceneggiatore e compositore israeliano, la cui collaborazione con Polonsky si è consolidata nel 2017 con la creazione dell'adattamento a fumetti del *Diario di Anna Frank*.

21 N. Anderman. (2009). Israeli Film on Lebanon War 'Waltz with Bashir' Shown in Beirut. *Haaretz*. Versione on-line, 01/02/2009, in www.haaretz.com/1.5065340 (cons. 28.05.2020).

22 Anche nota negli ambienti militari israeliani con il nome "Operazione Pace in Galilea", la Prima guerra del Libano fa parte dei conflitti che hanno coinvolto il mondo arabo e le forze israeliane. Iniziata nel giugno 1982 e conclusa nel 1985, la Prima guerra del Libano ha visto schierati da una parte le forze israeliane e l'Esercito del Sud-Libano, dall'altra le milizie di Amal, Hezbollah, OLP, al-Fatah e le forze siriane. La letteratura sull'argomento è sterminata: a titolo di esempio si veda, R. Di Peri. (2017). *Il Libano contemporaneo. Storia, politica e società*. Roma: Carrocci.

23 Com'è noto, il massacro nel quartiere di Sabra e nel campo profughi di Chatila, entrambi nella periferia occidentale di Beirut, fu compiuto dalle Falangi libanesi e dal cosiddetto "Esercito del Libano del Sud", con la complicità dell'esercito israeliano, fra le 6 e le 8 del mattino del 18 settembre 1982. Le vittime, tutte civili, erano in gran parte vecchi, donne e bambini e il loro numero è stimato, a seconda delle fonti, fra i 762 e i 3.500.

Fig. 9 *Valzer con Bashir*, Folman e Polonsky.

piere un duplice viaggio: storico, nella misura in cui avanza tra gli attacchi, le bombe, la morte e gli avvenimenti realmente accaduti; e psicologico, nella misura in cui procede tra i ricordi che si fanno lentamente più nitidi e che lentamente disvelano la profonda angoscia del protagonista.

La forza delle immagini

Sfogliando, leggendo e analizzando quattro opere tra loro molto diverse, accomunate soltanto dall'appartenenza sia al mondo del *graphic journalism* sia al mondo arabo-musulmano, appare evidente una caratteristica: ognuna delle storie in esse narrate è sì una rappresentazione facilitata e semplificata del reale, ma non per questo è una rappresentazione meno vera o meno fedele.

Ogni vignetta, ogni disegno, ogni dettaglio è una denuncia, probabilmente una denuncia molto più forte e di impatto di quanto potrebbe esserlo un articolo di giornale o un servizio televisivo, proprio grazie alla sua semplicità e al modo in cui essa è raccontata: resa più elementare e più piacevole, la realtà appare più facile da comprendere e molto più in grado di fissarsi nel pensiero di chi legge.

Quello che accade, grazie a fumetti del genere, è che chi legge, al pari di chi disegna, risulta essere *in loco*: grazie alle immagini disegnate, chi legge riesce a sentirsi parte della storia raccontata e, di conseguenza, parte della realtà in cui la storia si colloca. Ed è proprio grazie a questa sua particolare capacità che il disegno a fumetti si rivela un mezzo perfetto per una diffusione di conoscenza assolutamente non banale e non ottusa, ma, al contrario, aperta e varia, abile nello spaziare da immagini di desolazione e disperazione, alla semplicità di una barzelletta.

Nel *graphic journalism* la leggerezza dei fumetti, in passato spesso considerata un limite, rivela tutta la sua efficacia e richiama il profondo significato che alla leggerezza, appunto, ha dato Calvino quando ha scritto: "La leggerezza non è superficialità, ma planare sulle cose dall'alto, non avere macigni sul cuore".[24]

In ultimo, ma non per ultimo, la vignetta si rivela in grado di "andare oltre" non solo ai luoghi comuni relativi alle tradizioni e agli stili di vita arabi e musulmani, ma anche agli stereotipi legati all'idea di giornalismo e di diffusione di informazioni e elementi culturali.

Quello che ne emerge è una forma di giornalismo nuova, ma tanto efficace, cruda e diretta quanto una qualsiasi forma di reportage. Nonostante la rappresentazione grafica renda la realtà più gradevole alla vista, infatti, essa non ne semplifica del tutto la lettura: i disegni non fanno altro che coinvolgere maggiormente il lettore nella storia raccontata, gli permettono di sentirsi presente, di proiettarsi sul luogo, al punto da sentirsi nauseato tanto dalle scene di violenza quanto dal dolcissimo tè alla menta, come se anch'egli avesse potuto essere testimone delle prime e assaporare il secondo.

24 I. Calvino. (2000). *Lezioni americane*. Milano: Mondadori. 208.

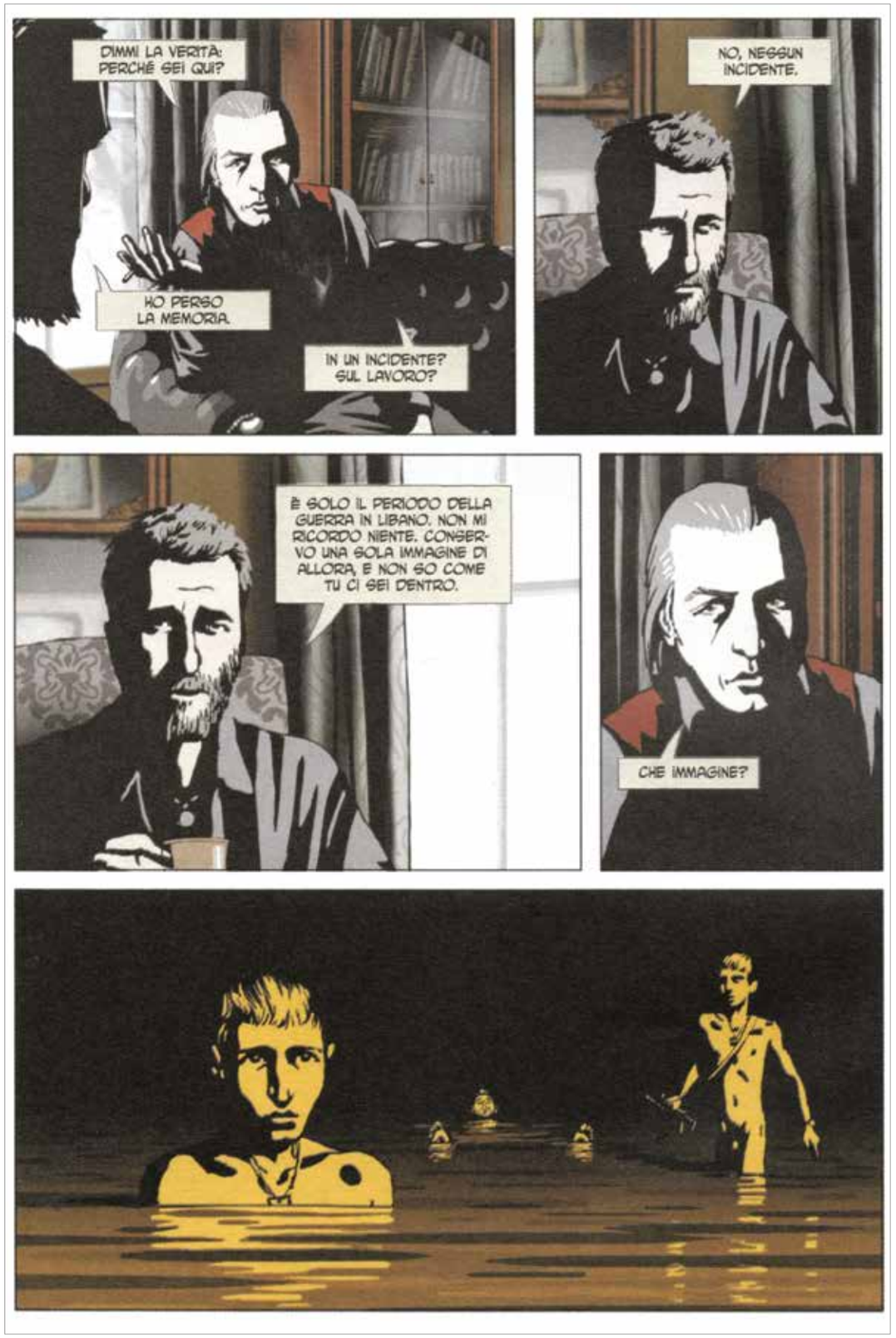


Fig. 10 *Valzer con Bashir*, Folman e Polonsky.

Bibliografia

AA.VV. (2018). *Nuvole di confine. L'arte del reportage a fumetti*. Milano: Rizzoli/Lizard.

Bonomo, D. (2005). *Will Eisner. Il fumetto come arte sequenziale*. Latina: Tunué.

Calvino, I. (2000). *Lezioni americane*, Milano: Mondadori.

Delisle, G. (2012). *Cronache di Gerusalemme*. Roma: Lizard/Rizzoli.

Di Peri, R. (2017). *Il Libano contemporaneo. Storia, politica e società*. Roma: Carrocci.

Eco, U. (2001). *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.

Fasiolo, F. (2012). *Italia da fumetto*. Latina:Tunué.

Folman, A. & Polonsky, D. (2009). *Valzer con Bashir*. Roma: Rizzoli.

Gubitosa, C. (2018). *Il Giornalismo a Fumetti, raccontare il mondo col linguaggio della nona arte*. Salerno: Nicola Pesce Editore.

Hourani, A. (1991). *Storia dei popoli arabi*. Milano: Mondadori.

Interdonato, P. (2010). *Joe Sacco: giornalista e fumettista*. In Joe Sacco. Palestina, una nazione occupata. Bari: Laterza.

Sacco, J. (2002). *Palestina, una nazione occupata*. Milano: Mondadori.

Satrapi, M. (2002). *Persepolis*. Roma: Lizard/Rizzoli.

Nuovi modelli ispirati all'Islam: Naif al-Mutawa e I 99

Benedetta Brossa

Nel maggio 2006 è uscito nelle edicole del Kuwait il primo numero del fumetto *Al-99* (I 99), realizzato in lingua araba standard dallo psicologo kuwaitiano Naif al-Mutawa (fig. 1).[1] Il fumetto è stato pubblicato dalla casa editrice Teshkeel Comics fondata nel 2003 dallo stesso al-Mutawa e partner ufficiale in Medio Oriente della statunitense Marvel Entertainment. Quest'ultima, nell'agosto dell'anno successivo, pubblicò il fumetto in lingua inglese con il titolo *The 99* (fig. 2). Novantanove sono i supereroi protagonisti della storia, ognuno dei quali personifica uno dei novantanove Nomi con cui viene indicato Dio nel Corano. L'intento di al-Mutawa era quello di offrire nuovi modelli letterari ed educativi ai giovani del mondo arabo – e non solo – basati su modelli islamici e non "importati" da altre tradizioni come nel caso di molti supereroi occidentali, quali Superman e Batman.[2] Allo stesso tempo l'autore intendeva trasmettere un'immagine dell'Islam diversa da quella spesso diffusa sui media occidentali e dimostrare che i valori di questa religione sono valori umani, condivisibili anche da chi professa altre religioni. Per questo, dalle pagine del suo fumetto, emergono chiaramente valori come il dialogo, la solidarietà e la tolleranza nei confronti di chi, per motivi religiosi, culturali o fisici, è considerato diverso. Infine, per mezzo di numerose allegorie e riferimenti, il fumetto intende promuovere l'importanza della cultura e dell'informazione come principale strumento contro la discriminazione. Uno strumento che in questo caso diventa un vero e proprio "superpotere".

I 99 ha sùbito suscitato scalpore, sia in Medio Oriente sia in occidente. Il fumetto è stato molto apprezzato da case editrici, lettori, media e politici di tutto il mondo, ma allo stesso tempo è stato anche fortemente criticato. Come vedremo oltre, nel mondo arabo-musulmano molti hanno visto nell'opera un prodotto blasfemo, mentre in occidente

1 Per i nomi arabi di personaggi contemporanei, qui e altrove, riporto la grafia comunemente utilizzata nelle fonti scritte e sul web.

2 N. Al-Mutawa. (2009). A letter to my sons. *BBC Radio 4*. 6 luglio. www.al-mutawa.com/articles/a-letter-to-my-sons/ (cons. 10.04.2020). Sui supereroi nella storia dei fumetti arabi si veda il contributo di Miriam Zatari in questo stesso volume.

Fig. 1 *Copertina del primo numero in inglese.*

Fig. 2 *Copertina del volume speciale introduttivo in arabo.*

qualcuno l'ha percepita come un mezzo di propaganda islamica. Al-Mutawa, tuttavia, aveva messo in contro che si sarebbe dovuto scontrare con opinioni discordanti e prima ancora di pubblicare il fumetto aveva preso alcune precauzioni che gli hanno permesso in seguito di raggiungere comunque un enorme successo, nonostante le diverse accuse che gli sono state rivolte. Come ha affermato egli stesso in un'intervista al giornale kuwaitiano *Al-raʾī*, "Ci sono estremisti tra di noi, come in qualsiasi altra civiltà e religione, ma non ci rappresentano".[3] Al-Mutawa ha voluto, quindi, entrare a far parte del movimento che si impegna a ridefinire la cultura islamica per le generazioni future, sia per chi la guarda dall'esterno, sia per chi vi appartiene.[4] Gli stessi musulmani, infatti, spiega al-Mutawa parlando di un suo esperimento svolto sugli studenti della Kuwait University, sono influenzati dall'immagine negativa dell'Islam che si è creata e diffusa negli ultimi anni e hanno finito per auto-associarsi inconsciamente a questa stessa immagine.[5] Attraverso il fumetto, quindi, lo psicologo e ideatore de *I 99* spera di raggiungere un largo pubblico giovanile e, soprattutto ai musulmani, vuole trasmettere i valori e gli aspetti positivi della religione islamica e della sua tradizione. "Sarei tornato alla stessa fonte da cui altri hanno preso i messaggi violenti e carichi di odio e, al contrario di quelli, avrei offerto messaggi di tolleranza e pace", scrive in una lettera ai suoi figli pubblicata dalla BBC e aggiunge: "dovevo trovare un modo per riprendere l'Islam dai rapitori che l'avevano preso in ostaggio".[6]

Naif al-Mutawa

Naif al-Mutawa ha conseguito un dottorato in psicologia clinica all'Università di Long Island negli Stati Uniti e da quindici anni insegna psicologia clinica, psicoterapia cognitiva comportamentale, scrittura creativa e comunicazione alla Kuwait University. In passato ha lavorato con ex prigionieri di guerra in Kuwait e nel reparto dedicato ai sopravvissuti alla tortura politica in un ospedale di New York. Soprattutto attraverso queste esperienze di lavoro, lo psicologo ha avuto occasione di entrare in stretto contatto con persone che hanno sofferto a causa delle loro idee politiche o religiose e questo l'ha portato a riflettere molto sulle conseguenze psicologiche di un uso strumentale della religione, sia su chi ne è la vittima, sia su chi vi assiste dall'esterno. Conseguenze che ha indagato anche attraverso il già citato esperimento da egli stesso condotto durante una delle sue lezioni alla Kuwait University. In questo esperimento al-Mutawa mostrò due articoli di giornale, privati di nomi di luoghi e di persone, in cui si parlava di un non meglio definito "partito di Dio" e del comportamento di alcuni estremisti a questo collegati. Gli studenti, dovendo indovinare il luogo in cui gli avvenimenti si svolgevano e di quale religione si trattava, risposero all'unanimità "Arabia Saudita" o "Afghanistan", due paesi notoriamente musulmani. Gli articoli riguardavano in realtà un partito indù dell'India e un gruppo appartenente a una comunità ebraica di New York.[7] Non solo al-Mutawa rimase colpito nel vedere che gli studenti non avevano esitato a puntare il dito contro l'Islam – la loro stessa religione – ma ancora di più nel sentire, nelle loro risposte, che essi interpretavano i comportamenti di cui si parlava negli articoli come frutto della "talebanizzazione".

Questo è, infatti, il risultato che si ottiene quando a una religione vengono sempre più associate immagini negative, come è accaduto nei confronti dell'Islam nel clima di tensioni politiche, più che religiose, tra occidente e Medio Oriente che dall'attentato delle Torri Gemelle del 2001 si è sempre più intensificato.[8] In qualità di psicologo, Al-Mutawa si preoccupa per come le persone vedono se stesse, soprattutto nella sua parte di mondo, quella arabo-islamica, e in qualità di padre si preoccupa per i modelli a cui faranno riferimento i suoi cinque figli. È proprio attraverso queste riflessioni che gli è sorta l'idea di creare un fumetto che usasse elementi e figure della tradizione islamica come modelli letterari e che, allo stesso tempo, trasmettesse valori universalmente condivisi, indipendentemente dall'appartenenza sociale, religiosa e culturale dei lettori. Perché "è solo associando immagini positive a qualcosa, che quelle negative possono essere sradicate", spiega al-Mutawa in una TED Talk.[9]

I novantanove nomi di Dio nell'Islam

I modelli che l'ideatore del fumetto propone sono novantanove supereroi che uniscono i loro poteri per combattere nemici che incarnano valori negativi come l'egoismo, l'arroganza o la sete di potere personale. Novantanove non è un numero scelto a caso ma, come già accennato, è il numero dei Nomi con cui, secondo la Tradizione islamica, viene designato Dio nel Corano. Nella Sunna, la "Tradizione" di Muḥammad, seconda fonte della dottrina religiosa islamica dopo il Corano, infatti, si legge che: "A Dio appartengono novantanove Nomi, cento meno uno; chi li impara a memoria entrerà in Paradiso".[10] Tuttavia, non viene specificato né quali siano questi nomi, né dove si trovino, né perché il loro numero sia proprio novantanove. Molti studiosi, in passato, proposero una serie di liste di Nomi divini, ricavati seguendo metodi di identificazione diversi in base alla corrente di pensiero a cui ognuno di loro apparteneva.[11] La lista più universalmente accettata oggi è quella stilata da al-Walīd (morto nell'810), che riporta un'ottantina di Nomi rintracciabili tali e quali nel Corano. Quanto ai rimanenti, sono stati ricavati sia dal Corano, sia dalla Sunna utilizzando il *qiyās*, la "analogia" – con cui s'intende il metodo di ricavare i Nomi da verbi o azioni che nei suddetti testi si riferiscono a Dio. Nella religione islamica i novantanove Nomi di Dio sono molto impor-

3 N. Al-Mutawa. (2014). *Nāʾif al-Muṭawwa li-Al-Rāy: Lan ʾuʿāriḍa in kānat ṣaḥīḥa… Fatwā taḥrīm "al-Abṭāl al-99. Alrai Media*. 27 marzo. www.alraimedia.com/Home/Details?id=2eb8710a-1e0f-48b9-9c9a-be704b9eae82 (cons. 26.04.2020)

4 N. Al-Mutawa. (2015). #al-qidawa_fī_al-riyāḍa *Taqrīr ʿan al-duktūr Naif al-Muṭawʾa. GMC Arabia*. 10 febbraio. www.youtube.com/watch?v=0CXrxAIzJl8 (cons. 26.04.2020).

5 N. Al-Mutawa. (2010). *Superheroes inspired by Islam*. www.ted.com/talks/ naif_al_mutawa_superheroes_inspired_by_islam (cons. 26.04.2020).

6 N. Al-Mutawa. (2009). *op. cit.*

7 N. Al-Mutawa. (2010). *op. cit.*

8 P. Villano, S. Passini & D. Morselli. (2010). Discorso e terrorismo: la rappresentazione degli arabi nella stampa italiana e internazionale dopo l'11 settembre 2001. *Psicologia Sociale*. 3. 443-462.

9 N. Al-Mutawa. (2010). *op. cit.*

10 A. Scarabel. (1996). *Preghiera sui nomi più belli*. Genova: Marietti. 47-48.

11 C. Ibrahim & T. Soto Gonzàlez. (2017). Al-Asma ai-Husna (Allah's Most Beautiful Names). 98-101. In C. Çakmak. (a cura di). *Islam: a worldwide encyclopedia*. Vol. 1. Denver: ABC-CLIO.

tanti poiché sono considerati la "rappresentazione vocalizzata dei suoi attributi".[12] Sono, quindi, il mezzo attraverso cui i credenti possono conoscerlo e descrivono ciò che l'uomo, nella sua limitatezza, può concepire di Lui.[13]

Naif al-Mutawa e i suoi collaboratori erano ben consapevoli che utilizzare i Nomi di Dio in un fumetto era una mossa piuttosto delicata e per questo hanno scelto con molta cura quali usare e come. Per esempio, è stato intenzionalmente eliminato l'articolo determinativo *al-* prefisso ai nomi propri dei personaggi, poiché questa forma (corrispondente ai sintagmi italiani l'Altissimo, l'Onnipotente, ecc.) assegna un significato speciale alla qualità indicata ed è esclusivamente usata per designare Dio.[14] Inoltre, a tutti i supereroi protagonisti della storia, il cui numero reale è ridotto a venticinque per motivi pratici, è stato assegnato un Nome di Dio basato su un attributo che potesse possedere anche un essere umano.[15] Nessuno dei loro nomi, infatti, appartiene alla cosiddetta categoria degli "attributi dell'essenza", ovvero i Nomi di Dio che corrispondono a una caratteristica intrinseca all'essenza divina e che non dipendono da qualcosa di esterno su cui si esercita la loro azione, quali l'Uno, il Santo, il Vivente, e così via.[16] Infine, va sottolineato che, nonostante i nomi dei supereroi siano strettamente legati all'Islam, non viene mai specificato se i personaggi appartengono a una religione e tantomeno a quale.

La trama del fumetto

Ognuno dei supereroi ha, quindi, un superpotere che è ispirato a un Nome di Dio. Questo potere deriva da una pietra magica, detta Pietra di Luce. Le novantanove pietre dei supereroi racchiudono in sé tutto il sapere che era custodito nella ricca biblioteca abbaside di Baghdad, la Dār al-Ḥikma (Casa della Sapienza), che nel 1258 fu distrutta dai mongoli.[17] Come i volumi della biblioteca, contenenti gli argomenti più disparati e provenienti da paesi diversi, le Pietre di Luce conservano questo carattere eclettico e multiculturale che verrà personificato successivamente da coloro che le troveranno. La storia inizia con un flashback che rimanda proprio alla distruzione della biblioteca di Baghdad. L'avvenimento storico è rappresentato con grande fedeltà, con la differenza che nel fumetto i bibliotecari prevedono il disastro e realizzano una pozione magica grazie alla quale riescono a salvare il contenuto dei libri e a trasferirlo nelle Pietre di Luce. Questa vicenda viene narrata non solo per spiegare l'origine delle Pietre, ma anche per sottolineare l'importanza della conoscenza e la necessità di proteggerla preziosamente da coloro che cercano di distruggerla. Sono evidenti, in questo caso, i riferimenti contemporanei alla distruzione di biblioteche, musei e luoghi di interesse culturale sia per mano di gruppi di estremisti islamici, sia dagli attacchi condotti da potenze straniere, come quelli degli Stati Uniti in Iraq nel 2003.[18] Di conseguenza, coloro che perpetrano questi atti di violenza vengono raffigurati come nemici, non di una popolazione particolare, ma di un patrimonio culturale, ricchezza di una civiltà secolare e dell'umanità intera, mostrando come solo l'ignoranza possa spingere qualcuno a commettere tali azioni spregevoli.[19]

In seguito, le Pietre di Luce vengono portate di nascosto in Andalusia, dove restano al sicuro per più di due secoli, fino al 1492, quando gli spagnoli conquistano Granada, l'ultima roccaforte araba nella penisola[20] e a questo punto le pietre si spargono in tutto il mondo. Il racconto, poi, si sposta al giorno d'oggi, dove novantanove persone provenienti da altrettanti paesi diversi sono state prescelte per essere "portatrici" (*ḥāmil*, da *ḥamala* che significa appunto "portare") delle Pietre di Luce e dei loro rispettivi poteri. Non sono i supereroi a scegliere le pietre, ma è la pietra stessa a trovare la persona adatta a custodirla, in base a una combinazione di personalità, abilità e purezza di cuore. All'inizio, i prescelti abusano delle loro doti soprannaturali, perché non sanno come gestirle, e senza rendersene conto molti di loro finiscono nelle mani di altri che sfruttano i loro superpoteri a proprio vantaggio. Per risolvere la situazione, il dottor Ramzi Razem, alter ego di al-Mutawa stesso, crea la Fondazione dei 99 con l'obiettivo di trovare tutti i novantanove supereroi e di addestrarli a combattere il male utilizzando i loro poteri. Grazie all'aiuto del dottor Ramzi, i supereroi completano un percorso di maturazione che li porta a capire il vero potenziale del loro superpotere. Utilizzandolo con giustizia e in misura moderata possono, infatti, controllarlo meglio e servirsene per fini più giusti, collaborando gli uni con gli altri.

Una caratteristica particolare delle Pietre di Luce è la capacità di auto-rinnovarsi, adattandosi all'epoca e al contesto in cui vive il loro "portatore". Ed è proprio in relazione a questa caratteristica che si articolano i "buoni" e i "cattivi" della storia. Questi ultimi sono coloro che cercano di impedire alle pietre e ai personaggi di evolversi, per poterli manipolare, mentre i primi, pur conservando l'antico e prezioso potere delle pietre, sanno utilizzarlo adattandolo alle esigenze del presente. Dietro a questa scelta creativa si nota chiaramente un riferimento alle correnti e ai gruppi islamici che si rifanno a un'interpretazione del Corano radicale e ad atteggiamenti fondamentalisti, in contrasto con una lettura più tollerante dei testi sacri e un modo meno rigido di vivere la religione. Un'altra interessante allegoria si può individuare nella storia delle origini delle Pietre di Luce che, come già visto, contengono tutto il sapere dei libri della biblioteca di Baghdad. Le Pietre diventano quindi il simbolo della cultura, unico vero potere – in questo caso davvero superpotere – in grado di sconfiggere i pregiudizi e la discriminazione, antagonisti ben presenti nel mondo reale, al di fuori delle pagine del fumetto. È proprio grazie a queste pietre che i supereroi, ognuno dei quali porta con sé una storia e una cultura sua propria, coltivano le proprie capacità straordinarie, scoprendone la preziosità e la potenza, soprattutto quando unite l'una con l'altra.

Alcuni personaggi visti da vicino

Uno dei primi supereroi che viene presentato nel fumetto è Darr (*Ḍārr*), un ragazzo paraplegico statunitense in grado di affliggere e alleviare dolore (fig. 3). Il Nome di Dio *al-Ḍārr* significa "Colui che danneggia" ed esso, come molti altri Nomi apparentemente dispregiativi, non può essere concepito senza il Nome successivo, ovvero *an-Nāfiʿ* (Colui che benefica). Come spiega Scarabel,[21] infatti, i danni causati da Dio alle creature sono tali solo dal punto di vista di queste ultime, mentre dal punto di vista di Dio non sono che parte di un piano armonioso da Egli stesso predisposto. Allo stesso modo il potere di Darr potrebbe essere uno strumento per assecondare i propri desideri arrecando danni ad altri, ma come il Nome di Dio che lo caratterizza, anche le sue capacità straordinarie,

12 G. Mandel. (1995). *I Novantanove Nomi Di Dio Nel Corano*. Cinisello Balsamo: San Paolo Edizioni. 3.

13 A. Scarabel. (1997). I Nomi Di Dio Nel Corano. 87-104. In *Atti del Convegno Internazionale Corano e Bibbia*. Vol. 1. Napoli, 24-26 ottobre. www.biblia.org/documenti-tabella/approfondimenti-culturali/44-ac-xiv/file.html (cons. 10.04.2020).

14 R. Stade. (1970). *Ninety-Nine Names Of God In Islam: A Major Portion Of Al-Ghazali's 'Al-Maqsad Al-Asna'*. Ibadan: Daystar.

15 N. Al-Mutawa. (2014). *op. cit.*

16 A. Scarabel. (1996). *op. cit.* 106.

17 La biblioteca di Baghdad della c fu formalmente istituita nel IX secolo dal califfo abbaside Abū Ǧaʿfar ʿAbd Allāh al-Maʾmūn. Questi trasformò la biblioteca privata di suo padre Hārūn al-Rašīd, in uno dei centri culturali e letterari più importanti del tempo. La Dār al-Ḥikma si distingueva all'epoca, oltre che per il numero imparagonabile di volumi che custodiva, per la prolifera attività di traduzione che veniva praticata al suo interno e per il carattere eclettico delle sue opere, che esulavano dal tema unicamente religioso caratteristico delle biblioteche europee dell'epoca. Durante la presa di Baghdad da parte dei mongoli, la biblioteca fu distrutta. Si dice addirittura che il fiume Tigri, che attraversa la città, si tinse di nero per via dell'inchiostro di tutti i libri che vi furono gettati. Si veda, fra gli altri: J. Lyons. (2009). *The House of Wisdom: how the Arabs transformed Western Civilisation*. New York: Bloomsbury Press.

18 Sulla devastazione causata dagli attacchi statunitensi in Iraq nel 2003, si veda fra gli altri N. A. M. Al-Shawi. (2008). Burning Libraries in Baghdad the Unexpected Destruction of Cultural Heritage after the War of 2003. Paper presented at *The Annual conference of the Nordiska Konservator Forbundet Sverige*. Goteborg, Svezia.

19 M. J. Deeb. (2012). The 99: Superhero Comic Books from the Arab World. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. 32:2. 391-401.

20 Com'è noto, gli arabi conquistarono la penisola iberica nell'VIII secolo e in pochi decenni riuscirono a controllare l'intera penisola, che battezzarono *al-Andalus*. Nel corso dei secoli successivi diverse dinastie si succedettero nel controllo della regione, non senza scontri armati. La presenza araba nella penisola giunse definitivamente al termine nel 1492, quando gli eserciti cattolici dei regni di Castiglia e di Aragona conquistarono la città di Granada. Si veda, fra gli altri: M. R. Menocal. (2003). *Principi, poeti e visir. Un esempio di convivenza pacifica tra musulmani, ebrei e cristiani*. Milano: Il Saggiatore.

21 A. Scarabel. (1996). *op. cit.* 141.

Fig. 3 Darr.

Fig. 4 Mumita.

quando associate alla squadra dei 99, acquisiscono un'altra accezione e si trasformano in un valore aggiunto al servizio di una missione più grande, finalizzata al bene comune. Darr porta in sé molta sofferenza e rancore a causa dell'incidente automobilistico, provocato da un ubriaco, che ha causato la morte ai suoi genitori e ha determinato la condizione fisica in cui si trova. Il dottor Ramzi, tuttavia, è in grado di riconoscere e legittimare questi sentimenti negativi senza sopprimerli, e riesce a insegnare al giovane supereroe come utilizzare questa energia in modo positivo.[22] Analogamente, il ragazzo non viene sottovalutato a causa del suo *handicap*, anzi, grazie alla formazione offertagli nella Fondazione dei 99, Darr comprende il valore unico della sua condizione e il potenziale che essa nasconde.

Con il personaggio di Mumita, invece, l'autore cerca di smontare gli stereotipi legati ai personaggi femminili secondo i quali la donna viene spesso raffigurata come seducente *femme fatale* o come colei che spicca solo grazie all'astuzia, in contrapposizione alla forza fisica e all'agilità dell'uomo (fig. 4).[23] Lo psicologo ribalta quindi questa immagine tradizionale, particolarmente radicata nella cultura arabo-islamica,[24] assegnando il potere della distruzione proprio a una donna. Il Nome di Dio *al-Mumīt* in arabo ha infatti la stessa radice della parola "morte" e per questo viene tradotto come "Colui che fa morire", Nome che non necessariamente ha una connotazione negativa. Esso è solitamente associato al Nome che lo precede nella lista, ovvero al-Muḥī, "Colui che fa vivere". Insieme trasmettono l'idea di Dio come Colui che dà la vita alle creature terrestri e, siccome ogni inizio implica una fine, egli è necessariamente anche colui che pone fine alla loro vita richiamandole a Sé.[25] Mumita, quindi, che nella traduzione inglese prende l'epiteto di *the destroyer* (la distruttrice), è una ragazza portoghese che possiede velocità, forza e agilità straordinarie, capace di affrontare difficili combattimenti e di distruggere oggetti intorno a lei. Mumita, inoltre, arriva da un ambiente sociale svantaggiato, ma questo non le impedisce di diventare una supereroina. Con la sua storia, la ragazza dimostra che chiunque, indipendentemente dal luogo in cui nasce e dalle risorse

22 M. J. Deeb. *op. cit.*

23 Sull'immagine femminile nelle illustrazioni dei libri arabi per bambini si veda il contributo di Samia Makhloufi in questo stesso volume.

24 Per il ruolo della donna musulmana nella cultura popolare si veda: S. R. Arjana. (2018). *Veiled Superheroes: Islam, Feminism, and Popular Culture*. Londra: Lexington Books.

25 A. Scarabel. (1996). *op. cit.* 130.

Fig. 5 Batina.

Fig. 6 Rughal.

di cui dispone, può inseguire i propri sogni e un giorno, eventualmente, realizzarli.

Batina è forse uno dei personaggi più originali de *I 99* e senza dubbio uno dei più citati dalla critica. Si tratta di una ragazza yemenita coperta quasi completamente, a eccezione degli occhi, da un lungo abito nero e dorato (fig. 5). Batina ha il potere di rendersi invisibile mimetizzandosi con lo sfondo e di rivelare ciò che si nasconde. Non viene fatto alcun riferimento esplicito alla sua religione e il suo abbigliamento, dalle sembianze di un *niqāb*,[26] non viene mai definito come tale o in alcun modo è giustificato in termini religiosi né dagli autori, né dai testi del fumetto – ma molti critici, invece, si sono subito affrettati a farlo! La stessa supereroina spiega di essere molto timida e per questo preferisce nascondersi dietro al suo vestito, anche se in alcune occasioni è lei stessa a scoprirsi il volto in pubblico. L'appartenenza o meno dell'eroina a una religione è lasciata alla libera interpretazione del lettore. Il suo lungo abito nero può essere considerato un semplice travestimento da supereroe al pari del mantello di Superman o dell'armatura di Iron Man, oppure un abbigliamento tradizionale religioso che comunque, come dimostra la ragazza stessa, non limita in alcun modo la sua libertà. Batina, inoltre, si fa portatrice di una battaglia femminile che ha ancora una lunga strada da percorrere, mostrando come il successo e le qualità positive di una donna non sono necessariamente legate al suo aspetto fisico. Il nome della supereroina deriva da *al-Bāṭin*, che significa "il Nascosto". Dio è "l'Evidente" (*Ẓāhir*) in quanto si manifesta nel creato, ma è altresì "il Nascosto" poiché non è "direttamente percepibile all'uomo".[27]

L'ultimo personaggio che si vuole presentare è Rughal, l'antagonista della storia (fig. 6). Questo personaggio cupo e inquietante è il discendente del suo omonimo Rughal, che nel 1490 aveva tentato di appropriarsi del potere delle Pietre di Luce, conservate a quell'epoca incastonate nel soffitto di una fortezza andalusa soprannominata Ḥiṣn al-Maʿrifa (Fortezza della Conoscenza). Il suo progetto fallì, ma le sue intenzioni non svanirono. Anzi, insieme

26 Abito che ricopre interamente il corpo, compresi il capo e il volto, lasciando scoperti solo gli occhi.

27 A. Scarabel. (1996). *op. cit.* 133.

allo spirito malvagio che le guidava, si sono tramandate di padre in figlio fino a raggiungere il Rughal del giorno d'oggi, che presiede un'organizzazione simile a quella del dottor Ramzi. Anch'egli, infatti, ha come obiettivo quello di radunare i novantanove supereroi, ma il suo fine ultimo è quello di concentrare i loro poteri nelle proprie mani per utilizzarli a scopi personali. Il personaggio di Rughal, infatti, allude a tutti quei fanatici accecati da un'ideologia o dalla sete di potere. In particolare, l'autore si riferisce ai fondamentalisti islamici, che sfruttano la conoscenza dei testi religiosi e ne strumentalizzano il messaggio per conseguire obiettivi molto lontani dai valori trasmessi dai testi stessi. Rughal è sempre rappresentato in ambienti oscuri e anacronistici e indossa vestiti all'antica, dettagli che mostrano la sua incapacità o il suo rifiuto di adattarsi alla modernità, analogamente ai gruppi religiosi che si attaccano eccessivamente alle tradizioni delle origini dell'Islam, finendo per scontrarsi con la realtà odierna.

La ricezione dell'opera

Al-Mutawa era ben consapevole della delicatezza dei riferimenti all'Islam presenti ne *I 99* e prima di pubblicare i fumetti in Kuwait nel 2006 e in Arabia Saudita tre anni dopo, dovette ottenere la severa approvazione dei ministeri dell'informazione di entrambi i paesi.[28] Inoltre, si rivolse appositamente a una banca d'investimento islamica, la Unicorn, per ottenere i finanziamenti necessari a realizzare il suo progetto. In questo modo ottenne un'approvazione ufficiale e una legittimazione di tipo religioso di cui avrebbe potuto avvalersi per difendersi da eventuali accuse legate al rispetto della morale islamica.[29] A seguito delle prime pubblicazioni, il fumetto conobbe subito un enorme successo nel mondo arabo e pochi anni dopo numerose testate note a livello internazionale, come la *CNN*, *The Guardian* e *Financial Times*, ne parlarono con grande entusiasmo, mentre al-Mutawa ricevette diversi riconoscimenti e premi. Allo stesso tempo il fumetto fu fortemente criticato, per opposte ragioni, sia nel mondo arabo musulmano sia in occidente. Basti qui ricordare che alcuni integralisti kuwaitiani, i cui profili Twitter si scoprì essere associati a organizzazioni islamiche radicali, si accanirono contro l'autore tanto da diffondere l'hashtag #WhoWillKillDrNaif su Twitter.[30] Nel 2014 il Gran Muftì[31] dell'Arabia Saudita condannò l'opera con una *fatwa*[32] accusandola di blasfemia e convinse le autorità a bandire il fumetto dal mercato nazionale. Solo in seguito a una spiegazione personale da parte di al-Mutawa, riassunta in un articolo pubblicato da *The National* nel 2014,[33] il suo lavoro è tornato nelle edicole saudite.[34] Intanto, negli Stati Uniti molti si preoccupavano che il fumetto potesse essere troppo islamico e quindi pericoloso per la società americana. A conferma di ciò, si consideri il fatto che alcuni blog conservatori sono arrivati a definirlo un mezzo di "propaganda islamica"[35] o "una nuova e particolarmente insidiosa forma di *jihād* culturale" (Geller 2011).

Nonostante le critiche ricevute, la popolarità del fumetto è cresciuta decisamente. I quarantadue numeri de *I 99* sono stati tradotti in molte lingue (tra cui il francese, l'hindi, l'urdu, l'indonesiano, il cinese e il turco) e a essi si ispira una serie animata attualmente reperibile su YouTube in lingua araba standard e in inglese. Oltre a questo, sono usciti sei numeri speciali di una miniserie in collaborazione con DC Comics: si tratta di uno *spin-off* dove i personaggi di al-Mutawa combattono il male affiancati dai supereroi americani della *Justice League of America*,[36] unendo le loro differenze e sfruttandole come una preziosa risorsa. Come nota Santo (2014), al-Mutawa ha appositamente adattato i suoi prodotti per rendere *I 99* più appetibili al pubblico occidentale proponendo un'immagine dell'Islam diversa da quella stereotipata anche a coloro che non appartengono a questa religione. Quello de *I 99*, quindi, è diventato un vero e proprio marchio commerciale intermediale che comprende, oltre al fumetto e alla serie televisiva, anche un parco a tema in Kuwait, un documentario ("Wham! Bam! Islam!") su Naif al-Mutawa e i suoi supereroi e un videogioco online sviluppato dallo studio di animazione Aardman. Sono anche emersi molti prodotti commerciali sponsorizzati dalla squadra dei 99, come zaini per la scuola, oggetti di cartoleria e poster. Naif al-Mutawa ha acquisito un enorme successo e ha vinto numerosi premi, elencati in una lunga lista sulla sua pagina web personale,[37] tra cui l'*Eliot-Pearson Award* per la "Eccellenza in Mezzi di Comunicazione per l'Infanzia" dalla Tufts University (USA) e il *Marketplace of Ideas Award* dell'Alleanza delle Civiltà delle Nazioni Unite. È stato, inoltre, nominato per undici anni consecutivi (2009-2020) tra i 500 musulmani più influenti al mondo dal Royal Islamic Strategic Studies Center (Giordania), e Forbes China l'ha inserito tra i sette designer più influenti al mondo.

Conclusione

In queste pagine si è visto come il fumetto di Naif al-Mutawa sia ricco di insegnamenti e di allusioni al mondo reale contemporaneo. L'ambientazione realistica e molto attuale delle vicende aiuta i lettori a sentirsi maggiormente coinvolti nella storia. A questo, inoltre, si aggiunge il carattere delle vicende che i supereroi affrontano: nelle loro storie si trovano scene di rapimenti, macchine che esplodono, povertà, minacce, campi minati, guerra, ecc. Insomma, tutta una serie di situazioni famigliari, seppure in misura diversa, ai giovani del Medio Oriente che rappresentano i destinatari privilegiati dell'opera, e che sono così indotti a identificarsi più facilmente con i personaggi del fumetto e a interiorizzarne gli insegnamenti.[38]

Inoltre, il fumetto è stato pensato attentamente in modo tale da rivolgersi a tutti i tipi lettori, offrendo a ognuno di essi, qualunque sia la sua origine, la sua religione, la sua età, il suo stile di abbigliamento o le sue capacità fisiche, di individuare un modello positivo che lo rappresenti. Le diverse storie de *I 99* mostrano spesso situazioni sfortunate dalle quali, però, i supereroi riescono a sollevarsi riscoprendo se stessi e, in questo modo, incoraggiando i lettori a superare quelli che possono essere percepiti come limiti. Il messaggio che l'autore vuole trasmettere, infatti, è proprio che le differenze non sono elementi di discriminazione, ma non devono nemmeno essere azzerate. Nella realtà, come nelle storie narrate, le differenze devono essere fatte valere e messe a disposizione come risorsa preziosa. Il fumetto non vuole, quindi, imporsi come "islamico", ma vuole partire dai valori di questa ricca tradizione che "illumina" numerose popolazioni da secoli, come dimostra la storia delle Pietre di Luce, per costruire una società inclusiva e variegata. Per questo la presenza di personaggi dall'apparenza musulmana, come Mumita, di cui si è parlato sopra, o come Mubdiya (colei che inventa) dal Kuwait e Mujība (colei che risponde) dal Bhutan – entrambe raffigurate con l'hijab –, non fa del fumetto un'opera musulmana, poiché esse sono solo parte di un più vasto gruppo in cui rientrano anche molte ragazze esteticamente occidentali e persino una ragazza rasta del Ghana. Il gruppo dei novantanove supereroi è variegato su molti altri aspetti, come la presenza equilibrata di maschi e di femmine, i ruoli a essi assegnati, che non rispettano necessariamente i *cliché* letterari, la partecipazione di ragazzi e ragazze con disabilità fisiche, tra cui il sopracitato Darr e Sami, un ragazzo sudanese nato muto e dotato di un udito straordinario, o ancora la commistione di personaggi provenienti da ambienti benestanti e altri da un passato più svantaggiato. Ognuno è libero di essere come vuole, purché sappia rispettare gli altri.

Tutti i supereroi sono comunque giovani (i più piccoli hanno otto anni e il più anziano, Darr, ne ha solo 22), mentre il dottor Ramzi e Rughal sono i due adulti di maggior rilievo e rappresentano le due strade che i ragazzi e le ragazze possono scegliere di seguire nella loro vita. Il fumetto vuole mostrare ai lettori, tendenzialmente appartenenti a un pubblico giovanile, l'importanza del ruolo che hanno i giovani nel costruire un futuro migliore e li incoraggia a scoprire le loro qualità per sfruttarle al meglio. I lettori sono invitati a superare

28 N. Al-Mutawa. (2015). *op. cit.* e J. Rosenberg. (2016). The 99. *Middle Eastern comics*. 21 dicembre. middleeasterncomics.wordpress.com/2016/12/21/the-99/ (cons. 10.04.2020).

29 N. Al-Mutawa. (2014). *op. cit.*

30 R. Schonfeld. (2014). ISIL vs. Naif al-Mutawa And The 99. *The Huffington Post*. 25 settembre.

31 La carica più autorevole tra i giurisperiti sunniti di un paese musulmano.

32 Responso di un giureconsulto islamico su questioni riguardanti il diritto o pratiche di culto.

33 N. Al-Mutawa (2014). *op. cit.*

34 M. J. Deeb. *op. cit.*

35 D. Lev. (2011). "It's a Bird, It's a Plane, It's Superman – Set To Join Muslim Superhero Crew. *The Jewish Press*. 5 gennaio.

36 Squadra di supereroi americani di cui si racconta in una serie di fumetti pubblicati dalla DC Comics. Tra questi si trovano Batman, Wonder Woman e Superman.

37 La lista è reperibile in www.al-mutawa.com/awards-recognitions (cons. 25.05.2020).

38 M. J. Deeb. *op. cit.*

le proprie debolezze perché proprio queste ultime possono rivelarsi come potenti qualità, non sentendosi discriminati e allo stesso non discriminando.

L'enorme successo che ha ottenuto il fumetto dimostra come modelli letterari meno convenzionali, quelli islamici in questo caso, possono trasmettere un messaggio altamente positivo ed educativo utilizzando toni leggeri e divertenti. Al-Mutawa e il suo team di collaboratori sono riusciti davvero ad attrarre verso i novantanove supereroi un grande pubblico e a trasmettere il loro messaggio di tolleranza e solidarietà. Un fumetto *politically correct*, come l'ha definito il *Sole24Ore*,[39] che punta sui bambini perché facciano tesoro degli insegnamenti di quest'opera e disegnino un mondo futuro più simile a quello dei 99.

39 S. Filippetti. (2008). Endemol-Kuwait, Sfida ai Pokemon. *Il Sole 24 Ore*. 26 novembre.

Bibliografia

A Al-Mutawa, N. (2009). A letter to my sons. *BBC Radio 4*. 6 luglio. www.al-mutawa.com/articles/a-letter-to-my-sons/ (cons. 10.04.2020).

------. (2009a). One On One - Naif Al-Mutawa. *Al Jazeera English*. 24 ottobre. www.aljazeera.com/programmes/oneonone/2009/10/2009102011456752817html (cons. 26.04.2020).

------. (2010). *Superheroes inspired by Islam*.

www.ted.com/talks/ naif_al_mutawa_superheroes_inspired_by_islam (cons. 26.04.2020).

------. (2014). Nāʾif al-Muṭawwa li-Al-Raʾī: Lan ʾuʿāriḍa in kānat ṣaḥīḥa… Fatwā taḥrīm "al-Abṭāl al-99. *Alrai Media*. 27 marzo. www.alraimedia.com/Home/Details?id=2eb8710a-1e0f-48b9-9c9a-be704b9eae82 (cons. 26.04.2020).

------. (2014a). The latest challenge of 'The 99' superheroes is tackling a *fatwa*. *The National*. 26 aprile. www.thenational.ae/the-latest-challenge-of-the-99-superheroes-is-tackling-a-fatwa-1.262154 (cons. 27.05.2020).

------. (2015). #al-qidawa_fī_al-riyāḍa Taqrīr 'an al-duktūr Naif al-Muṭaw'a. *GMC Arabia*. 10 febbraio. www.youtube.com/watch?v=0CXrxAIzJl8 (cons. 26.04.2020).

Al-Shawi, N. A. M. (2008). Burning Libraries in Baghdad the Unexpected Destruction of Cultural Heritage after the War of 2003. Paper presented at *The Annual conference of the Nordiska Konservator Forbundet Sverige*. Goteborg, Svezia.

Arjana, S. R. (2018). *Veiled Superheroes: Islam, Feminism, and Popular Culture*. Londra: Lexington Books.

Cadwalladr, C. (2010). The 99: The Islamic Superheroes Fighting Side By Side With Batman. *The Guardian*. 24 ottobre.

Curry, N. e Soffel, J. (2013). The 99: Islamic Superheroes Going Global. *CNN*, 20 giugno.

Deeb, M. J. (2012). The 99: Superhero Comic Books from the Arab World. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. 32:2. 391-401.

Filippetti, S. (2008). Endemol-Kuwait, Sfida Ai Pokemon. *Il Sole 24 Ore*. 26 novembre.

Geller, P. (2011). 86 The 99. *Gellerreport*. 12 ottobre.

Ibrahim, C. & Soto Gonzàlez, T. (2017). Al-Asma ai-Husna (Allah's Most Beautiful Names). 98-101. In C. Çakmak. (a cura di). *Islam: a worldwide encyclopedia*. Vol. 1. Denver: ABC-CLIO.

Lev, D. (2011), It'S A Bird, It'S A Plane, It'S Superman – Set To Join Muslim Superhero Crew. *The Jewish Press*. 5 gennaio.

Mandel, G. (1995). *I Novantanove Nomi Di Dio Nel Corano*. Cinisello Balsamo: San Paolo Edizioni.

Rosenberg, J. (2016), The 99. *Middle Eastern comics*. 21 dicembre. middleeasterncomics.wordpress.com/2016/12/21/the-99/ (cons. 10.04.2020).

Santo, A. (2014). Is It a Camel? Is It a Turban? No, It's The 99: Branding Islamic Superheroes as Authentic Global Cultural Commodities. *Television and new media*, 15(7). 679-695.

Scarabel, A. (1996). *Preghiera Sui Nomi Più Belli*. Genova: Marietti.

------. (1997). *I Nomi Di Dio Nel Corano. Atti del Convegno Internazionale Corano e Bibbia*. Vol. 1. Napoli. 24-26 ottobre, www.biblia.org/documenti-tabella/approfondimenti-culturali/44-ac-xiv/file.html (cons. 10.04.2020).

Schonfeld, R. (2014). ISIL vs. Naif al-Mutawa And The 99. *The Huffington Post*. 25 settembre.

Stade, R. (1970). *Ninety-Nine Names Of God In Islam: A Major Portion Of Al-Ghazali's 'Al-Maqsad Al-Asna'*. Ibadan: Daystar.

Villano, P., Passini, S. & Morselli, D. (2010). Discorso e terrorismo: la rappresentazione degli arabi nella stampa italiana e internazionale dopo l'11 settembre 2001. *Psicologia Sociale*. n. 3. 443-462.

La letteratura per l'infanzia nel mondo arabo

Samia Makhloufi

Per lunghissimo tempo la letteratura araba per l'infanzia[1] non è stata adeguatamente valorizzata. In epoca moderna, il primo racconto dedicato ai bambini viene pubblicato sulla rivista egiziana *Rawḍat al-madāris al-miṣriyya* [Il giardino delle scuole egiziane] redatta da Rifāʿ al-Taḥtawī e pubblicata al Cairo nel 1870. La rivista si proponeva di diffondere le scienze e le arti fra i bambini in età scolare in maniera semplice e poco costosa. Per farlo, però, assumeva un tono fortemente didattico e moralizzatore, poco invitante per il suo pubblico, dal momento che non ricorreva all'uso di immagini.

Successivamente, nel 1912, nacquero i primi libri illustrati per bambini come l'opera dell'egiziano Muḥammad ʿUthmān Jalāl dal titolo *Al-ʿuyūn al-yawāqiẓ fī al-amthāl wa-l-mawāʿiẓ* (Occhi aperti su proverbi e ramanzine),[2] che dal Cairo furono esportati in tutto il mondo arabo e anche oltre, arrivando a raggiungere il giovane pubblico di paesi musulmani come la Malesia e l'Indonesia, dove l'arabo è diffuso in quanto lingua della religione, e anche dell'America Latina, che in quegli anni costituiva una meta privilegiata per i flussi migratori provenienti dal Medio Oriente.

Per lungo tempo, questo genere letterario fu ideato e percepito come uno strumento formativo, un complemento dell'insegnamento scolastico utile al perfezionare l'educazione morale dei giovani e, di conseguenza, si presentava come un universo lontano dalle necessità ludiche dei bambini. Perciò nei libri per l'infanzia del mondo arabo dominavano i racconti tradizionali del patrimonio storico e culturale, le biografie dei grandi scienziati o dei grandi uomini politici, militari, e religiosi, e i testi divulgativi sul funzionamento di macchinari e sulla storia naturale. I racconti o le fiabe avevano una forte caratterizzazione moralizzatrice: i protagonisti, fossero essi bambini, animali o personaggi storici, si presentavano come esempi di valori positivi e venivano evidentemente proposti come modello d'identificazione, mentre le illustrazioni avevano una funzione semplicemente esplicativa e di supporto al testo.

Un esempio di studio sull'identità di genere negli albi illustrati

Sia nei paesi occidentali sia in quelli arabi, molti sono gli studi sull'albo illustrato.[3] Lo scopo di questo genere letterario è di divertire il bambino e avvicinarlo alla parola scritta, ma nel contempo esso costituisce uno strumento che veicola temi fondamentali come la scoperta del mondo, la conoscenza della vita quotidiana, delle festività, della natura e dei diversi mestieri. Educa il bambino a valori come la libertà, la giustizia e la solidarietà, affronta le sue paure, le sue preoccupazioni e lo accompagna tra le gioie e le difficoltà dei rapporti interpersonali.

La peculiarità di questi testi di presentarsi senza caratteristiche culturali e geografiche specifiche permette la trasmissione di regole universali e atemporali. In questo contesto, dove i punti di riferimento sono assenti o comunque non ben definiti, i personaggi – siano essi umani, animali antropomorfi o animali reali differenziati per sesso, età e ruolo – assumono un'importanza fondamentale. Questi personaggi veicolano valori di uguaglianza o di predominanza di un genere, quasi sempre maschile, come si evince da una ricerca effettuata nel 1994 su 537 albi illustrati pubblicati in Francia, da cui emerge che, mentre la presenza maschile all'interno dei racconti acquisisce una funzione sociale attraverso la sua occupazione nel mondo fuori casa, quella femminile è confinata a contesti familiari e il suo ruolo lavorativo è pressoché esclusivamente limitato all'insegnamento e alla cura dei bambini.[4]

Un profondo rinnovamento

Gli anni Duemila hanno segnato lo sviluppo della letteratura araba per l'infanzia, marcando un decollo qualitativo e un profondo rinnovamento. Innanzitutto il genere letterario comincia a disfarsi dell'aura educativa nella quale era stato avvolto e comincia a proporre una serie di creazioni incentrate sul bambino, sui suoi desideri, i suoi sogni, i suoi dubbi e le sue paure. Si comincia così a mettere in scena un universo più vicino alla *realtà quotidiana* del lettore, un mondo che riflette le sue preoccupazioni e le sue gioie, le sue prime volte, i suoi capricci, le sue birichinate.

Possiamo denominare questa varietà letteraria "libro-specchio" proprio perché riflette la vita reale dei bambini. In questi anni, per esempio, esce la collana *Awwal marra* [Prima volta], della casa editrice Dār al-Shurūk (Egitto), che affronta i molti "primi eventi" che segnano la vita del bambino: come il suo primo giorno di scuola, il suo primo paio di occhiali e via dicendo. O ancora, Al Salwa Publishing House (Giordania) dà il via alla collana *Al-halazūna* [La lumaca] che affronta in modo sereno e tranquillizzante i problemi che un bambino può trovarsi ad affrontare, come la paura della notte, la svogliatezza nel fare i compiti scolastici.

Un'importante novità del periodo è rappresentata dall'ingresso in scena di eroine, ovvero protagoniste femminili che si impongono in un universo precedentemente dominato da presenze pressoché esclusivamente maschili: bambine spiritose e monelle, ma che allo stesso tempo veicolano valori di uguaglianza e di rispetto dei diritti dell'individuo. Un esempio è la serie pubblicata dalla casa editrice egiziana Elias Publishing House, scritta e illustrata da Rania Hussein Amin, il cui titolo prende il nome della protagonista *Farhāna*, nome dal significato eloquente: "Gioiosa". Farhāna è un personaggio che spezza gli stereotipi femminili di eleganza, compostezza e mitezza. È una

1 Tranne dove altrimenti segnalato, la stesura dei primi due paragrafi è stata resa possibile grazie alla consultazione degli articoli di *Al-ǧamāʿa* (2015) e di *Al-ǧazīra* (2015), a colloqui e conversazioni con gli esponenti delle case editrici arabe presenti alla *Bologna Children's Book Fair* (edizioni 2018 e 2019), e al prezioso fondo di letteratura araba per l'infanzia conservato presso la Biblioteca dei ragazzi "Salaborsa" di Bologna. Importante, inoltre, è stato l'aiuto di Antonella Saracino, che tengo a ringraziare anche per avermi fornito copia della sua tesi di laurea magistrale in Lingue straniere per la comunicazione internazionale dal titolo *La situazione editoriale della letteratura per l'infanzia in lingua araba*, sostenuta presso l'Università degli Studi di Lecce nell'a.a. 2009-10.

2 M. M. ʿA. Al-Nadwī. (2014). Adab al-aṭfāl fī al-adab al-ḥadīth. *Al-dāʿī*. 38/12. Consultabile online all'indirizzo: www.darululoom-deoband.com/arabic/magazine/tmp/1411616533fix4sub4file.htm (cons. 20/05/2020). Cfr. anche www.lisanarb.com/2019/08/pdf_91.html (cons. 20/05/2020).

3 Una rapida carrellata su questo argomento si trova in C. Brugeilles, I. Cromer e S. Cromer. (2002). Male and Female Characters. *Population*. 57, 2. marzo-aprile. 237-267.

4 *Ivi*. 243-244 e 246-254.

bambina dai capelli arruffati che ne combina di tutti i colori. Un esempio di un personaggio simile a quello che si trova, per esempio, nel libro di Bianca Pitzorno *Storia delle mie storie*, che narra le avventure di Graziella, bambina povera "colpevole di avere le scarpe rotte, di abitare in un seminterrato, nel vicolo di un quartiere poverissimo, di usare un italiano inframmezzato da frasi dialettali, e soprattutto di essere assistita dal Patronato scolastico".[5] Insomma, con i suoi abiti in disordine, "il moccio secco alle narici", i capelli "biondi e lunghi, ma unti e imbrogliati", Graziella è un personaggio che non rientra affatto nell'ideale delle "bimbe perbene".[6]

Gli esempi di "nuove eroine", in questi anni, sono numerosi: nell'albo illustrato *Lam akun aqsid*… (Non volevo…) edito da Asala (Libano), dove la protagonista non smette di combinare guai malgrado tutta la sua buona volontà; le edizioni Yomad (Marocco) creano il personaggio di Zaïna, appassionata di cavalli e ippica e potremmo citarne molte altre.

La presenza femminile nelle pubblicazioni, d'altro canto, riflette la partecipazione sempre più considerevole di professioniste donne nell'ambito dell'educazione infantile e in questo genere letterario: come Hanane Alsaadi (autrice) e Rahma Alrahbi (illustratrice), la cui opera verrà esaminata nelle pagine seguenti.

Il rinnovamento della letteratura per ragazzi ha inoltre significato l'introduzione di nuove tematiche fino a prima prudentemente evitate, come l'handicap o la guerra. Oltre a queste, il panorama della letteratura per l'infanzia si è arricchito anche di nuovi generi come il fumetto[7] e il romanzo – ma l'albo illustrato e il racconto restano certamente i più redatti, i più letti e quelli in cui gli editori investono maggiormente. Negli ultimi anni, inoltre, per avvicinare alla lettura i potenziali futuri lettori, si assiste a un interesse del tutto nuovo, quello per i libri dedicati alla fascia d'età compresa tra gli 0 e i 3 anni.

La figura femminile nei racconti[8]

Negli ultimi anni la pubblicazione di albi illustrati ha avuto un notevole sviluppo e il genere inizia a presentare i personaggi in svariate tematiche e situazioni che alimentano il loro percorso di vita.

Un esempio di questa produzione sono *Halā taj'alu ḥayātaha aḥlā* (Halā rende più dolce la sua vita), con testo di Hanane Alsaadi e illustrazioni di Rahma Alrahbi, pubblicato dalla casa editrice Alaalam alarabi (Dubai, UAE) nel 2016 e *Fayrūz fatāt al-rummāna* (Fayrūz, la fanciulla del melograno), con testi di Rania Zainab Dhahir e illustrazioni di Jueyl Aashkar, pubblicato dalla casa editrice Academia International (Beirut, Libano) nel 2014.

Halā rende più dolce la sua vita (fig. 1)

Trama

Halā è una bambina che adora mangiare e trascorre il tempo libero a rimpinzarsi di dolci, il che la porta a essere più cicciottella rispetto alle sue compagne di classe, ma ella non se ne accorge fino a quando le altre non glielo fanno notare in modo poco carino e facendola star male. Inizia così a comprendere la situazione e a sentirsi a disagio. Questo stato d'animo la farà riflettere e la aiuterà a non abbattersi, ma al contrario a cercare una soluzione. La bambina decide infatti di impiegare il suo tempo libero aiutando le persone più bisognose consegnando loro pacchi di cibo in bicicletta e coinvolge in questa iniziativa anche il fratellino. Quest'attività permetterà a Halā non solo di perdere peso e quindi di superare il suo disagio fisico, ma anche di vincere un premio scolastico per il grande lavoro svolto, facendo riflettere le sue compagne che inizialmente l'avevano derisa (fig. 2).

In tutto il libro illustrato, vi è la quasi totale assenza di figure maschili, a eccezione del fratellino di Halā e del bidello della scuola. Ci viene spontaneo chiederci se non sia una rappresentazione voluta di un mondo utopico

5 B. Pitzorno. (1995). *Storia delle mie storie. Miti, forme, idee della letteratura per ragazzi*. Parma: Pratiche. 88-90.

6 R. Caso. (2015). Scrivere per l'infanzia. Itinerari di formazione al femminile nei romanzi di Bianca Pitzorno. *Sinestesieonline*. n. 11. Marzo. 14.

7 Sul fumetto arabo in generale e sulle caratteristiche del fumetto sia in Maghreb sia in Mashreq si vedano, in questo stesso volume, i contributi di Jolanda Guardi e Miriam Zatari.

8 La stesura di questa sezione fa riferimento in particolare al testo di M. Terrusi. (2012). *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carocci. 10-21.

Fig. 1 *Halā rende più dolce la sua vita.*

gestito e organizzato – ma realmente "scritto e illustrato"– dalle donne.

La figura maschile del bidello, inoltre, oltre a ricoprire un ruolo umile, viene sempre presentata con un aspetto imbronciato e corrugato, il che non fa di lui un personaggio felice e realizzato. Questo ci porta a pensare che la figura maschile venga messa in secondo piano, non solo, ma che venga anche sopraffatta dal potere e dall'allegria delle donne: anzi,

Fig. 2 *Halā rende più dolce la sua vita.*

Fig. 3 *Halā rende più dolce la sua vita.*

delle bambine, dato che la maggioranza dei personaggi sono le allieve della scuola e dunque quelle che saranno le donne di domani, di una società nuova e moderna, priva di discriminazioni di genere.

Nel disegno che segue è Halā a porgere una mano al bisognoso, ovvero il bidello, che come abbiamo visto è l'unica figura maschile adulta in tutto il libro illustrato (fig. 3).

In una immagine successiva, la figura del fratellino, che segue la protagonista, sottolinea l'importanza del ruolo di Halā, ovvero il fatto che viene proposta come "guida" del personaggio maschile. Quest'immagine raffigura la protagonista che, anche grazie all'aiuto del fratellino, è riuscita nel suo intento, e trasmette un forte senso di felicità, speranza e libertà, marcati dalla presenza della bicicletta verde e dai capelli al vento di Halā (che rimane anche felicemente cicciottella!). Questa bicicletta verde ci ricorda il film saudita *La bicicletta verde* scritto e diretto da Haifaa Al-Mansour, ancora una donna, uscito nelle sale cinematografiche nel 2012. Sia nel racconto sia nel film, troviamo infatti la stessa speranza e sete di libertà che provano Halā e Wajda (protagonista del film) che non si abbattono e cercano in tutti i modi di realizzare i loro sogni (fig. 4).

Un altro aspetto rilevante che il libro vuole sottolineare con la presenza del fratellino accanto a Halā è l'importanza del lavoro di gruppo, la collaborazione tra i due generi che risulta fondamentale per il progresso sociale e culturale (fig. 5).

Fig. 4 *Halā rende più dolce la sua vita.*

مُنْذُ ذلك اليَوْمِ لمْ يَعُدْ أَحَدٌ يَرى حَلا مُنْكَبَّةً على الطّعامِ؛ ولا مُنْشَغِلَةً به؛ فَقَد كانت، بَعْدَ أنْ تُنْهِيَ واجِباتِها، تدْخُلُ إلى المَطْبخ، ولا تَخْرُجُ مِنْهُ إلا وهِيَ تَحْمِلُ صُندوقًا يَمْتَلِئُ بالعُلَب، تَضَعُها على المَقْعَدِ الخَلْفِيّ لدَرّاجَتِها، وتَنْطَلِقُ مُسْرِعَةً، يُرافِقُها أخوها أحْمَدُ الصّغيرُ وهُو في غايَةِ السّعادة.

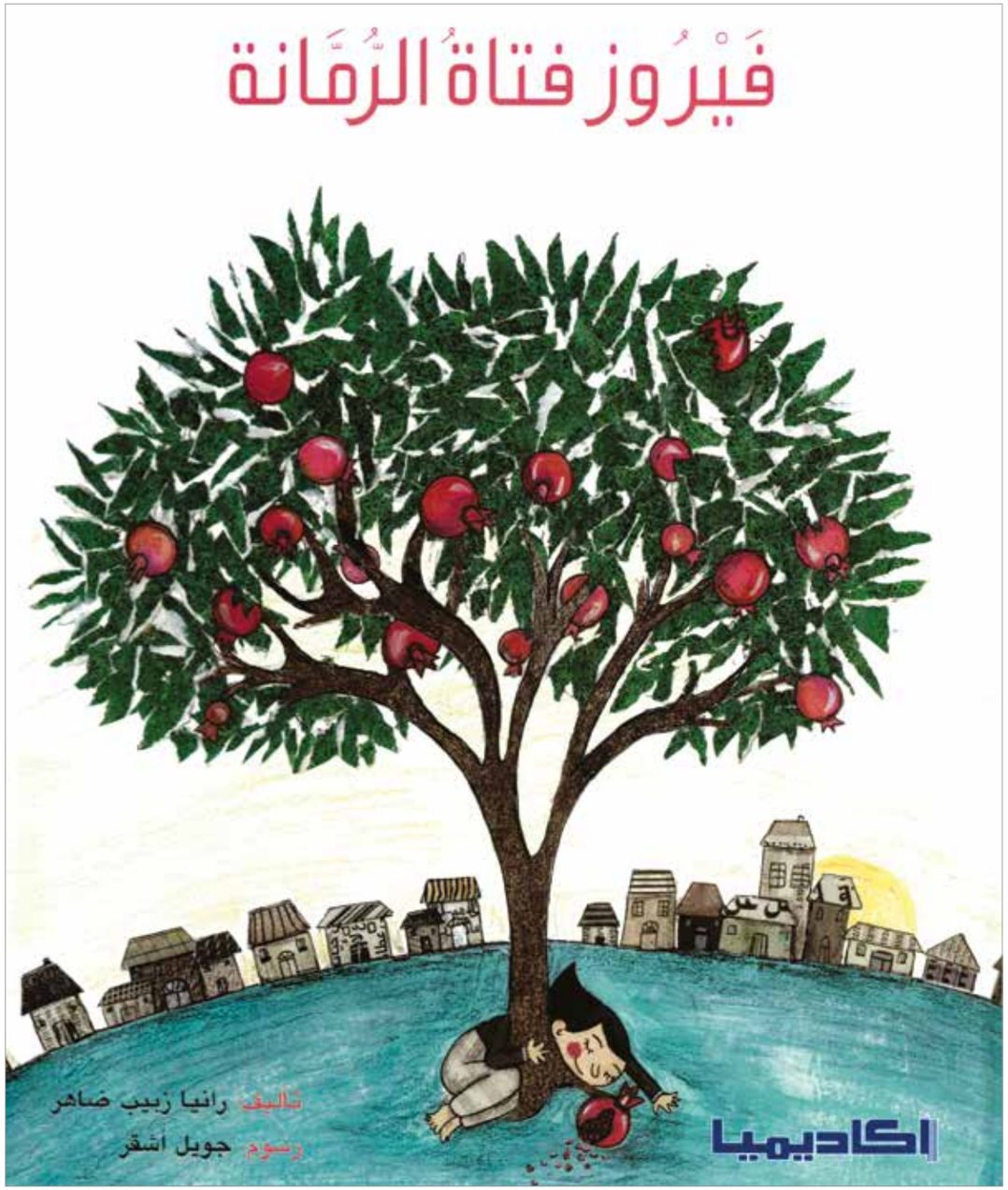


Fig. 5 *Fayrūz la fanciulla del melograno.*

Fayrūz la fanciulla del melograno

Trama

Questo racconto narra di un villaggio la cui popolazione produce melograni che non mangia per una legge imposta dai *grandi* molti anni prima. Non solo: oltre a proibire la consumazione del melograno, l'antica legge vieta anche la felicità, la gioia, il divertimento e soprattutto l'utilizzo dei colori. Gli abitanti, quindi, conducono una vita ordinaria molto seria, priva di musica, di danze e divertimento e ogni elemento del villaggio è di colore grigio: solo il melograno è colorato e il suo rosso fiammante simboleggia quindi la vivacità e la gioia di vivere che mancano al villaggio e ai suoi abitanti che, senza mai chiedersi il motivo di questa legge assurda, l'hanno sempre accettata senza porsi troppe domande.

Un giorno, però, la nascita di una bambina riempie talmente di gioia la sua famiglia che la loro casa e gli abiti della mamma si colorano. Anche la bimba nasce tutta "colorata", presentandosi subito molto diversa dagli altri abitanti

Fig. 6 *Fayrūz la fanciulla del melograno.*

del villaggio: ha i capelli viola, gli occhi celesti e labbra rosse come i chicchi di melograno. I suoi genitori, inoltre, le danno un nome che è quello di un magnifico colore: Fayrūz, che in persiano (e anche in arabo) vuol dire "turchese". Fayrūz cresce solare, felice e molto curiosa, e questo suo carattere la porta sovente a giocare vicino all'albero di melograno, a raccoglierne i frutti e mangiarli, rompendo così la legge che da molti secoli regola la vita del villaggio.

Una volta entrata a scuola, però, la bambina verrà isolata dai suoi compagni proprio per i suoi colori. Solo tre bambini (un maschio e due femmine) le staranno vicini, perché anche loro hanno capito che nel mondo colorato di Fayrūz vivono i loro sogni e le loro speranze. La loro amicizia li porterà a creare un teatro improvvisato nella piazza del villaggio, per cercare di *convertire* in qualche modo gli abitanti al mondo dei colori. I quattro ragazzini costruiscono infatti un enorme scatolone, ponendo al suo interno disegni, racconti, giocattoli, sogni tutti colorati e tanti, tantissimi chicchi di melograno per dare più vita all'intero spettacolo, che trasforma il villaggio da triste e grigio a bellissimo, colorato e pieno di vita, facendo riscoprire agli abitanti la gioia e la felicità (fig. 6).

قالَتْ فَيْروزُ: «أنا أَعْرِفُ كَيْفَ أُسْعِدُ هَالة». ثُمَّ ابْتَسَمَتْ وأَخْرَجَتْ مِنْ جَيْبِها حُبوبَ الرُّمَّانِ وقالَتْ لِهالَةَ: «لا تَخافي، تَذَوَّقيها، لَنْ تُؤْذيكِ، أَنا آكُلُ مِنْها دائِمًا ورانيا أَيْضًا».

بِتَرَدُّدٍ أَخَذَتْ هَالَةُ حَبَّاتِ الرُّمَّانِ وَوَضَعَتْها في فَمِها، فَتَلَوَّنَتْ وَجْنَتاها وضَفائِرُها باللَّوْنِ الزَّهْرِيِّ. ضَحِكَتْ هالَةُ ضِحْكَةً جَميلَةً، مُوسيقِيَّةً، عالِيَةً ورَنَّانَةً تَرَدَّدَ صَداها في أَرْجاءِ المَدْرَسة.

ومُنْذُ ذَلِكَ اليَوْمِ وكُلَّما لَمَسَتْ هَالَةُ بِيَدِها خُيوطَ الصُّوفِ تَلَوَّنَتِ الخُيوطُ بِكُلِّ الأَلْوانِ، فَباتَتْ تَصْنَعُ دُمىً جَميلَةً مُلَوَّنَةً بِكُلِّ الأَشْكال.

أَصْبَحْنا أَنا وفَيْروزُ وهَالَةُ صَديقاتٍ نَتَشارَكُ أَحْلامَنا وقِصَصَنا وكُلَّ ما نُفَكِّرُ بِهِ، وبَقِيَ ما نَفْعَلُهُ سِرًّا بَيْنَنا. لَمْ يَفْهَمْ بَقِيَّةُ الأَوْلادِ في الصَّفِّ ماذا يَحْدُثُ، فَقَرَّروا ألاَّ يَتَكَلَّموا أَوْ يَلْعَبوا مَعَنا ما عدا صَبِيًّا واحِدًا يُدْعى وَليدًا.

Fig. 7 *Fayrūz la fanciulla del melograno.*

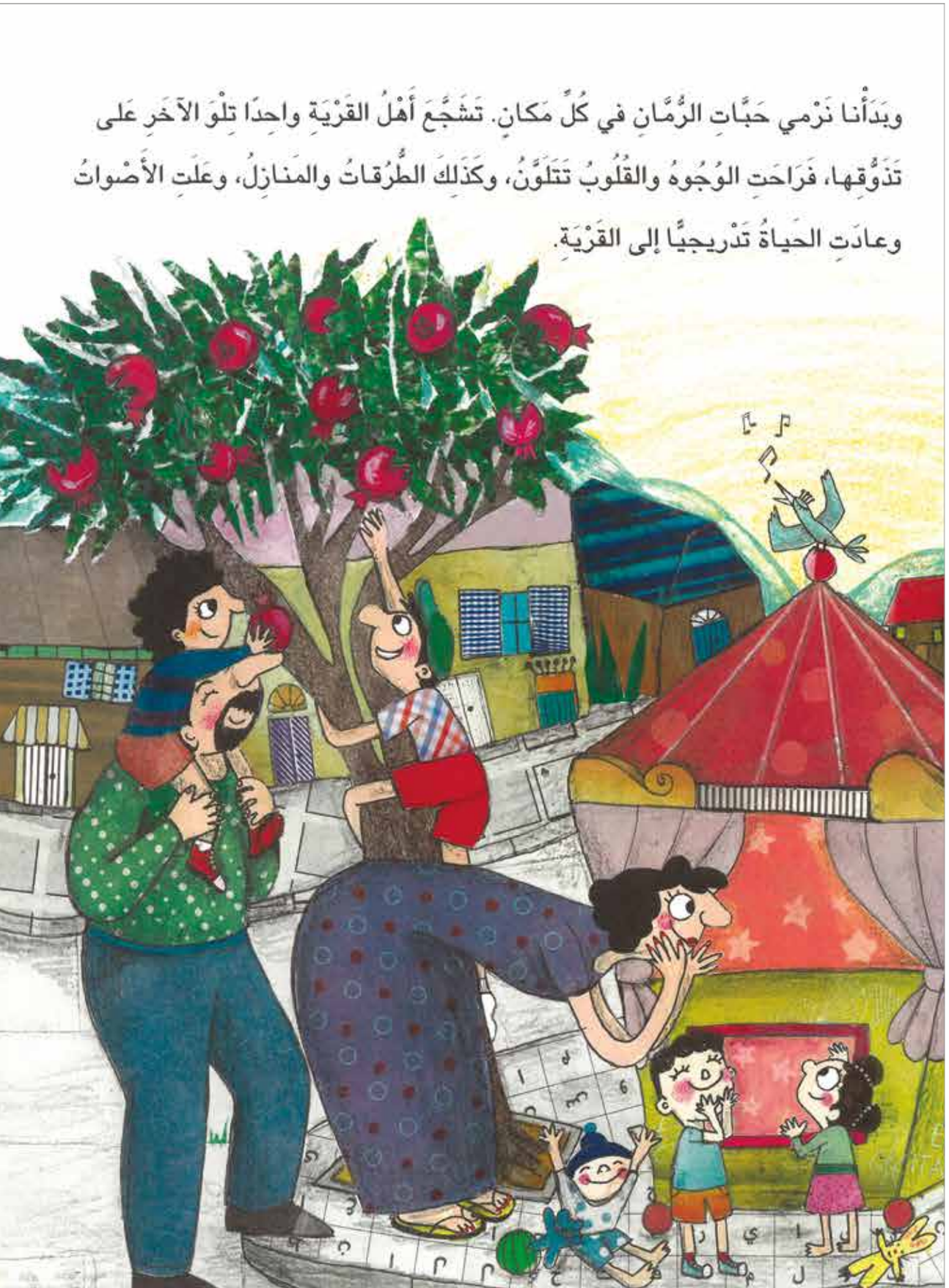
في يَوْمٍ مِنَ الأيَّام قالَتْ فَيْروزُ: «أنا أَعْرِفُ ماذا يُمْكِنُنا أَنْ نَفْعَلَ لِكَيْ نَنْشُرَ الفَرَحَ في القَرْيَةِ... لَدَيَّ خُطَّةٌ».

اجْتَمَعْنا هالَةُ وَوليدٌ وفَيْروزُ وأنا، ورُحْنا نَرْسُمُ أَحْلامًا عَلى وَرَقٍ، صَنَعْنا صُنْدوقًا خَشَبِيًّا كَبيرًا. كَتَبْتُ أَنا قِصَصًا كَثيرَةً، وخاطَتْ هالَةُ دُمًى مُلَوَّنَةً كَثيرَةً، وراحَ وَليدٌ يَنْشُرُ أَحْلامَهُ داخِلَ الصُّنْدوقِ صُوَرًا ولا أَجْمَل، ونَثَرَتْ فَيْروزُ حَبَّاتِ الرُّمّانِ فَبَعَثَتِ الحَياةَ داخِلَ الصُّنْدوقِ.

صَنَعْنا صُنْدوقَ أَحْلامٍ كَبيرًا، وقَرَّرْنا أَنْ نَجُولَ بِهِ ونَعْرِضَ عَلى سُكّانِ القَرْيَةِ ما قُمْنا بِتَحْضيرِه.

Fig. 8 *Fayrūz la fanciulla del melograno.*

Fig. 9 *Fayrūz la fanciulla del melograno.*



Le prime pagine del libro sono caratterizzate dalle figure di personaggi adulti imbronciati, stanchi e da un'atmosfera cupa e priva di colore. Prendendo in considerazione queste due scene, vediamo che la prima ritrae gli adulti intenti a soffocare la curiosità dei bambini, la loro voglia di giocare e scoprire. La mano dell'adulto posata sul capo del bambino rappresenta il tentativo di un controllo da parte dell'adulto sul piccolo: un controllo autoritario, che non ammette repliche. Per quanto riguarda i bambini, sono rappresentati con espressioni tristi, lo sguardo verso terra, quasi sentendosi colpevoli dei giochi che, invece di usare per divertirsi, tengono in mano. Questi disegni, insomma, si presentano come la metafora di un contesto sociale in cui i bambini rappresentano la popolazione controllata e gli adulti i governanti autoritari del paese. La seconda scena rappresenta un gruppo di bambini che ascoltano ipnotizzati il loro maestro ed esprime l'incapacità di un gruppo di ricevere in maniera attiva ciò che gli viene trasmesso, ovvero la sua propensione ad affrontare la vita reale in maniera passiva.

Fayrūz nasce in un contesto familiare pieno di gioia, e proprio questo la porta a essere curiosa, a chiedersi il perché di ogni cosa e soprattutto a trasgredire la sacrosanta legge del villaggio, perché si rende conto dell'assurdità di regole tanto severe che, lungi dal portare benefici, procurano solo tristezza e stanchezza collettiva (fig. 7).

La protagonista, consapevole della necessità di trasgredire la legge vigente, che vieta di mangiare il melograno, essere felici ed essere curiosi, cercherà compagni con cui condividere i chicchi del prezioso frutto. Il cambiamento, per avere successo, in qualsiasi contesto socio-culturale, necessita di un appoggio da parte di un gruppo, anche se ristretto: per questo Fayrūz, come abbiamo visto, coinvolge alcuni compagni nella sua impresa, condividendo con loro anche il piacere di mangiare i chicchi di melograno. Inizierà così il processo di cambiamento del villaggio, nato dalla condivisione tra piccoli di un frutto proibito dalla legge dei grandi (fig. 8).

Verso le ultime pagine del libro, l'autrice inserisce una figura emblematica per il corso della storia. Walīd, un grande sognatore a occhi aperti, entra in scena collaborando con Fayrūz. L'inserimento di un personaggio maschile, in questa fase del racconto, afferma chiaramente quanto sia fondamentale la collaborazione dei generi per la riuscita del cambiamento in atto. Pertanto, anche se è la figura femminile a dare avvio a questa rivoluzione, è assolutamente necessaria una collaborazione con il genere maschile. Il nome scelto per identificare il compagno, del resto, non è in alcun modo casuale. Walīd, dal verbo *walada* che significa "generare, dare alla luce", vuol dire "neonato, bambino". Il testo ci fa così intendere la volontà di far nascere e rendere concreto il cambiamento coinvolgendo anche gli adulti (fig. 9).

Nelle pagine finali dell'albo vediamo raffigurati i quattro bambini, felici e colorati, che seminano i chicchi di melograno saltellando verso il lato sinistro del libro. Questa direzione verso sinistra, in una tradizione culturale come quella araba nella quale la scrittura, com'è noto, procede da destra verso sinistra, porta in sé un importante messaggio: l'inizio di un percorso verso l'orizzonte, quindi verso il domani, il progresso e la speranza opposto a quello tradizionale che relega la donna in una posizione subalterna. Concludere il libro con questo forte messaggio ci regala una prospettiva positiva per il futuro, con la consapevolezza di essere solo all'inizio di un lungo processo di rinnovamento e con la volontà di lavorare per migliorare costantemente il mondo in cui viviamo e seminarvi con allegria i germi della speranza, dell'impegno e della tenacia (fig. 10).

Per abbattere i pregiudizi propongo l'invito che Fayrūz rivolge agli abitanti del villaggio:

È nostro diritto gioire, sognare,
trascorrere un'infanzia allegra
e una vita vera in un luogo verde e sano.
È nostro diritto crescere felice e forti
Facendo sentire la nostra voce e realizzando
i nostri sogni
Con curiosità e conoscenza.

Fig. 10 *Fayrūz la fanciulla del melograno.*

Bibliografia

Brugeilles, C.-Cromer, I. & Cromer, S. (2002). Male and Female Characters in Illustrated Children's Books or How children's literature contributes to the construction of gender. *Population*. 57,2. marzo-aprile. 237-267.

Caso, R. (2015). Scrivere per l'infanzia. Itinerari di formazione al femminile nei romanzi di Bianca Pitzorno. *Sinestesieonline*. n. 11. Marzo. 9-29.

Dhahir, R. Z. & Aashkar, J. (2014). *Fayrūz fatāt al-rammāna*. Beirut: Academia International.

Al-Nadwī, M. M. ʻA. (2014). Adab al-aṭfāl fī al-adab al-ḥadīth. *Al-dāʻī*. 38/12. www.darululoom-deoband.com/arabic/magazine/tmp/1411616533fix4sub4file.htm (cons. 20/05/2020).

Pitzorno, B. (1995). *Storia delle mie storie. Miti, forme, idee della letteratura per ragazzi*. Parma: Pratiche.

Al-Saadi, H. & Al-Rahbi, R. (2016). *Halā tajʻalu ḥayātaha aḥlā*. Dubai: Al-ʻalam al-ʻarabī.

Saracino, A. (2010). *La situazione editoriale della letteratura per l'infanzia in lingua araba*. Tesi di laurea magistrale in Lingue straniere per la comunicazione internazionale. Università degli Studi di Lecce. A. A. 2009-2010.

Terrusi, M. (2012). *Albi illustrati: Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carrocci.

Filmografia

La bicicletta verde. Titolo originale: *Wadjda*. (2012). Regia di Haifa Al-Mansour. Germania/Arabia Saudita. 1' 38''.

Sotto il velo

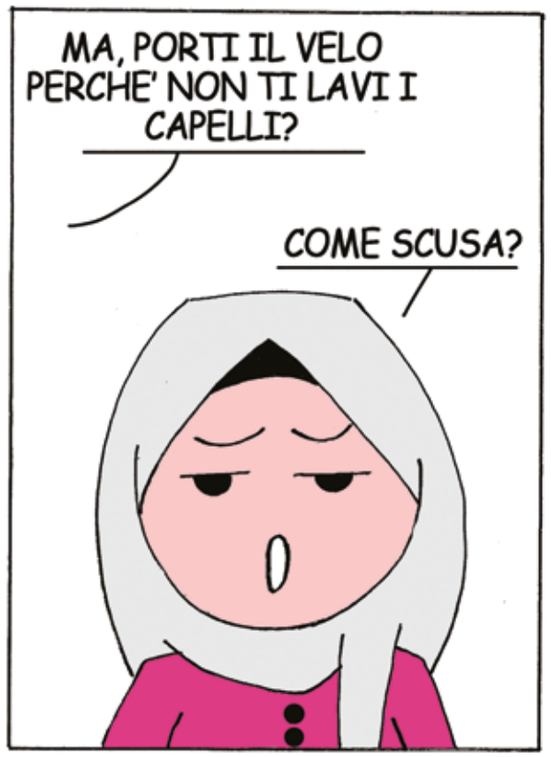
Tavole di Takoua Ben Mohamed

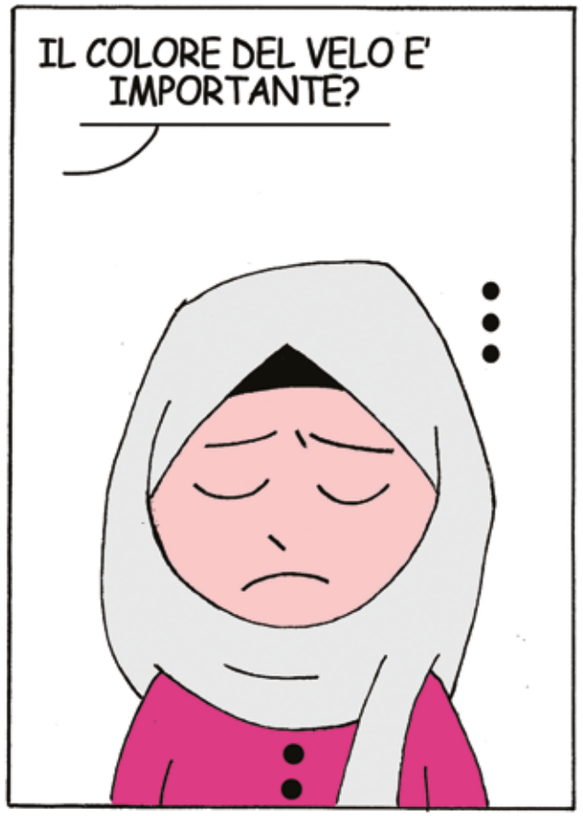
Takoua Ben Mohamed

Takoua Ben Mohamed, graphic journalist italo-tunisina. Socia-fondatrice della casa di produzione cinematografica M Collective Ltd. Specializzata in cinema d'animazione presso Nemo Academy of Digital Arts di Firenze. Autrice del catalogo "Woman story" e dei libri a fumetti "Sotto il velo", "La Rivoluzione dei Gelsomini" e "Un'altra via per la Cambogia" Becco Giallo Editore e produttrice del Docufilm "Hejab style" per Al-Jazeera documentary channel.

Collabora con diverse riviste come *Piccolo Missionario*, *Confronti*, *7 Corriere*, *La Stampa Origami* e per questo ha ricevuto molti riconoscimenti come il Evens European Journalism Prize 2019, il Moneygram Award 2016, il "Premio Prato Città Aperta" 2016, Muslim International Book Award 2017, premio "Tirafuorilalingua" 2018 , FIDAPA (Federazione italiana arti professioni affari) Award 2019.

DOMANDE ASSURDE
(MA NON TROPPO)

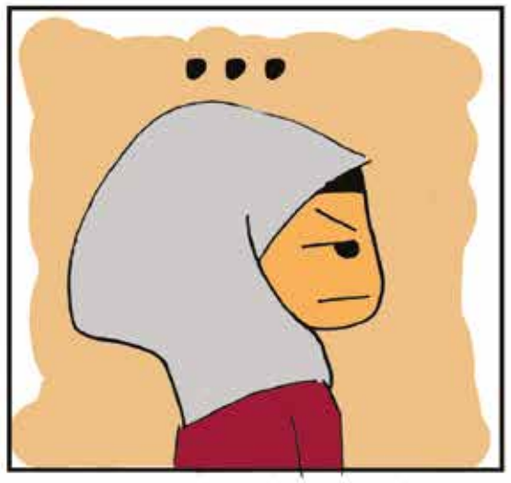




HAIR STYLE

BY TAKOUA BEN MOHAMED

TANTO PER VOI I CAPELLI NON SONO UN PROBLEMA

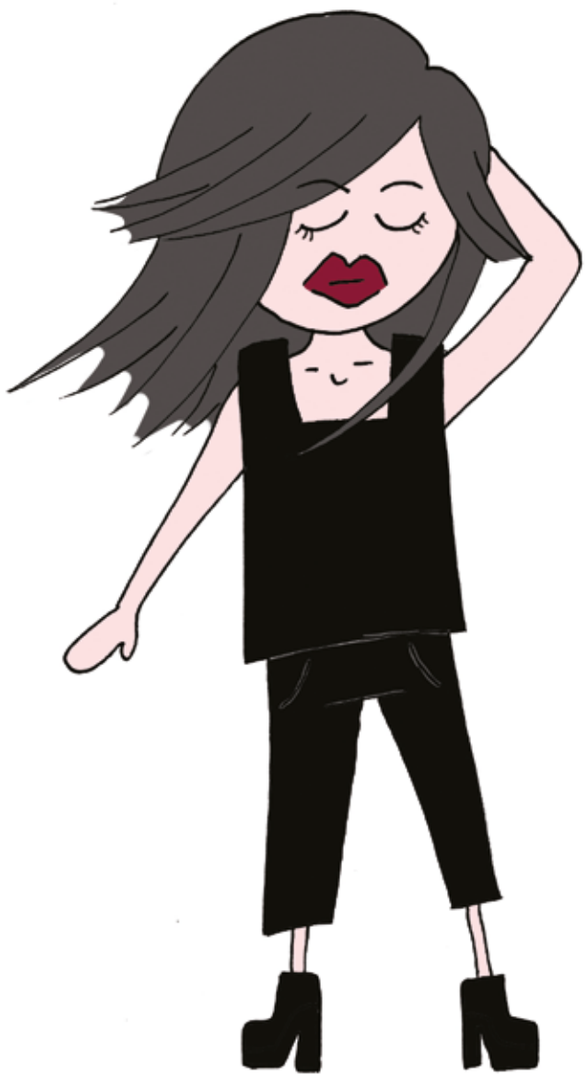


HAIRDRESSER

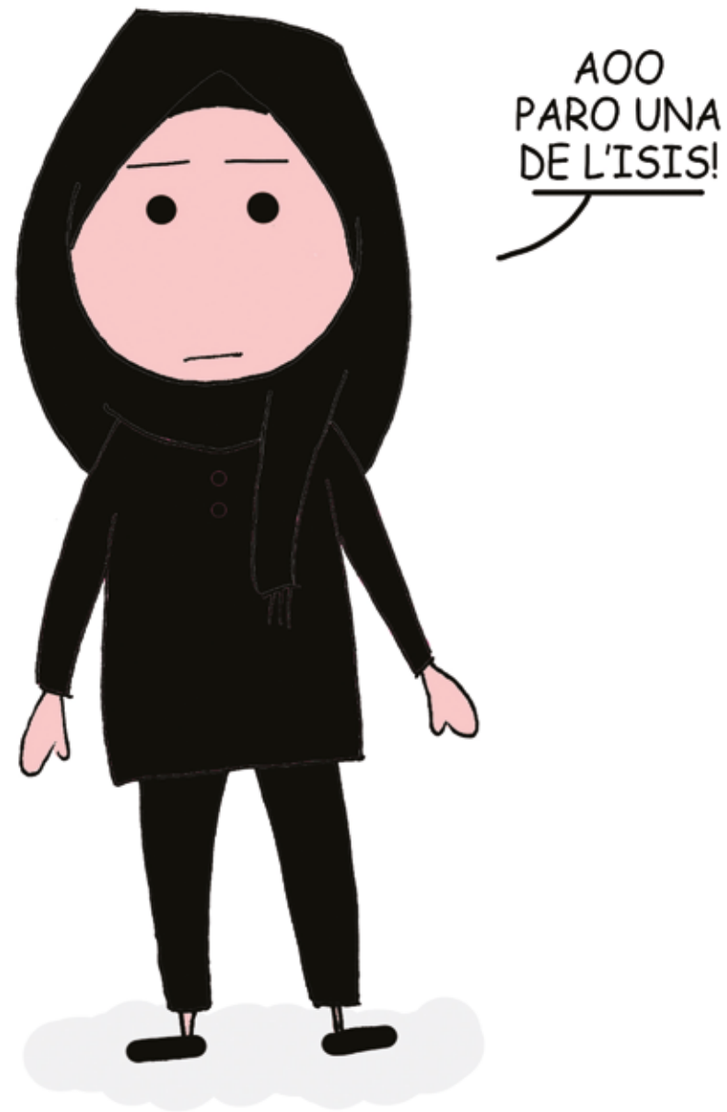
BY TAKOUA BEN MOHAMED

BLACK FASHION STYLE
(MA NON PER TUTTI)

LE ALTRE QUANDO SI METTONO
UN FASHION TOTAL BLACK.

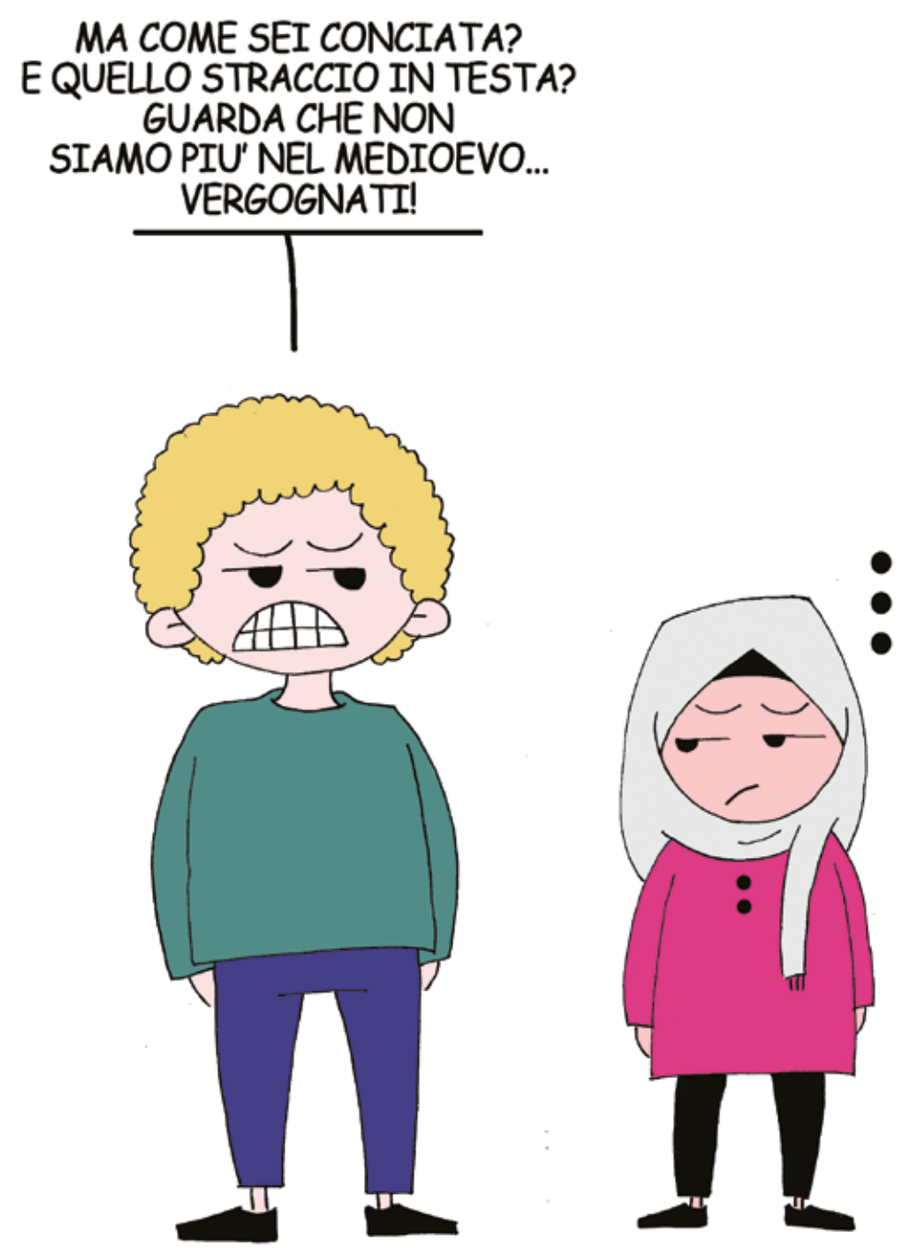


IO, IN FASHION TOTAL BLACK.



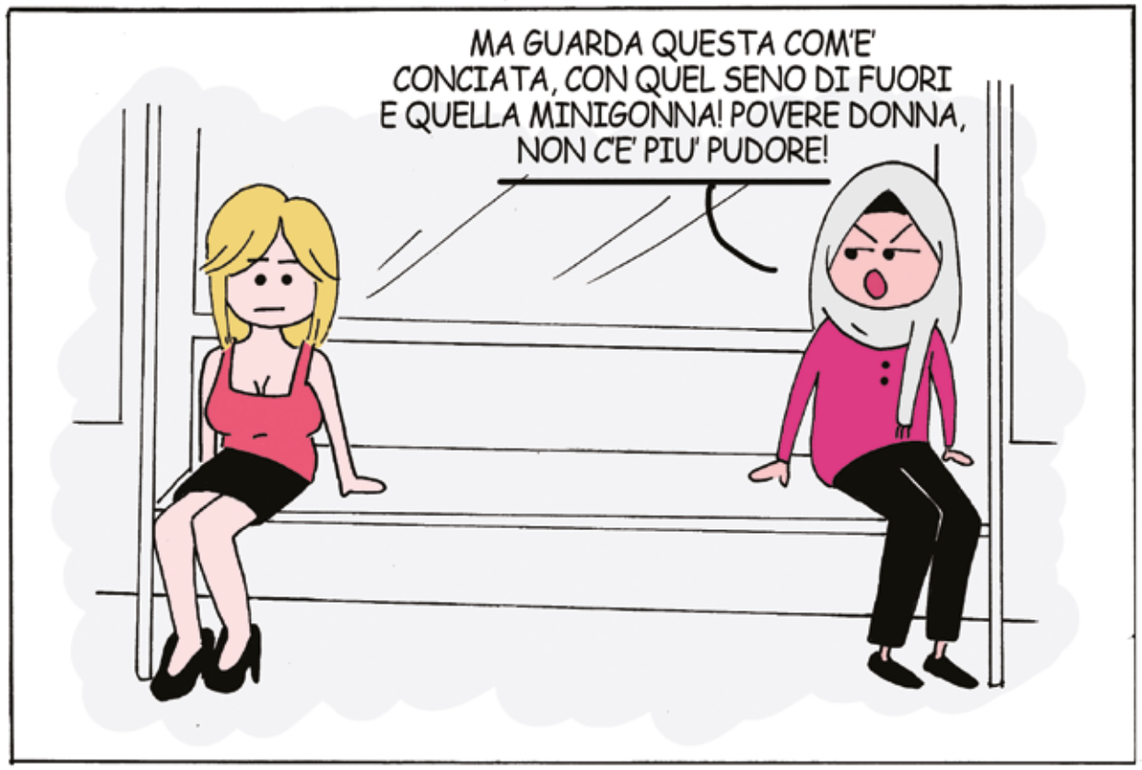
PERO', DOPO ESSERE USCITA DI CASA INCONTRI SOGGETTI DEL GENERE...

OPPURE QUESTO SOGGETTO...



PRE... GIUDIZIO!

(GIUDIZIO UNIVERSALE PARTE DUE)



Autoritratto. Io: italiana e palestinese!

Tavola di Miriam Zatari

Scrivo su di me, scrivo su di lei: la fotografia di Lalla Essaydi

Giulia Vitellaro

Il visto, il non visto e l'immaginato

Una fotografia stampata su entrambi i lati. Da un lato, una donna le cui fattezze sono a malapena intuibili, perché in parte celate da un velo; dall'altra, una giovane quasi svestita, sdraiata tra drappi in una stanza lussuosa. Il soggetto di entrambe le foto è lo stesso: la donna araba, vittima di un equivoco culturale durato secoli.

I contorni di queste due immagini, per quanto in contrasto, hanno iniziato a delinearsi parallelamente, nell'Ottocento; Malek Alloula sostiene siano la risposta del viaggiatore occidentale che, nella sua esplorazione in Medio Oriente, si interroga sull'identità e sulla quotidianità delle donne che incontra. Al di fuori delle proprie abitazioni, infatti, queste passeggiano "nascoste" dal velo e lo spazio domestico e privato in cui il velo scompare è un luogo il cui accesso è loro precluso. L'ansia di non poter intuire in alcun modo la loro vita privata si traduce in una frustrazione simile a una forma di cecità, un "leucoma".[1] La mancanza di testimonianze di prima mano su ciò che avveniva negli spazi abitati dalle donne arabe scatena l'immaginazione di pittori e narratori occidentali: improvvisamente le mura degli harem si riempiono di concubine svestite, che danzano o sonnecchiano in stanze lussuose, in attesa del ritorno del loro signore. Le odalische e le abitanti dell'harem diventano uno dei soggetti più popolari tra i pittori ottocenteschi, in particolare in Francia, con le opere di Jean-Léon Gérôme, Eugène Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres e molti altri. Tutte le odalische di questi dipinti hanno caratteristiche comuni: sono donne pallide, nude o seminude, spesso ritratte sedute o sdraiate.

Una delle opere più paradigmatiche in tal senso è la celebre *Grande Odalisque* di Jean Auguste Dominique Ingres (1814), destinata a ispirare artisti del calibro di Matisse, Picasso e Manet. Jean-Auguste-Dominique Ingres la dipinge nel 1814, su commissione di Caroline Murat, sorella di Napoleone. L'Ottocento è il momento storico giusto per un quadro simile:[2] intellettuali, pittori e narratori di tutta Europa iniziano a viaggiare in Medio Oriente e l'alterità di questi luoghi si traduce nell'impellente necessità di raccontarli con ogni mezzo, e secondo i cliché dell'epoca: odalische, sofà, mercati di schiavi, harem, trasparenze, hammam, narghilè, bazar e *zalīj* [zellige][3] diventano soggetti molto amati. È così che il mondo degli harem e delle donne arabe inizia a venire dipinto e narrato principalmente da uomini, anche da quelli che il Medio Oriente lo hanno solo sentito raccontare, come Ingres stesso. Ancora oggi, al Museo del Louvre, *La Grande Odalisque* continua a incantare visitatori da tutto il mondo, pur non essendo priva di contraddizioni: prima fra tutte, il fatto che la donna raffigurata è completamente nuda. Anche se Ingres si fosse recato in Medio Oriente, infatti, sarebbe stato impossibile per lui riuscire a entrare in un harem e dare anche solo di sfuggita un'occhiata a una delle sue abitanti in costume adamitico; in aggiunta, era decisamente improbabile che le donne che lo popolavano si rilassassero senza indossare vestiti.[4] Questa nudità è enfatizzata dall'innaturale posizione della donna, a cui il pittore, per poterla rappresentare in questa posa, ha infatti "elargito" un paio di vertebre in più.[5] La pressoché costante assenza di vestiti mette in risalto anche l'incarnato della maggioranza delle odalische rappresentate dai pittori dell'epoca, contraddistinte da un pallore decisamente poco realistico per una donna nord-africana. Il nudo di una donna dalla pelle bianchissima, posto su un anonimo sfondo nero, di per sé, non fornisce indicazioni sull'origine o sul ruolo nella società del soggetto raffigurato, ed è per questo che *La Grande Odalisque* è circondata da vari oggetti che ne dovrebbero suggerire l'identità: il turbante, il bruciaprofumi, il narghilè.

Una narrazione manipolata nel modo appena descritto diventa "una maschera necessaria"[6] che, immergendo l'osservatore in una realtà onirica e visivamente accattivante, è capace di fargli dimenticare ciò che ha concretamente davanti (una donna dalla fisicità impossibile e con fattezze più europee che mediorientali). La ricerca visuale di Ingres, più che verso il realismo, sembra orientata a creare nell'osservatore una particolare suggestione. Una suggestione pericolosa e violenta, che strappa alla donna araba la possibilità di "narrarsi" a un pubblico straniero e che influenzerà per secoli l'immaginario che la rappresenta nella cultura occidentale.

L'inganno della fotografia

La fantasia seducente dell'harem si sviluppa in un periodo in cui la storia delle arti visive viene travolta dall'arrivo di una delle grandi innovazioni del secolo: la fotografia. Nel 1839 l'introduzione e la diffusione del dagherrotipo, la primissima forma di fotografia, avviene parallelamente agli scavi a Giza,[7] dunque alla nascita dell'archeologia moderna e all'urgenza europea di documentare ciò che accadeva oltre i propri confini. Questo prototipo di fo-

---

1 Malek Alloula usa questo termine per descrivere la frustrazione provata dai fotografi che, in epoca coloniale, volevano ritrarre le donne algerine: inizialmente, la loro ricerca dell'esotismo a ogni costo si era scontrata con l'impatto visuale dei veli bianchi indossati dalle donne in pubblico, che facevano risultare le fotografie otticamente "monotone". M. Alloula. (1987). *L'harem coloniale*. Manchester: Manchester University Press. 7.

2 Per approfondire la storia de *La Grande Odalisque* e il contesto artistico in cui tale quadro è stato dipinto e commissionato, si veda: C. Ockman. (1995). A woman's pleasure: The Grande Odalisque. 1-10. In idem. *Ingres's eroticized bodies: retracing the serpentine line*. New Haven: Yale University Press.

3 Le zellige sono piastrelle in terracotta con motivi geometrici, tipiche del Maghreb.

4 "Negli harem musulmani, le donne non sono nude, spiegai a Jacques. Solo le malate di mente vanno in giro nude. Non solo le donne nell'harem si tengono i vestiti addosso tutto il tempo, e se li tolgono soltanto nell'hammam, ma sono spesso abbigliate in foggia maschile, con tuniche corte e pantaloni." F. Mernissi. (2006). *L'harem e l'Occidente*. Firenze: Giunti. 82.

5 J.Y. Maigne, G. Chatellier, & H Norlöff. (2004). Extra vertebrae in Ingres' La Grande Odalisque. *Journal of the Royal Society of Medicine*. 97 (7). 342-344.

6 "Questi simboli [ndr: il narghilè, il turbante etc.] funzionano come una maschera necessaria; se la fantasia deve risultare credibile, lo spettatore deve dimenticare ciò che si trova davanti ai suoi occhi. Questi accessori servono non solo a distrarre dal suo pallore, ma da dalla sua fisicità impossibile. Ogni elemento nella sua narrazione ne aumenta la digeribilità. Non è una donna creata per documentare una *realtà esistente, ma per venire consumata dallo sguardo e dall'immaginazione Europea*." S. M. Zankowski. (2015). *Constructing the Home Space: Reclaiming the Orientalist Image in Contemporary Mena Art*. Boulder: University of Colorado at Boulder. 21-22.

7 *Ivi*. 17.

tografia sembra nascere con le caratteristiche della documentazione giornalistica, ma ben presto si evolve, assumendo sfaccettature che ne sfumano i confini e le intenzioni.

La fotografia non tarda a raccogliere il richiamo delle mode e sviluppa un nuovo genere parallelo a quello documentaristico. Un genere che inizialmente esplora le possibilità dell'esotico e che poi si evolve aggiungendo dettagli sempre più estremi. Il set fotografico, simbolo di quest'esplorazione, diventa un ambiente il cui controllo è affidato in toto all'artista, che in quella porzione di spazio può modificare le luci, gli elementi d'arredo, il fondale, decidere i soggetti da includere, curarne gli abiti e la posa. La possibilità di creare dal nulla un ambiente da fotografare e l'illusione di assoluta lealtà al reale della fotografia entrano in collisione. Si avvia una vastissima produzione di cartoline intitolate "Donna dell'harem" o "Cortigiana dell'harem" e così via, che ritraggono giovani donne arabe svestite e languidamente sdraiate sopra un sofà. La fotografia insomma, inizialmente imitazione del reale, prova a ricreare attraverso la costruzione di questi spazi le stesse atmosfere proposte dai quadri di Gérôme, Ingres e Delacroix.

Nel tardo ottocento la possibilità di riprodurre le foto su carta stampata contribuisce alla creazione di una nuova cultura di massa. Le immagini fotografiche diventano presto comuni, pubblicamente fruibili non solo sotto forma di cartoline, ma anche sulle pagine di riviste, libri e giornali e perfino sui cartelloni pubblicitari.[8] L'alta fruibilità di queste foto "costruite" rende ancora più credibile l'immaginario de *La Grande Odalisque*. Sarah Graham Brown, nel suo *Images of Women*, analizza la rappresentazione fotografica delle donne non occidentali nel progetto coloniale e ne riassume così gli effetti:

> Il discorso che risiede in questa molteplicità di immagini è raramente indagato o messo in discussione. Assorbiamo e interiorizziamo questi cliché visivi quasi senza rendercene conto.[9]

Una voce

Questi cliché visivi e la rappresentazione dicotomica delle donne del Medio Oriente e del nord Africa, si sono trasformati in un doppio stereotipo a tutt'oggi ancora vivo. Impossibilitata a far sentire la propria voce e a riappropriarsi della propria narrazione in Occidente, la donna araba continua, infatti, a essere raccontata come vittima passiva dell'integralismo religioso o come sensuale cortigiana. Il primo di questi due stereotipi non è solo alla base di molti pregiudizi da abbattere, ma ha conseguenze non indifferenti sugli equilibri mondiali: Laura Bush nel 2001 giustifica l'intervento delle truppe americane in territorio afghano parlando proprio dell'oppressione e delle ingiustizie cui sono sottoposte le donne del paese invaso.[10] Il messaggio veicolato dal discorso dell'ex first-lady appare chiaro: tocca all'America salvare le donne afghane oppresse dai terroristi. Il progetto coloniale, d'altronde, ha agito non di rado in nome della difesa delle musulmane,[11] minacciando la loro identità culturale nel nome della liberazione dal velo.

Il secondo stereotipo rimanda a un mondo popolato di harem, hammam e odalische e, dotato di un forte potenziale evocativo, si diffonde non solo nell'arte fotografica, ma anche in altre forme della narrazione visiva. Si consideri per esempio il film del 1965 *Harum Scarum*, dove il celebre cantante Elvis Presley interpreta Johnny Tyronne, un attore che viene rapito durante le riprese di un film in Medio Oriente: prigioniero in un harem gremito di odalische adoranti, il protagonista s'innamora della principessa Shaliman, vittima di un padre oppressivo. O ancora, il ben più recente film *Don Juan De Marco – Maestro d'amore*, dove Johnny Depp, nella parte del protagonista, trascorre due anni in un harem pieno di donne al suo totale servizio. Persino i video musicali riecheggiano gli stessi echi: uno dei più recenti è quello del brano *Bodak Yellow* (2017), in cui la rapper americana Cardi B, coperta da vestiti arabeggianti e con scarpe dai tacchi vertiginosi, attraversa il deserto in sella a un cammello e

8 Per approfondire l'uso dell'immagine dell'odalisca in pubblicità, si veda: L. Grotenhuis (2018). *Smoking Hot: the Odalisque's eroticizing Cigarette*. journals.openedition.org/viatourism/1842 (cons 05.01.2020).

9 S. Graham-Brown. (1988). *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*. New York: Columbia University Press.2.

10 L. Pazargadi. (2012). *Moisaics of Identity*. Los Angeles: UCLA. 73.

11 L. Ahmed. (1992). *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*. New Haven: Yale University Press. 46.

danza con una scimitarra infuocata. La fantasia dell'harem raggiunge gli spazi artistici più diversi: il balletto (la danza dell'Odalisca ne *Le Corsaire*), l'alta moda (la collezione Primavera/Estate 2019 di Chanel), i fumetti (troviamo un harem costruito da Hulk in un futuro distopico, nel fumetto *Incredible Hulk: Future Imperfect*) e persino i videogiochi (*Assassin's Creed*, *Paradise* di Benoit Sokal, *Metro Exodus*).

Questo universo semiotico così pervasivo e in particolare la sua origine – la moda pittorica ottocentesca dell'Odalisca – colpisce l'immaginario di un'artista marocchina che studia presso l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts a Parigi, Lalla Essaydi. Nata nel 1956 a Marrakesh ha vissuto, oltre che a Parigi e nella sua città natale, in Arabia Saudita e negli Stati Uniti. All'inizio degli anni Duemila inizia a produrre una serie di fotografie destinate a diventare celebri: *Converging Territories* (2002-2004), *Les Femmes du Maroc* (2005-2006), *Harem* (2009), *Harem Revisited* (2012-2013), *Bullet* e *Bullet Revisited* (2012-2013).

Formatasi – almeno inizialmente – come pittrice, i suoi primi lavori sono tele di grande formato con tecnica mista.[12] La sua intera riflessione artistica parte infatti dal grande impatto che hanno avuto su di lei i dipinti orientalisti dell'Ottocento:

> Ho incontrato i primi dipinti orientalisti mentre studiavo in Occidente. Come ho già detto, ovviamente mi sembrava tutto frutto di una fantasia occidentale, ma per me è stato come riscoprire la mia cultura, anche se in un modo distorto. È qualcosa (n.d.a. il contenuto dei quadri) che non è mai esistito: è intrigante ma allo stesso tempo problematico. Era ovvio che si trattasse di una fantasia, per quanto tossica risultasse per la donna araba. Non sarei mai riuscita a pensare il contrario: parlando con altre persone, però, mi resi conto del fatto che molti di loro non la pensavano così.[13]

Partendo da questa riflessione, Essaydi sviluppa una sua poetica visuale, un suo linguaggio personale con cui reinterpreta (*Grande Odalisque 2*, Lalla Essaydi 2008) e interroga la percezione dell'arte di ieri e di oggi.

L'aver vissuto sia in America sia in Europa ha permesso a Essaydi di comprendere – e di criticare – questa produzione artistica dall'interno. Gli artisti che come lei lavorano o hanno lavorato fuori dal proprio paese d'origine, infatti, vivono la propria identità da due prospettive, decostruendola e ricostruendola in continuazione; nei loro lavori l'identità diviene una narrazione fluida, e l'arte visiva uno dei modi più appropriati per rappresentarla.[14]

Il Marocco è una realtà sfaccettata e la situazione delle donne varia a seconda di fattori come la composizione familiare, il reddito, la classe e tradizioni locali specifiche; il patriarcato non è totale e non tutte le donne lo esperiscono allo stesso modo.[15] I lavori di Lalla Essaydi vogliono rappresentare il Marocco, il modo in cui il Marocco è stato e viene narrato, le donne marocchine, se stessa, le sue modelle e infine il nostro modo di guardare a questo insieme: il tutto usando e mettendo in discussione paradigmi estetici familiari all'occhio occidentale. Le sue immagini vogliono creare relazioni ambivalenti tra ciò che ciò che l'artista intende rappresentare e chi osserva le sue opere.

La piacevolezza estetica stessa (*Bullet Revisited 22*, Lalla Essaydi 2013) delle foto da lei scattate è problematizzata:

> Nel contesto dell'Orientalismo, la bellezza è pericolosa: adesca l'osservatore e lo persuade alla fantasia. Voglio rendere evidenti le distorsioni presenti in questi dipinti e provocare l'osservatore sino a fargli sviluppare un modo diverso di vedere: un modo che possa dare forma a una nuova comprensione.[16]

12 Queste tele, sin ora, sono state esposte soltanto negli Stati Uniti, nella mostra *Lalla Essaydi: Revisions* presso lo Smithsonian Institution's National Museum of African Arts, nel 2012.

13 N. Leech. (2017). We speak to Lalla Essaydi about her first solo gallery show in Dubai. *The National - Arts and Culture*. 1 January. www.thenational.ae/arts-culture/we-speak-to-lalla-essaydi-about-her-first-solo-gallery-show-in-dubai-1.43515 (cons. 25.01. 2020).

14 Per approfondire l'approccio alle arti visuali di artisti arabi immigrati all'esterno, si veda: A. Deebi. (2012). *Who I Am, Where I Come From, and Where I Am Going: a Critical Study of Arab Diaspora as Creative Space*. Southampton: ProQuest.

15 Molti sono i testi dedicati a questi argomenti, fra tutti si veda: A. Freeman. (2004). Re-locating Moroccan Women's identities in a Transnational World: the 'Woman Question' in Question. *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*. 11:1. 17-41.

16 L. Ming. (2013). Writing Women: Interview with Lalla Essaydi. *ArtAsiaPacific*. March 21. artsy.net/post/artasiapacific-writing-women-interview-with-lalla-essaydi (cons. 12.04.2020).

A un primo sguardo potrebbe sembrare un processo simile alla realizzazione dei set orientalisti, dove fotografi occidentali usavano come base il loro studio, assumevano come modelle donne provenienti da ambienti sociali svantaggiati, le mettevano in posa, le svestivano e le ingioiellavano per poi infine scrivere in didascalia: "Cortigiana Algerina".[17] Malgrado la presenza in entrambi i casi di un set costruito ad hoc, la differenza sostanziale tra i due processi artistici risiede nei singolari rapporti che intercorrono tra gli elementi e i partecipanti della fotografia: tra il fotografo e il fotografato, tra il fotografato e lo scenario costruito, tra la composizione e l'osservatore.

A differenza dei fotografi ottocenteschi, che si recavano nei paesi arabi in cerca di culture "seducenti" e i cui rapporti con la popolazione nativa erano marginali, quando scatta le sue foto in Marocco, Essaydi torna in patria e utilizza come studio la vecchia casa di famiglia, che trasforma per renderla un "non-luogo". Nei set che realizza non sono presenti sofà, cancelli, hammam o giardini: solo le sue modelle. L'artista ricopre loro e tutto ciò che le circonda di testo calligrafico in lingua araba, applicato con la tintura di henna.[18] Riesce così a creare uno spazio familiare non solo a se stessa, ma anche agli attori e agli elementi che compongono la scena. Uno spazio in cui può ricostruire perfettamente la propria visione della femminilità marocchina, senza comunque ignorare il modo in cui questa viene percepita: sia in Marocco, sia all'estero *(Les femmes du Maroc, Harem Women Writing*, Lalla Essaydi 2008).

Essaydi ha un rapporto personale e di solidarietà con le proprie modelle, che vengono coinvolte in molte delle fasi di preparazione dello scatto. Questa compartecipazione avviene anche durante la produzione dei testi destinati a essere scritti sulle donne da lei fotografate; si tratta di testi che provengono dal suo diario personale, ma sono anche frutto di lunghe conversazioni avute con le stesse donne prima o durante la preparazione della fotografia. Mettendo in parole e fotografando i propri pensieri e quelli delle proprie modelle, l'artista si inserisce nella foto e la modella si rende attrice del processo creativo. Entrambe costruiscono una relazione in cui sono coinvolte nel prodotto finale e si trovano, in un certo senso, da entrambi i lati della macchina fotografica. La natura collaborativa di questo lavoro minimizza le gerarchie che potrebbero instaurarsi tra fotografo e soggetto: nessuna delle due "parla" per l'altra, ma si raccontano l'un l'altra.

Converging Territories

Il singolare rapporto che si instaura tra fotografa e fotografata è volutamente reso evidente in *Converging Territories #10* (Lalla Essaydi 2003). Tutto ciò che la modella ha attorno è coperto di testo calligrafico. L'unico oggetto presente nell'inquadratura è una ciotola piena di tintura di henna, con cui la donna appare intenta a scrivere. È di spalle ed è totalmente coperta. Si sottrae allo spettatore. L'unica parte del suo corpo visibile è quella ch'ella sceglie di mostrare: una mano che scrive. Eppure questa omogeneità visiva e questo occultamento della modella spostano l'attenzione sui pochi elementi presenti, anziché su quelli assenti. La donna non è più, come nei quadri e nelle fotografie degli orientalisti, un corpo a disposizione dello spettatore: è una mano che scrive. La fotografa ci ha gentilmente concesso un estratto dal testo elaborato per questa fotografia:

> Sto scrivendo. Sto scrivendo su di me, sto scrivendo su di lei. La storia ha iniziato a venire scritta nel momento in cui inizia il presente. Mi sto chiedendo: come posso essere simultaneamente dentro e fuori? Non sapevo neanche che questo mondo esistesse, pensavo esistesse solo nella mia testa, nei miei sogni. E adesso sono qui, un libro aperto. Dentro la copertina del libro, i capitoli sono caotici e confusi. La copertina dice più del libro. Il primo capitolo è, di fatto, la fine. Il capitolo due non c'è. Il capitolo tre costruisce una citazione del non conosciuto, e il resto del libro è ancora in divenire. Alcuni paragrafi sono scritti e riscritti, altri invece sono completamente cancellati con la speranza che non vengano mai letti. Alcuni sono scritti coraggiosamente, per risaltare. Alcune pagine sono strappate, altre ritagliate. I tagli da carta talvolta fanno sanguinare il lettore, riflettono la maschera che ha dentro. Alcuni capitoli sono scritti per me da autori conosciuti e sconosciuti. Fai uscire una persona dal suo guscio e guardala tremare nella confusione. Tenendo strette le idee, dormendo (alle volte no) con una visione così reale, così definita, una visione di un mondo perfetto. Nell'enfasi della confusione, un capitolo non numerato inizia e finisce. Un dialogo tra realtà e sogni. Litigando, combattendo, la speranza arriva strisciando in silenzio, ma con forza. Più leggo, più ricordo, più capisco che le aspettative sono una lama affilata che squarcia le pagine e spoglia l'anima. Alle volte è complicato e doloroso. Un capitolo è oscurato dall'assenza e niente può renderlo luminoso. Parole scritte su carta abbastanza spessa da farmi sentire il sangue scorrere sotto la pelle, sotto la carta. Più leggo, più so, più è impossibile obbedire. Leggere, mi chiedo, è nascita o suicidio? Qui io potrei sollevare la questione: sono indipendente o no? Forse sono solo abbastanza autonoma da sognare? Mi sento quasi senza vergogna nel confrontarmi con la mia nudità. Sogno a occhi aperti la libertà e non so come parlarne. Guardo il libro e non so quale lingua dovrei parlare. Quando un libro è tradotto, perde qualcosa nel processo; e cosa sono io, se non il risultato di generazioni di traduzioni? Sto colpevolmente fuori, e sto anche dentro, seppellita in profondità nella mia traduzione, dipingendo parole che portano con loro forze vitali ben più grandi della mia. Sono un libro senza fine. Ogni pagina che scrivo potrebbe essere la prima.[19]

La scrittura di Essaydi, insomma, non è un processo a senso unico, bensì richiede una partecipazione e un'interazione tra soggetto e artista prima, durante e dopo lo scatto. Pur provenendo dai diari della fotografa, il testo viene influenzato dalla costante comunicazione con la donna fotografata. Questa fluidità tra scritto e orale offre la possibilità di dare letteralmente "corpo" al parlato. La conversazione prende forma e così Essaydi sovrascrive i pensieri della modella (sui propri, modificando il proprio testo) e scrive su di lei e a proposito di lei. La sta ascoltando, sta scrivendo con lei su di lei, e dunque su di loro e sulla loro interazione in quel momento. L'interazione tra Essaydi e le donne da lei rappresentate crea un insieme di esperienze che oltre a produrre un testo sul livello pratico, produce una nuova relazione tra le donne e i propri corpi, come portatori di significato.

> Quello che si perde nei passaggi è l'esperienza che ho con queste donne. Qualsiasi cosa io faccia, non riesco mai a dare una resa fedele di questa relazione nelle mie fotografie. Quello che vedete non è che la pallida copia dell'esperienza intensissima che ho vivendo in una comunità di donne. La complicità, l'intimità, sono semplicemente magiche. Continuiamo a incontrarci regolarmente negli anni. Nel mentre io cambio, e così fanno loro, e le loro vite sono incredibili. Mi scalda il cuore vedere che ho avuto un ruolo nelle vite di queste donne meravigliose e forti. Abbiamo dei ricordi intensi legati agli spazi in cui abbiamo lavorato, e adesso stiamo provando a crearne altri per le nuove generazioni di donne nelle nostre famiglie e tra le nostre amiche, e per chiunque voglia unirsi a noi. Non manifestiamo in strada. Non siamo militanti in quel senso. Il nostro cambiamento è silenzioso. Lavoriamo con quella calma che si addice alle tradizioni e alle abitudini: penso sia il modo migliore.[20]

Invece di usare un comune inchiostro, come già accennato Lalla Essaydi sceglie di scrivere sulle sue modelle, sui loro vestiti e sui fondali con la henna, proprio in virtù del suo legame con la tradizione marocchina e con l'universo artistico femminile. La sua applicazione sulla pelle è collegata a momenti importanti nella vita delle donne in Medio Oriente: matrimoni, nascita di figli, riti di passaggio. Nel caso di Essaydi, alla produzione artistica e all'emancipazione come individui e come donne. Impiegando questo elemento della tradizione, l'artista unisce i disegni della henna su pelle con altre forme d'arte: calligrafia, pittura, fotografia. Questi sono i *Converging Territories*, i "territori convergenti" da cui prende il nome la sua prima serie fotografica: Oriente e Occidente, henna e calligrafia, pratiche maschili e femminili, pittura e fotografia. Questo giocare sui confini, mescolarli, crea una sovversione originale che porta a superare i limiti delle dicotomie oppositive.

Scrivo su di me, scrivo su di lei: la calligrafia e un linguaggio visuale indipendente

> Nell'usare la scrittura calligrafica, pratico un'arte islamica sacra che è in genere inaccessibile alle donne. Inscrivere questo testo con la henna […] aggiunge un'ulteriore svolta, un ribaltamento. Così, la coppia henna/calligrafia può essere vista sia come un velo sia come un'affermazione artistica: le due cose non sono così tanto in opposizione, almeno non tanto quanto sono interconnesse. La henna, "velo" di decorazione e di occultamento, non è rinnegato quanto piuttosto integrato con l'intenzione espressiva della calligrafia. Malgrado sia

17 S. Graham-Brown. *op. cit.* 47.

18 Per approfondire gli utilizzi della henna nel contesto marocchino, si veda: P. L. Spurles. (2004). *Henné for Brides and Gazelles: Ritual, Women's Work, and Tourism in Morocco*. Montréal: Université de Montréal.

19 M. Shanahan. (2014). A Conversation with Lalla Essaydi. 16-41. In Brooks S. *The Photography of Lalla Essaydi: Critiquing and Contextualizing Orientalism*. Harrisonburg: James Madison University. 13-14.

20 *Ivi*. 19.

la calligrafia, tra le due, a venire associata al "significato" (come opposto alla "semplice" decorazione), nelle mie fotografie il "velo" della henna di fatto accresce l'espressività delle immagini. Per lo stesso motivo, l'arte tipicamente maschile della calligrafia è stata trascinata in un mondo di esperienze femminili da cui è esclusa per tradizione.[21]

Esiste una grande connessione tra le modelle di Essaydi e le parole che l'artista scrive sia su di loro, sia sulle stoffe. La donna fotografata rischia di apparire una mera "pagina" su cui questi testi vengono scritti, che porta e in un certo senso fissa quelle parole sulla propria pelle, sui propri abiti, su ciò che la circonda. Tuttavia spesso questo testo, che sia scritto su lei o sui suoi abiti, diventa oscuro: a seconda della posa, infatti, il suo corpo nasconde le scritte e gli abiti nascondono il corpo. Ancora una volta, dunque, artista e modella lavorano insieme per creare omissioni nel testo. Il corpo della modella ha la possibilità di nascondere il testo, cancellarlo, produrlo; le dà potere, la rende più di un semplice contenitore di significati. Artista e modella vogliono mostrarci la narrazione condivisa di donne con diverse visioni della propria eredità culturale islamica, fluidità, identità di genere. E proprio come le identità, non tutto è sempre completamente visibile. Esiste ancora qualcosa da rivelare, da spiegare e qualcosa che forse non sarà mai "scoperta".

La calligrafia araba ha origini pre-islamiche ma è legata a filo doppio alla cultura islamica e alla trasmissione del Corano.[22] Per molti secoli, nelle società arabe, è stata insegnata quasi esclusivamente agli uomini.[23] Quello che potrebbe sembrare un atto di sovvertimento della tradizione da parte della fotografa viene però smentito da fatti storici: sono esistite, agli albori dell'Islam, donne calligrafe. Nel sovvertire sia il suo legame con un genere (quello maschile)[24] sia il suo legame con un contesto (quello religioso), Essaydi trova il suo personale linguaggio artistico. Per veicolare il suo messaggio, l'artista modella la forma e il contenuto del testo, impiegando la scrittura come un delicato atto di sfida a una cultura maschilista, in cui l'unico spazio rivendicabile dalle donne è quello privato.

Nel processo artistico di Essaydi è quindi più accurato parlare di riappropriazione dell'arte calligrafica da parte del mondo femminile, dato che si tratta di una pratica inizialmente esercitata sia da uomini sia da donne e che è stata lentamente sottratta alle ultime nel corso dei secoli. Non dall'Islam, ma dal patriarcato.

Come già accennato, Essaydi combina questa competenza riservata agli uomini con la henna, una pratica legata in gran parte al mondo femminile. L'arte calligrafica, che visto il suo impiego nei testi sacri islamici è considerata una delle più alte forme di cultura visuale, in queste immagini si combina a un'altra forma di arte visiva: la fotografia. Un'arte con cui, oggi, si esprimono gli artisti dell'intero pianeta, che non fa distinzione tra i sessi e che racchiude nella sua semiotica contenuti diversissimi tra loro.

Lalla Essaydi conosce bene la calligrafia araba, che ha studiato per anni e che ha a lungo praticato con un proprio maestro, ma il suo intento non è quello di usarla per scrivere parole o frasi perfettamente leggibili. Le sue parole sono sequenze di lettere che sfruttano la linearità della grafia araba (che prevede solo la forma legata e non conosce né la forma slegata dello stampatello né le lettere maiuscole) per ricrearne l'estetica, e i testi risultano quindi volutamente indecifrabili. Una sperimentazione iniziata già da altri artisti della calligrafia, come Nja Mahdaoui,[25] e continuata oggi da street artist come eL Seed.[26] Pur essendo portatori di un messaggio, i testi calligrafici prodotti da questi artisti sono quasi impossibili da decifrare, mettendo in questione l'implicazione "se non vedo non credo", che spesso si traduce in "se vedo, credo": quello stesso meccanismo mentale che aveva portato la fotografia orientalista a venire considerata una testimonianza affidabile riguardo i paesi arabi e le loro abitanti.

> Uso testi molto lunghi proprio per renderli illeggibili. Anche chi sa leggere l'arabo fa molta fatica a decifrarli, dato che la henna, dopo essersi asciugata, cambia forma e ogni tanto si scrosta o stinge, rendendoli impossibile da comprendere. Voglio che il testo diventi un linguaggio visuale indipendente.[27]

La donna nella stanza

Come già accennato, Essaydi ha iniziato a lavorare come pittrice, e in un certo senso tale rimane anche dietro una macchina fotografica (*Les Femmes du Maroc - La Sultane*, Lalla Essaydi 2008); non solo perché affianca sapientemente luci e colori, ma soprattutto perché le sue foto sono create in studio, organizzate in mesi di indagine e preparazione. Persino i suoi lavori con meno varietà cromatica, come *Les Femmes du Maroc* e *Converging Territories*, hanno un che di pittorico, sia per la composizione sia per la presenza dei testi calligrafici. Il risultato visibile dall'osservatore in queste "tele su pellicola" è solo la documentazione finale di un intenso processo condotto nell'elaborare e modificare i materiali e nel confrontarsi con chi e che cosa ritrae.

All'inizio di questo saggio abbiamo visto come la fotografia sia stata inizialmente usata, in Europa, per diffondere e rafforzare l'idea della donna araba sottomessa a norme e usanze arcaiche di tipo religioso, o languida e sensuale in ruolo di odalisca. Insomma, un genere di fotografia che Susan Sontag non esita a definire un "omicidio subliminale".

> Fotografare l'altro è violarlo, perché lo vediamo come non potrà mai vedersi, perché lo conosciamo in un modo in cui non potrà mai conoscersi; trasforma le persone in oggetti che possono essere simbolicamente posseduti. Proprio come la macchina fotografica è la sublimazione di una pistola [ndr: shoot in inglese significa sia scattare sia sparare], l'atto di fotografare qualcuno è un omicidio subliminale – un omicidio leggero, appropriato per un'era così triste, così spaventata.[28]

Il termine "odalisca" non ha radici arabe, ma turche: deriva da *oḍa*, "stanza, luogo", da cui il significato letterale del termine, "la donna della stanza" (Lytle 1989:4). Il lavoro di Essaydi consiste anche in questo: creare uno spazio dove la donna araba abbia l'occasione e la possibilità di narrarsi, la wolfiana "stanza tutta per sé" di cui ogni donna ha bisogno.

---

21 R. Waterhouse. (2009). Lalla Essaydi: An Interview. *Nka: Journal of Contemporary African Art*. 144-149. 146.

22 Per approfondire, si veda: M. Teparić. (2013). Figural Representation in the Arabic Calligraphy. *Epiphany Journal of Transdisciplinary Studies*. 6 (2). 145-161.

23 D. Simonowitz. (2010). A Modern Master of Islamic Calligraphy and Her Peers. *Journal of Middle East Women's Studies*. 6 (1). 75–102. 75-79.

24 L'artista sottolinea spesso questa contrapposizione. Si veda Nassar. (2012). Dispels Orientalist Prejudices. *Arts and Culture Today*. 5 March. artandculturetoday.wordpress.com/photography/1001-2/ (cons. 10.04.2020).

25 Nja Mahdaoui è un artista tunisino nata nel 1937 considerato uno dei primi, nell'arte contemporanea, a usare la calligrafia araba come forma di espressione astratta. Il suo lavoro è caratterizzato dall'utilizzo di molti materiali diversi (tessuto, papiro, tele, alluminio, marmo, ceramica, vetro) e ha una particolare attenzione verso la riproduzione in forma grafica del ritmo della lingua araba.

26 eL Seed (nato nel 1981) è uno street artist franco-tunisino che, combinando graffiti e calligrafia, ha creato uno stile che egli stesso ha definito "calligraffitismo". Le sue opere sono caratterizzate da colori vibranti e richiamano l'attenzione non solo sul significato delle parole, ma anche sul loro "movimento" quando inserite in un contesto urbano. I suoi calligrammi spesso veicolano messaggi politici attraverso citazioni dei grandi poeti della tradizione araba. Tra i suoi lavori più celebri si veda *Perception*, un graffito che coinvolge diversi edifici del quartiere cairota di Manshiyat Nasr visibile nella sua interezza solo da una montagna vicina.

27 Shanahan, M. (2014). *op. cit.* 21.

28 S. Sontag. (1977). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi. 14-15.

Bibliografia

Ahmed, L. (1992). *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*. New Haven: Yale University Press.

Alloula, M. (1987). *L'harem coloniale*. Manchester: Manchester University Press.

Banton, R. (2006). *'Je suis croisée': The Transnational Scholarship, Literature, and Photography of Fatema Mernissi, Leïla Sebbar, and Lalla Essaydi*. Baton Rouge: Tulane University Press.

Brooks, S. (2014). *The Photography of Lalla Essaydi: Critiquing and Contextualizing Orientalism*. Harrisonburg: James Madison University.

Carlson, A. (Spring 2014). Exhibition Review. Lalla Essaydi: Revisions. *African Arts*. 47 (1). 89-91.

Corso, J. J. (2013). Lalla Essaydi: *Writing Femininity, Writing Pleasure*. Oakland University Art Gallery.

Darrow, S. B. (2013). *Negotiating Hybridity in the Work of Lalla Essaydi: An Exploration of Gaze*. Atlanta: Georgia State University.

Davidson, K. (2006). *The Oriental Woman An Analysis of Lalla Essaydi & Shirin Neshat Post Colonialism, Race and Contemporary Art*. Baton Rouge: Tulane University Press.

Deebi, A. (2012), *Who I Am, Where I Come From, and Where I Am Going: a Critical Study of Arab Diaspora as Creative Space*. Southampton: ProQuest.

Freeman, A. (2004). Re-locating Moroccan Women's identities in a Transnational World: the 'Woman Question' in Question. *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*. 11:1. 17-41.

Graham-Brown, S. (1988). *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*. New York: Columbia University Press.

Grotenhuis, L. (2018). Smoking Hot: the Odalisque's eroticizing Cigarette. journals.openedition.org/viatourism/1842 (cons 05.01.2020).

Hachad, N. (2013). *Borders and Bridges: Configuring the Feminine in Lalla Essaydi's Photography*, Washington DC: American University.

Leech, N. (2017). We speak to Lalla Essaydi about her first solo gallery show in Dubai. *The National - Arts and Culture*. 1 January. www.thenational.ae/arts-culture/we-speak-to-lalla-essaydi-about-her-first-solo-gallery-show-in-dubai-1.43515 (cons. 25.01. 2020).

Maigne, J.Y. Chatellier, G. & Norlöff, H. (2004). Extra vertebrae in Ingres' La Grande Odalisque. *Journal of the Royal Society of Medicine*. 97 (7). 342-344.

Mernissi, F. (2006). *L'Harem e l'Occidente*. Firenze: Giunti.

Ming, L. (2013). Writing Women: Interview with Lalla Essaydi. *ArtAsiaPacific*. March 21. artsy.net/post/artasiapacific-writing-women-interview-with-lalla-essaydi (cons. 12.04.2020).

Nassar, N. (2012). Dispels Orientalist Prejudices. *Arts and Culture Today*. 5 March. artandculturetoday.wordpress.com/photography/1001-2/ (cons. 10.04.2020).

Ockman, C. (1995). *Ingres's eroticized bodies: retracing the serpentine line*. New Haven: Yale University Press.

Pazargadi, L. (2012). *Moisaics of Identity*. Los Angeles: UCLA.

Shanahan, M. (2014). A Conversation with Lalla Essaydi. 16-41. In Brooks S. *The Photography of Lalla Essaydi: Critiquing and Contextualizing Orientalism*. Harrisonburg: James Madison University.

Simonowitz, D. (2010). A Modern Master of Islamic Calligraphy and Her Peers. *Journal of Middle East Women's Studies*. 6 (1). 75–102.

Sontag, S. (1977). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi.

Spurles, P. L. (2004). *Henné for Brides and Gazelles: Ritual, Women's Work, and Tourism in Morocco*. Montréal: Université de Montréal.

Teparić, M. (2013). Figural Representation in the Arabic Calligraphy. *Epiphany Journal of Transdisciplinary Studies*. 6 (2). 145-161.

Waterhouse, R. (2009). Lalla Essaydi: An Interview. *Nka: Journal of Contemporary African Art*. 24. 144-149.

Zankowski, S. M. (2015). *Constructing the Home Space: Reclaiming the Orientalist Image in Contemporary Mena Art*. Boulder: University of Colorado at Boulder.

Tatuaggi urbani. Graffiti e scritte spontanee in arabo sui muri di Torino

Lucia Aletto

Street art is not just art, it's like the newspaper of the revolution.
When you don't have newspapers, you don't have TV channels,
you will go write the news and the truth on the wall.
In time of revolution, it's the walls that are talking, not the media.

Ammar Abo Bakr2 (artista e *writer* egiziano)

Dario Lanzardo se ne era già accorto nella Torino anni Ottanta: le scritte sui muri della città costituiscono un importante *archivio della memoria urbana*.[1] Esse possono raccontarci anche i frammenti meno visibili della realtà sociale nella quale viviamo e siamo immersi e ci rivelano le dinamiche della vita quotidiana, i processi di identificazione e di appropriazione dello spazio pubblico da parte dei suoi abitanti. Nella ricerca socio-linguistica, il fenomeno del graffitismo si colloca nel più ampio ambito dello studio del *linguistic landscape*,[2] all'interno del quale la città offre un panorama privilegiato per l'osservazione delle scritture esposte.[3] La città è riconosciuta come fattore di unificazione, luogo di conflitto, di coesistenza e di mescolanza linguistica, poiché costituisce il punto di convergenza delle migrazioni, delle lingue e delle loro varietà (Calvet 1994). Il graffitismo, inteso come pratica per lo più cittadina, delinea una vera e propria *dinamica discorsiva urbana*,[4] che rende la città un complesso ambito di ricerca i cui aspetti storici, socioculturali, linguistici, discorsivi e demografici dovrebbero essere presi in considerazione contemporaneamente. E se i graffiti urbani costituiscono un valido strumento per la lettura della complessità socioculturale e politica della città nella quale viviamo, allora lo sono altrettanto per quanto riguarda lo studio della lingua che alla cultura è indissolubilmente connessa.

Se si pensa al contesto urbano contemporaneo, con la presenza di lingue straniere che ne caratterizzano la dialettica, oggi più che mai l'osservazione delle scritte murali spontanee assume un ruolo di vitale importanza per l'osservazione dei fenomeni di cambiamento e di rinnovamento della lingua. Documentare queste forme spontanee di espressione costituisce un'apertura fondamentale per una nuova prospettiva linguistica, perché, come già osservato da Nicola Guerra, con riferimento all'intervento di Zagrebelsky del 2010[5] a proposito degli studi linguistici italiani, la lingua appartiene all'ordine della quotidianità e come tale "il suo studio deve liberarsi dall'abitudine di considerare alcuni fenomeni come periferie linguistiche".[6]

Rispetto alle ricerche sul fenomeno del graffitismo già condotte, per delimitare l'oggetto della mia indagine appare decisiva l'osservazione dei segni verbali prodotti dalla comunità araba che prende parte al dialogo nella città di Torino. La scelta per una tale ricerca deriva dal fatto che negli anni in prossimità agli eventi del fenomeno noto come le Primavere arabe,[7] Torino ha visto sui suoi muri la comparsa di un numero crescente di scritte in lingua araba. Nel presente contributo il monitoraggio delle scritte murali prodotte da arabofoni è dunque utilizzato sia come "mappa stradale" per la comprensione della complessità culturale e linguistica della comunità araba torinese, sia come strategia per registrare alcuni fenomeni linguistici significativi.

Fase di ricerca a Torino (2013/2014)

Tra ottobre 2013 e settembre 2014 ho fotografato, documentato e analizzato un totale di 96 scritte murali in arabo in cinque quartieri della città: San Salvario, Centro, Vanchiglia, Aurora e Barriera di Milano. Nella prima fase di ricerca ogni scritta che potesse rappresentare la presenza della comunità araba a Torino è stata fotografata dapprima senza badare al tipo di discorso espresso né ai caratteri utilizzati: nel *corpus* da me raccolto figurano parole e frasi in caratteri arabi, altre trascritte in caratteri latini (romanizzazione) e altre ancora in italiano evidentemente scritte da arabofoni. Il materiale, archiviato in formato elettronico, è stato ridistribuito all'interno di una mappa virtuale dei quartieri nei quali sono state rinvenute le scritte, allo scopo di ottenere una chiave di lettura su base etno-geografica (fig. 1). Non a caso i quartieri dove si concentrano la maggior parte delle scritte sono Aurora e Barriera di Milano: in tali zone la comunità araba rappresenta la popolazione straniera maggiore per numero di residenti.[8] Sebbene San Salvario e Vanchiglia siano stati tradizionalmente quartieri di immigrazione e ancor oggi vi risieda un numero consistente di arabi, le scritte murali registrate sono in numero estremamente più esiguo: infatti questi quartieri hanno subito enormi cambiamenti urbanistici e socio-culturali animati da un vero e proprio processo di gentrificazione che oggi si sta estendendo anche in Aurora e in Barriera di Milano. La riqualificazione delle aree urbanistiche presuppone la ristrutturazione degli immobili con una vera e propria "pulizia" degli spazi pubblici: i graffiti sui muri, già di per sé effimeri, sono stati nel tempo inesorabilmente cancellati e pochi di essi, oggi, risultano ancora leggibili sui muri delle vie che pullulano di nuovi locali alla moda.

---

1 D. Lanzardo. (1990). *Tatuaggi Urbani*. Alessandria: Il Quadrante, 5.

2 Il concetto di *Linguistic Landscape* (abbreviato LL) viene definito da Gorter Durk come lo studio delle lingue nella loro forma scritta nello spazio pubblico. Si tratta di una branca della sociolinguistica che si è sviluppata piuttosto recentemente nell'ambito degli studi sul multilinguismo e sulle politiche linguistiche. G. Durk. (2006). Introduction: The Study of the Linguistic Landscape as a New Approach to Multilingualism. *International Journal of Multilingualism*. 3(1):1-6. April.

3 Le "scritture esposte" sono rappresentate da ogni forma di testo ideato per una fruizione pubblica e dunque al loro interno si trovano: insegne commerciali, annunci pubblicitari, annunci di lavoro, cartellonistica stradale e anche i graffiti.

4 L'espressione, tradotta dal francese *dynamique expressive urbaine*, è di K. Ouaras. (2009). Les graffiti de la ville d'Alger: carrefour de langues, de signes et de discours. Les murs parlent... *Insaniyat*. 44-45. (insaniyat.revues.org/596, cons. 24.05.2020).

5 G. Zagrebelsky. (2010). *Sulla lingua del tempo presente*. Torino: Einaudi.

6 N. Guerra. (2013). Il labile discrimine tra spazio urbano e spazio linguistico. *Scholarly Research Paper*. 10.

7 "Primavere arabe" è il l'espressione giornalistica utilizzata soprattutto dai media occidentali per designare l'ondata di proteste e sommosse popolari che a partire dal 17 dicembre 2010 sono esplose in Tunisia, con la Rivoluzione dei Gelsomini, e si sono presto diffuse nella maggior parte dei paesi del mondo arabo.

8 Cfr. "Prime 10 nazionalità degli stranieri residenti per ogni area di provenienza e circoscrizione – Dati al 31/12/2013", www.comune.torino.it/statistica/dati/pdf/stranterr/E62013.pdf.

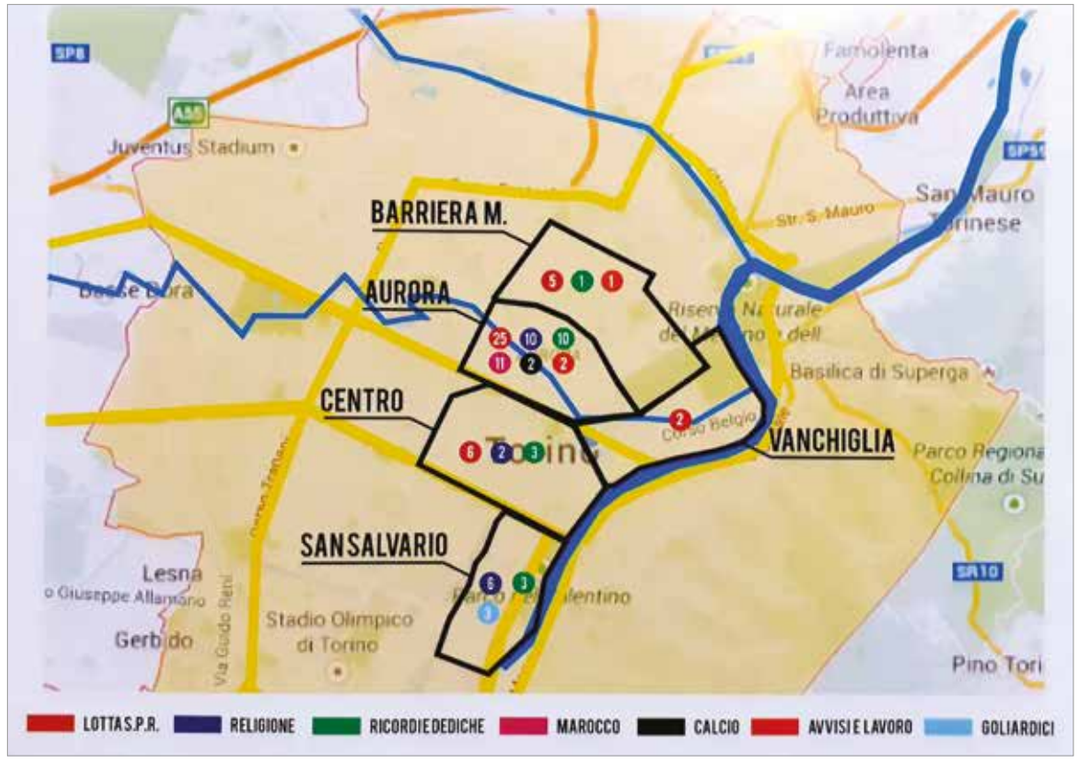


Fig. 1

Fase di decifrazione e traduzione

Ogni discorso riguardante la lingua araba va necessariamente iniziato con alcune considerazioni sull'articolata situazione linguistica di quest'area, dove la comunicazione orale avviene in una serie di varianti che possono risultare anche molto diverse (e dunque difficilmente comprensibili) da un paese all'altro. Sebbene infatti esista una varietà dell'arabo, detta arabo standard, o letteraria, che è stata dichiarata lingua "nazionale" in tutti i moderni stati arabi, solo le persone che hanno avuto accesso a un certo livello di scolarizzazione sono in grado di usarla sia nella forma scritta, sia in quella orale. Per quest'ultima, si ricorre piuttosto a una variante di arabo locale che possiamo, seppure impropriamente, definire "dialetto". Specie per alcuni paesi del Maghreb, che sono contaminati anche dalla presenza dei dialetti berberi e dalla massiccia diffusione delle lingue esogene degli ex colonizzatori (per lo più francese e inglese e in Marocco anche spagnolo), la questione della traduzione risulta molto complessa. La strategia adottata per questa fase ha reso necessario reperire le informazioni anche per mezzo di brevi interviste effettuate direttamente agli abitanti del luogo in cui la scritta è stata individuata. Ottenere una traduzione chiara e attendibile non è sempre possibile: spesso ci si trova di fronte a scritte per le quali non si riesce a individuare la varietà dialettale oppure, nei casi di frasi che adoperano l'arabo standard, la quantità di errori ortografici e grammaticali pregiudica notevolmente la comprensione del significato, che risulta criptico anche per coloro che dominano questa lingua.

Come accennato in precedenza, nel *corpus* raccolto figurano, tra le altre, parole e frasi in arabo traslitterate in caratteri latini. Anche in questo caso si rilevano una serie di problemi connessi alla situazione di bilinguismo esogeno che ha lasciato tracce sulle scritte che presentano una trascrizione insolita con influssi della lingua francese, rendendo talvolta il significato ambiguo.

Fase di osservazione e catalogazione

Il groviglio di lingue differenti rilevato nei graffiti del *corpus* raccolto ha imposto, per una necessità logistica, di procedere con

Macro-tematica	Micro-tematica
Lotta sociale, lotta politica, resistenza	Libertà e solidarietà Contro i CIE e la polizia Diritto alla casa Palestina
Marocco	Nazionalismo Territori Corruzione
Ricordi e dediche	Amore Nomi, *I was here* Auguri
Religione	Devozione, protezione Conflitti
Calcio	Marocco Egitto
Avvisi di lavoro	
Goliardici	

Tab. 1

un'analisi fondata su criteri tematici. Ho così ottenuto una chiara panoramica dei differenti discorsi espressi all'interno di Torino suddivisibili in sette tematiche principali di riferimento: "Lotta politica, lotta sociale, resistenza", "Religione", "Marocco", "Calcio", "Ricordi e dediche", "Avvisi e lavoro". È stata inoltre delineata un'ulteriore suddivisione in micro-tematiche per rendere la catalogazione più coerente e precisa possibile: va tenuto presente che spesso le scritte mostrano l'adesione a più di una tematica rendendo questa catalogazione artificiosa (tab. 1).

Infine è stata integrata un'analisi di rigore linguistico che mi ha permesso di fare alcune considerazioni: la variazione nell'uso dei codici linguistici per esprimere discorsi amorosi, politici o religiosi è spesso frutto di scelte precise da parte degli autori stessi ed è chiaro, a livello tematico, che la scelta di un codice piuttosto che un altro, corrisponde a una scelta di tipo identitario. Perciò, anche se ad area tematica non corrisponde sempre un preciso codice linguistico e una stessa varietà può essere riconducibile a più di un tema, sono evidenti alcune caratteristiche relative allo stretto rapporto fra codice utilizzato e funzione pragmatica.

Analisi dei graffiti. Un primo sguardo etno-geografico: la presenza marocchina

All'interno del tessuto urbano torinese si individuano Aurora e Barriera di Milano come bacini del maggior numero dei reperti censiti: 67 su un totale di 96. Si può dire che la sistemazione delle scritte riflette una certa distribuzione sociale. Come osserva Carlo Capello, nel periodo compreso tra la metà degli anni Ottanta e Novanta a Torino si è registrata un'ondata di immigrazione con un notevole incremento della comunità marocchina, che si è stabilita prevalentemente nelle aree che già negli anni Cinquanta/Sessanta avevano interessato la migrazione dei contadini italiani provenienti dal sud del paese.[9]

Nel quartiere Aurora si è registrata la tendenza all'uso del graffitismo da parte dei cittadini marocchini in un'ottica che si può dire

9 C. Capello. (2008). *Le prigioni invisibili. Etnografia multisituata della migrazione marocchina*. Milano: Franco Angeli. 31.

Fig. 2

animata a ricreare connessioni e reti sociali non ufficiali per il sostentamento e l'aiuto reciproco. Così, per esempio, l'usanza dei meccanici di scrivere sui muri il proprio numero di telefono nelle vicinanze dell'officina rivive nel cuore del quartiere, dove non a caso sono state registrate tutte le scritte appartenenti alla categoria tematica "Marocco". Nell'ambito di tale tematica, i graffiti che riportano il nome di un territorio del Marocco sono un esempio significativo dei processi di identificazione e di appropriazione spaziale della popolazione marocchina. Nella scritta "Khouribga è terribile" (fig. 2) viene menzionata Khouribga, città dalla quale provengono la maggior parte dei marocchini che vivono a Torino e che è tristemente conosciuta a livello mondiale per i gravissimi problemi causati alla popolazione e all'ambiente dalle numerose miniere di fosfati presenti nella zona. In un'altra scritta, invece, con la semplice frase "Quartiere di Moulay Rashid", l'autore rileva un parallelismo tra l'area specifica di Torino e quella del proprio paese di origine come per denunciare le condizioni sociali simili. Moulay Rashid, infatti, è il nome di un quartiere di Casablanca ad alto tasso di povertà e di criminalità e il luogo dove il graffito è stato trovato corrisponde a un'area di Torino ben nota per il degrado abitativo. È chiaro come in queste scritte l'utilizzo della varietà dialettale del Marocco appartenga a una scelta di tipo identitario. Ritroviamo il marchio di identità marocchina anche nei graffiti della sotto-tematica "Nazionalismo", nel cui caso, però, la lingua vira alla varietà dell'arabo standard che conferisce al messaggio una maggiore autorevolezza.

Per testimoniare la complessità della presenza della popolazione originaria del Marocco in Aurora, infine, ritengo sia importante segnalare anche il ritrovamento di un graffito scritto in alfabeto *tifinagh*, nel quale compare la singola parola "*tamazight*" – "ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ" – ovvero il nome della varietà berbera parlata nel Marocco del Medio Atlante. Il *tamazight* ha assunto lo status di lingua ufficiale solo il 9 marzo del 2011 in seguito alle sommosse in Marocco note come Movimento del 20 febbraio.[10]

10 Il Movimento del 20 febbraio 2011 nato in Marocco si inserisce nel più ampio contesto delle cosiddette "primavere arabe" (cfr *supra*, nota 5). Durante lo stesso periodo, si parla infatti di una "primavera del *Tamazgha*" che ha portato al riconoscimento dell'alfabeto ancestrale revisionato nel neo-*tifinagh*, l'elemento principale di rivendicazione dell'identità dei berberi del Marocco centrale.

Il discorso religioso: variazione del codice linguistico

Analizzando più da vicino le modalità di variazione nell'uso dei codici linguistici usati nei graffiti, appare chiaro che le scelte degli autori sono dettate da precisi scopi sociali e comunicativi. Nella tematica "Religione", infatti, le due sotto-tematiche individuate "Devozione, protezione" e "Conflitto", oltre che differire notevolmente per contenuto, mettono in evidenza una netta contrapposizione nella scelta della lingua utilizzata. Tutti i graffiti di "Devozione e protezione" contengono parole tratte dal vocabolario dell'Islam e vengono comunicati in arabo letterario e in caratteri arabi, ovvero con la stessa varietà di arabo in cui sono scritti il Corano e i testi religiosi in genere. Non sorprende, infatti, che i graffiti fotografati contengano vocaboli o addirittura versetti del testo sacro. La pratica di scrivere sui muri il nome di Dio, inoltre, corrisponde a un vero e proprio atto di protezione e di buon auspicio largamente diffuso nei paesi arabi, soprattutto se si possiede un'attività commerciale. In questo gruppo di scritte si trovano per esempio il testo della prima sura del Corano, la *Fātiḥa*,[11] e le formule della *shahāda*, l'"attestazione" di fede islamica, e del *takbīr*, la "glorificazione" di Dio tramite la formula *Allāhu Akbar* [Dio è il più Grande]. Quest'ultima espressione, viene utilizzata dai musulmani in vari contesti della vita quotidiana per attestare l'imperscrutabile Grandezza della volontà divina. È inoltre opportuno menzionare, il contesto in cui questi graffiti sono stati realizzati. Il momento della loro comparsa, infatti, coincide con l'Operazione Margine di Protezione sostenuta da Israele nell'estate 2014, che ha portato all'uccisione di circa 1.500 civili palestinesi.[12] Ho deciso pertanto

Fig. 3

di catalogare questi graffiti nella sotto-tematica "Devozione", anche se è innegabile il loro legame con motivazioni di tipo politico.

L'intricato rapporto tra discorso religioso e discorso politico è esemplificato molto bene nei graffiti della micro-tematica "Conflitti". Ciascuno di essi si iscrive infatti dentro una logica di rigetto del diverso ed esprime un rapporto conflittuale io/altro, dove la modalità di paragone utilizzata presuppone implicitamente l'assimilazione di ebrei, sunniti e Occidente al "Male", dando vita a discorsi fortemente stereotipati. La scelta linguistica utilizzata è la traslitterazione delle parole arabe in caratteri latini. Così, il conflitto tra Occidente e Oriente e quello tra musulmani ed ebrei è sintetizzato nella formula di paragone "COCA COLA = YAHŪD / ✡ = KFR" (fig. 3), che crea una corrispondenza tra la famosa bibita americana e il termine arabo *yahūd* [ebrei] o alla stella di David e si risolve nelle tre consonanti *KFR* della radice del verbo arabo che significa "infedele", "miscredente".

11 La *Fātiḥa* [Che apre, Aprente] è la prima sura del Corano, comprende sette versetti e contiene in sé i fondamenti del credo islamico. È l'unica preghiera presente nel Corano e si recita in moltissime occasioni liturgiche e private (cfr. tra gli altri A. Ventura. (1991). Al-Fātiḥa, *L'Aprente*. Genova: Marietti). La *shahāda* [testimonianza], il primo dei cinque pilastri dell'Islam, è la formula con cui il credente musulmano dichiara la sua fede nel Dio unico e nel suo messaggero Muḥammad.

12 www.pchrgaza.org/portal/en/index.php?option=com_content&view=article&id=10491:statistics-victims-of-the-israeli-offensive-on-gaza-since-08-july-2014&catid=145:in-focus (Palestinian Centre for Human Right, cons. 13/01/2014).

Fig. 4

Vocazione poetica, estemporaneità

Particolarmente diffusi all'interno della città e quindi non collocabili in uno spazio preciso, come invece accade con quelli delle altre categorie tematiche, sono i graffiti catalogati sotto la macro-tematica "Ricordi e dediche". Questa tipologia di scritte è per lo più il prodotto di ragazzi molto giovani che non pianificano l'intervento sul muro, ma lo realizzano "sul momento" e dunque è caratterizzata per essere spontanea, individuale ed estemporanea. Le micro-tematiche individuate al suo interno sono: "Nomi, *I was here*", "Auguri" e "Amore". Nell'ultima micro-tematica elencata si colloca una scritta che si discosta notevolmente dalle consuete dediche amorose formulate secondo lo schema "nomeM+ nomeF= amore/love/♥" presenti nella stessa categoria. Il graffito in questione mostra un vero e proprio tentativo poetico (fig. 4) che si discosta dalle caratteristiche delle scritte osservate nella stessa tematica. Purtroppo la traduzione resta incompleta, poiché il significato del testo è compromesso in modo notevole da molteplici fattori: molte parole non sono più leggibili per l'usura del tempo e molte altre, pur potendone distinguere le singole lettere, risultano inesistenti sia in arabo standard sia nei dialetti.

Relazioni e influenze dei giovani immigrati sul dialogo sociale e il contatto linguistico

I graffiti raccolti sotto la tematica "Lotta sociale, lotta politica, resistenza" sono riconducibili in modo chiaro alla collaborazione tra migranti arabi e il movimento anarchico torinese proveniente dagli ambienti dell'Asilo Occupa.[13] I luoghi in cui sono stati individuati sono essenzialmente il quartiere Aurora e il quartiere Barriera di Milano e in numero notevolmente minore in alcune vie del Centro e di Vanchiglia. Si tratta di un tipo di scrittura murale pianificata, collettiva e collaborativa che differisce per questo dai graffiti appartenenti alle altre tematiche: le strategie linguistiche utilizzate per veicolare i messaggi sono dettate dalla necessità di raggiungere l'intera comunità araba presente a Torino. Gli autori delle scritte, inoltre, sono spesso i militanti italiani che fanno lo sforzo di parlare l'arabo per instaurare un dialogo con i giovani migranti. Lo stile linguistico è sintetico e diretto: viene prediletta la forma a slogan e spesso vengono utilizzati degli stencil per eseguire rapidamente le scritte durante le manifestazioni. Si nota la tendenza a riportare la frase in arabo accompagnata dalla traduzione in italiano o viceversa e la lingua maggiormente rilevata è l'arabo standard. In questo contesto si sono registrati casi significativi di contatto linguistico tra arabo e italiano e le sotto-tematiche cardine sono rappresentate da alcuni temi sociali che riguardano la lotta anarchica in generale e che a Torino trovano la loro specifica espressione: "Sostegno alla Palestina", "Contro i Centri di Identificazione ed Espulsione (CIE)",[14] "Libertà, solidarietà" e "Diritto abitativo". Un gran numero di questi graffiti mostra un particolare legame con gli avvenimenti delle rivoluzioni arabe, influendo in modo decisivo sul loro contenuto e significato. Un esempio è rappresentato dall'utilizzo della parola araba *ḥurriyya* (più comunemente pronunciata *ḥorriyya*): questa parola, che in arabo significa "libertà", è stata usata come slogan dai dimostranti nelle manifestazioni di massa a partire dalle primavere arabe e fa la sua comparsa anche sui muri di Torino.

Un altro slogan che porta con sé la voce dei manifestanti arabi è "*Al-horria lil-harraga*"-

13 L'Asilo Occupato era la sede del movimento anarchico-liberalista di Torino, sgomberato il 7 febbraio del 2019 dopo 24 anni di occupazione.

14 I Centri di Identificazione ed Espulsione (in acronimo CIE) hanno assunto la denominazione di Centri di Permanenza e Rimpatri (CPE) con il decreto-legge 13 del 2017.

"Libertà per gli harraga" (fig. 5) che è spesso rintracciabile ripetutamente nella stessa area e produce un vero e proprio effetto eco della comunicazione. Varie sono le strategie di realizzazione: dai caratteri arabi e latini, all'utilizzo di stencil in arabo. La parola *harraga* che ricorre in ben otto scritte censite, rappresenta un caso molto interessante di contatto linguistico. Questo termine deriva dal verbo arabo *ḥaraqa* che letteralmente significa "bruciare (qc)" e in seguito a una serie di passaggi metaforici di significato, oggi sta a identificare i migranti irregolari.[15] Divenuto rappresentativo del fenomeno migratorio arabo con il significato di "clandestino", si diffonde nella lingua italiana come prestito dall'arabo solo in seguito al periodo di rivoluzioni al sud del Mediterraneo. A Torino trova largo impiego soprattutto nel contesto semantico del movimento anarchico con sede all'Asilo Occupato. L'uso che viene fatto del termine ricalca infatti gli slogan "Libertà per gli arrestati", "Libertà per i compagni" che sono tipici della dialettica anarchica e, in questo modo, il lessema si specializza. Il suo significato si estende andando a designare in modo più ampio ed evocativo "i compagni arrestati arabi e italiani" e più in generale chi brucia le frontiere o le gabbie.[16]

Anche la micro-tematica "Contro i CIE e la polizia" (per la quale si rimanda a Nur Zatari) rappresenta un caso interessante, ben spiegato nelle parole di un militante autore di un graffito che afferma: "[…] questa scritta qui è importante perché porta un pochino avanti il discorso delle primavere arabe, perché alcuni di questi arabi arrivano proprio da lì e sono passati per i CIE in Italia".[17]

I graffiti per il diritto abitativo rappresentano un tema di particolare rilievo sociale. La lotta contro gli sfratti è da sempre un tema molto caldo a Torino, in particolare nei quartieri Aurora e Barriera di Milano, tanto che si è aggiudicata la nomea di "capitale degli sfratti". Non è quindi casuale che in uno di questi graffiti

15 A. Rivera. (2012). *Il fuoco della rivolta: torce umane dal Maghreb all'Europa*. Bari: Dedalo. 24.

16 macerie.noblogs.org/post/2011/11/21/al-horria-lil-hrraka/ (manifesto di informazione libera e non commerciale gestito da collettivi e individui con sede a Torino, cons. 10/05/2020).

17 Intervista effettuata dalla sottoscritta a un militante del movimento anarchico torinese in data 2/4/2014.

Fig. 5

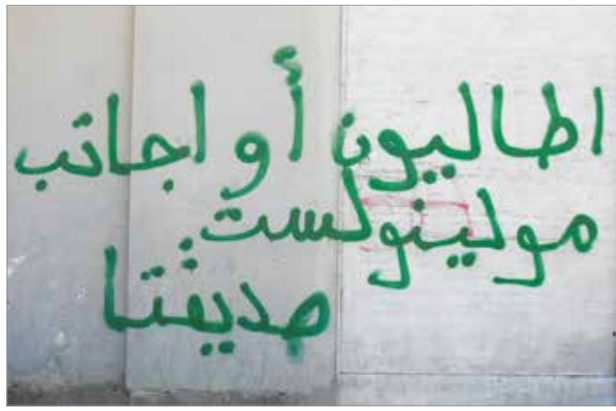


Fig. 6

appaia il nome di Giorgio Molino, personaggio noto fin dagli anni Settanta alle cronache di Torino come "il ras delle soffitte" e arrestato nel 2019 con l'accusa di istigazione alla corruzione. La scritta era comparsa nell'autunno/inverno del 2013. Oltre alla denuncia della realtà abusiva, in questa scritta torna il tema della solidarietà tra italiani e stranieri, significativo nella lotta anarchica torinese, giacché il graffito riporta la frase "Italiani o stranieri non sono amici di Molino" (fig. 6).

Fig. 7

Proprio in questo ambito si trova l'unico vero tentativo di murale in cui l'elemento semiotico e quello semantico cooperano nel veicolare il messaggio all'interno del quale si rileva nuovamente la parola *horriya* [libertà] e il concetto di solidarietà: "La casa è di chi la abita, Libertà, Solidarietà con i manifestanti stranieri" (fig. 7). Il murale realizzato sui muri delle case di via Lanino occupate dagli anarchici nel 2011 nel cuore di Porta Palazzo, è stato dipinto in modo collettivo da parte degli occupanti.

Conclusioni

Nella loro complessità, i graffiti prodotti dalla comunità araba a Torino si conformano come marcatura etno-sociolinguistica e semiotica che contempla molteplici strategie per manifestare il desiderio di dire, rompere i tabù e dare un senso tangibile alla propria presenza in città in veste di attori sociali. Essi danno forma a una cultura informale e spontanea che interagisce dialetticamente con quella dominante, permettendoci di percepire le influenze culturali reciproche generate dalla presenza della comunità araba.

Dal punto di vista più prettamente linguistico l'analisi dei graffiti urbani permette notevoli osservazioni sul rapporto oralità-scrittura. L'uso del dialetto o della forma a slogan conserva la naturalezza del parlato, mettendo in risalto una lingua in forte debito con l'oralità, nella quale è inoltre possibile rintracciare la relazione tra l'impiego di un determinato codice linguistico e l'appartenenza a gruppi sociali e a sotto-culture ben riconoscibili. Queste considerazioni emergono, come si è visto, sia nella strategia dei discorsi di lotta sociale e politica dove la forma didascalica e a slogan dei graffiti sono diffusamente impiegate, sia nei casi in cui si registra un livello basso della lingua che rivela una parimenti bassa estrazione sociale degli autori. Quello che dunque emerge dalle analisi effettuate è un universo linguistico sfaccettato: i graffiti documentati evidenziano vari fenomeni di contatto e di interferenza linguistica, nei quali la ricerca lessicale veicola valori e significati precisi e decodificabili. Solo conoscendo la complessa realtà socio-culturale e linguistica dei singoli paesi arabi, però, l'analisi delle scritte dà forma alle diverse interpretazioni che gli individui assegnano alle varietà della lingua. Il rapporto tra codice utilizzato e funzione pragmatica che si vuole esprimere non è quasi mai frutto di una scelta "innocente", anzi, come si è potuto constatare nelle scritte di devozione religiosa o in quelle del nazionalismo marocchino, rappresenta una vera e propria scelta di tipo identitario.

Le scritte ci rivelano l'esistenza stessa degli arabi che vivono a Torino e ci permettono di individuare sia le aree urbane dove maggiormente si concentrano, sia gli aspetti sociali che li riguardano. Così, per esempio, una parte della comunità araba non solo collabora attivamente con il movimento anarchico torinese nella lotta di rivendicazione sociale dei propri diritti, ma è anche profondamente legata al vento delle primavere arabe che a loro volta hanno influito in modo notevole sui contenuti semantici della città. Il fatto che parole come *harraga* e *horriya* siano entrate nell'uso comune della lingua italiana conferma che la città è il luogo per eccellenza del contatto tra le lingue e le culture e che i risultati di questa connivenza compaiono proprio sui suoi muri.

Dal momento che lo studio della lingua non può sottrarsi allo studio della cultura, per la comprensione profonda della realtà sociale nella quale viviamo giorno dopo giorno, è necessario ampliare la nozione di cultura portandola ad abbracciare tutti gli aspetti della vita umana e di conseguenza superare la tendenza tutta accademica che non si cura, se non marginalmente, delle manifestazioni più quotidiane della lingua.

Bibliografia

Berruto,G. (1995). *Fondamenti di sociolinguistica*. Roma: Laterza.

Brighenti A. M., Reghellin M. (2007). Writing, etnografia di una pratica interstiziale. *Polis*. vol. 21. n. 3.

Calvet J. L. (1994). *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*. Parigi: Payot et Rivages.

------. (2005), Les voix de la ville revisiteès. Sociolinguistique urbaine ou linguistique de la ville. *Revue de l'Universitè de Moncton*. 36/1. 9-30.

Capello, C. (2008). *Le prigioni invisibili. Etnografia multisituata della migrazione marocchina*. Milano: Franco Angeli.

De Blasi, N. & Marcato C. (a cura di). (2006). *La città e le sue lingue. Repertori linguistici urbani*. Napoli: Liguori Editore.

Durk, G. (2006). Introduction: The Study of the Linguistic Landscape as a New Approach to Multilingualism. *International Journal of Multilingualism*. 3(1). 1-6.

Guerra, N. (2012), Il labile discrimine tra spazio urbano e spazio linguistico. *Scholarly Research Paper*. Monaco: Grin Verlag.

------. (2012a), Il graffitismo nello spazio linguistico urbano, la città come melting pot diamesico. *Analele Universităţii din Craiova*. 1-2. 89-92.

------. (2012b), Linguaggi ed elementi del politico nel radicalismo di destra e di sinistra nel graffitismo urbano, *Analele Universităţii din Craiova*. XXXIV. 1-2. 264-269.

------. (2013), Lingua e città. Il graffitismo, lo stickerismo e le affissioni abusive come occasioni di studio delle dinamiche evolutive della lingua italiana, *Mediterrean Language Review*. 20. 39-56.

-----. (2013a), Muri puliti popoli muti. Analisi tematica e dinamiche linguistiche del fenomeno del graffitismo a Roma, *Forum Italicum*. 1-16.

------. (2013b), Dalla strada alla letteratura, le spericolate e propizie vicende del forestierismo A.C.A.B. Il contatto linguistico tra italiano e inglese nelle sottoculture Skinhead e Ultras, *Analele Universităţii din Craiova*. 1-2.

Gyasi Obeng, S. (2000). Doing politics on walls and doors: A sociolinguistic analysis of graffiti in Legon (Ghana), *Multilingua*. 19-4. 337-365.

Karl, D. aka Stone & Zoghbi P. (2011). *Arabic Graffiti*. Berlino: From here to fame publishing.

Lanzardo, D. & Abruzzese, A. (1990). *Tatuaggi Urbani*. Alessandria: Il Quadrante.

Ouaras, K. (2009). Les graffiti de la ville d'Alger: carrefour de langues, de signes et de discours. Les murs parlent… *Insaniyat*. 44-45. 159-174.

Rivera, A. (2012). *Il fuoco della rivolta: torce umane dal Maghreb all'Europa*. Bari: Dedalo.

Zagrebelsky, G. (2010). *Sulla lingua del tempo presente*. Torino: Einaudi.

I muri parlano arabo: i graffiti in lingua araba nella città di Torino

Nur Din Zatari

Percorrendo le strade della città di Torino, è impossibile rimanere indifferenti alla varietà e alla quantità di graffiti di cui è costellata.

Il carattere multietnico e dunque multilinguistico di questa città fa infatti sì che le scritte presenti sui muri non siano solo in lingua italiana, ma anche in diverse lingue straniere, tra cui quella araba. Proprio i graffiti in lingua araba sono l'oggetto del presente capitolo, frutto delle ricerche che ho svolto analizzando un corpus di oltre settanta graffiti che ho personalmente rinvenuto nella sola città di Torino.

Molte persone ritengono i graffiti atti vandalici; per tale ragione non vengono considerati un adeguato oggetto di studio linguistico quanto, ad esempio, un testo letterario, ma dai risultati della ricerca qui illustrata appare evidente che essi possono essere a tutti gli effetti oggetto di un'interessante analisi sociolinguistica. A cominciare dal fatto che, nello spazio urbano, la tradizionale e netta distinzione tra lingua scritta e lingua parlata scompare; nei graffiti le due varianti linguistiche, infatti, si fondono nella scrittura, che in questo caso altro non è se non la voce tramite cui i cittadini, in particolar modo i giovani, si esprimono.

Il graffitismo, insomma, può essere inteso come una forma che personalmente definisco di "scrittura-orale"; e in tal senso i graffiti sono un interessante oggetto di studio.

A mo' di introduzione

L'impatto che una scritta su un muro può avere sull'osservatore è enorme, perché colpisce immediatamente lo sguardo e si cristallizza nella memoria in maniera significativa, a volte molto più di una frase letta su un foglio di carta.

Si tratta, inoltre, di un mezzo di comunicazione accessibile a tutti senza distinzione di sesso, età, professione o etnia: chiunque in grado di scrivere può lasciare un messaggio su un muro, così come chiunque in grado di leggere può recepire il messaggio veicolato dalla scritta.

Le scritte sui muri sono caratterizzate da un'evidente deteriorabilità, non solo per via degli agenti atmosferici, ma anche perché le città sono in continuo mutamento, evoluzione e ristrutturazione. Chi le realizza, dunque, deve riuscire a creare un forte impatto immediato, colpendo l'osservatore con una scritta quanto più originale possibile grazie allo stile, al contenuto o anche solo al colore. Non ci sono regole di grafia e la varietà delle scritte è infinita, come possono testimoniare coloro che abitano in una qualunque delle grandi città del pianeta, che in queste scritte si imbattono quotidianamente.

Questo fenomeno in continuo mutamento ed evoluzione è definito graffitismo: "quello che in inglese viene detto *graffiti writing* o semplicemente *writing*, è una manifestazione sociale, culturale ed artistica che consiste nell'esprimersi tramite interventi di scrittura su superfici urbane".[1] Di conseguenza, chiunque scriva sui muri è definito con il termine inglese *writer*.

Come già accennato, infine, nella lingua dei graffiti la forma scritta e quella parlata convivono "quotidianamente in un caleidoscopio di suoni, segni e colori" che si staglia tra le vie della città. Al punto che il graffitismo è stato definito una "scrittura-orale": una scrittura che ci permette di avvicinarci alle dimensioni e alle dinamiche che interessano la lingua nel suo uso quotidiano.[2]

La nascita del graffitismo nei ghetti newyorkesi: *writer* e *bomber*

È nella New York della fine degli anni Settanta che l'arte del *writing* incominciò a diffondersi, soprattutto nelle periferie più malfamate del Bronx, dove i membri dei vari ghetti, per affermare il proprio "diritto all'esistenza", scrivevano il proprio nome sui muri. Ben presto il fenomeno si estese a macchia d'olio negli altri quartieri e nacque così un vero e proprio movimento popolare.[3]

All'interno del gruppo dei *writer* si distinsero fin da subito i *bomber*, ossia coloro i quali tendevano a puntare più sulla quantità che sulla qualità: i primi erano principalmente di origine afro- o latino-americana e venivano dai ghetti più poveri e degradati delle grandi metropoli. Il loro unico intento era quello di acquisire fama e notorietà facendo girare il più possibile il proprio nome o *nickname*, il soprannome o nome d'arte.

La sfida di questi ragazzi stava nel lasciare il proprio marchio nei luoghi più difficili e frequentati della metropoli, come le gallerie della metropolitana di New York o, ancora meglio, sui vagoni dei treni, che portando i loro nomi da una città all'altra aumentavano notevolmente la loro notorietà.

Nacquero così delle vere e proprie bande di artisti di strada, conosciute con il termine inglese di *crew*, "equipaggi", all'interno delle quali non esistevano differenze di colore, di quartiere, di nascita o di strato sociale.[4]

Le scritte dei graffiti: tag e stencil

Il *tag* (ovvero la firma) è lo pseudonimo che viene scelto minuziosamente dal *writer*. In origine consisteva in un gioco di parole sulla propria identità, o semplicemente poteva essere la parola che più aggradava l'artista, scelta in base al suono o alla forma delle lettere che la componevano.

In alcuni casi il *tag* era seguito da un suffisso che consisteva perlopiù in un numero unito al nome che indicava la strada del quartiere dove il *writer* viveva (esempi: *Julio 204*, *Taki 183*).[5]

Lo *stencil*, cioè lo "stampino", è una tecnica che si basa sull'utilizzo di uno stampino, appunto, di una "maschera" per riprodurre immagini o scritte identiche su diverse superfici. È un metodo realizzabile anche in modo artigianale molto usato per riprodurre i graffiti: anche in questo caso, ovviamente, è possibile sbizzarrirsi con la fantasia e creare con questa tecnica immagini ed effetti di ogni genere e dimensione.

Il ruolo del graffitismo

Il graffitismo deve essere analizzato anche, e forse soprattutto, come fenomeno sociale, politico e culturale. Perciò appare doveroso

1 N. Guerra. (2012). Il graffitismo nello spazio linguistico urbano. La città come melting pot diamesico, *Analele Universităţii din Craiova*. Seria Ştiinţe Filologice Linguistică. 1-2. 89.

2 *Ivi*. 90.

3 D. Lucchetti. (1999). *WRITING. Storia, linguaggi, arte nei graffiti di strada*. Roma: Castelvecchi editore. 17.

4 *Ibidem*.

5 *Ivi*. 22.

fare alcune precisazioni in linea generale sul motivo per cui esso viene da molti sottovalutato – se non disprezzato – e sovente anche ignorato. Molte persone, come già detto, considerano tale fenomeno come un atto di vandalismo e come tale esso è punito dalla legge in tutto il mondo. In Italia, per esempio, il vandalismo è punito con multe severe o addirittura, in determinate circostanze, con la reclusione in carcere dall'articolo 635 del Codice Penale, dal titolo *Deturpamento e imbrattamento di cose altrui*. Ciononostante, ci sono città che si sono dotate di appositi spazi dove i *writer* con tendenze più artistiche possono tranquillamente dedicarsi alla creazione delle loro opere, e, come chiunque può rendersi conto, il fenomeno è per lo più tollerato nelle periferie urbane, su palazzi e muri in stato di degrado e in zone non molto frequentate.

Appare comunque evidente che i *writer*, consci del rischio che corrono, decidono di sfidare la legge e la mentalità corrente per imporre il loro modo di essere con un gesto che intende essere di rottura nei confronti del sistema o anche solo di auto-affermazione in un sistema in cui ci si sente esclusi o sopraffatti.

La presenza dei marocchini a Torino

Poiché la popolazione araba di Torino è in gran parte costituita da persone originarie del Marocco, è da questo paese che, verosimilmente, proviene la maggior parte dei *writer* che hanno realizzato le scritte in arabo presenti sui muri della città. E, proprio perché all'interno della comunità marocchina si trovano i protagonisti del graffitismo in arabo del capoluogo piemontese, ci sembra opportuno descriverne brevemente la presenza in città.

Secondo il censimento del 1 gennaio 2019, la comunità marocchina di Torino comprendeva 16.596 persone (facendo così di Torino la città italiana con il più alto numero di abitanti di origine marocchina). Va notato che la seconda comunità araba di Torino è quella egiziana, rappresentata da un terzo circa di persone, 5.060.[6]

Le zone e i quartieri della città a maggior concentrazione di immigrati marocchini furono all'inizio le zone semi-centrali di Porta Palazzo e di San Salvario, da sempre meta di arrivo e di primo insediamento per i flussi migratori.

Negli ultimi tempi, però, molti di loro si sono spostati da questi quartieri verso le periferie: la maggiore concentrazione di residenti di origine marocchina si trova oggi ancora a Porta Palazzo ma si è assai ridotta nel quartiere di San Salvario ed è fortemente presente nei quartieri di Borgata Aurora e Barriera di Milano, particolarmente nella zona circostante Corso Giulio Cesare.[7]

Il quartiere Barriera di Milano, che dal punto di vista amministrativo corrisponde alla Circoscrizione 6, ospita circa il 30% dei marocchini di Torino,[8] ovvero 5.266 persone (il che, si noti, significa più dell'intera comunità egiziana).

Casablanca e Khouribga: sistema migratorio e legame con Torino

La maggior parte dei marocchini di Torino proviene da due città, Casablanca e Khouribga. Casablanca (in arabo al-Dār al-Bayḍā', cioè "la Casa Bianca"), situata sulla costa dell'Oceano Atlantico, conta oltre 3 milioni di abitanti e costituisce non solo la città più grande del Marocco, ma anche il suo principale centro economico.

Il tessuto urbano di Casablanca è diviso in zone disposte in un ordine gerarchico secondo criteri di classe e di potere che hanno avuto origine dalla spartizione delle aree di influenza avvenuta tra europei (soprattutto francesi, ma anche spagnoli e italiani) nel periodo del colonialismo.[9]

La popolazione di Casablanca risulta quindi divisa in classi sociali ben differenziate. I quartieri che durante il colonialismo erano abitati dagli europei sono stati col tempo occupati dalle classi medio alte marocchine, mentre alle classi più povere non restava altra scelta che dirigersi verso le periferie della città e le loro *bidonville*.[10]

Con il passare degli anni, il governo marocchino ha tentato di risolvere i problemi riscontrati da queste classi sociali più in difficoltà, creando nuovi quartieri e fornendo a queste persone, che provenivano principalmente dalle campagne circostanti, alloggi in case popolari.[11]

Uno dei più noti di questi nuovi quartieri è quello di Lalla Maryam (*hayy Lalla Meryem*), dove la maggior parte delle abitazioni segue un unico modello architettonico che si ripete, creando un senso di grande uniformità edilizia e di anonimato: piccole palazzine di due o tre piani, unite le une alle altre in isolati che gli abitanti chiamano con il termine francese *bloc*.[12]

I marocchini che vivono in questi quartieri periferici, sovrappopolati, con gravi carenze in fatto di servizi, sono di fatto emarginati dal centro di Casablanca e vivono un forte senso di esclusione sociale. Il piano regolatore della città, che converge dalla periferia verso il centro, crea poche occasioni di comunicazione tra i vari quartieri popolari e questi, pur essendo di recente costruzione, sembrano votati a rimpiazzare le vecchie *bidonville* nella misura in cui permane una forte, e spesso violenta, situazione di disagio economico e sociale. Un disagio per uscire dal quale molte persone optano per un progetto migratorio che a un certo punto ha iniziato a riguardare il nord Italia e nello specifico Torino. La migrazione marocchina in Italia ebbe inizio negli anni Settanta con un insediamento primario nelle campagne del meridione, ma il numero di questa prima ondata era davvero esiguo rispetto a quella successiva. È tra gli anni Ottanta e soprattutto negli anni Novanta, infatti, che l'Italia, e specialmente la zona del nord con Torino e Milano, diventa un paese di destinazione per molti marocchini che, in cerca di lavoro, si spostano in massa in queste città, agevolati dalle leggi per il "ricongiungimento familiare" di cui possono avvalersi i loro congiunti arrivati in Italia nei decenni precedenti.[13]

Khouribga si trova 120 chilometri a sud-est di Casablanca, verso la zona interna del paese, nella piana della *Chaouia Ouardigha* e venne fondata nel 1924 dall'autorità del Protettorato francese come centro dell'attività di estrazione del fosfato, un minerale che rappresenta la principale fonte di esportazioni del Marocco e intorno al quale ruota la vita intera della città.[14]

I legami tra Khouribga e Torino sono diventati molto forti negli ultimi decenni in virtù del fatto che oltre i due terzi della comunità marocchina di Torino proviene da questa città –è quindi pressoché eccezionale trovare qualcuno che non abbia un parente o un amico che vive o che ha vissuto a Torino.[15]

Considerazioni sui graffiti in lingua

Da un graffito si possono ricavare molte informazioni che aiutano a ricostruire il *background* del *writer* che l'ha realizzato: come il paese d'origine, per esempio, oppure il grado di istruzione. Per farlo occorre un'analisi accurata che prenda in considerazione non solo il messaggio che il graffito contiene e che può veicolare uno o più riferimenti alla cultura o al luogo di origine del *writer*, ma anche la lingua in cui il graffito è stato scritto. Rispetto a questa si possono notare gli eventuali errori di grafia, di grammatica e sintassi e, nel caso dell'arabo, anche il registro linguistico utilizzato, oppure la scelta di usare caratteri arabi o latini e così via.

In linguistica si usano alcuni termini molto specifici che, tenendo conto dello spazio geografico, della classe sociale e della situazione comunicativa, vengono riferiti alle possibili variazioni subite dalla lingua. Nei graffiti, le dimensioni di variazione linguistica sono fondamentalmente tre e riguardano i seguenti casi:

1: la lingua può variare attraverso lo spazio geografico (utilizzo della variante locale); a questa dimensione di variazione si dà il nome di diatopia;

2: la lingua può variare attraverso la stratificazione sociale (a esempio grado di istruzio-

6 www.tuttitalia.it/piemonte/72-torino/statistiche/cittadini-stranieri-2019.

7 C. Capello. (2008). *Le prigioni invisibili. Etnografia multisituata della migrazione marocchina*. Milano: FrancoAngeli editore. 36.

8 torino.corriere.it/cronaca/18_febbraio_26/quanti-stranieri-abitano-torino-oltre-130-mila-donne-sono-piu-76cc75e2-1aec-11e8-b6d4-cfc0a9fb6da8.shtml.

9 *Ivi*. 56.

10 *Ivi*. 58.

11 *Ivi*. 59.

12 *Ivi*. 52.

13 *Ivi*. 57.

14 *Ivi*. 37.

15 torino.repubblica.it/cronaca/2011/04/27/news/khouribga_da_qui_arrivano_i_marocchini_di_torino-15 418934/.

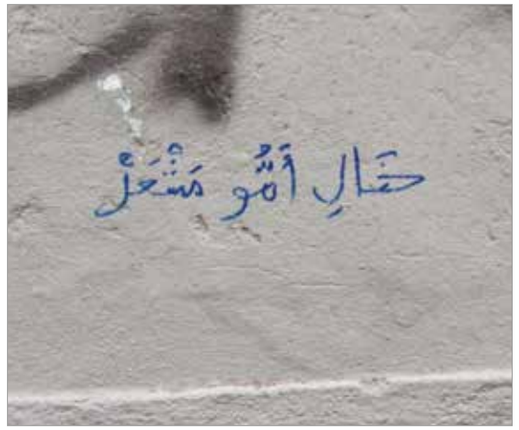


Fig. 1

ne, ceto sociale); a questa dimensione ci si riferisce con il termine diastratia;

3: la lingua può variare attraverso le diverse situazioni comunicative (variazione di registro); si parla allora di diafasia (il contesto, gli interlocutori, le circostanze o le finalità della comunicazione).

Utilizzo della variante linguistica locale: variazione diatopica

Nell'area geografica che si estende dal Marocco all'Iraq, la lingua araba cosiddetta "standard", o "contemporanea" è la lingua ufficiale di 23 stati che fanno tutti parte della Lega Araba. Ogni paese ha però sviluppato al proprio interno una propria e caratteristica varietà locale di arabo, impropriamente detta "dialetto", che viene usata soprattutto nella sua forma orale nella vita di tutti i giorni e che si sostituisce, il più delle volte, all'utilizzo dell'arabo standard.

La varietà regionale è quella che il bambino impara a comprendere e a parlare all'interno della sua famiglia e poi, crescendo, in ogni situazione comunicativa di tipo informale, risultando così la sua vera "lingua materna". L'arabo standard, invece, è una lingua molto formale usata prevalentemente per iscritto in ambito burocratico, scolastico, letterario e religioso, ma oltre essere la lingua inter-araba dei moderni mezzi di comunicazione e della diplomazia internazionale,[16] essa è contemporaneamente rappresentativa sia della cultura passata e recente, sia dell'Islam, religione più diffusa dagli arabi. Per questo, pur non essendo usata nella vita quotidiana, essa è la "lingua madre" nel profondo dell'identità di ogni arabo e della nazione araba (se di "nazione" araba si può parlare).

Alcuni dei graffiti in arabo individuati sui muri di Torino sono scritti nella variante marocchina: il che riflette la situazione prima descritta circa la popolazione araba della città, costituita per la stragrande maggioranza appunto da marocchini (fig. 1).

L'arabo marocchino (o *dārija*, cioè "corrente"), è la varietà di lingua araba parlata in Marocco. Nel paese, com'è ovvio, esistono diverse varianti locali, ognuna delle quali corrisponde a una determinata zona o, talvolta, anche a un determinato ceto sociale, ma esiste comunque una sorta di "lingua franca", cosiddetta appunto "*dārija* marocchina", che corrisponde alla variante di arabo parlato a Casablanca, la capitale economica del paese. Questa lingua viene usata in tutto il paese per la stragrande maggioranza della comunicazione orale non solo dai marocchini arabi, ma anche da quelli berberi che, com'è noto, costituiscono circa il 40% della popolazione.[17]

La *dārija* è una lingua non altamente codificata, che presenta molte influenze non solo delle lingue berbere locali, ma anche del francese e in minor misura dello spagnolo, lingue che si sono impiantate a vari livelli nel paese durante il colonialismo.[18]

Ḥarrāga

Il termine *harraga*, deriva dalla parola araba *ḥarrāqa* che significa letteralmente "coloro che bruciano". Con questo termine che è utilizzato specialmente in Algeria e Marocco (dove viene pronunciato appunto ḥarrāga), si

16 Com'è noto, dal 1 gennaio 1974 tale variante dell'arabo è lingua ufficiale delle Nazioni Unite insieme a cinese, francese, inglese, russo e spagnolo.

17 Solo l'8% dei marocchini di origine berbera parla e comprende esclusivamente la lingua Berbera. Sulle questioni linguistiche del Marocco si veda K. Versteegh. (2009). *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*. Leiden- Boston: Brill. vol. III. 273.

18 Com'è noto, il Marocco vide la maggioranza delle sue regioni sotto protettorato francese e una parte sotto protettorato spagnolo dal 1911-1956.

Fig. 2

autodefiniscono gli immigrati clandestini che viaggiano illegalmente.

Una delle interpretazioni che viene data al suo utilizzo è che, se arrestati, i clandestini bruciano i propri documenti, perdendo a tutti gli effetti la propria identità; in tale modo diventa difficile se non impossibile, dal punto di vista legale, respingerli verso le terre di origine. Il verbo ha anche il significato di "violare", spiegzione che pare più plausibile nel senso di "violare la legge". Questo termine si ritrova in diversi dei graffiti in arabo presi in considerazione: soprattutto fra quelli realizzati per mezzo di uno *stencil* (fig. 2).

In passato questa scritta compariva più spesso specialmente all'interno dei centri sociali torinesi, utilizzata come slogan dai gruppi anarchici.[19]

Arabish: l'alfabeto arabo usato in chat

L'*arabish*, termine introdotto agli inizi degli anni Novanta o anche conosciuto come *Franco-Arabic*, è un modo di scrivere la lingua araba sviluppatosi fra i giovani frequentatori dei *social network*, con l'introduzione delle nuove tecnologie per la comunicazione. Si tratta di una lingua araba usata per lo più nelle sue varianti dialettali, infarcita di termini stranieri e scritta usando le lettere latine per i grafemi arabi che hanno un loro corrispondente in quelli latini, e i numeri (arabi) per quelli che non ce l'hanno. Utilizzato in situazioni informali, tramite piattaforme *social* in contesti di comunicazioni familiari o tra amici, inizialmente l'*arabish* serviva a tutte quelle persone che non avevano la possibilità di scrivere con l'alfabeto arabo, dato che non sempre i cellulari, e nemmeno i computer, avevano un'impostazione in tale lingua. Questa modalità si è però presto diffusa a livello globale e il suo uso è in continua ascesa anche adesso che i mezzi informatici sono tutti forniti di sistemi di scrittura dove si può facilmente impostare l'uso dei caratteri arabi (fig. 3).

Per facilitare la comprensione dei caratteri usati dall'*arabish* e della loro corrispondenza con le lettere dell'alfabeto arabo (e della relativa traslitterazione in caratteri latini), si consideri la seguente tabella.

Numero	Lettera araba corrispondente	Traslitterazione
2	ء [*hamza*]	ʻ
3	ع [*ʻayn*]	ʻ
3′	غ [*ġayn*]	*ġ*
5	خ [*ḫā′*]	*ḫ*
6	ط [*ṭā′*]	*ṭ*
7	ح [*ḥā′*]	*ḥ*
9	ق [*qāf*]	*q*

Fig. 3

19 Si veda il contributo di Lucia Aletto in questo stesso volume.

Fig. 4

Errori di scrittura: diastratia marcata

Come già sottolineato, in tutto il mondo è vietato scrivere sui muri di edifici pubblici e privati e i graffiti devono quindi essere eseguiti molto rapidamente e contenere testi brevi e di facile realizzazione. Questo può almeno in parte spiegare la presenza di errori di scrittura in alcuni dei graffiti arabi individuati a Torino. Certo, come accennato, molti graffiti sono in arabo marocchino che, essendo una lingua orale, non prevede rigide norme di scrittura (e infatti si trova anche trascritto in lettere latine), ma ce ne sono un certo numero in arabo standard, alcuni dei quali talmente sgrammaticati da risultare incomprensibili. A tale proposito, oltre alla fretta del *writer* occorre considerare il fatto che molti ragazzi di origine marocchina sono nati in Italia e in italiano hanno avuto la loro formazione scolastica, imparando dell'arabo solo la variante dialettale usata in famiglia – oltre a qualche proverbio o formula religiosa, ivi comprese le citazioni dal Corano che, come vedremo, compaiono in diversi graffiti.

Islam e graffitismo

Tra i graffiti da me individuati, quelli a sfondo religioso sono i più numerosi. Questo dato ci fa riflettere sul fatto che l'Islam costituisce indubbiamente un marcato elemento identi-

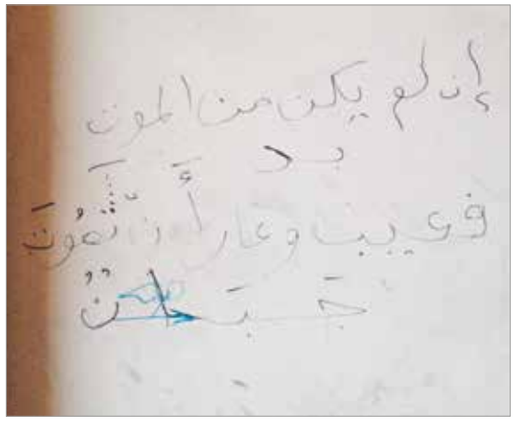


Fig. 5

tario fra i *writer* di origine araba, i quali sentono l'esigenza di manifestare il proprio credo religioso sui muri riportando versetti del Corano o anche solo scrivendo il nome di Dio o la *shahāda*,[20] la "testimonianza" di fede musulmana (fig. 4).

Variazione di registro

La variazione di registro all'interno di uno stesso sistema linguistico è determinata dai ruoli sociali e comunicativi assunti da coloro che stanno avendo un'interazione verbale e si manifesta principalmente nel grado di distanza sociale e comunicativa tra gli stessi locutori. Queste variazioni si collocano in una scala che va da un grado massimamente *formale* a uno massimamente *informale*:[21] con il primo si intende un registro comunicativo che utilizza un lessico scelto e una sintassi complessa ed elaborata, che trova il suo culmine nel linguaggio aulico e poetico. Con il secondo, invece, s'intende un gergo, uno *slang* e ogni genere di lessico familiare.

Tra la varietà dei graffiti reperiti, il linguaggio massimamente formale si trova nel caso

20 La *shahāda* è il primo dei pilastri dell'Islam. Consiste in una formula che va recitata in arabo e che afferma: "Testimonio che non c'è dio all'infuori di Dio e testimonio che Muhammad è il Messaggero di Dio". Essa viene recitata in occasione di particolari avvenimenti legati al ciclo della vita e, secondo la giurisprudenza islamica, in caso di conversione i neofiti devono recitarla per entrare a far parte della comunità musulmana.

21 G. Berruto & M. Cerruti. (2015). *Manuale di Sociolinguistica*. Torino: Utet. 148-149.

delle citazioni coraniche (che pure vengono sovente riportate in modo errato). Per quanto riguarda invece l'utilizzo dell'arabo standard che, pur avendo un registro formale non lo è al massimo grado (fig. 5), esso è utilizzato raramente e ritengo che ciò si dovuto a due principali motivi. Prima di tutto, il graffito è un modo di comunicare molto personale e immediato e il *writer* usa quindi la varietà linguistica che è solito usare nella comunicazione quotidiana e, in secondo luogo, egli scrive un messaggio che, volendo raggiungere il maggior numero di persone, deve necessariamente risultare comprensibile a tutti i marocchini di Torino: anche a coloro che conoscono bene la variante "dialettale", ma non altrettanto quella "standard" della lingua araba.

L'utilizzo della *NISBA*

Scrivere il proprio nome sui muri, come abbiamo detto in precedenza, è uno dei fenomeni più diffusi nell'arte del graffitismo e risale agli albori di questa arte di strada.

Il metodo più usato dai *writer* arabi per "taggarsi" è quello di utilizzare la forma dell'aggettivo relativo (in arabo *nisba*). La *nisba* è un elemento sempre presente nell'onomastica araba e indica l'origine di una persona: cioè il suo gruppo di appartenenza o il luogo di nascita. Riconoscere una *nisba* è semplice, perché si ottiene aggiungendo al nome il suffisso *–iyy* (per lo più traslitterato come "i" lunga, *ī*) per il maschile e *–iyya* per il femminile: sicché, per esempio, da al-Maghrib che è il nome del Marocco si ottiene *maghribī* che vuol dire "marocchino" e con *baghdādī* si indica qualcuno che proviene da Baghdad (fig. 6).

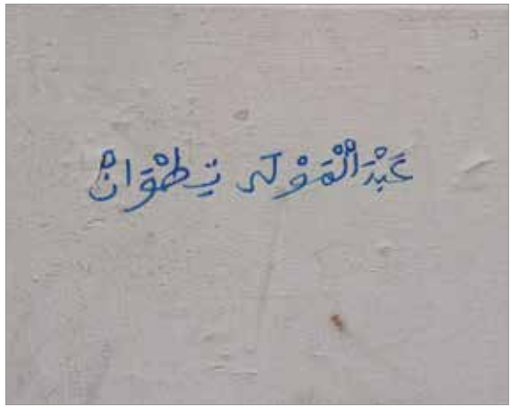


Fig. 6

I centri per i cittadini stranieri irregolari

I Centri di Permanenza Temporanea (C.P.T.), in principio denominati C.I.E. (Centri di identificazione ed espulsione) dalla legge Bossi Fini (L 189/2002), e nominati C.P.R. (Centri di Permanenza per i Rimpatri) dalla legge Minniti -Orlando (decreto-legge 17 febbraio 2017, n 13), sono strutture detentive dove vengono rinchiusi i cittadini stranieri sprovvisti di regolare permesso di soggiorno.

Sui muri di Torino è facile trovare graffiti che inneggiano contro questi centri. Scritti sia in lingua italiana sia in lingua araba, trasmettono un messaggio di rabbia e di sofferenza, che esprime il desiderio e la speranza che i C.P.R. vengano chiusi una volta per tutte (fig. 7).

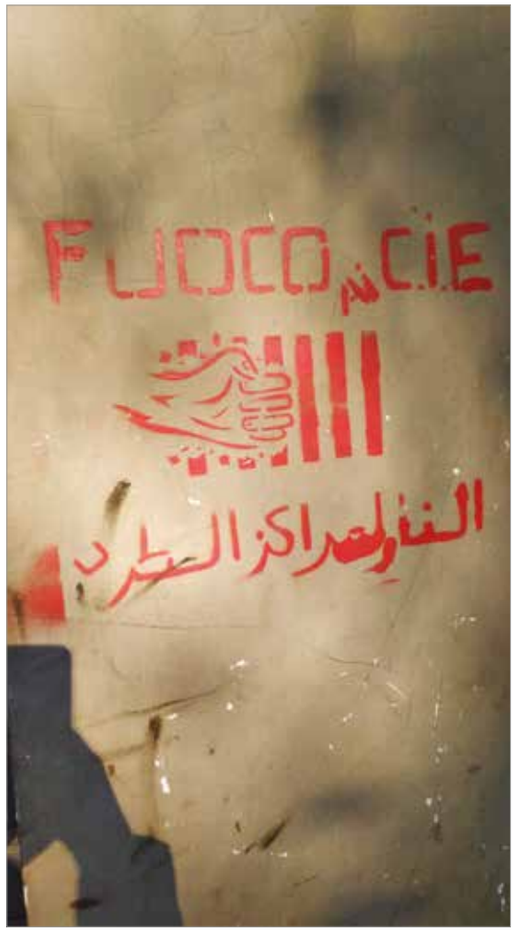


Fig. 7

Conclusioni

Il tema qui trattato del graffitismo e in particolar modo del graffitismo in lingua araba, è talmente vasto che è quasi impossibile descriverne tutte le sfaccettature in questo breve articolo.

La città di Torino, negli ultimi cinque anni, ha subito molti cambiamenti, tra cui non va sottovalutato il fatto che in questo periodo sono stati chiusi numerosi centri sociali e case occupate: luoghi che, data la vicinanza dei gruppi anarchici torinesi alle problematiche della popolazione migrante, erano privilegiati dai *writer* arabi per la realizzazione dei loro graffiti.[22] Reperire le scritte era molto più semplice e se ne trovava una maggior varietà, senza contare che alcune frasi in arabo venivano usate come veri e propri slogan dagli stessi gruppi anarchici, e venivano eseguite da italiani con l'utilizzo degli *stencil*.

I lavori di verniciatura e ristrutturazione costanti della città hanno cancellato gran parte delle scritte, ma nonostante tutto, alcuni dei graffiti da me fotografati sono senza ombra di dubbio gli stessi fotografati da Lucia Aletto ben sette anni orsono.

La linguistica ha sempre trascurato l'arte del graffitismo mettendola in secondo piano; quello che in queste pagine ho voluto dimostrare è il fatto che uno studio più approfondito sui graffiti è di fondamentale importanza per comprendere al meglio le dinamiche e i mutamenti di una lingua, e costituisca un metodo di analisi efficace per lo studio delle diverse culture che coabitano in una stessa città.

22 Si veda il contributo di Lucia Aletto in questo stesso volume.

Bibliografia

Bausani, A. (a cura di). (2006). *Il Corano*. Milano: Rizzoli.

Berruto, G. & Cerruti, M. (2015). *Manuale di Sociolinguistica*. Torino: Utet.

Capello, C. (2008). *Le prigioni invisibili. Etnografia multisituata della migrazione marocchina*. Milano: Franco Angeli.

Guerra, N. (2012). Il graffitismo nello spazio linguistico urbano. La città come melting pot diamesico. *Analele Universităţii din Craiova*, *Seria Ştiinţe Filologice Linguistică*. 1-2. 89-92.

------. (2012a). Il labile discrimine tra spazio urbano e spazio linguistico. *Scholarly Research Paper*. Monaco: Grin Verlag.

Lucchetti, D. (1999). *WRITING Storia, linguaggi, arte nei graffiti di strada*. Roma: Castelvecchi.

Serra, C. (2007). *Murales e graffiti: il linguaggio del disagio e della diversità*. Milano: Giuffrè.

Versteegh, K. (2009). *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Leiden- Boston: Brill.

La rivoluzione nell'arte. Reportage dalle strade di Beirut

(ottobre-novembre 2019)

Benedetta Brossa

Silenzio e ordine. Edifici moderni e lussuosi, alle cui finestre si legge *lilbayʿ*, "in vendita". Qualche passante vestito firmato, probabilmente in visita per il weekend. Nella piazza del Parlamento alcuni bambini girano sui loro tricicli intorno alla torre dell'orologio – Rolex, firmato anche quello – seguiti dalla rispettiva tata dai tratti somali o asiatici. Solo i più fortunati possono accedere alla piazza, dopo aver superato le transenne presiedute da un paio di militari che regolano l'ingresso secondo qualche criterio sconosciuto. Questo era il quartiere Downtown di Beirut in un giorno qualsiasi, prima del 17 ottobre. Adesso il centro della capitale libanese si è trasformato. Il silenzio è stato sostituito da canti, musica di generi diversi, cori e rumore di mestoli sul metallo di pentole e padellini. Il senso di vuoto e distaccamento che si percepiva nelle strade è sparito, e il senso ora è quello di appartenenza a un'unica nazione, a una battaglia comune. Gli edifici abbandonati si sono popolati più di quelli appena costruiti. A pochi passi dal Grand Théatre, un edificio storico rimasto inutilizzato per più di trent'anni, si legge su un telo bianco *Thawra*, 20 m, un'indicazione stradale improvvisata. Thawra significa "rivoluzione" (fig. 1).

Dal 17 ottobre 2019, migliaia di persone sono confluite nelle strade di tutto il Libano, prendendo parte al più imponente movimento di protesta anti-establishment della storia moderna del paese. Lo slogan più diffuso è quello che recita: *killon yani killon*, "tutti vuol dire tutti", che punta il dito contro l'intera classe politica, rimasta di fatto immutata dalla fine della guerra civile negli anni Novanta. Qualcuno, munito di stencil, ha tappezzato le pareti del centro con i volti dei politici in una versione più cupa e realistica del *wanted* americano (fig. 2). Sono tutti ricercati, tutti complici dello stesso sistema corrotto. Il sistema confessionale libanese prevede che le diverse comunità religiose presenti sul territorio nazionale vengano proporzionalmente rappresentate nelle istituzioni politiche, creando così un gioco di equilibri e di poteri che si auto-alimenta e che ha aperto la strada alla

Fig. 1

corruzione dilagante e alla crisi finanziaria attuali. I manifestanti hanno messo da parte qualsiasi appartenenza religiosa, politica e culturale per unire le proprie voci sotto un'unica bandiera nazionale e chiedere ai loro leader di dimettersi.

Gli artisti non hanno esitato a mobilitarsi e molti di essi sono riusciti a incanalare l'esasperazione e la rabbia in uno sfogo artistico. C'è chi si è espresso con toni sarcastici, suscitando un sorriso disincantato sul volto di chi cammina nelle strade del centro. I tori dai tratti cubisti di Selim Mawad sono rappresentati in piedi su due zampe e disposti in cerchio (fig. 3). "Esprimi te stesso" dice la scritta in cima al disegno, seguita da due didascalie: "Terapia di gruppo - Per la prima volta dopo la guerra civile". Selim invita i manifestanti ad esprimere liberamente i loro sentimenti, in un atto quasi catartico. A fianco di uno dei suoi disegni, Selim ha incollato una serie di fogli bianchi, lasciando a chi passa la possibilità di scrivere i propri pensieri. È vero che il Libano è formalmente una democrazia e che durante le elezioni i cittadini hanno la possibilità di scegliere i loro leader. Ma il carattere fortemente clientelare del sistema politico e la capacità dei partiti tradizionali di fare ostruzionismo e impedire a nuovi partiti indipendenti di candidarsi rendono molto difficile un ricambio dei rappresentanti politici.

Molti artisti hanno lasciato innumerevoli scritte in riferimento alla rivoluzione o alla caduta del sistema confessionale, in caratteri arabi o latini. Su una vetrina frantumata di un palazzo in costruzione si legge "In Caso di Rivoluzione, Rompere il Vetro" (fig. 4). Qualcuno invece ha preferito il linguaggio senza filtri della volgarità, regalando sofisticati diti medi, spesso accompagnati da frasi di insulto. Molti hanno optato per lasciare un segno di speranza, come la fenice della giovane artista Hayat Nazer creata con il materiale dei gazebo istallati in piazza, poi distrutti dall'irruzione di un gruppo di oppositori delle proteste. La fenice, anche detta Phoenix, è subito diventata il simbolo della resilienza e dello spirito del popolo libanese, in grado di risorgere più forte dopo ogni sconfitta. Alle sue spalle si erge il Pugno della Rivoluzione, una costruzione di legno alta più di nove metri, anch'essa ricostruita dalle ceneri del pugno precedente, a

Fig. 2

Fig. 3

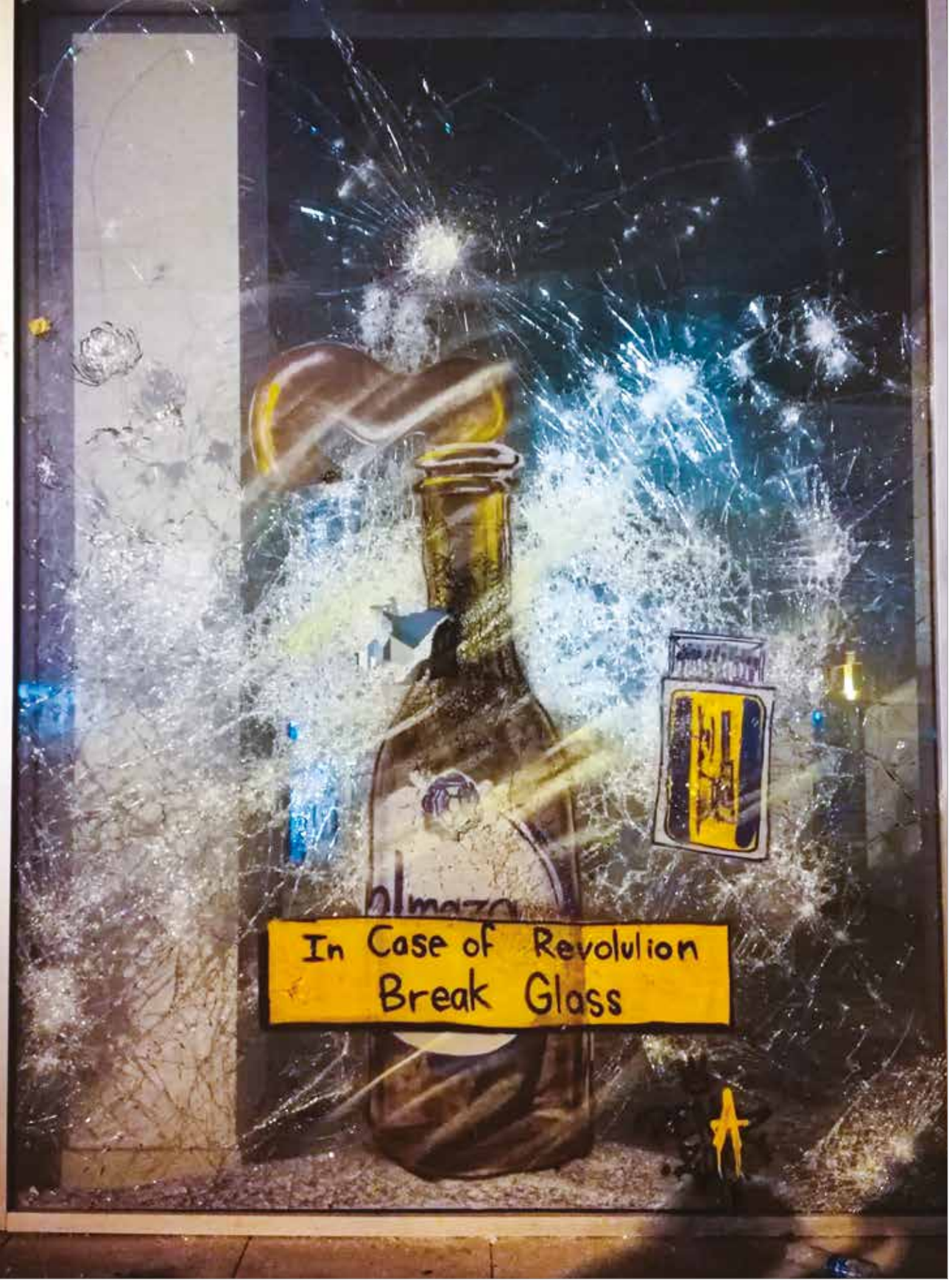


Fig. 4

cui qualcuno aveva dato fuoco. Il disegno era stato ideato dal trentaduenne Tarek Chehab con il fine di riprodurlo in serie in polistirolo e di distribuirlo, in dimensioni ridotte, ai manifestanti. Ma a poco più di una settimana dallo scoppio delle proteste, Tarek ha trasformato il piccolo gadget rivoluzionario in qualcosa di molto più grande, che potesse rispecchiare la sempre più crescente portata delle manifestazioni. Oggi, l'enorme pugno di legno radicato al centro della capitale, con la sua scritta *Thawra* a caratteri cubitali, è diventato un'icona delle contestazioni ed è stato riprodotto in molte altre piazze del paese (fig. 5).

Non solo la protesta si è espressa attraverso l'arte, ma fare arte nelle strade di Downtown è diventato un atto rivoluzionario in sé. Negli anni Novanta, sotto l'insegna dello sfrenato neoliberalismo del dopoguerra, la pianificazione e la ricostruzione del centro della capitale furono appaltate a Solidere, una società pubblico privata di cui il primo ministro

Fig. 5

stesso deteneva gran parte delle quote. Le esigenti condizioni imposte dalla compagnia a chiunque intendesse mantenere la propria dimora costrinsero molti abitanti a trasferirsi in un quartiere più economico. Con gli anni, la zona è diventata sempre più inaccessibile ai libanesi, svuotandosi significativamente della sua popolazione originaria e lasciando il posto ad acquirenti stranieri più facoltosi. Il risultato che si può ammirare oggi è un contrastante paesaggio composto da modernissimi grattacieli accanto a cantieri abbandonati e ad antichi edifici ancora segnati dai colpi dei proiettili. Primo fra questi è proprio il Grand Théatre, le cui finestre si affacciano sull'orologio Rolex della piazza del Parlamento. Con l'obiettivo di riqualificare il centro in nome di una modernità del tutto estranea alla tradizione libanese, Downtown è diventata paradossalmente la zona meno autentica e popolata della città.

Oggi, a qualche metro dall'antico teatro si trova un lungo muro costellato di graffiti, battezzato *The Revolution Wall*. Il muro, che consiste in una successione di blocchi di cemento, è stato costruito in poche ore dalle forze dell'ordine per proteggere le sedi istituzionali che si trovano dall'altra parte, rendendo in questo modo ancora più evidente la distanza tra l'élite politica e il resto della popolazione. Qualcuno ha anche pensato di geolocalizzarlo su Google Maps, conferendogli una nuova dignità, al pari di qualsiasi altro luogo di interesse culturale. Il messaggio è esplicito: se nessuno ci offre lo spazio per esprimerci, ce lo procuriamo da soli. Nessuna barriera può fermare le nostre voci.

Su uno dei blocchi è raffigurata un'immaginaria chat di un gruppo WhatsApp intitolato "Libano". La conversazione mostra gli ultimi messaggi scambiati tra alcuni rappresentanti dei principali partiti prima che venissero rimossi uno dopo l'altro dal gruppo. I messaggi alludono alla tassa sulle chiamate effettuate attraverso applicazioni di messaggistica come WhatsApp, imposta dal governo nell'ultimo disperato tentativo di aumentare le entrate statali. La tassa fu ritirata il giorno stesso in cui venne annunciata, il 17 ottobre, ma ormai era troppo tardi e le strade si erano già riempite.

Lasciando un segno visibile, i manifestanti hanno marcato il loro territorio, riprendendosi e trasformando quegli spazi asettici che non sentivano più loro. Il centro città è tornato ad essere uno spazio pubblico per davvero, un punto di incontro e di confronto, un epicentro naturale e non solo definito da un contratto aziendale. Un imponente murales bianco e nero ai piedi del Grand Théatre recita *Beirut haket*, "Beirut ha parlato" (fig. 6). È questo il nuovo messaggio che trasmettono le strade del centro, non più quello dei cartelli "Vendesi".

Adesso nella piazza del Parlamento neanche chi può permettersi una tata ha il permesso di entrare perché l'accesso è sbarrato da un muro in cemento armato. Il muro però lo vede solo chi arriva dal Parlamento, perché chi sta dall'altra parte vede due enormi mani, prodotto di una bomboletta spray, che aprono un varco verso una meta sconosciuta, si spera migliore di quella dove si trova il Libano oggi (fig. 7).

Fig. 6

Fig. 7

Dal mio cuore, pace a Beirut

Tavola di Paola de Ruggieri

من قلبي سلام لبيروت

Pace a Beirut dal mio cuore
Peace to Beirut from my heart (inglese)
La paix à Beirut de mon coeur (francese)
Paz a Beirut desde mi corazón (spagnolo)
Frieden für Beirut von Herzen (tedesco)
Pau a Beirut des del meu cor (catalano)

我由衷地希望贝鲁特永久和平 (cinese)
心からベイルートの平和を (giapponese)
Мир Бејруту од свег срца (serbo)
Мир в Бейруте от всего сердца (russo)
Paz a Beirut do meu coração (portoghese)
Z głębi serca - pokój Bejrutowi (polacco)
Din toată inima: pace pentru Beirut (rumeno)

Ilustrazione: Paola de Ruggieri,
gruppo Anzaar - Sguardi dal Mediterraneo

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
Università di Torino
PriMED

Bibliografia ragionata

a cura di Benedetta Brossa e Paola de Ruggieri

in collaborazione con Samia Makhloufi, Giulia Vitellaro, Miriam Zatari e Nur Din Zatari

La Bibliografia ragionata si colloca all'interno di un progetto che il gruppo Anzaar sta conducendo con l'obiettivo di diffondere i prodotti artistici di artisti arabi emergenti e di sensibilizzare il pubblico – soprattutto giovanile – sul tema del multiculturalismo e del ruolo dell'arte come strumento di integrazione. Oltre a incontri e progetti editoriali come il presente, le nostre attività vengono anche promosse attraverso le piattaforme social. Progetto Anzaar è presente sia su Facebook con la pagina "anzaar", sia su Instagram, con la pagina "progettoanzaar".

Arti visuali

Serenella Di Marco. (2011). *Persepolis, Valzer con Bashir e gli altri: nuovi immaginari grafici dal Maghreb all'Iran*. Latina, Tunué.

Saggio sull'arte visiva in Medio Oriente, dalle opere cinematografiche a fumetti di autori appartenenti alle aree geografiche che vanno dal Maghreb all'Iran. Partendo da un excursus sulla storia dei paesi del Medio Oriente, l'autrice giunge a svelare le ragioni per cui la cosiddetta "settima arte" ha avuto una presa così forte e un riscontro così popolare in questa parte del mondo. Ampio spazio viene dedicato all'artista iraniana Marjane Satrapi, le cui opere vengono analizzate secondo le tematiche principali, i topoi ricorrenti e i diversi tipi di influenze, fattori tutti che hanno concorso a rendere unica la modalità espressiva dell'autrice di *Persepolis*, vincitore del premio della giuria al Festival di Cannes nel 2007. Il saggio traccia, infine, una "cartina geografica" dei fumettisti e cineasti d'animazione contemporanei dei paesi del Medio Oriente, a partire da Algeria, Tunisia, Marocco, Egitto, per arrivare al Libano, alla Palestina, Israele e infine all'Iran.

Antropologia e sociologia

Monografie

Sophia Rose Arjana. (2018). *Veiled Superheroes: Islam, Feminism, and Popular Culture*. Londra: Lexington Books.

Attraverso esempi di produzioni conosciute a livello globale, l'autrice mostra come il personaggio femminile musulmano viene impiegato nella cultura popolare evidenziando l'esperienza reale delle donne musulmane e delle diverse sfide con cui si devono confrontare al giorno d'oggi. Un'opera che coniuga gli studi di genere con quelli sulla religione e sulla cultura popolare.

Carlo Capello. (2008). *Le prigioni invisibili. Etnografia multisituata della migrazione marocchina*, Milano: FrancoAngeli editore.

Il libro offre una visione di ampio respiro, approfondita e sensibile, circa le questioni politiche e di potere legate alla migrazione marocchina, che ormai da molti anni interessa l'Italia. Basandosi su una prolungata esperienza sul campo a Torino, Casablanca e Khouribga, l'autore mette in luce i rapporti tra le condizioni di vita in Marocco, i desideri migratori dei giovani marocchini e la cultura d'esilio ed esamina le contraddizioni dell'esperienza migratoria nel contesto torinese, concentrandosi sui processi di costruzione comunitaria e sui rapporti con il mondo del lavoro.

Gaetano Berruto & Massimo Cerruti. (2018). *Manuale di Sociolinguistica*. Torino: Utet.

Il manuale fornisce una presentazione dei principali temi, categorie, metodi e modelli teorici che sono stati sviluppati nello studio dei rapporti fra lingua e società. Il fine essenziale è quello di fornire una conoscenza solida e, per quanto possibile, aggiornata delle acquisizioni della disciplina, con particolare attenzione ai due grandi campi tradizionali della sociolinguistica: la variazione delle lingue in relazione a fattori sociali e la posizione dei sistemi linguistici nelle società.

Lorenzo Fe & Mohamed Hossny. (2012). (a cura di). *In ogni strada, voci di rivoluzione dal Cairo*. Milano: Agenzia X.

Con un libro di e da battaglia il cui scopo è quello di creare connessioni tra i movimenti del Mediterraneo, gli autori raccontano i giorni di lotta della rivoluzione egiziana vissuti in prima persona, esponendo il punto di vista dei due principali gruppi dell'alleanza rivoluzionaria: i gruppi giovanili urbani e il movimento operaio.

David Machin & Theo Van Leeuwen. (2006). *Global Media Discourse: A Critical Introduction*. Londra: Taylor & Francis.

Il volume presenta un'introduzione molto ampia sulla storia e sulla teoria della comunicazione mediatica globale. Tuttavia, al suo interno, vengono presi in considerazione e analizzati casi specifici relativi al fenomeno della comunicazione di massa provenienti da diverse realtà, tra le quali, quella del mondo arabo.

Paola Caridi. (2007). *Arabi invisibili, Catalogo ragionato degli arabi che non conosciamo. Quelli che non fanno i terroristi.* Milano: Feltrinelli.

Paola Caridi, giornalista, pubblica il libro con lo scopo di smontare gli stereotipi che da sempre caratterizzano la rappresentazione dell'arabo nell'immaginario "occidentale"; stereotipi di un

mondo arabo indifferenziato, che ignorano l'esistenza di una realtà variegata ed estremamente sfaccettata.

Annamaria Rivera. (2012). *Il fuoco della rivolta: torce umane dal Maghreb all'Europa*. Bari: Edizioni Dedalo.

Analisi socio-antropologica sul fenomeno delle autoimmolazioni, pubbliche e di protesta. Partendo dal suicidio col fuoco di Mohamed Bouazizi in Tunisia, che aveva scatenato la rivoluzione e rovesciato la dittatura di Ben Ali e che fu il nodo fondamentale dello sviluppo della primavera araba, Rivera traccia il percorso di queste ondate suicidogene che caratterizzano la realtà del conflitto sociale di alcuni paesi del Mediterraneo. L'autrice, inoltre, approfondisce le origini dell'uso del termine *harraga*.

ARTICOLI

Dalila Rehab. (2015). *The Orientalist, The Patriarch and The Veil: Shattering The Stereotype Of The Middle-Eastern Woman Through Contemporary Art*. Proquest: California University Press.

L'articolo esamina i ruoli giocati da Orientalismo e sistema patriarcale mediorientale nel creare gli stereotipi moderni sul velo. L'autrice prosegue poi presentando diverse artiste arabe che con i loro lavori hanno capovolto gli stessi stereotipi usando proprio il velo come mezzo espressivo.

Graffiti

MONOGRAFIE E MANUALI

Dario Lanzardo & Alberto Abruzzese. *Tatuaggi Urbani*. Torino: Il Quadrante Edizioni.

Primo libro fotografico sulla street art di Torino. Gli intensi scatti raccolti mostrano scritte murali e graffiti della Torino degli anni Ottanta e Novanta e mettono in evidenza alcune questioni sociali del tempo.

Daniela Lucchetti. (1999). *WRITING Storia, linguaggi, arte nei graffiti di strada*. Roma: Castelvecchi.

Il volume propone una storia della moderna arte di strada. Muri abbandonati, vagoni dei treni, aree dismesse nelle periferie vengono trasformati in pagine su cui graffiare il proprio nome, praticare la lotta dei segni, contaminare gli stili di vita. La nascita del graffitismo nella New York di fine anni Settanta, il suo radicarsi nella cultura hip hop, la definitiva espansione del writing come linguaggio diffuso in tutte le metropoli occidentali.

Pascal Zoghby & Don Karl aka Stone. (2013). *Arabic Graffiti, from here to fame*. Berlin: From here to fame publishing.

Grande libro, pilastro per l'arte della scrittura araba in contesto urbano. Riunisce artisti, writers, designer e tipografi del Medio Oriente e di tutto il mondo che fondono la calligrafia araba con l'arte della scrittura di graffiti, l'arte di strada e la cultura urbana. Include saggi di illustri autori ed esperti che esplorano gli elementi tradizionali, gli approcci moderni e gli sfondi sociopolitici e culturali che hanno modellato il movimento dei graffiti del mondo arabo.

ARTICOLI

Samuel Gyasi Obeng. (2000). Doing politics on wall and doors: A sociolinguistic analysis on graffiti in Legon (Ghana). *Multilingua*. 19-4. 337-365.

Analisi sociolinguistica delle scritte murali prodotte in Ghana, incentrata sui temi politico-sociali. I graffiti riflettono le inclinazioni politiche e ideologiche, le identità sociale ed etnica, le visioni stereotipate che la popolazione ha rispetto a determinate persone e lingue.

Raccolte fotografiche

Nicola Guerra. (2012). Il graffitismo nello spazio linguistico urbano, la città come melting pot diamesico. *Analele Universităţii din Craiova. Seria Ştiinţe Filologice Linguistică*. 1-2. 89-92.

Raccolta di un campione di 247 scritte murali a Roma analizzate dal punto di vista sociolinguistico.

Calligrafia

MONOGRAFIE E MANUALI

Abdelkebir Khatibi & Mohamed Sijelmassi. (2001) :. L'Art calligraphique de l'Islam. Parigi: Gallimard.

Tra il IX e il X secolo la calligrafia è diventata a tutti gli effetti una delle pratiche più importanti nel contesto artistico musulmano. Il sistema calligrafico arabo poggia su una gamma di segni che cambiano a seconda della loro posizione nella parola e che si sviluppano su linee verticali e orizzontali, linee dritte e curve, e punti diacritici. Dai primi manoscritti del Corano in poi la calligrafia si è evoluta in numerosi stili diversi ed è stata arricchita di ornamenti e decorazioni, per poi diventare il paradigma essenziale del celebre arabesco. Il libro è il risultato di anni di studio sull'evoluzione della calligrafia araba e della consultazione di migliaia di manoscritti e documenti antichi.

Fotografia

MONOGRAFIE E MANUALI

Malek Alloula. (1986). *The Colonial Harem*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

La fotografia, ai suoi albori, era una promessa di verità. Unendo un'analisi spietatamente lucida a linguaggio evocativo e poetico, Malek Alloula spiega il processo attraverso il quale essa sia diventata uno strumento coloniale, sintetizzando in sé la volontà di sopraffazione razziale, sessuale e sociale dell'Occidente sulle popolazioni arabe nell'Ottocento, contribuendo a creare molti degli stereotipi sulla cultura araba di cui ancora oggi facciamo fatica a liberarci.

Amanda Carlson & Lalla Essaydi. (2005). *Converging Territories*. New York: PowerHouse Books.

Libro che contiene la serie fotografica Converging Territories, della fotografa marocchina Lalla Essaydi. È il titolo l'elemento chiave per l'interpretazione delle immagini: nel termine "converging", infatti, è possibile trovare un'idea di mescolanza e di ibrido, che riassume la presenza simultanea dei diversi elementi, strumenti e linguaggi presenti nelle foto. Questa *convergence* a sua volta sembra atta a sfumare i contorni dei *territories* cui fa riferimento il titolo; i confini dell'arte, della cultura e del "noi" e "voi" che continuano a dividere l'occidente dall'oriente, il maschile dal femminile. Soprattutto, il confine tra interni (generalmente nella tradizione legati al mondo femminile) e gli esterni, il luogo dove si è finalmente visibili. Essaydi sovverte questo ordine e rende gli interni lo spazio di auto-affermazione delle proprie modelle.

Sarah Graham-Brown. (1988). *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*. New York: Columbia University Press.

Il libro è una meravigliosa e completa panoramica sulla narrazione fotografica delle donne del Medio Oriente da metà Ottocento a fine Novecento. I capitoli sono tematici ed esplorano la realtà, gli stereotipi e i topoi (anche fotografici) creati dall'orientalismo nel linguaggio dagherrotipico e fotografico.

SAGGI

Robyn Banton. (2006). *'Je suis croisée': The Transnational Scholarship, Literature, and Photography of Fatema Mernissi, Leïla Sebbar, and Lalla Essaydi*. New Orleans: Tulane University Press.

In questo saggio vengono messi in dialogo il lavoro delle scrittrici Fatima Mernissi e Leila Sebbar con le serie della fotografa Lalla Essaydi, al fine di evitare che le loro riflessioni venissero osservate e studiate attraverso le uniche lenti del genere (femminile) e dell'identità (araba). Le loro esperienze, come evidenziato dalla loro stessa produzione, vanno oltre ai binarismi generati da queste classificazioni ed esplorano i concetti di etnicità, educazione, genere, percezione dell'altro, classe sociale, sessualità, influenze linguistiche e culturali.

Sarah Mary Zankowski. (2015). *Constructing the Home Space: Reclaiming the Orientalist Image In Contemporary MENA Art*. Ann Arbor: ProQuest.

Saggio che indaga sulla costruzione del concetto di patria e identità da parte di artisti contemporanei dell'area MENA (Middle East and North Africa) soggetti a varie forme di esilio. Guardando ai topoi stabiliti dalla fotografia orientalista, viene stabilita una connessione tra la rappresentazione fotografica del mondo arabo dell'Ottocento e i lavori di fotografi arabi contemporanei negli ultimi anni.

ARTICOLI

Saadet Özen. (2017). *The Visual Making of the Harem, Art in Translation*. New York: Routledge.

Nel corso del diciannovesimo secolo, la fotografia si è offerta come il più fedele mezzo di riproduzione della realtà, rendendo visibili luoghi lontani altrimenti inaccessibili. L'articolo parte da alcune fotografie di uno degli ultimi harem imperiali e si interroga sulla costruzione occidentale del "sogno del harem".

Fumetto

MONOGRAFIE E MANUALI

Naji al-Ali. (2013). *Filastin. L'arte della resistenza*. Torino: Eris.

Prima raccolta in Italiano dei 175 lavori originali e restaurati del grande vignettista palestinese Naji al-Ali. Un'intervista allo stesso Naji al-Ali e i suoi disegni, contribuiscono a creare un reportage storico della questione palestinese.

Will Eisner. (1997). *Fumetto e arte sequenziale*. Torino: Pavesio.

In *Arte sequenziale* si affronta tutto ciò che concorre alla *mise en place* degli ingredienti di ogni fumetto o graphic novel, i quali costituiscono grammatica, sintassi, ortografia e lessico di un linguaggio vero e proprio.

SAGGI

Luca Beatrice. (2018). (a cura di). *Nuvole di confine. L'arte del reportage a fumetti*. Milano: Rizzoli/Lizard.

Saggio su origine e utilità del *graphic journalism*, evidenziandone la differenza con la tecnica del graphic novel. All'interno del saggio sono presenti digressioni su differenti opere a fumetti: *Cronache di Gerusalemme* di Guy Delisle circa la questione israelo-palestinese; *La sala d'attesa - Stato palestinese* di Sarah Glidden sulle questioni mediorientali; *Lettere dalla Serbia* di Aleksandar Zograf incentrato sull'ex-Jugoslavia; *In mezzo, l'Atlantico* di Marco Corona, diario di viaggio ambientato in Colombia; *Bye Bye Babylon* di Lamia Ziadé circa la guerra civile libanese del 1975-1979; *Bahrain. Scritto con l'inchiostro, scritto nella sabbia* di Josh Neufeld, diario di viaggio in Bahrain; *Dove la terra brucia* di Cannatella & Galeani, che racconta la scomparsa della giornalista Maria Grazia Cutuli durante un servizio in Afghanistan; *L'Aquila-Crotone* di Vincenzo Filoso, sulle complicanze nella ricostruzione della città di L'Aquila a seguito del terremoto del 2009.

Eleonora Brandigi. (2013). *L'archeologia del graphic novel: romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*. Firenze: Firenze University Press.

Questo lavoro si concentra sulla ricerca di una definizione di ciò che il fumetto e il graphic novel sono, o meglio, non sono, data l'impossibilità di evitare conclusioni ambigue nel circoscrivere il fenomeno della nona arte.

Lina Ghaibeh & Simona Gabrieli. (2017). *La bande dessinée arabe aujourd'hui*. Beirut: AUB.

Catalogo ufficiale dell'omonima mostra esposta dal 25 gennaio al 4 novembre 2018 alla Cité Internationale de la bande dessinée et de l'image (Angoulême, Francia). Oltre a un'introduzione su vari aspetti dei fumetti arabi contemporanei, il testo comprende molte schede sugli artisti che hanno partecipato alla mostra, fornendo per ognuno di loro una breve nota biografica e la riproduzione di qualche opera.

Labter Lazhar. (2009). *Panorama de la bande dessinée algérienne 1969-2009*. Alger: Lazhari Labter Editions.

Storia del fumetto in Algeria, dalle origini (1967), alla nascita della rivista di fumetti algerini *M'Quidèch*, e fino ai più importanti disegnatori contemporanei. Il volume contiene molte illustrazioni, un capitolo intero dedicato a *M'Quidèsh*, schede biografiche sugli artisti, copertine e note informative dei principali libri, lista di fiere, festival e giornate dedicate ai fumetti in Algeria.

Shennawy. (2017). *La nouvelle bande dessinée arabe*. Paris: Actes Sud.

Saggio all'interno del quale sono raccolte storie brevi di fumettisti arabi. Tre le riviste citate troviamo: la rivista tunisina *Lab619*; la rivista irachena *Mesaha*; la rivista egiziana *Tok Tok*; le riviste libanesi *Samandal* e *Zeez*; la rivista marocchina *Skefkef*; la rivista libica *Habka*.

Bepi Vigna. (2010). *Fumetti nel Medio Oriente arabo*. Olbia: Taphros.

Breve saggio che dipinge la storia del fumetto nei paesi arabi. L'autore compie un'interessante ricerca sulle origini della tradizione figurativa del mondo islamico per permetterci di notare le ovvie influenze che essa ha esercitato sugli artisti contemporanei, ma anche gli aspetti innovativi e di importazione estera che si discostano dagli elementi figurativi tipici islamici. Sono poi presentate le diverse tipologie di fumetti riscontrabili nel Medio Oriente arabo: riviste per ragazzi, giornali di satira, romanzi grafici, fumetti seriali, ciascuno descritto prendendo come esempio opere-modello del calibro di *Valzer con Bashir*, di Ari Folman e David Polonsky o *I 99* di Naif al-Mutawa.

Bepi Vigna. (2012). *I fumetti nel Maghreb*. Olbia: Thapros.

In questo breve saggio viene raccontata la storia del fumetto arabo in Marocco, Libia, Algeria e Tunisia. Questi paesi, a causa dell'influenza coloniale e della conseguente diffusione della lingua francese, testimoniano, secondo l'autrice, uno sviluppo differente del fumetto rispetto ai paesi del Mashreq.

ARTICOLI

Avi Santo. (2014). "Is It a Camel? Is It a Turban? No, It's The 99": Branding Islamic Superheroes as Authentic Global Cultural Commodities. *Television & New Media*. 15(7). 679-695.

L'autore discute l'utilizzo del marketing e la creazione di un marchio commerciale sul modello dei prodotti occidentali applicato alla serie TV *I 99*. Esplora, inoltre, gli effetti che questo marchio ha avuto sul pubblico occidentale: se l'obiettivo dell'autore de *I 99* era quello di attirare una vasta audience e proporre una visione alternativa dell'Islam smontando i preconcetti negativi di molti, l'utilizzo di un brand di stampo occidentale ha creato l'effetto opposto. Il prodotto, da molti percepito come troppo autentico e da altri come troppo poco, è stato soggetto a un'accoglienza contraddittoria.

FUMETTI, STRISCE E GRAPHIC NOVEL

Zeina Abirached. (2009). *Mi ricordo Beirut*. Pordenone: Becco giallo.

La disegnatrice e fumettista libanese raccoglie i ricordi della sua infanzia a Beirut e li racconta con disincanto e leggerezza, in una sequenza ispirata allo stile di Georges Perec. Mostra la sua infanzia, in cui la guerra era una costante che accompagnava la quotidianità, fino a quando un giorno poté vedere per la prima volta la parte ovest della città.

Takoua Ben Mohamed. (2016). *Sotto il velo*. Isola del Liri: Becco Giallo.

L'opera di Ben Mohamed – italo-tunisina cresciuta e residente a Roma – verosimilmente ambientata in Italia (unico riferimento: pizza), presenta una serie di strisce su varie situazioni in cui la protagonista si trova a confrontarsi e/o a scontrarsi sia con le altre persone, sia con il mondo circostante.

Takoua Ben Mohamed. (2018). *La rivoluzione dei gelsomini*. Isola del Liri: Becco Giallo.

Seconda opera dell'autrice, decisamente più matura sia nel disegno sia nel testo. Attraverso una narrazione autobiografica racconta la storia della situazione politica Tunisia da Bourghiba fino ai nostri giorni.

Lotfi Ben Sassi. (2018). *Je suis arabe mais je me soigne*. Orients.

L'autore, tunisino, è capo-redattore del quotidiano *La Presse*, ha pubblicato diversi libri di vignette. Il testo in questione è caratterizzato da vignette umoristiche sui caratteri degli arabi e le loro abitudini, che l'autore afferma di "poter permettersi" proprio perché arabo, e dunque non lo si può tacciare di razzismo!

Mazen Kerbaj (2019). *Antoine, Chapitre 1: Le destin arabe*. Beirut : Samandal.

Mazen Kerbaj è un membro del collettivo di fumettisti libanese Samandal. È cresciuto durante la guerra civile libanese e oltre a disegnare fumetti di professione è un trombettista jazz. Questo è il primo capitolo della storia di Antoine Kerbaj, attore e comico libanese, attraverso cui l'autore vuole rappresentare la sua stessa storia, quella di suo padre e quella di tutto il paese. L'autore rivisita le diverse scene artistiche di Beirut a partire dagli anni Sessanta fino agli anni del dopoguerra.

Lisa Mandel. (2018). *Un automne à Beyrouth*. Ligugé: Editions Delcourt.

La fumettista francese Lisa Mandel racconta i suoi tre mesi passati a Beirut nell'autunno del 2017. Attraverso le sue vicende e i suoi incontri l'autrice racconta la storia della città e fornisce un quadro abbastanza dettagliato della vita locale, coniugando il suo tono leggero e spiritoso con la serietà degli argomenti.

Scott McCloud. (1993). *Understanding Comics: the Invisible Art*. New York: Tundra Publishing.

Il fumettista Americano Scott McCloud esplora in quest'opera, scritta e disegnata sotto forma di fumetto, gli aspetti formali e strutturali e gli sviluppi storici di questo efficace mezzo di comunicazione.

Lena Merhej. (2011). *Murabba wa-laban, aw kayfa aṣbaḥat ummī lubnāniyya*. Beyrut: Samandal.

L'artista è nata nel 1977 a Beyrut da madre tedesca e padre libanese ed è una dei fondatori di Samandal. Nella sua opera, la guerra è una tematica ricorrente. In questo testo descrive la storia di sua madre, medico militante e impegnato, in un Libano lacerato dalle guerre. Con humor e poesia, Merhej trascende la sua storia personale per interrogarsi sull'identità plurale della madre, frutto della sua doppia cultura.

Migo. (2019). Rifugiati per sempre. *Linus*. n. 3. Marzo. 32-39.

Il fumetto racconta la storia di una famiglia egiziana che migra in cerca di condizioni economiche migliori per il proprio figlio, di una famiglia siriana che migra per la guerra e di un giovane egiziano che cerca un paese dove avere possibilità che in Egitto non trova. Con epilogo tragico.

Naif al-Mutawa. (2011 e segg.). *The ninety-nine. The Next generation of superheroes*. Kuwait: Teshkeel Comics.

Serie di fumetti nei quali ognuno dei 99 supereroi rappresentati ha un superpotere che richiama uno dei 99 nomi di Dio. Il messaggio principale che l'autore vuole trasmettere è quello della tolleranza religiosa e mostrare, inoltre, come il dialogo tra persone di lingua, origine, cultura e religione diversa possa solo essere un punto di forza e incoraggia, quindi, l'accettazione e l'integrazione del "diverso", che spesso invece viene percepito come una minaccia.

Giulia Pex. (2019). *Khalat*. Roma: Hoppipolla.

"Ispirato a una storia vera, *Khalat* racconta cosa si cela dietro a uno dei tanti volti che affollano le nostre città, di una donna e della sua marcia forzata, dall'ingenuità al disincanto, dalla Siria all'Europa." Il graphic novel racconta la storia di Khalat, una ragazza curdo-siriana e del suo percorso dalla Siria all'Europa dopo lo scoppio della guerra civile nel suo paese.

Riad Sattouf. (2015). *L'arabo del futuro*. Milano: Rizzoli.

Nato a Parigi nel 1978 da padre siriano e madre francese, trascorre l'infanzia in Libia e Siria, dove riceve un'educazione musulmana in una scuola di paese, e torna in Francia a 12 anni.

Shifaa Alsairafi. (2019). *Huwiyya al-amal. The Identity of Hope*.

Graphic novel sull'identità yazida, disponibile on-line sul sito scaricabile gratuitamente al seguente link: www.jadaliyya.com/Details/38615/The-Identity-of-Hope-A-Graphic-Novel.

Magdy el Shafee. (2010). *Metro*. Pomezia: Il Sirente.

Considerato il primo e vero romanzo grafico pubblicato in lingua araba in un paese arabo, Metro è un affresco di una scombussolata società cairota contemporanea, nonché un'opera di critica radicale della stessa. La cruda spudoratezza del linguaggio visivo e verbale di Metro l'hanno reso oggetto di censura nell'Egitto di Mubarak.

Leila Slimani & Laetitia Coryn. (2017). *Paroles d'honneur*. Paris: Les Arènes.

Storie di donne marocchine nei nostri giorni. Intimità e tabù sessuali in una società in bilico fra tradizione e modernità.

Craig Thompson. (2011). *Habibi*. Paris: Casterman.

Habibi è un fumetto che prende la valenza di un romanzo. Racconta le vicissitudini di Dodola, una bambina che, ad appena nove anni, viene data in sposa a un adulto. Diventerà una schiava, per un periodo sarà la favorita di un sultano, e incontrerà un orfano, Zam. I due, per diversi anni, cresceranno insieme e tra loro si instaurerà un rapporto saldo, anche se le loro strade si separeranno ma poi si rincontreranno. L'opera è composta da innumerevoli storie che si intrecciano ricchi di elementi culturali islamici, del Corano e della calligrafia araba.

Graphic Journalism

Guy Delisle. (2012). *Cronache di Gerusalemme*. Roma: Lizard/Rizzoli.

Il fumettista canadese decide di seguire sua moglie, operatrice per Medici senza Frontiere, insieme ai loro due figli. L'intera famiglia si trasferisce a Gerusalemme, dove Delisle imparerà ad osservare e comprendere, non senza difficoltà, la complessa realtà di questa città e del conflitto con Israele.

Ari Folman e David Polonsky. (2009). *Valzer con Bashir*. Roma: Rizzoli.

Celebre opera tratta dall'omonimo film del 2008. Scioccante resoconto del massacro compiuto dalle Falangi libanesi e l'Esercito del Libano del Sud, con la complicità dell'esercito israeliano, nei campi profughi di Sabra e Chatila, in Libano (settembre 1982). La storia è narrata attraverso la testimonianza di Ari Folman, un soldato israeliano che aveva partecipato alla strage e che ne recupera la memoria dopo vent'anni.

Joe Sacco. (2010) *Gaza*. Milano: Mondadori.

Opera più recente del medesimo autore; raccoglie le testimonianze raccolte dall'autore nel corso del suo viaggio nelle città di Khan Yunis e Rafah. L'obiettivo dell'autore in quest'opera è quello di investigare circa le atrocità che hanno caratterizzato la seconda guerra arabo-israeliana,

meglio conosciuta come la crisi di Suez del 1956, in seguito alla decisione del presidente egiziano Nasser di nazionalizzare il Canale di Suez.

Joe Sacco. (2002). *Palestina, una nazione occupata*. Milano: Mondadori.

Nato a Malta nel 1960, l'artista vive negli Stati Uniti e ha pubblicato diverse opere. In questo testo è narrata un'inchiesta svolta all'epoca della I Intifada (iniziata nel dicembre 1987 e conclusasi con gli accordi di Oslo e la creazione dell'Autorità Nazionale Palestinese nell'agosto 1993) sulla vita dei palestinesi nei territori occupati, basata sulle testimonianze dirette dei protagonisti.

Lamia Ziadé. (2017). *Ma très grande mélancolie arabe*. Un siècle au Proche-Orient. Luçon: P.O.L.

L'ultimo graphic novel scritto dall'illustratrice libanese. L'autrice si dilunga in racconti e spiegazioni a partire dai vari elementi che il protagonista incontra attraverso il suo viaggio nel sud del Libano.

Albi illustrati

Rāniā Zaynab Ḍāhir. (2014) *Fayrūz fatāt al-rummāna*, Bayrūt: Akādīmīā.

Albo illustrato per bambini narra di un villaggio governato da una legge imposta dagli adulti che vieta il consumo del melograno, la felicità, la gioia, il divertimento e soprattutto l'utilizzo dei colori. Gli abitanti, conducono una vita ordinaria molto seria, priva di musica, di danze e divertimento e ogni elemento del villaggio è di colore grigio: soltanto il melograno incorpora l'essenza del rosso. Nessuno si è mai chiesto il motivo di questa legge assurda, che tutti hanno deciso di accettare senza porsi troppe domande al riguardo. La nascita di Fayrūz porterà il cambiamento al villaggio.

Fāḍil Al-Kaʿibī. (2016). *Bābā, māmā lima lā naʿiš fī bait waḥid?* Dubai: Sadīqāt li-l-našr wa-t-tawzīʿ.

Albo illustrato per bambini che racconta di Mariam, figlia di genitori separati, la quale vive con la nonna e la mamma. Un giorno, Mariam prende consapevolezza dell'assenza in casa della figura paterna, che le fa ricordare con nostalgia la sua infanzia gioiosa e divertente insieme ai genitori. La separazione dei genitori suscita in Mariam un senso di abbandono, perché la bambina vede nella separazione dei genitori una mancanza di amore per lei.

Amīna Al-Hašīmī Al-ʿAlawī. (2017). *Māḏā arà?* s. l. :Yanbuʿ al-kitāb.

Albo illustrato per bambini che racconta la storia di Nour, bambina non vedente, la quale grazie alla sua sensibilità e all'amore per la vita riesce a vedere il sole, i fiori e gli alberi.

Amīna Al-Hašīmī Al-ʿAlawī. (2016). *ʿAlyāʾ wa-l-qiṭaṭ aṯalāṯ*. s. l. :Yanbuʿ al-kitāb.

Questo albo illustrato affronta l'arrivo di un nuovo figlio in famiglia. Racconta la storia di tre gattini Pasha, Minouche e Amir di Mariam e Sami. I gattini amano coccolarsi sulla pancia di Mariam che un giorno inizia a diventare sempre più grande e qualcosa inizia a calciare. Cosa può essere? Mariam scompare per qualche giorno, torna magra e con un grande cestino in cui qualcosa urla di tanto in tanto e richiede molta attenzione alla giovane madre. i gattini sconvolti iniziano a provare gelosia ma Mariam sarà molto brava ad amare tutti loro.

Hind Al-Ḫalīfa. (2011). *Jaddatī taḥfiẓ asrārī*. Bayrūt. Dār Al-ḥadāʾiq.

Albo illustrato per bambini dai 3 ai 6 anni, narra la storia su fatti realmente accaduti di Noura, una bambina dall'immaginazione molto creativa che racconta avventure mai accadute realmente. I genitori, molto preoccupati, le raccomandano di non favoleggiare le immaginazioni ai suoi amici; così; la nonna la invita a scrivere le sue storie immaginarie in un quaderno che custodirà nel baule dei segreti. In questo modo Noura apprende a raccontare le immaginazioni recitando e coinvolgendo i suoi amici in uno spettacolo teatrale.

Ḥanān Al-Saʿdi. (2016). *Ḥalā tajʿal ḥayātaha aḥlà*. Dubai: Al-ʿalam Al-ʿarabī.

Albo illustrato per bambini dai 6 anni, racconta l'avventura di Halā, derisa dalle sue compagne di classe per i suoi chili di troppo decide di impiegare il suo tempo libero aiutando le persone più bisognose e consegnando cibo in bicicletta, coinvolgendo in questa iniziativa anche il fratellino. Quest'attività permetterà a Halā non solo di perdere peso e quindi di superare il suo disagio fisico, ma anche di vincere un premio scolastico per il grande lavoro svolto.

Fatima Sharafeddine. (2020). *Ibn Battuta*. Roma: Gallucci Editore.

Albo illustrato per ragazzi che racconta le avventure di Ibn Battuta considerato il Marco Polo arabo.

Fatima Sharafeddine. (2018). *Avicenna*. Roma: Gallucci Editore.

Albo illustrato per ragazzi che racconta la vita di Avicenna.

Fatima Sharafeddine. (2019). *Averroè*. Roma: Gallucci Editore.

Albo illustrato per ragazzi che racconta la vita di Averroè.

Fatima Sharafeddine. (2019). *Ibn Khaldun*. Roma: Gallucci Editore.

Albo illustrato per ragazzi che racconta la viat di Ibn Khaldun.

Gli autori

Claudia Maria Tresso è nata e vive a Torino, dove insegna Lingua e Letteratura Araba presso il dipartimento di Lingue e Letterature Straniere. Formatasi a Torino, Lione e Tunisi e specializzata nel campo della traduzione e della glottodidattica, ha realizzato molte traduzioni e curatele di opere letterarie arabe medievali (tra cui la versione integrale dei *Viaggi* di Ibn Baṭṭūṭa) e contemporanee. Da diversi anni collabora con la casa editrice Hoepli a un progetto di diffusione della lingua araba in Italia che ha finora compreso una grammatica, un libro sui verbi e un dizionario bilingue.

Jolanda Guardi insegna Letteratura araba presso dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino. Formatasi a Torino, Tarragona e Algeri, si occupa di traduzione dall'arabo – campo nel quale ha ricevuto premi e riconoscimenti – ed è presidente del Centro Studi Ilà per la Certificazione della Lingua Araba. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni, incentrate sulla letteratura araba contemporanea. È membra del consiglio direttivo del SIMReF (Seminario Interdisciplinar de Recerca Feminista) dell'Università di Barcellona.

Miriam Zatari è nata e vive a Torino, dove si è laureata in Lingua araba presso il dipartimento di Lingue e Letterature Straniere. Appassionata di storia dell'arte visiva contemporanea, è essa stessa artista e autrice di diverse tavole diffuse sui social. Di origine italo-palestinese, è un'attenta osservatrice dei movimenti giovanili italiani e mediorientali, fra i quali segue con particolare interesse quelli legati alle tematiche dark e/o esoteriche. Insieme a Samia Makhloufi sta attualmente lavorando a un libro illustrato per ragazzi sugli alberi da fruttto nordafricani e mediorientali.

Paola de Ruggieri è nata a Roma e vive a Matera. Trasferitasi a Torino per studiare l'arabo, si è laureata presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e ha poi proseguito gli studi presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dove ha conseguito la laurea magistrale in Lingue Straniere per le Relazioni Internazionali. Studiosa del mondo arabo, appassionata delle arti visive e del giornalismo, e particolarmente attenta alla forma del graphic journalism, è essa stessa un'artista, autrice di diverse tavole diffuse sui social.

Lucia Aletto è nata a Casale Monferrato e ha studiato lingua araba presso il dipartimento di Lingue Straniere dell'Università di Torino, dove si è laureata nel 2015. Nel 2016 ha conseguito il diploma di Master in Didattica dell'italiano come lingua straniera e ha insegnato italiano agli adulti in vari paesi esteri fino al 2019. Tornata a Torino, è attualmente iscritta al corso di Laurea Magistrale in Scienze Linguistiche. La sua ricerca, iniziata con la redazione della tesi di laurea e proseguita con articoli e documentari diffusi sui social, riguarda il graffitismo urbano, sia a Torino sia nell'area araba.

Giulia Vitellaro è nata a Palermo e dal 2011 si è trasferita a Torino, dove ha studiato lingua araba e nel 2018 ha conseguito la laurea magistrale in Traduzione presso il dipartimento di Lingue Straniere. Da sempre interessata alla fotografia e lei stessa fotografa, nel 2016 ha seguito un corso di lettura fotografica presso il MoMA di New York e nel 2019 ha svolto uno stage annuale presso l'Ufficio Mostre del Museo d'Arte Orientale di Torino. Attualmente lavora a un progetto sul concetto di identità nella produzione fotografica dell'area MENA (Medio Oriente e Nord-Africa).

Nur Zatari è nato a Torino dove vive e lavora – e dove si è laureato in lingua araba presso il dipartimento di Lingue e Letterature Straniere. Figlio di due realtà tra loro diverse, quella italiana e quella arabo-palestinese e appassionato di antropologia e di storia sociale, è particolarmente attento alle realtà giovanili sia italiane, sia mediorientali. Le sue attuali ricerche riguardano le diverse modalità in cui i giovani arabi esprimono la propria identità nel contesto occidentale: in modo particolare, ma non solo, attraverso il graffitismo.

Samia Makhloufi è nata a El Aiuon in Marocco e vive a Torino dal 2000. Ottenuto il diploma di laurea triennale presso il dipartimento di Lingue e Letterature Straniere di Torino, dove ha studiato arabo e spagnolo, è ora laureanda a livello magistrale presso lo stesso dipartimento. Appassionata al tema della letteratura per l'infanzia nel mondo arabo, ha dedicato a questo argomento la sua tesi di laurea (pubblicata nel 2018 presso Edizioni Accademiche Italiana). Attualmente collabora con Miriam Zatari a un progetto editoriale per ragazzi.

Benedetta Brossa è nata e vive a Torino, dove ha studiato lingua araba e ha ottenuto la laurea triennale presso il dipartimento di Lingue e Letterature Straniere. Attualmente è laureanda magistrale presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, dove studia Lingua, Politica e Economia dei Paesi Arabi e per conto della quale ha partecipato a un programma di studio a Beirut nello scorso anno 2019. Impegnata nella diffusione della produzione artistica araba attraverso la cura delle pagine social del Progetto Anzaar, è autrice di diversi articoli sull'attualità libanese.

Finito di stampare
nel mese di Ottobre 2020 presso
Fotolito Graphicolor, Città di Castello (PG)

Questo volume è frutto di un workshop condotto da un gruppo di studenti e professori dell'Università di Torino all'interno del progetto PriMED – Prevenzione e interazione nello spazio Trans-Mediterraneo (primed-miur.it). Il gruppo, che si chiama **Anzaar** (in arabo, "**sguardi**"), ha indagato l'uso delle **arti visive** come medium per affermare l'**identità araba e islamica al di là di stereotipi e integralismi** e ha realizzato diverse iniziative per far conoscere alla popolazione – soprattutto giovanile – le opere degli artisti contemporanei. Fra tali iniziative si colloca un seminario aperto al pubblico tenutosi presso il Museo di Arti Orientali (MAO) di Torino nel novembre del 2019, i cui interventi si trovano ora raccolti in questo volume.

Le arti indagate sono diverse e uno spazio particolare è stato dato alla storia dei fumetti nell'area araba, dove il medium è in continua espansione, e alla loro produzione, che comprende sia opere di intrattenimento, sia reportage giornalistici, sia opere di denuncia sociale e politica.

Altri contributi riguardano le illustrazioni dei libri per bambini, la fotografia, la calligrafia e il variegato mondo della *street art*. Completano l'opera un reportage sull'uso delle arti visive nelle rivolte del 2019 a Beirut, due tavole realizzate dalle artiste del gruppo e una serie di disegni a firma della fumettista italo-tunisina Takoua Ben Mohamed, che hanno costituito una mostra allestita presso i locali dell'Università di Torino in occasione del seminario.

ISBN 978-88-6580-318-9
9 788865 803189

€ 19,00

www.leoneverde.it