

Memorie contese, identità frammentarie. La letteratura della diaspora libanese negli Stati Uniti

Alessia Carnevale*

L'esilio è singolarmente stimolante a pensarsi, ma terribile da sperimentare. È la frattura insanabile che si impone tra un essere umano e un luogo natio, tra il sé e la sua vera casa: la sua intrinseca tristezza non può essere sormontata.
(Edward Said, *Riflessioni sull'esilio*)

La guerra civile del 1975-1990 ha avuto un effetto catastrofico sulla demografia del Libano: migliaia di vittime, centinaia di migliaia di sfollati, e l'emigrazione in massa di circa un terzo della popolazione. La comunità della diaspora libanese sarebbe così diventata una nazione più popolosa di quella esistente all'interno dei confini territoriali. Quando si parla di arte libanese, e in particolare di letteratura libanese, ci si riferisce quasi automaticamente a un corpus di creazioni sparse per i cinque continenti. La questione identitaria è evidentemente una tematica di primo piano nella letteratura di una nazione stravolta da una guerra settaria. Negli Stati Uniti, gli autori di origine libanese hanno trovato un terreno particolarmente fertile dove sperimentare ed esplorare la loro condizione di esiliati attraverso la letteratura.

Il presente saggio prende in esame tre figure, tra le più rappresentative della letteratura libanese americana post-guerra civile: Etel Adnan, Patricia Sarrafian Ward, e Rabih Alameddine, soffermandosi in particolar modo su quest'ultimo, per la ricchezza tematica e la complessità testuale della sua opera. Il saggio si propone di far emergere le modalità con cui questi autori esplorano temi quali memoria e trauma, patria e dislocazione, identità e ibridità. Immersi nell'intricato contesto storico e sociale libanese, questi concetti chiave delle letterature diasporiche, etniche e postcoloniali, prendono qui nuove significazioni e nuove forme. In particolare, ci si concentrerà sull'utilizzo degli artifici narrativi attraverso i quali vengono messi in discussione l'unitarietà e l'univocità del soggetto, della memoria e della verità storica. Tutti e tre emigrati di prima generazione e testimoni della guerra civile, tutti e tre portatori di biografie personali e familiari complesse, Sarrafian Ward, Adnan e Alameddine vivisezionano il concetto di Libano e di identità libanese, proiettandolo su scala globale e decostruendo categorie interpretative rigide quali etnia, religione e genere.

Il Libano al caleidoscopio

Come il resto dei paesi del Levante arabo, il Libano è un prodotto delle politiche coloniali europee seguite al progressivo smantellamento dell'Impero ottomano.¹ Ritagliato appositamente per creare uno stato a maggioranza cristiana, potenzialmente favorevole alle politiche europee nella regione, la storia contemporanea del

Libano è segnata da sanguinosi conflitti etnici e religiosi. Quello che si è protratto dal 1975 al 1990 è stato sicuramente il più devastante: una guerra civile interconfessionale, esacerbata dall'intervento, più o meno diretto, delle potenze straniere (soprattutto Israele, Siria, Iran). In Libano si giocavano infatti le sorti dell'assetto geopolitico del Medio Oriente. Ma per i libanesi, la posta in gioco, perlomeno quella dichiarata, era la definizione stessa dell'identità etnica e culturale della nazione. Il conflitto era combattuto su due fronti contrapposti, a grandi linee così schierati: da una parte il Fronte libanese composto da partiti cristiani di ispirazione falangista, anti-arabi, rivendicanti una discendenza mediterranea e fenicia; dall'altra il Movimento nazionale di ispirazione prevalentemente socialista e pan-arabista, a cui aderivano partiti e milizie sunnite, sciite, druse, e palestinesi (questi ultimi, esuli delle guerre arabo-israeliane del 1948 e del 1967, proseguivano dal Libano la loro lotta di liberazione).

Le politiche interne seguite alla quindicennale guerra civile non hanno certo contribuito a risolvere il profondo conflitto identitario che dilania il paese. L'amnistia generale dei crimini di guerra, la totale mancanza di un processo di riconciliazione nazionale, l'omissione della guerra civile nei libri di scuola, hanno generato un clima che alcuni critici hanno definito di *state-sponsored amnesia*.² Dopo quasi trent'anni dalla fine della guerra civile, la società libanese è ancora priva di una narrazione comune e condivisa sulla guerra; la mancanza di un'interazione fra memoria pubblica e memoria privata fa sì che la popolazione libanese sia tuttora vittima del divario tra memoria personale e negazione collettiva.³

La letteratura è solo una delle varie forme attraverso cui un'intera generazione ha cercato di "rispondere artisticamente alla distruzione di vite, famiglie, istituzioni, e infrastrutture" e di rielaborare una memoria collettiva altrimenti negata.⁴ Mosaico non sempre pacifico di culture, etnie, religioni, il Libano è raccontato da una letteratura che rispecchia il suo carattere frammentario, multiculturale, paralizzato da conflitti fratricidi. Ma a intensificare l'urgenza di una riflessione sull'identità e l'appartenenza, è sicuramente una migrazione di massa, una purga demografica che ha interessato, durante la guerra civile, quasi un milione di individui, circa un terzo dell'esigua popolazione libanese.⁵ La letteratura libanese contemporanea è in larga parte una letteratura diasporica, una letteratura che quindi parla non solo arabo, ma anche francese e inglese, spagnolo e portoghese, generata e diffusa al di fuori dei confini nazionali e regionali. Essa è una letteratura a cavallo fra più mondi e più popoli, una letteratura de-territorializzata, (e ri-territorializzata), come lo sono, fisicamente, gli autori e i personaggi che la animano. La letteratura libanese si apre a nuove esperienze, allarga il suo raggio di azione, si contamina e si trasforma, scavalca i tabù e le censure che spesso affliggono gli autori arabofoni nei paesi di origine. Il concetto stesso di Libano si complica e si espande, in quanto rappresentato, ricordato, evocato in terre straniere. L'esperienza dello sradicamento, il trauma della guerra e i ricordi della patria perduta, accomunano autori emigrati e naturalizzati in Australia, come Jad el-Hage (*The Last Migration: A Novel of Diaspora and Love*, 2002) e Nada Awar Jarrar (*Somewhere, Home*, 2003); in Francia, come Amin Maalouf (autore di svariati romanzi e di saggi come *Les Identités Meurtrières*, 1998); nel Regno Unito, come Tony Hanania, (*Unreal City*, 1999); in Canada, come

Rawi Hage (*De Niro's Game*, 2006); e negli Stati Uniti, come Patricia Sarrafian Ward, Etel Adnan, e Rabih Alameddine.

Identità, ibridità, dislocazione, sono temi che tradizionalmente impegnano le letterature diasporiche e postcoloniali. Se la definizione di "libanese" è già di per sé causa di conflitto, l'esilio da quella *uncomfortable home* costringe il soggetto a confrontarsi con la propria identità da una prospettiva ancora più ampia, ancora più straniante. All'orrore causato dall'odio interetnico si mescolano riflessioni e sentimenti dell'esilio: nostalgia e rigetto di casa, alienazione e assimilazione in terra straniera. Nonostante la sua assoluta eterogeneità (spaziale, linguistica, culturale, etnica) la letteratura libanese della diaspora si presenta quindi come un fenomeno unitario e coerente. La molteplice dislocazione del sé è il comune denominatore di questa letteratura, che fa della scrittura una cura, una sistematizzazione del trauma in logica narrativa. Essa è difatti una scrittura spesso sperimentale, influenzata da un'estetica postmoderna che mira a infrangere l'unitarietà del soggetto, della narrazione, e della Storia stessa. La dislocazione del libanese in esilio fa eco, si approfondisce, si moltiplica, come in un caleidoscopio, nella dislocazione dell'armeno, del palestinese, del cristiano, del druso, della donna, dell'omosessuale – di tutte quelle identità liminali che compongono l'intricata società libanese. È il caso dei tre autori oggetto d'esame nel presente saggio.

Etel Adnan, Patricia Sarrafian Ward, e Rabih Alameddine sono i principali esponenti della letteratura Lebanese American – e tra i principali nella più ampia letteratura Arab American – della seconda metà del Novecento. Sono figure che potremmo definire liminali, che sfuggono a ogni tentativo di congelamento in categorie identitarie fisse. Figlia di un funzionario ottomano musulmano e di una greca-ortodossa, Etel Adnan, femminista e lesbica, ha vissuto tra Beirut, Parigi e la California. Patricia Sarrafian Ward è figlia di madre libanese di origine armena/danese, e di padre americano Gay, druso, autore di romanzi che esplorano la sessualità, l'AIDS, l'omofobia, i legami famigliari, Alameddine vive tra gli Stati Uniti e Beirut.

Discostandosi dalla *rag to riches narrative* appartenente a una più classica letteratura dell'emigrazione, questi autori sfruttano la condizione dell'esilio come punto di vista privilegiato, di consapevolezza e di distacco critico e autocritico. "Vedere 'il mondo intero come terra straniera' rende possibile un'originalità di prospettiva", scrive Edward Said.⁶ Questa "pluralità di prospettiva" promuove una narrazione polimorfica, polisemantica, "contrappuntuale". L'espatrio, la vita transnazionale, a cavallo di due o più paesi, culture e lingue, è un'angolazione che permette a questi autori di demistificare le mitologie della madrepatria e, allo stesso tempo, le aspettative nella "terra della libertà". L'utilizzo sperimentale della lingua e della struttura narrativa fa emergere la psicologia complessa dei personaggi, e comunica l'azione decostruttiva delle loro storie, nonché la funzione salvifica e palliativa del racconto.

Una casa è una gabbia: Etel Adnan

Nata nel 1925, Etel Adnan intraprende il suo percorso migratorio ben prima dell'inizio della guerra civile, percorrendo un cammino quasi inverso a quello degli

altri autori della diaspora contemporanea. Studia a Parigi, poi negli Stati Uniti, e alcuni anni prima della guerra ritorna a Beirut, dove resta fino al 1976; in seguito si trasferisce nuovamente negli Stati Uniti e fa della California la sua principale dimora. La sua produzione letteraria è scritta principalmente in inglese, anche se vi sono importanti incursioni nella lingua francese, e in minima parte, in quella araba; nonostante il suo trilinguismo, Adnan è generalmente considerata parte del panorama artistico arabo americano. Ma è nel breve periodo del ritorno a Beirut a ridosso della guerra civile che vengono concepite le due opere in prosa più interessanti dell'eccentrica artista, la quale oltre a scrivere (principalmente poesie) è anche un'affermata pittrice. Una è *Sitt Marie Rose*, pubblicato a Parigi nel 1977 e suo unico romanzo, dove condanna la violenza della guerra fratricida attraverso la storia di una giovane donna cristiana torturata e uccisa da miliziani della sua stessa comunità.⁷ Scritta in francese, *Sitt Marie Rose* è l'opera che ha fatto conoscere Adnan al grande pubblico, oltre a essere quella che ha maggiormente interessato gli studi letterari sull'autrice. L'altra, di particolare interesse ai fini di questo saggio, è *In the Heart of the Heart of Another Country*.⁸

Publicato nella sua interezza solo nel 2005, *In the Heart of the Heart of Another Country* è una raccolta di aneddoti e riflessioni composta da sette sezioni scritte in modo saltuario, in un arco di tempo che va dal 1972 al 2003. La prima, che dà il titolo e l'impronta alla raccolta, viene composta in una Beirut già carica della tensione violenta che si scatenerà da lì a breve e appare singolarmente nel 1977 in una rivista americana (*Mundus Artium*, della University of Texas Press). L'ultima segue invece lo shock di una nuova guerra in Medio Oriente, l'invasione americana dell'Iraq. A eccezione di quest'ultimo capitolo e di un altro in cui Adnan si abbandona a delle riflessioni sulla figura di Lawrence d'Arabia e sullo spazio simbolico del deserto, le sezioni che compongono la raccolta sono organizzate in brevi paragrafi, compartimentalizzati secondo titoli tematici che si ripetono a distanza di pagine, di anni, e di luoghi geografici. Il risultato è un'opera caleidoscopica, dove Adnan si racconta in aneddoti sparsi, esplorando concetti quali l'identità, la casa, l'esilio, il Libano, se stessi e gli altri, la memoria, la guerra; non come categorie fisse, ma piuttosto nel loro evolversi, nel loro ripetersi mutati, permeabili al tempo, allo spazio, e ai cambiamenti climatici. Non è un'autobiografia quindi, né un *memoire*, ma piuttosto una raccolta di frammenti, che segue in modo forse più naturale il meccanismo del ricordo: un meccanismo episodico, guidato dall'istinto e dalla suggestione, piuttosto che dalla scansione cronologica. La frammentarietà del racconto riflette quella di una personalità soggetta a continui spostamenti, sradicamenti, dislocazioni. *Home*, che in inglese indica la casa, ma anche la patria, la terra natia come posto dove ci si sente *a casa*, è un concetto mobile, costantemente da ridefinire; è il Libano, ma è anche la California, segue il fluire degli eventi e degli spostamenti.

Ero centrale e sono diventata periferica. I miei piedi erano ben poggiati a terra [...] Portavo con me il mio proprio spazio e guardavo al di fuori di esso senza paura. E poi cosa è successo? [...] Mi sono spostata da una città all'altra, ho viaggiato da una persona all'altra, e poi ho cercato di definire me stessa attraverso la scrittura, ma non ha funzionato.⁹

Rifiutando la centralità e l'immobilità, abitando una casa fatta di finestre piuttosto che di muri, Adnan fa della sua posizione marginale un punto di vista privilegiato da cui guardare il mondo e se stessa.

L'attitudine transnazionale, la permeabilità a una dimensione globale dell'esistenza, non significa assenza di un passato traumatico da digerire. Nonostante si allontani dalla tragicità di *Sitt Marie Rose, In the Heart of the Heart of Another Country* è ancora un'opera permeata dalla violenza e dal dolore causati dalla guerra. L'ultima sezione, intitolata "To Be in a Time of War" è la più esplicita in questo senso: una lunghissima ed estenuante lista di azioni inutili, ossessive, che fa emergere la paralisi e l'impotenza dell'individuo intrappolato in un conflitto. La sensibilità panarabista e anti-imperialista dell'autrice, che appare a più riprese nel suo lavoro, emerge in modo evidente in questo poema in prosa dedicato all'Iraq: un altro paese arabo vittima dell'ennesima e sanguinosa impresa neocoloniale americana ed europea.

Adnan sistematizza e metabolizza i molteplici spostamenti – non solo quelli da un luogo all'altro, da una cultura all'altra, ma anche quelli relativi a una sessualità anticonvenzionale – attraverso la scrittura e il racconto. La questione femminile riveste un ruolo importante nella sua opera. Il romanzo *Sitt Marie Rose* è sicuramente l'esempio più noto dell'impegno dell'autrice nella critica al sistema patriarcale del suo Libano, nell'esplorare le relazioni di genere e il loro intersecarsi e collidere con gli altri livelli identitari della popolazione libanese. Adnan ha esplorato la questione di genere anche in diversi saggi e racconti, come gli articoli di viaggio raccolti nel volume *Of Cities and Women (Letters to Fawwaz)* del 1993. I paragrafi di *In the Heart of the Heart of Another Country* sono altrettanto costellati di aforismi e riflessioni sul corpo della donna e sulla questione femminile nel mondo arabo.

Adnan è senza dubbio l'autrice libanese della sua generazione che ha avuto maggiore successo e riconoscimenti al di fuori del mondo arabo. Considerata una delle più importanti voci della letteratura Arab American, studiata e accreditata nel campo delle letterature femministe e postcoloniali, Adnan si situa però anche in una prospettiva di letteratura femminile nazionale. L'irruzione della guerra civile e delle sue dinamiche disgreganti nella quotidianità della popolazione libanese, ha provocato uno scombussolamento sociale senza precedenti, spesso corrodendo la rigidità delle norme e dei comportamenti sociali. Paradossalmente quindi, la guerra civile avrebbe aperto nuove possibilità e nuovi orizzonti, avrebbe permesso l'espressione di nuove criticità e voci altre. È il caso anche delle voci femminili. In un saggio del 1987, Miriam Cooke esamina il lavoro di alcune autrici libanesi, tra cui Etel Adnan, che in quegli anni raccontano la guerra civile "dal cuore del paese, ma ai margini della sua tradizione letteraria" Cooke definisce queste autrici "Beirut Decentrists".¹⁰ La loro posizione periferica ha conferito a queste donne, secondo Cooke, la capacità di mettere in questione e stravolgere comportamenti sedimentati nella società beirutina, permettendo l'emergere di un nuovo ordine sociale. Seppure la maggior parte di queste autrici rimangono a Beirut e non sperimentino l'esilio cosmopolita di Adnan, con lei condividono l'esperienza di un esilio interiore, della perdita di coordinate emozionali e identitarie causato dalla distruzione della città e dal suo smembramento in sezioni amministrative da fazioni

rivali. “Non una singola voce si alza per conto dei muscoli strappati, degli occhi accecati, delle facce bruciate dalle sigarette, delle vertebre spezzate da un’ascia”, scrive Adnan. “È come se Beirut fosse diventata un trattato di anatomia da leggere in qualche angolo buio dell’inferno”.¹¹

La perdita della centralità del sé, la distruzione e rielaborazione delle dinamiche sociali, rende paradossalmente possibile lo sviluppo di una coscienza femminista e della consapevolezza della propria subalternità. Adnan guarda con pessimismo, e a volte essenzialismo, alla donna araba, intrappolata negli schemi patriarcali di una società che non la tiene ai margini: “Le donne arabe formano un popolo a parte”.¹² Un popolo a parte che però, come lei stessa dimostra, saprà essere elemento fondamentale di rinnovamento della scena artistica e culturale delle società arabe, e non solo.

Nostalgia di casa: Patricia Sarrafian Ward

Estremamente diverso è l’approccio di Patricia Sarrafian Ward, che mette in scena personaggi ossessionati dai ricordi della terra natia, straziati e paralizzati dal dolore della perdita e dell’esilio. *The Bullet Collection* (2003)¹³ è il romanzo di ispirazione autobiografica della *book artist* e scrittrice armena/libanese/americana, autrice di due romanzi, vari racconti brevi, poesie e saggi.

Narrato in prima persona dalla piccola Marianna, *The Bullet Collection* è un *memoire* dai toni spesso cupi, dove gli eventi e i ricordi emergono a più riprese, senza nessun apparente ordine cronologico o tematico, in maniera frammentaria e ossessiva. Sia Marianna che la sorella Alaine, di due anni più grande, presentano una psiche devastata dalla guerra, dalla perdita insensata di persone care e, in seguito, dallo sradicamento dell’esilio. Entrambe soffrono di forme diverse di autismo e depressione, entrambe tentano il suicidio, gettando nello sconforto le due figure genitoriali, che appaiono comprensive ma allo stesso tempo impotenti. Entrambe falliscono nei loro tentativi di raccontare. “La nostalgia non ha un ordine. Le immagini mi assalgono [...] Non sono solo i morti e i dispersi a perseguitarmi: a ogni passo, bramo un paese che non è mio, dove il mare si infrange sulle rocce coperte di muschio, le montagne si innalzano dalle vallate, i fiumi scorrono dalla loro fonte”.¹⁴

I ricordi della “patria perduta” emergono filtrati ed edulcorati non solo dal velo della nostalgia, tipica dell’esiliato, ma soprattutto dalla volontà di recuperare e riassembleare i frammenti di un’infanzia spezzata, di quell’età della spensieratezza e della felicità negata alle due protagoniste. Syrine Hout suggerisce come un discrimine importante nel diverso atteggiamento degli autori della diaspora libanese verso la questione dell’identità e dell’esilio, sia il fattore generazionale.¹⁵ Si è visto come un’autrice quale Etel Adnan, che ha sperimentato la guerra da adulta, riesca a ricucire da una posizione decentrata e lucida i pezzi sparsi delle sue identità, a crearne una nuova, ibrida, più confortevole?. Adnan serba intatti i ricordi di un’infanzia e di un passato libanese, non corrotti dall’orrore e dalla perdita. Il suo sguardo sul Libano sa essere critico, spietato a volte, ma riesce a scendere a patti con il proprio attaccamento e affetto verso la terra natia. Al contrario, Sarra-

fian Ward mette in scena un personaggio – chiaramente autobiografico – che non riconosce se stessa in nessuno spazio nel mondo. Per Sarrafian Ward, nata nella seconda metà degli anni Sessanta, la guerra non ha semplicemente segnato un discrimine fra un “prima” armonioso e un “poi” terribile. La guerra irrompe durante l’infanzia, facendo sì che il “prima” non esista se non nei racconti degli altri o nelle immagini sfocate del bambino. Dovendo affrontare la guerra da bambini, in mancanza di quelle strategie di adattamento, tra cui la scrittura, a cui possono far affidamento gli adulti, la generazione di cui Sarrafian Ward fa parte, mette in scena, secondo Hout, personaggi caratterizzati da un persistente senso di *belatedness*: quel senso ineluttabile e ineludibile di essere “arrivati tardi”, quell’incapacità di capire e ricordare gli eventi dovuta a una “immaturità cognitiva”, quella frustrazione per non aver avuto il tempo di immagazzinare una memoria coerente, positiva, accessibile della propria infanzia e della propria terra d’origine, ovvero della propria identità e soggettività. Da qui, la produzione di un testo come *The Bullet Collection* che “imita i sintomi stessi dell’esperienza traumatica”.¹⁶ Questo sentimento di “tardività” spiegherebbe anche il rancore e il risentimento profondi e apparentemente insensati che Marianna cova verso i propri genitori, colpevoli non soltanto di non aver portato via in tempo le loro figlie da una Beirut selvaggia (il trasferimento negli Stati Uniti avverrà un anno prima della fine della guerra, dopo quattordici anni di tentennamenti e ripensamenti) per strapparle poi alla loro casa e alla loro quotidianità nella delicata età dell’adolescenza, ma anche di aver goduto di un “magico” Libano pre-bellico che Marianna può solo idealizzare rubando pezzi di ricordi altrui, figurandoselo idillico, fantastico, armonioso. È l’impossibilità di accedere a questo passato, alla memoria dell’infanzia come momento formativo della soggettività – il cui posto è occupato da un’ingombrante memoria traumatica –, che impedisce uno sviluppo sereno della personalità delle protagoniste.

La struttura (anti-)narrativa di *The Bullet Collection*, nonché l’incapacità narrativa delle due protagoniste, sono dunque la messa in scena, rispettivamente formale e tematica, di quel tipo di memoria cosiddetta traumatica. Da una prospettiva che tenga presente gli studi sulla memoria culturale, la trasposizione disordinata e ossessiva dei ricordi traumatici di Marianna appare quindi come una risposta a quella “impossibilità di esperire, e, di conseguenza, di memorizzare, un evento”.¹⁷ Il trauma si distingue infatti dalla “memoria narrativa”, ovvero dal ricordo fluido di eventi passati, sul quale il soggetto detiene il controllo e la capacità di comunicarlo in forma di racconto, sia esso veritiero o alterato, sia esso espressione di nostalgia per un momento felice o testimonianza di un passato doloroso. Il soggetto non ha invece alcun controllo sugli eventi traumatici: impossibili da integrare nella normale e cosciente memoria del passato, essi sono repressi nel subconscio, affiorano in modo doloroso a livello sia psicologico che fisiologico e costituiscono una presenza persistente.¹⁸ Se il sé di ogni individuo si dipana infatti come un racconto lineare e continuo, il trauma scompone il sé, irrompendo in questa linearità e sconvolgendo le connessioni tra passato, presente e futuro.¹⁹ Da qui dunque l’incapacità di produrre racconto, di integrare gli eventi traumatici nella consecutiva e coerente trama narrativa dell’esperienza. È chiaro in questo testo che il Libano, la

patria perduta, non è l'oggetto di una comune nostalgia, bensì una presenza ossessiva. La nuova vita, in un anonimo sobborgo del New England, è percepita come un esilio inaccettabile e doloroso. "America: questa è la terra dove tutti vogliono stare, questo è quello che mamma mi ha detto una volta [...] Ma se mi piace stare qui, se accetto le strade nere luccicanti, l'odore dell'erba la mattina presto, l'assenza di sporcizia, rinuncio alla mia speranza di tornare".²⁰

È interessante notare come l'origine ibrida della protagonista, di padre americano e madre armena, complichino e approfondisca le nozioni di identità e appartenenza. Discendenti dei profughi sfuggiti al genocidio turco di inizio Novecento, gli armeni rappresentano una minoranza etnica in vari paesi del Medio Oriente, e all'epoca del racconto sono una nazione diasporica senza stato.

– Casa? Disse Vartan. Gli armeni non hanno una casa.

[...] Non avevo mai pensato a me stessa come un'armena.

– Noi siamo profughi, annunciò. Non sai proprio niente della storia armena? [...]

Alzai le spalle incerta. Il concetto di essere senza dimora, di avere questa cosa nel mio sangue, mi sembrava attraente. Ma non aveva senso. Noi una casa l'avevamo.

– Il passato non sarà mai cancellato.²¹

Nonostante rivendichi con forza la sua identità libanese e la sua appartenenza a quella terra, Marianna sembra portare sulle sue spalle una maledizione ereditaria e secolare. Una *uprootedness* ineluttabile, che ha la sua matrice nell'ascendenza armena della sua famiglia materna, come pure in quella americana di suo padre, libanese di adozione che, di ritorno negli Stati Uniti, si sentirà a sua volta un esiliato, un *outsider* nel suo paese natio.

Riscrivere storie, riscrivere la storia: Rabih Alameddine

"Non ha senso," dissi. "Una famiglia ha un'unica storia"
(Rabih Alameddine, *The Hakawati*)

Abbiamo esaminato due autrici che affrontano in maniera antitetica la questione dell'identità e dell'appartenenza, convogliandola comunque attraverso una particolare scelta narrativa e stilistica. Si potrebbero sintetizzare questi due approcci con le definizioni proposte da Syrine Hout, le cui ricerche si concentrano in particolar modo sulla letteratura libanese anglofona. Secondo Hout, l'identità diasporica si distingue dall'identità relativa all'esilio (*exilic identity*).²² La condizione dell'esilio sarebbe caratterizzata da sofferenza, esclusione e desiderio di "casa". Al contrario, l'identità diasporica sarebbe contraddistinta dall'elasticità, dall'atteggiamento anti-nostalgico, dalla propensione a cercare uno spazio creativo di negoziazione e ibridazione, dalla maggiore capacità di stare a cavallo tra due paesi diversi. Essa è dinamica e pone i discorsi di patria e dispersione in tensione creativa, sviluppando un senso di appartenenza verso una più comoda *portable home*. Gli studi sulla diaspora, in consonanza con le teorie postcoloniali, post-strutturaliste e postmoderne, e inserendosi nel contesto della globalizzazione, tendono quindi a slegare il sog-

getto diasporico dalle rigide definizioni di “qui e ora” (il luogo e il tempo dell’esilio), e di “là e allora” (il passato e la patria abbandonata), complicando i concetti di nazione, luogo, identità. Questi temi sono esplorati in modo particolarmente vario e complesso in tre romanzi di Rabih Alameddine: *The Hakawati* (2008),²³ *I, the Divine: A Novel in First Chapters* (2001),²⁴ e *Koolaid: The Art of War* (1998).²⁵

Hout tende a collocare Alameddine nella categoria dell’esilio, in quanto i suoi romanzi pongono enfasi sull’alienazione, sulla sofferenza, sull’angosciosa condizione dei suoi personaggi emarginati e rei (sospesi come un pendolo che oscilla tra due poli opposti), sulla loro incapacità di creare una sintesi tra le due culture. Carol Fadda-Conrey, che pure utilizza una concettualizzazione di diaspora simile a quella di Hout, nella sua analisi di *I, the Divine* arriva a conclusioni molto divergenti. Infatti, Fadda-Conrey rintraccia nella protagonista del romanzo proprio quelle caratteristiche che la rendono epitome del soggetto diasporico transnazionale:²⁶ la facilità con cui si sposta da un continente all’altro le offre una prospettiva critica anti-nostalgica, permettendole una continua messa in gioco delle nozioni di identità e appartenenza. Vediamo dunque che una definizione troppo stretta del concetto di diaspora non riuscirebbe a contenere le molteplici anime che fanno indubbiamente parte di questo movimento, sia esso “transnazionale” o “pendolare”. La letteratura di Alameddine di certo non corrisponde a quella mitologia della diaspora descritta per esempio da William Safran, che si basa sull’archetipica diaspora ebraica: alienati ed emarginati nel paese di accoglienza, i soggetti che fanno parte del popolo diasporico sentono come unica vera casa la terra dei propri antenati; spinti da una forte consapevolezza comunitaria essi perseguono il sogno di ritornare nella terra d’origine e restaurare la patria perduta.²⁷ Essa è, al contrario, demistificatoria nei confronti di ogni mitologia e retorica nazionalista. Allo stesso tempo, è però intrisa di sentimenti come nostalgia, alienazione, *uprootedness*.

Rabih Alameddine nasce in Giordania nel 1959, da genitori drusi libanesi.²⁸ Quasi immediatamente la famiglia si trasferisce in Kuwait, e in seguito in Libano. All’età di diciassette anni Alameddine lascia la famiglia per studiare prima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti. Conseguisce una laurea in ingegneria alla University of California di Los Angeles e un master a San Francisco. La carriera artistica di Alameddine inizia con la pittura, ed esordisce come scrittore solo nel 1998 con la pubblicazione del romanzo *Koolaid: The Art of War*. I romanzi di Alameddine, che, come i suoi protagonisti, vive tra Libano e Stati Uniti, sono sopraffatti dal Libano e dalle sue tragedie.

I personaggi di *Koolaid* e *I, The Divine*, non trovano un equilibrio nelle loro esistenze divise fra due mondi, non riescono a creare una sintesi delle loro identità frammentate, non riescono a trovare uno spazio neutro, confortevole, che possa chiamarsi “casa”. La *homeland* e tutto ciò che essa rappresenta incombe su di loro, li inchioda anche da lontano, nei loro esili nel paese della libertà e dell’individualismo. Il Libano li respinge e loro respingono il Libano, ma una volta fuggiti lo anelano; cercano il loro posto negli Stati Uniti, ma non vi si adatteranno mai veramente. Al pari dell’autore, i protagonisti di Alameddine sono di estrazione sociale medio-alta: questo permette loro di essere più o meno liberi di muoversi, di condurre vite più o meno agiate e, nel caso di Sarah, protagonista di *I, the Divine*,

di spostarsi continuamente da un paese all'altro, come fa l'autore stesso. Cresciuta a Beirut, figlia di padre libanese druso e di madre americana, Sarah fugge negli Stati Uniti a vent'anni, per vivere la prima di una serie di disastrose relazioni amorose. Per quanto insista, Sarah non si sentirà mai veramente parte della società americana, è perennemente divisa, sia fisicamente che psicologicamente, tra Beirut e New York. È sempre in fuga: dalla famiglia, da Beirut, dagli amanti, dalla metropoli dell'anonimato, ma soprattutto dal trauma dello stupro subito in un Libano, dove la violenza prende aspetti molteplici. L'unico spazio di negoziazione che Sarah può trovare tra le sue identità in conflitto è ciò che Fadda-Conrey definisce "non-appartenenza diasporica transnazionale": le componenti libanese e americana sono separate ma interagiscono creando "un'identità nuova, che abbraccia entrambe le culture senza però adattarsi perfettamente a nessuna delle due".²⁹ "Può esserci un qualche *qui*? No. Lei capisce *lì*", scrive Sarah di se stessa. "Ogni volta che è a Beirut, casa è New York. Ogni volta che è a New York, casa è Beirut. La casa non è mai dov'è lei, ma sempre dove lei non è".³⁰

Al contrario di Sarah, Mohammad, protagonista di *Koolaid's*, è immobile fisicamente a causa della malattia causata dall'AIDS. Nonostante questo, i due condividono un'identica attitudine verso la patria. Mo, come lo chiamano negli Stati Uniti, è infatti ossessionato dal Libano, unico soggetto dei suoi quadri, che indicano la fallita metabolizzazione dei suoi ricordi traumatici. È straziato dalla nostalgia e insieme dall'odio verso il proprio paese, simboleggiato da immagini, odori, sensazioni a lui sconosciute – almeno secondo Mohammad –, così come dall'ingenuo e gretto americano medio: "Mi manca il profumo degli alberi di pino. Che, contrariamente a ciò che la maggior parte degli americani credono, non è quello dei detergenti per la casa".³¹ Ma allo stesso tempo vorrebbe conformarsi, scrollarsi di dosso la propria diversità, uniformarsi alla società in cui è immerso: "Ho provato in ogni modo a liberarmi da tutto ciò che di libanese c'è in me. Odio tutto ciò che è libanese. Ma non ci sono mai riuscito. Penetra in tutto me stesso".³²

Koolaid's è il romanzo in cui più esplicitamente si evincono i conflitti interetnici alla base della guerra civile libanese. La guerra, di cui Alameddine ha vissuto solo gli inizi, prima di trasferirsi, adolescente, in Inghilterra, è ossessivamente presente nella sua scrittura e nella sua vita: "Permea ogni angolo della mia vita. Non riesco a scrivere di nient'altro".³³ La guerra non solo incombe sui testi di Alameddine; essa sembra esserne l'origine, o comunque il filtro attraverso il quale ogni aspetto della vita è costretto a passare, uscendone fuori irrimediabilmente alterato, accentuato o distorto. *Koolaid's* è composto da frammenti di lettere, diari, comunicati, articoli di giornale che offrono sprazzi di informazioni e di sentimenti divergenti sulla situazione politica libanese. Questi frammenti riflettono l'atteggiamento delle diverse anime del paese nei confronti della propria identità etnica e culturale; dimostrano come le autorappresentazioni di ogni comunità crollino e vadano in frantumi non appena vengono messe a confronto le une con le altre. L'esempio forse più didascalico di questa satira è rappresentato dalla lettera aperta di un tale Roger Dabbas "ai [suoi] fratelli cristiani":

Abbiamo donato al mondo l'alfabeto. Abbiamo donato al mondo il colore porpora. I fenici erano il popolo più rispettabile della loro epoca [...] Sin dal 623, il Libano è stato suo malgrado parte dei vari imperi islamici fino al 1918, quando fu liberato dai francesi. [...] In conclusione, i maroniti NON sono arabi, non lo sono mai stati, e mai lo saranno. Noi siamo siro-aramaici. Noi siamo fenici. [...] Il Libano è la patria dei cristiani. Ci rifiutiamo di vivere sotto occupazione [...] Come nostro Signore Gesù Cristo, risorgeremo nuovamente.³⁴

A tutto questo risponde una voce altrettanto razzista di un non identificato personaggio musulmano: "Riscrivere la storia è una passione per la maggior parte dei libanesi [...] Che diamine, anche un idiota sa che Adriano e Marco Aurelio stavano ancora uccidendo cristiani ed ebrei nel secondo secolo. Quelli sì che erano bei tempi".³⁵

E mentre in patria ci si ammazza tra vicini di casa, negli Stati Uniti non si va tanto per il sottile, e le differenze che in Libano costituiscono un abisso e causano guerre, vengono qui completamente neutralizzate in un'approssimativa e onnicomprensiva categoria di arabo: "Mio marito non ne può più qui a Washington. Il direttore del dipartimento a Georgetown lo ha chiamato cammelliere. Presumo che una persona istruita dovrebbe sapere che non ci sono cammelli in Libano."³⁶

La sessualità, e in particolare una sessualità destabilizzante, è un elemento onnipresente nell'opera di Alameddine. La marginalità dei protagonisti di *Koolaid*s è esacerbata dalla loro omosessualità e dalla malattia a essa convenzionalmente associata. L'identità *queer* apporta un'ulteriore profondità alla singolarità dei personaggi, li rende diversi anche in patria, non adattabili in nessun posto. L'orrore della guerra civile è costantemente messo in parallelo con quello dell'AIDS: se a Beirut la lista di amici e parenti viene decimata dalle bombe e dai proiettili vaganti, a San Francisco è il virus che fa strage di civili.

Questi primi due romanzi di Alameddine hanno in comune un altro elemento: l'impossibilità di scrivere, e di conseguenza, di guarire, di esorcizzare il trauma. I narratori di Alameddine sono intrappolati nella loro memoria, nei loro ricordi sconnessi, nell'allucinazione, nell'impossibilità di dare un senso, un ordine alle proprie vite. Mo, narratore principale di *Koolaid*s, è un pittore di successo. Ma la sua ambizione è quella di scrivere un romanzo: sparsi nel testo troviamo abbozzi di trame, incipit che non vanno da nessuna parte, brevi aneddoti; tentativi che svaniscono nell'impossibilità di raccontare. Oltre alle parole di Mo, che rimugina sul suo fallimento, è la struttura stessa del libro, composto da frammenti, da riflessioni di tante voci diverse, e che non segue nessuna trama lineare o cronologica, a incarnare l'impossibilità e il caos. Anche Sarah sente il bisogno di mettere per iscritto la sua storia, e anche lei ci riesce solo parzialmente. *I, The Divine*, che per l'appunto reca il sottotitolo *A Novel in First Chapters*, è composto da soli primi capitoli. In ogni capitolo Sarah prova a raccontare la sua vita, a volte iniziando da uno stesso punto, a volte riscrivendo aneddoti già raccontati, altre volte partendo da tutt'altri momenti, riportando episodi inediti che aggiungono informazioni nuove della sua biografia. Tuttavia i vari inizi non porteranno mai a una versione completa del suo *memoire*, non si concluderanno in una storia coerente. Proprio come non si conclude il passato traumatico della protagonista. Gli episodi dell'infanzia libanese s'in-

terrompono per dare spazio alla solitudine dell'età adulta a New York, che a loro volta si dissolve nei racconti di famiglia, e così via. Ciò che è stato detto per *The Bullet Collection* è vero anche per questi due romanzi di Alameddine: essi presentano infatti le caratteristiche del *trauma narrative*: la memoria non vi si articola in maniera regolare, fluida, ma segue i movimenti ciclici del trauma, di una memoria non assimilata, di un tempo che non riesce a passare, ma che è onnipresente, ed emerge in maniera straziante.

La letteratura libanese post-guerra civile non mette necessariamente in primo piano combattimenti e fatti di guerra: essa si concentra piuttosto sui traumi psichici causati dalla violenza, dall'insensatezza del conflitto, dall'esilio. *Koolaidis* mette in opera una satira sulla mancanza di un discorso condiviso sulla guerra e, allo stesso tempo, sull'assurdità dei conflitti etnici. La guerra è riportata a stralci ed è mescolata ad altrettanto sconnessi ricordi e riflessioni personali. Questo romanzo è un buon esempio del clima e degli umori di questa generazione di autori, e non solo perché esso rifugge dal prendere una specifica posizione politica e settaria, sottolineando al contrario l'assurdità e il trauma della guerra. Se è vero che, come afferma lo scrittore libanese Elias Khoury, il protrarsi della violenza ha spezzato molti tabù sociali, religiosi e politici, contribuendo così alla nascita di un moderno sperimentalismo,³⁷ l'estetica spiccatamente postmoderna di *Koolaidis* rispecchia perfettamente questo stravolgimento politico e sociale. È lo stesso Alameddine che afferma: "La guerra mi ha insegnato come affrontare l'impermanenza, come affinare il mio senso dell'assurdo, come funzionare in un mondo caotico".³⁸ I presupposti ideologici caratteristici del postmodernismo, quali la sfiducia verso una verità storica oggettiva, la schizofrenia e la mancanza di unitarietà del soggetto, rendono la sua estetica strumento adatto alla rappresentazione di una tale instabilità politica e sociale. La violenza e l'arbitrarietà della guerra diventano paradigma e pretesto per affrontare temi più specificamente privati, come appunto la sessualità, la malattia, la perdita, coprendo proprio quel divario tra esperienza pubblica e personale, tra racconto collettivo e privato, causata dall'amnesia collettiva del periodo postbellico.

I continui riferimenti intertestuali di *Koolaidis*, che spaziano dalla letteratura postmoderna all'epica Veda, dall'Antico Testamento al Corano, dalle citazioni cinematografiche a quelle televisive, sembrano quasi validare quelle teorie che vedono nel postmodernismo la fine della letteratura – e nella postmodernità la fine della storia. L'AIDS negli Stati Uniti e la guerra fratricida in Libano sono metonimie del caos, in una (ironica ma spietata) visione apocalittica della storia postmoderna: sintomi entrambi della dilagante distruzione dell'ordine naturale delle cose.

Il gusto di Alameddine per l'intertestualità, la *mise en abyme* letteraria, la riflessività, la parodia, esplode nel romanzo che lo ha reso famoso a un più ampio pubblico di lettori. Lo sperimentalismo postmoderno di *The Hakawati* trova soluzioni completamente diverse da quelle dei precedenti lavori. All'impossibilità di scrivere di Mohammad, alla ciclicità ossessiva del *memoire* di Sarah, ai frammenti sconnessi, alle memorie spezzate, si sostituisce una struttura a intreccio, una narrazione a cornice che si ispira a *Le mille e una notte*, dove il plot realistico fa da cornice a storie meravigliose, riscritture epiche e racconti di famiglia. Il caos e il mutismo grafico messi in scena in *Koolaidis*, l'eterno e consunto ritorno dei diari di Sarah,

non si risolvono con un dipanarsi lucido della memoria, o con la stesura lineare di una biografia: e ciò sarebbe anacronistico, significherebbe ignorare l'esistenza di Borges. Ma lo scrittore argentino è un riferimento esplicito di Alameddine, e di John Barth,³⁹ che pure l'autore libanese deve aver letto e introiettato. "Volevo scrivere un infinito libro del tempo. Non avrebbe avuto un inizio né una fine. Non avrebbe seguito un ordine", pensa Mo. "Non ne sono stato capace. A ogni modo, sarebbe stato come copiare il maestro. Borges lo ha fatto prima di me."⁴⁰ In *The Hakawati*, Alameddine sembra quasi volerli riprovare.

Osama, protagonista e narratore di *The Hakawati*, ripercorre la storia di tre generazioni al capezzale del padre morente. Riproponendo un tema caro alla novelistica araba – e non solo – il racconto è utilizzato come metodo per allontanare la morte. Se Shahrazad racconta storie fantastiche al sultano per salvare la propria vita, Osama racconta (o pensa di raccontare, o ricorda: le storie, che si intrecciano in un continuo gioco di scatole cinesi, non sempre sono introdotte da un narratore esplicito) per salvare il suo ascoltatore. Il giovane narratore, che al pari degli altri protagonisti di Alameddine, vive negli Stati Uniti, torna a Beirut in occasione del *aid al-Adha* (la festa del sacrificio comune a musulmani e drusi). Le storie della famiglia Al Kharrat, le storie del Libano, della guerra civile, della resistenza palestinese, si intrecciano e si rispecchiano nelle favole ispirate a *Le mille e una notte*, alla *Sirat Baybars*, alla saga di Sindibad, ai celebri poeti pre-islamici, alla tradizione islamica, alla mitologia biblico-coranica, e ad altre storie ancora. Con il proposito di allietare la degenza di Farid, Osama recupera un pezzo di storia, tiene in vita i ricordi di famiglia, e insieme riscopre la sua cultura d'origine, la tradizione letteraria e folklorica araba. Osama ristabilisce così un contatto con il suo passato, superando quell'estraniamento e quella condizione di *in-betweenness*, dello "stare a cavallo", che caratterizza l'esilio o l'espatrio.

La persistente associazione del racconto alla vita e alla salvezza, tecnica narrativa che permette di continuare potenzialmente all'infinito lo storytelling, si allaccia quindi al più ampio discorso sul rapporto tra narrazione e sopravvivenza della memoria. La trasmissione delle storie le salva dall'oblio, rende presente e continua la memoria e la tradizione. "[P]uò darsi che anche nella vita reale la sapienza narrativa garantisca la sopravvivenza di una comunità" scrive Robert Irwin, suggerendo che già nelle storie che compongono *Le mille e una notte* vi sia una stretta connessione tra l'artificio narrativo e la funzione di conservazione della memoria. E non a caso le letterature delle minoranze sono quelle in cui si fa maggiormente ricorso alla riscrittura e alla rielaborazione del folklore.⁴¹ È interessante notare come uno dei più importanti autori libanesi del periodo postbellico, l'arabofono Elias Khoury, scriva un romanzo come *La porta del sole*⁴² che è ancora una volta rappresentazione del racconto come terapia: qui il giovane Khalil cerca disperatamente di risvegliare dal coma il vecchio Yunis, militante della resistenza palestinese, raccontandogli storie in cui le vicende personali del giovane si mescolano alle vicende del popolo palestinese, a loro volta narrazioni minori che rischiano di essere sopraffatte dalle narrazioni dominanti della Storia.

Ma le riscritture hanno anche una funzione spiccatamente *queer*. Erotizzando, o comunque enfatizzando la sessualità e le dinamiche di gender nelle storie del

folklore e della tradizione, Alameddine mette a nudo il sistema patriarcale e misogino della rigida società libanese. *The Hakawati* è una *queering narrative*, ma anche, come afferma Wail Hassan⁴³, una narrazione che *queers Orientalism*: riappropriandosi dei testi su cui si è fondato l'orientalismo europeo, Alameddine coglie il potenziale sovversivo della tradizione letteraria e folkloristica araba, e al tempo stesso individua l'omofobia in un'eteronormatività imposta da una tradizione, quella abramitica, comune alle civiltà arabo-musulmana e giudaico-cristiana. Proponendo una versione *queered* della tradizione arabo-islamica *The Hakawati* costringe il lettore occidentale a riconsiderare la società libanese (e araba in generale) come un qualcosa di vivo, cangiante, molteplice, che sfugge a ogni tentativo di appiattimento e stereotipizzazione, e al tempo stesso lo invita a riflettere sulla matrice culturale della propria identità.

I presupposti ideologici e stilistici di *The Hakawati* non si allontanano troppo da quelli dei precedenti lavori, e se questo romanzo può considerarsi un passo avanti nell'opera di Alameddine, esso non consiste certo nel ristabilire una più regolare forma narrativa, né tantomeno nel trovare un ordine o un senso all'assurdità della storia. Ma se nei primi due romanzi la sovrabbondanza di riferimenti letterari e storici e i ricordi del passato sono percepiti come una presenza ingombrante e soffocante, in *The Hakawati* questi stessi fantasmi sono affrontati in maniera positiva e creativa. Essi non sono più presentati come un ostacolo alla scrittura e all'invenzione, ma sono finalmente rivelati come risolutivi. L'interazione attiva e positiva con i racconti del passato ritaglia uno spazio di creatività nel presente, rendendolo più accessibile e vivibile. La narrazione assume una funzione curativa. I motivi dei precedenti lavori – guerra, Libano, identità, malattia – sono ancora presenti, ma si liberano qui dell'angoscia e della tragicità che caratterizza i precedenti testi. Ciò che *The Hakawati* mette in scena è il superamento del trauma attraverso il racconto: non il racconto dei fatti, ma un racconto in cui i fatti possano essere dipanati in modo fluido, diluiti nella leggerezza della vita quotidiana, delle favole, di altri racconti. La riscrittura della storia e dei miti non ha più una funzione esclusivamente mistificatoria e subdola, ma assume qui valori positivi: di conservazione della memoria, di sovversione rispetto a logiche repressive, di alleviamento del dolore, nonché di puro *divertissement*.

Conclusioni

I già citati studi sulla memoria culturale sostengono che il tentativo di ricostruzione in forma narrativa di eventi traumatici e la condivisione di questi con una seconda persona sono essenziali alla riabilitazione. Il terapeuta è difatti colui che è disposto ad ascoltare e a testimoniare i ricordi traumatici, in modo che essi possano prendere forma al di fuori dell'inconscio del soggetto traumatizzato. La scrittura e l'arte in generale sono sicuramente mezzi che svolgono una simile funzione terapeutica.

La letteratura nata in seguito alla guerra civile libanese, sia essa nazionale o diasporica, va incontro a questo bisogno di raccontare e dunque superare il trauma subito. Il ruolo degli artisti libanesi è tanto più importante quanto più il discorso

nazionale sulla guerra civile è assente. È evidente dunque la rilevanza che assume una letteratura che, a suo modo, prova a colmare un'amnesia collettiva, un vuoto di memoria storico e politico, oltre che individuale e familiare.

Con modi, approcci, attitudini diverse, Sarrafian Ward, Adnan e Alameddine utilizzano la scrittura come mezzo di riabilitazione della memoria, anzi di varie memorie negate, contese e conflittuali. Mettendo a nudo l'arbitrarietà delle categorie identitarie, decostruendo quindi l'unicità del soggetto e della comunità, questa letteratura dipinge un quadro caleidoscopico, certo non pacificato, della società libanese. Sviscerando il conflitto e la questione etnica essa risponde alla mancanza di una narrazione conciliata e condivisa, e propone una lettura polisemica, demistificatoria e antimitologica della storia del Libano. Allo stesso tempo essa guarda con lucidità e consapevolezza contrappuntuale all'esperienza dell'esilio in un paese, gli Stati Uniti, non sempre all'altezza delle sue promesse.

NOTE

* Alessia Carnevale è dottoranda in Civiltà Islamica presso La Sapienza Università di Roma, dove ha avviato una ricerca sulla canzone di protesta in Tunisia. Si è occupata di letteratura arabo americana nell'ambito della tesi di laurea magistrale, conseguita presso l'Università L'Orientale di Napoli, con un lavoro su *The Hakawati* di Rabih Alameddine.

1 Cfr. Fawwaz Traboulsi, *A History of Modern Lebanon*, Pluto Press, London 2007; e Albert Hourani, *Emergence of the Modern Middle East*, University of California Press, Los Angeles 1981.

2 Cfr. Sune Haugeballe, *War and Memory in Lebanon*, Cambridge University Press, New York 2010.

3 Syrine Hout, *Post-War Anglophone Lebanese Fiction: Home Matters in Diaspora*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, p. 3.

4 Syrine Hout, "Cultural Hybridity, Trauma, and Memory in Diasporic Anglophone Lebanese Fiction", *Journal of Postcolonial Writing*, XLVII, 3 (2011), p. 330. Tutte le traduzioni dall'inglese delle opere citate in questo saggio sono dell'autrice, a eccezione di quella tratta da R. Irwin, *La favolosa storia delle Mille e una notte*. I riferimenti alle edizioni italiane, ove presenti, sono riportate in nota.

5 Fawwaz Traboulsi, *A History*, cit., p. 238.

6 Edward Said, "Reflections on Exile", *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge 2000, p. 148 (*Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture ed altri saggi*, trad. it. Massimiliano Guareschi e Federico Rahola, Feltrinelli, Milano 2008).

7 Steven Salaita, *Modern Arab American Fiction*, Syracuse University Press, Syracuse-New York 2011, pp. 12-20.

8 Etel Adnan, *In the Heart of the Heart of Another Country*, City Lights, San Francisco 2005 (*Nel cuore del cuore di un altro paese*, trad. it. Raffaella Marzano, Multimedia, Baronissi 2010).

9 Ivi, p. 29.

10 Miriam Cooke, *Women Write War. The Centring of the Beirut Decentrists, Papers on Lebanon 6*, Centre for Lebanese Studies 1987.

11 Etel Adnan, *In the Heart*, cit., p. 14.

12 Ivi, p. 11.

13 Patricia Sarrafian Ward, *The Bullet Collection*, Greywolf, Minneapolis 2003.

14 Ivi, p. 9.

15 Syrine Hout, "Revisiting Lebanon: Testimony, Trauma, and Transition in Patricia Sarrafian Ward's *The Bullet Collection*", *Middle Eastern Literatures*, XII, 3 (2009), pp. 271-288.

- 16 Ivi, p. 274.
- 17 Ernst Van Alphen, "Symptoms of Discursivity: Experience, Memory and Trauma" in Mieke Bal, Jonathan Crewe e Leo Spitzer, a cura di, *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover 1999, p. 26.
- 18 Mieke Bal, "Introduction", in *Acts of Memory*, cit., p. viii.
- 19 *Ibidem*.
- 20 Patricia Sarrafian Ward, *The Bullet Collection*, cit., p. 271.
- 21 Ivi, pp. 151-152.
- 22 Syrine Hout, "The Last Migration: The First Contemporary Example of Lebanese Diasporic Literature", in Layla Al Maleh, a cura di, *Arab Voices in Diaspora: Critical Perspectives on Anglophone Arab Literature*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2009, pp. 143-61.
- 23 Rabih Alameddine, *The Hakawati*, Anchor, New York 2009 [2008] (*Hakawati. Il cantore di storie*, trad. it. di Marina Rotondo e Francesco Nitti, Bompiani, Milano 2010).
- 24 Rabih Alameddine, *I the Divine: A Novel in First Chapters*, Phoenix, London 2003 [2001] (*Io, la divina*, trad. it. di Licia Vighi, Bompiani, Milano 2015).
- 25 Rabih Alameddine, *Koolaid: The Art of War*, Abacus, London 1999 [1998].
- 26 Carol Fadda-Conrey, "Transnational Diaspora and the Search for Home in Rabih Alameddine's *I, The Divine*", in Al Maleh, cit., p. 165.
- 27 William Safran, "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return", *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, I, 1 (1991), pp. 38-99.
- 28 Il popolo druso abita prevalentemente la regione montuosa siro-libanese. La fede drusa è un'eterodossia islamica, derivante dall'ismailismo sciita. M. G. S. Hodgson et al., "Durūz", in Lewis, Pellat e Schacht, a cura di, *The Encyclopaedia of Islam, New Edition*, Brill, Leiden-Luzac & Co, London 1965, vol. II, pp. 631-7.
- 29 Carol Fadda-Conrey, "Transnational Diaspora", cit., p. 175.
- 30 Rabih Alameddine, *I, The Divine*, cit., p. 99.
- 31 Rabih Alameddine, *Koolaid*, cit., p. 83.
- 32 Ivi, pp. 243-44.
- 33 Rabih Alameddine in un'intervista con Kieron Devlin, "A Conversation with Rabih Alameddine", *The Mississippi Review*, 15/05/2006, <http://archive.is/zX9xM>, ultimo accesso il 05/11/2017.
- 34 Rabih Alameddine, *Koolaid*, cit., pp. 58-59.
- 35 Ivi, p. 59.
- 36 Ivi, p. 47. *Camel jockey* (cammelliere) è una classica espressione dispregiativa inglese per indicare individui di etnia araba o erroneamente identificati come arabi.
- 37 Citato da Hout, *Post-War*, cit. p. 1.
- 38 Intervista con Kieron Devlin, cit.
- 39 Cfr. John Barth, "The Literature of Exhaustion" (1967), in *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, Johns Hopkins University Press, London 1984, pp 62-76; e nello stesso volume "The Literature of Replenishment", pp. 193-206.
- 40 Rabih Alameddin, *Koolaid*, cit., p. 118.
- 41 Robert Irwin, *La favolosa storia delle Mille e una notte. I racconti di Shahrazad tra realtà, scoperta e invenzione*, Donzelli, Roma 2009, p. 218 (*The Arabian Nights. A Companion*, Penguin, London-New York 1995).
- 42 Elias Khoury, *Bab aš-šams, Dār-al-Ādāb, Bairūt 1998* (*La porta del sole*, trad. it. Elisabetta Bartuli, Feltrinelli, Milano 2014).
- 43 Waïl Hassan, "Queering Orientalism", in *Immigrant Narratives: Orientalism and Cultural Translation in Arab American and Arab British Literature*, Oxford Scholarship Online, 2012.