

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".<sup>24</sup>

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.

<sup>24</sup> I. Calvino. (2000). *Lezioni americane*. Milano: Mondadori. 208.

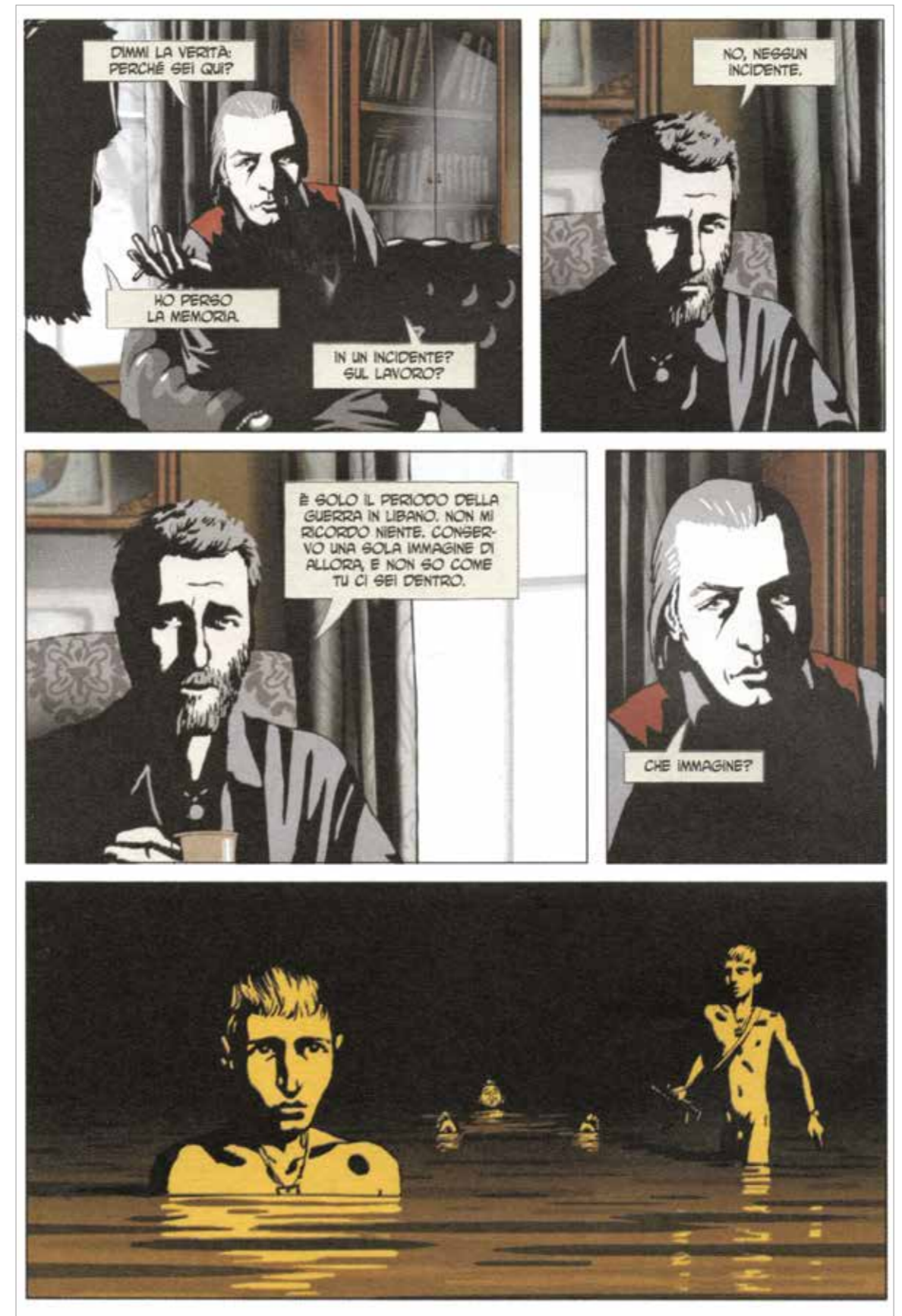


Fig. 10 Valzer con Bashir, Folman e Polonsky.

## 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).<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 subito 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

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

<sup>2</sup> N. Al-Mutawa. (2009). A letter to my sons. *BBC Radio 4*. 6 luglio. [www.al-mutawa.com/articles/a-letter-to-my-sons/](http://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 Zatarì 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-ra'ī*, "Ci sono estremisti tra di noi, come in qualsiasi altra civiltà e religione, ma non ci rappresentano".<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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".<sup>6</sup>

### 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 inse-

<sup>3</sup> N. Al-Mutawa. (2014). *Nā'if al-Muṭawwa li-Al-Rāy: Lan 'u'ārīḍa in kānat ṣaḥīḥa... Fatwā taḥrīm 'al-Abṭāl al-99*. *Alrai Media*. 27 marzo. [www.alraimedia.com/Home/Details?id=2eb8710a-1e0f-48b9-9c9a-be704b9eae82](http://www.alraimedia.com/Home/Details?id=2eb8710a-1e0f-48b9-9c9a-be704b9eae82) (cons. 26.04.2020)

<sup>4</sup> N. Al-Mutawa. (2015). #al-qidawa\_fī\_al-riyāda Taqrīr 'an al-duktūr Naif al-Muṭaw'a. *GMC Arabia*. 10 febbraio. [www.youtube.com/watch?v=0CXrxAlzJl8](http://www.youtube.com/watch?v=0CXrxAlzJl8) (cons. 26.04.2020).

<sup>5</sup> N. Al-Mutawa. (2010). *Superheroes inspired by Islam*. [www.ted.com/talks/naif\\_al\\_mutawa\\_superheroes\\_inspired\\_by\\_islam](http://www.ted.com/talks/naif_al_mutawa_superheroes_inspired_by_islam) (cons. 26.04.2020).

<sup>6</sup> N. Al-Mutawa. (2009). *op. cit.*

gna 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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

<sup>7</sup> N. Al-Mutawa. (2010). *op. cit.*

<sup>8</sup> 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.

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.<sup>9</sup>

### 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".<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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-

<sup>9</sup> N. Al-Mutawa. (2010). *op. cit.*

<sup>10</sup> A. Scarabel. (1996). *Pregliera sui nomi più belli*. Genova: Marietti. 47-48.

<sup>11</sup> C. Ibrahim & T. Soto González. (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”.<sup>12</sup> Sono, quindi, il mezzo attraverso cui i credenti possono conoscerlo e descrivono ciò che l'uomo, nella sua limitatezza, può concepire di Lui.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> Di conseguenza, coloro che perpetrano questi atti di violenza vengono raffigurati come nemici, non di una

<sup>17</sup> La biblioteca di Baghdad della c fu formalmente istituita nel IX secolo dal califfo abbaside Abū Ḡa'far 'Abd Allāh al-Ma'mūn. 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.

<sup>18</sup> 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.

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.<sup>19</sup>

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<sup>20</sup> 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” (*ḥāmīl*, 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

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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.

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 (*Dārr*), un ragazzo paraplegico statunitense in grado di affliggere e alleviare dolore (fig. 3). Il Nome di Dio *al-Dārr* significa “Colui che danneggia” ed esso, come molti altri Nomi apparentemente dispregiativi, non può essere concepito senza il Nome successivo, ovvero *an-Nāfi'* (Colui che beneficia). Come spiega Scarabel,<sup>21</sup> 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,

<sup>21</sup> A. Scarabel. (1996). *op. cit.* 141.

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

<sup>13</sup> 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](http://www.biblia.org/documenti-tabella/approfondimenti-culturali/44-ac-xiv/file.html) (cons. 10.04.2020).

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

<sup>15</sup> N. Al-Mutawa. (2014). *op. cit.*

<sup>16</sup> A. Scarabel. (1996). *op. cit.* 106.



Fig. 3 Darr.

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.<sup>22</sup> 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).<sup>23</sup> Lo psicologo ribalta quindi questa immagine tradi-



Fig. 4 Mumita.

zionale, particolarmente radicata nella cultura arabo-islamica,<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> A. Scarabel. (1996). *op. cit.* 130.



Fig. 5 Batina.

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*,<sup>26</sup> 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

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



Fig. 6 Rughal.

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 Nascondito". Dio è "l'Evidente" (*Zāhir*) in quanto si manifesta nel creato, ma è altresì "il Nascondito" poiché non è "direttamente percepibile all'uomo".<sup>27</sup>

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-Ma'rifa* (Fortezza della Conoscenza). Il suo progetto fallì, ma le sue intenzioni non svanirono. Anzi, insieme

<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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 forte-

<sup>28</sup> 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/](http://middleeasterncomics.wordpress.com/2016/12/21/the-99/) (cons. 10.04.2020).

<sup>29</sup> N. Al-Mutawa. (2014). *op. cit.*

mente 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.<sup>30</sup> Nel 2014 il Gran Mufti<sup>31</sup> dell'Arabia Saudita condannò l'opera con una *fatwa*<sup>32</sup> 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,<sup>33</sup> il suo lavoro è tornato nelle edicole saudite.<sup>34</sup> 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"<sup>35</sup> 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*,<sup>36</sup> unendo le loro differenze e sfruttandole come una preziosa risorsa. Come nota Santo (2014), al-Mutawa

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

<sup>31</sup> La carica più autorevole tra i giurisperiti sunniti di un paese musulmano.

<sup>32</sup> Responso di un giureconsulto islamico su questioni riguardanti il diritto o pratiche di culto.

<sup>33</sup> N. Al-Mutawa (2014). *op. cit.*

<sup>34</sup> M. J. Deeb. *op. cit.*

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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.

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,<sup>37</sup> 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 familiari, 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.<sup>38</sup>

Inoltre, il fumetto è stato pensato attentamente in modo tale da rivolgersi a tutti i tipi

<sup>37</sup> La lista è reperibile in [www.al-mutawa.com/awards-recognitions](http://www.al-mutawa.com/awards-recognitions) (cons. 25.05.2020).

<sup>38</sup> M. J. Deeb. *op. cit.*

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 Mujiba (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

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 attrar-

re 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*,<sup>39</sup> che punta sui bambini perché facciano tesoro degli insegnamenti di quest'opera e disegnano un mondo futuro più simile a quello dei 99.

<sup>39</sup> 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/](http://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/2009/10/2009102011456752817.html](http://www.aljazeera.com/programmes/oneonone/2009/10/2009102011456752817.html) (cons. 26.04.2020).

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

[www.ted.com/talks/naif\\_al\\_mutawa\\_superheroes\\_inspired\\_by\\_islam](http://www.ted.com/talks/naif_al_mutawa_superheroes_inspired_by_islam) (cons. 26.04.2020).

----- (2014). Nā'if al-Muṭawwa li-Al-Ra'ī: Lan ʔuʔāriḍa in kānat ṣaḥīḥa... Fatwā taḥrīm ʔal-Abṭāl al-99. *Alrai Media*. 27 marzo. [www.alraimedia.com/Home/Details?id=2eb8710a-1e0f-48b9-9c9a-be704b9eae82](http://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](http://www.thenational.ae/the-latest-challenge-of-the-99-superheroes-is-tackling-a-fatwa-1.262154) (cons. 27.05.2020).

----- (2015). #al-qidawa\_fi\_al-riyāḍa Taqīr ʔan al-duktūr Naif al-Muṭawʔa. *GMC Arabia*. 10 febbraio. [www.youtube.com/watch?v=0CXrxAlzJl8](http://www.youtube.com/watch?v=0CXrxAlzJl8) (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 González, 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/](http://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](http://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<sup>1</sup> 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 Rifā' al-Taḥṭawī 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 pub-

<sup>1</sup> Tranne dove altrimenti segnalato, la stesura dei primi due paragrafi è stata resa possibile grazie alla consultazione degli articoli di *Al-ġamā'a* (2015) e di *Al-ġazira* (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.

blico, 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 'Uthmān Jalāl dal titolo *Al-'uyūn al-yawāqiz fi al-amthāl wa-l-mawā'iz* (Occhi aperti su proverbi e ramanzine),<sup>2</sup> 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,

<sup>2</sup> M. M. 'A. Al-Nadwī. (2014). *Adab al-aṭfāl fi al-adab al-ḥadīth. Al-dā'ir*. 38/12. Consultabile online all'indirizzo: [www.darululoom-deoband.com/arabic/magazine/tmp/1411616533fix4sub4file.htm](http://www.darululoom-deoband.com/arabic/magazine/tmp/1411616533fix4sub4file.htm) (cons. 20/05/2020). Cfr. anche [www.lisanarb.com/2019/08/pdf\\_91.html](http://www.lisanarb.com/2019/08/pdf_91.html) (cons. 20/05/2020).

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.<sup>3</sup> 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 atemporalità. 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

<sup>3</sup> 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.

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.<sup>4</sup>

## 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

<sup>4</sup> *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".<sup>5</sup> Insomma, con i suoi abiti in disordine, "il mocchio 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".<sup>6</sup>

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 Zaina, 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<sup>7</sup> 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.

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

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

<sup>7</sup> 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.

## La figura femminile nei racconti<sup>8</sup>

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 hayātaha ahlā* (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

<sup>8</sup> 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.

6+

# حالا تجعل حياتها أحلى

بقلم: حنان السعدي

رسوم: رحمة الرحبي



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 corru-

gato, 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,

أما في استراحة الظهر فيتجمعن حول حلا التي تتربّع على المقعد الخشبي نائرة  
 أمامها الشطائر والسكاكر ورقائق البطاطا، ليستمعن إلى حكاياتها الطريفة.



Fig. 2 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 bi-

وفي المدرسة لم يعد أحد يرى حلا  
 متربّعة على مقعدها المعتاد وحولها  
 أكياس البطاطا والفطائر والعصائر،  
 رغم أنها كانت تأتي بحقيبتها  
 الضخمة، وتعودُ بها كل يوم وقد  
 صارت فارغة تمامًا.



Fig. 3 Halā rende più dolce la sua vita.

cicletta 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 ab-

battono 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 ذَلِكَ الْيَوْمِ لَمْ يَعُدَّ أَحَدٌ يَرَى حَلَا مُنْكَبَّةً عَلَى الطَّعَامِ؛ وَلَا مُنْشَغِلَةً بِهِ؛  
فَقَدَّ كَانَتْ، بَعْدَ أَنْ تُنْهِيَ وَاجِبَاتِهَا، تَدْخُلُ إِلَى الْمَطْبَخِ، وَلَا تَخْرُجُ مِنْهُ إِلَّا وَهِيَ  
تَحْمِلُ صُنْدُوقًا يَمْتَلِئُ بِالْعَلْبِ، تَضَعُهَا عَلَى الْمَقْعَدِ الْخَلْفِيِّ لِدَرَاجَتِهَا، وَتَنْطَلِقُ  
مُسْرِعَةً، يُرَافِقُهَا أَخُوهَا أَحْمَدُ الصَّغِيرُ وَهُوَ فِي غَايَةِ السَّعَادَةِ.



## فَيْرُوزُ فَتَاةِ الرُّمَانَةِ

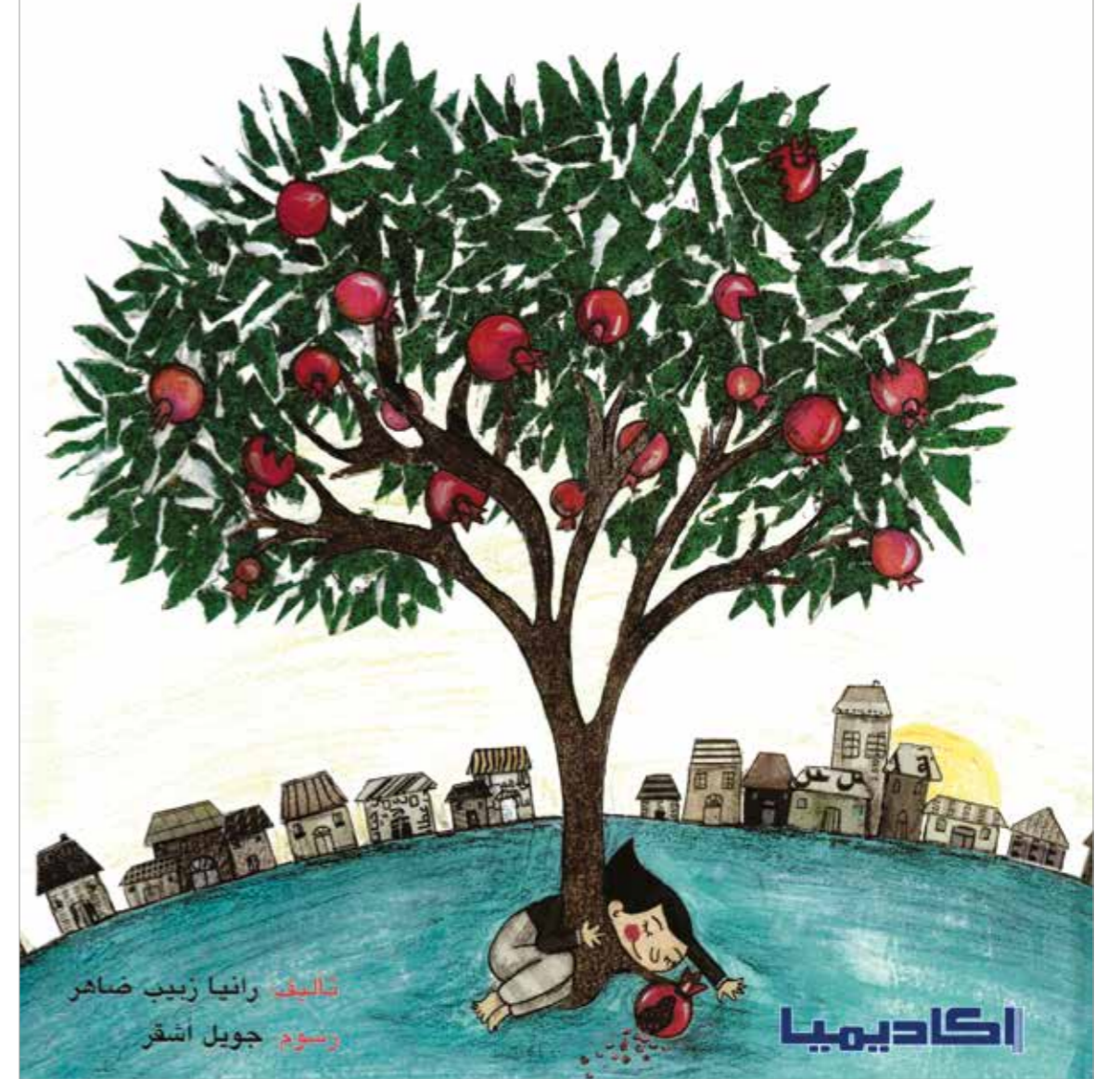


Fig. 5 Fayrūz la fanciulla del melograno.

### 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

كَانَ صِغَارُ الْقَرْيَةِ يَقْصِدُونَ مَدْرَسَةَ وَاحِدَةً حَيْثُ يَتَعَلَّمُونَ الْقِرَاءَةَ وَالْكِتَابَةَ بِالإِضَافَةِ  
إِلَى الطَّاعَةِ وَاحْتِرَامِ الْقَوَانِينِ وَعَدَمِ أَكْلِ الرُّمَانِ. جَمِيعُهُمْ يَتَكَلَّمُونَ بِصَوْتِ مَنْخَفِضٍ.  
عُيُونُهُمْ مُوجَّهَةٌ إِلَى الأَرْضِ دَائِمًا وَمَمْنُوعٌ عَلَيْهِمُ الضَّحِكُ وَاللَّعِبُ وَالْفَرَحُ.  
إِلَى أَنْ حَدَثَ فِي صَبَاحِ أَحَدِ الأَيَّامِ شَيْءٌ غَرِيبٌ، شَيْءٌ سَوْفَ يُغَيِّرُ حَيَاةَ كُلِّ مَنْ  
فِي الْقَرْيَةِ وَبِالأَخْصِ حَيَاتِي.

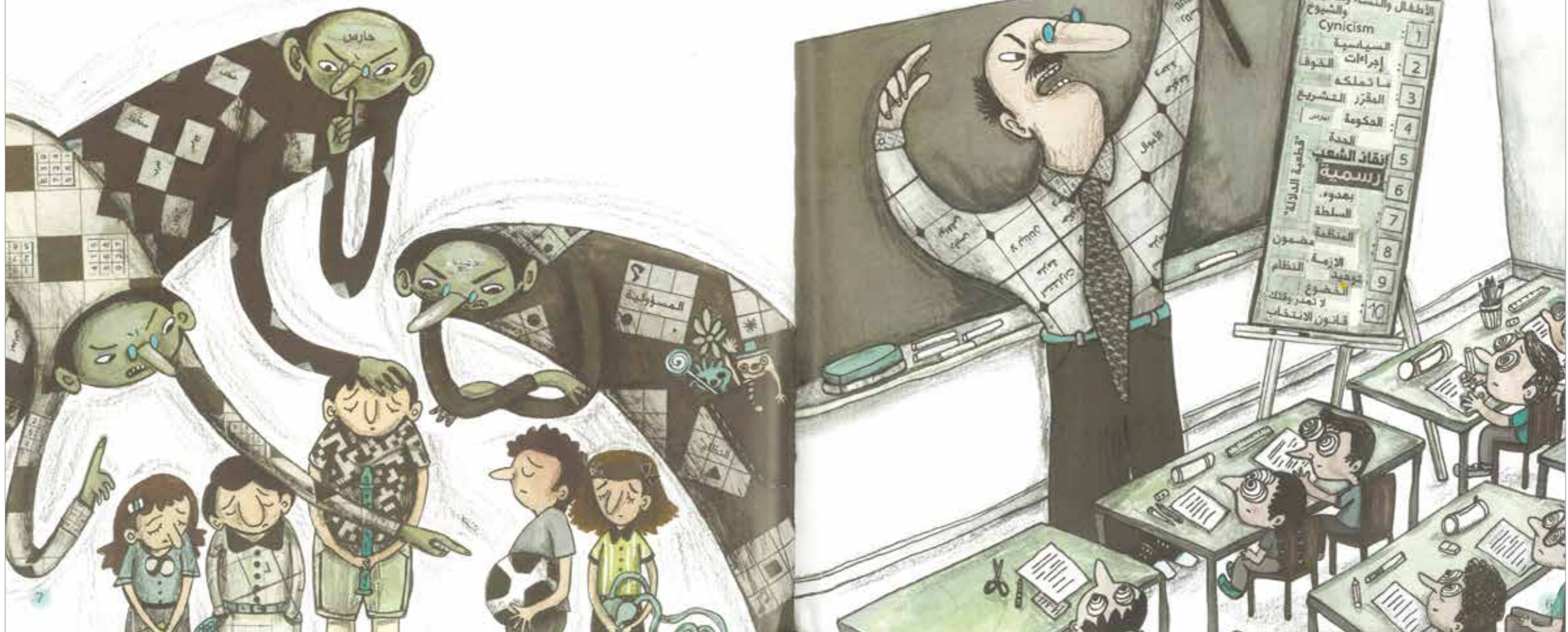


Fig. 6 Fayrūz la fanciulla del melograno.

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 gioca-

re vicino all'albero di melograno, a raccogliere 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 an-

che 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 scatola-

ne, 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).



قالت فيروز: «أنا أعرف كيف أسعد هالة». ثم ابتسمت وأخرجت من جيبها  
حُبوب الرُّمَّانِ وقالت لهالة: «لا تخافي، تذوقها، لن تؤذيك،  
أنا أكلُ منها دائماً ورائيا أيضاً».  
بتردد أخذت هالة حبات الرُّمَّانِ ووضعتها في فمها، فتلونت  
وجنتاها وشفائرها باللون الزهري. ضحكت هالة ضحكة  
جميلة، موسيقية، عالية ورنانة تردد صداها في أرجاء  
المدرسة.

ومنذ ذلك اليوم وكلما لمست هالة بيدها  
خيوط الصوف تلونت الخيوط بكل الألوان، فباتت  
تصنع دُمى جميلة ملونة  
بكل الأشكال.

أصبحنا أنا وفيروز وهالة  
صديقات نتشارك أحلامنا وقصصنا وكل ما  
نفكر به، وبقي ما نفعله سراً بيننا. لم يفهم بقيّة  
الأولاد في الصفّ ماذا يحدث، فقرروا ألا يتكلموا أو يلعبوا  
معنا ما عدا صبيّاً واحداً يدعى وليداً.

Fig. 7 Fayrüz la fanciulla del melograno.



23

في يَوْمٍ مِنَ الْأَيَّامِ قَالَتْ فَيْرُوزُ: «أَنَا أَعْرِفُ مَاذَا يُمَكِّنُنَا أَنْ نَفْعَلَ لِكَيْ نَنْشُرَ الْفَرَحَ فِي الْقَرْيَةِ... لَدَيَّ خُطَّةٌ».

اجْتَمَعْنَا هَالَةً وَوَلِيدٌ وَفَيْرُوزُ وَأَنَا، وَرُخْنَا نَرَسُمُ أَحْلَامًا عَلَى وَرَقٍ، صَنَعْنَا صُنْدُوقًا خَشَبِيًّا كَبِيرًا. كَتَبْتُ أَنَا قِصَصًا كَثِيرَةً، وَخَاطْتُ هَالَةً دُمَى مُلَوَّنَةً كَثِيرَةً، وَرَاحَ وَلِيدٌ يَنْشُرُ أَحْلَامَهُ دَاخِلَ الصُّنْدُوقِ صُورًا وَلَا أَجْمَلَ، وَنَثَرْتُ فَيْرُوزُ حَبَّاتِ الرُّمَّانِ فَبَعَثْتُ الْحَيَاةَ دَاخِلَ الصُّنْدُوقِ.

صَنَعْنَا صُنْدُوقَ أَحْلَامٍ كَبِيرًا، وَقَرَّرْنَا أَنْ نَجُولَ بِهِ وَنَعْرِضَ عَلَى سُكَّانِ الْقَرْيَةِ مَا قُمْنَا بِتَحْضِيرِهِ.

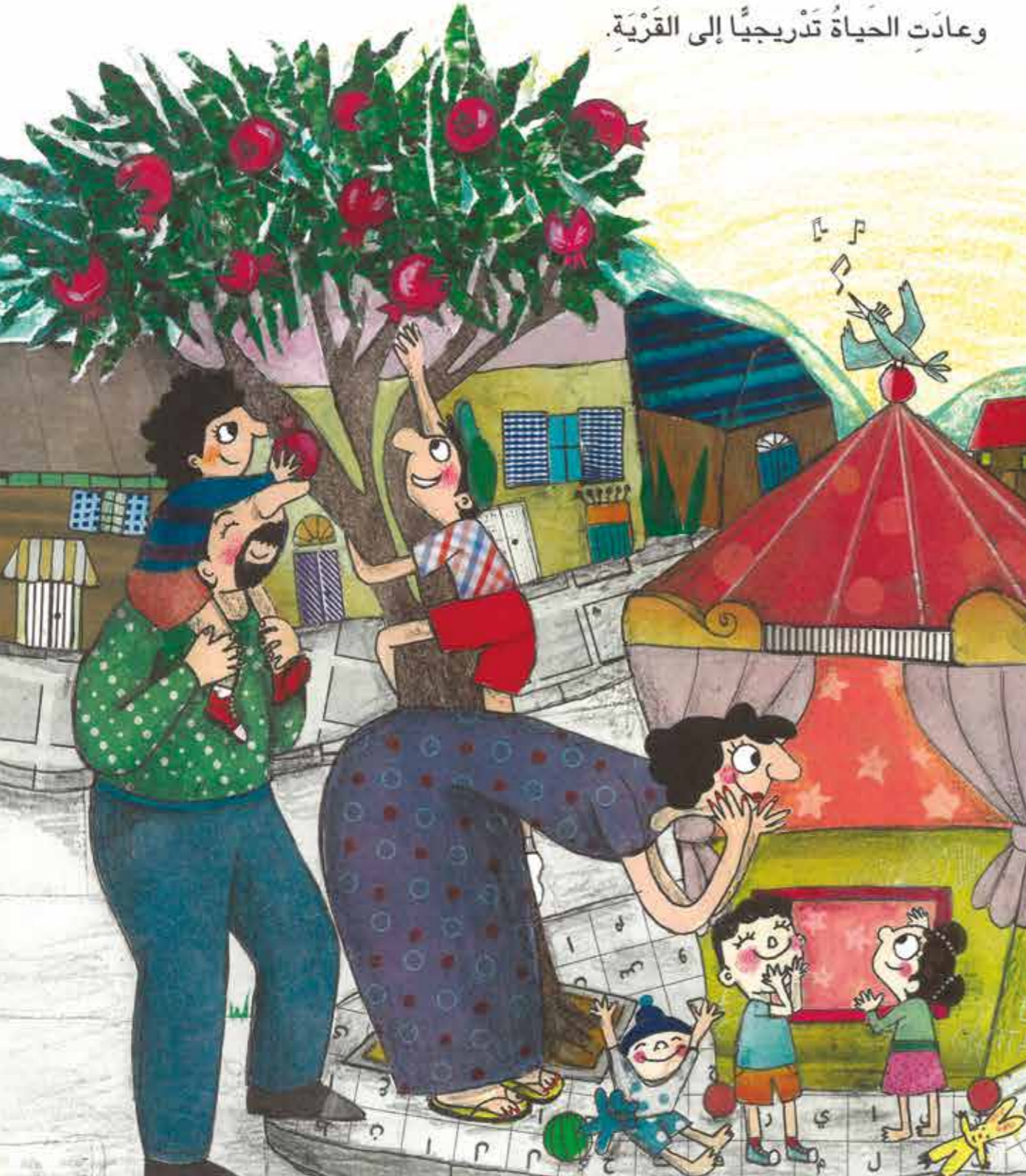


22

Fig. 8 Fayrüz la fanciulla del melograno.

Fig. 9 Fayrūz la fanciulla del melograno.

وَبَدَأْنَا نَرْمِي حَبَاتِ الرُّمَّانِ فِي كُلِّ مَكَانٍ. تَشْجَعُ أَهْلُ الْقَرْيَةِ وَاحِدًا تَلَوُ الْآخِرَ عَلَى  
تَذْوِقِهَا، فَرَأَحَتِ الْوُجُوهُ وَالْقُلُوبُ تَتَلَوْنَ، وَكَذَلِكَ الطَّرِيقَاتُ وَالْمَنَازِلُ، وَعَلَّتِ الْأَصْوَاتُ  
وَعَادَتِ الْحَيَاةُ تَدْرِيجِيًّا إِلَى الْقَرْيَةِ.



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.*



فَإِذَا وَجَدتَ بُدُورَ رُمانٍ عَلَى الأَرْضِ وَشَعَرْتَ بِفَرَحٍ غَرِيبٍ دَاخِلِ قَلْبِكَ، تَأَكَّدُ أَنَّنا مَرَرنا  
 مِنْ هُنَا، وَمِنْ دُونِ أَنْ تَشْعُرَ سَوْفَ تَرْتَسِمُ عَلَى وَجْهِكَ ابْتِسَامَةٌ لَطِيفَةٌ، وَتَسْتَمِعُ مَعَ  
 دَقَّاتِ قَلْبِكَ لَحْنًا جَدِيدًا... لَحْنًا سَعِيدًا.

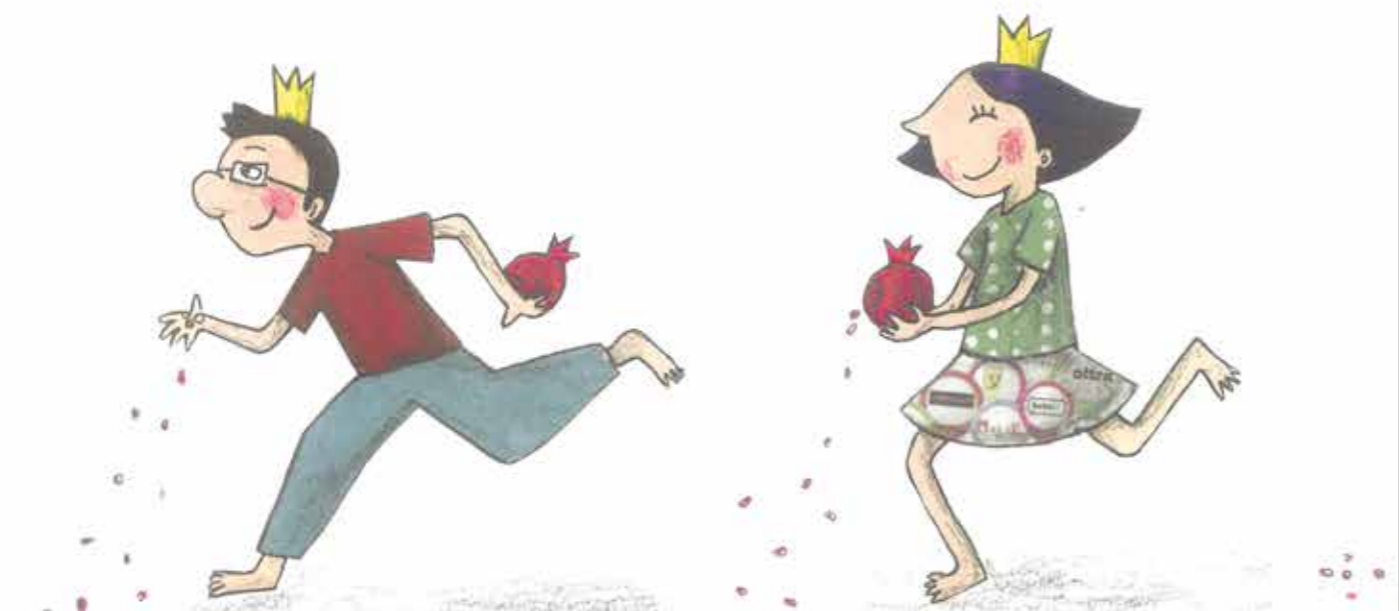


Fig. 10 Fayrūz la fanciulla del melograno.

## Bibliografia

Brugilles, 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. *Sinestesiaonline*. n. 11. Marzo. 9-29.

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

Al-Nadwī, M. M. 'A. (2014). Adab al-aṭfāl fī al-adab al-ḥadīth. *Al-dā'ī*. 38/12. [www.darululoom-deoband.com/arabic/magazine/tmp/1411616533fix4sub4file.htm](http://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 taj' alu ḥayātaha aḥlā*. Dubai: Al-'alam al-'arabī.

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.

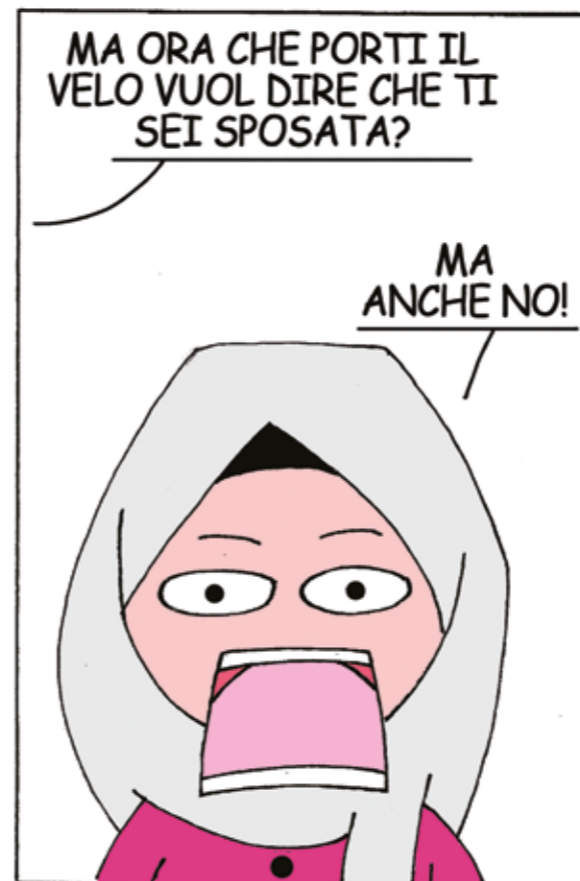
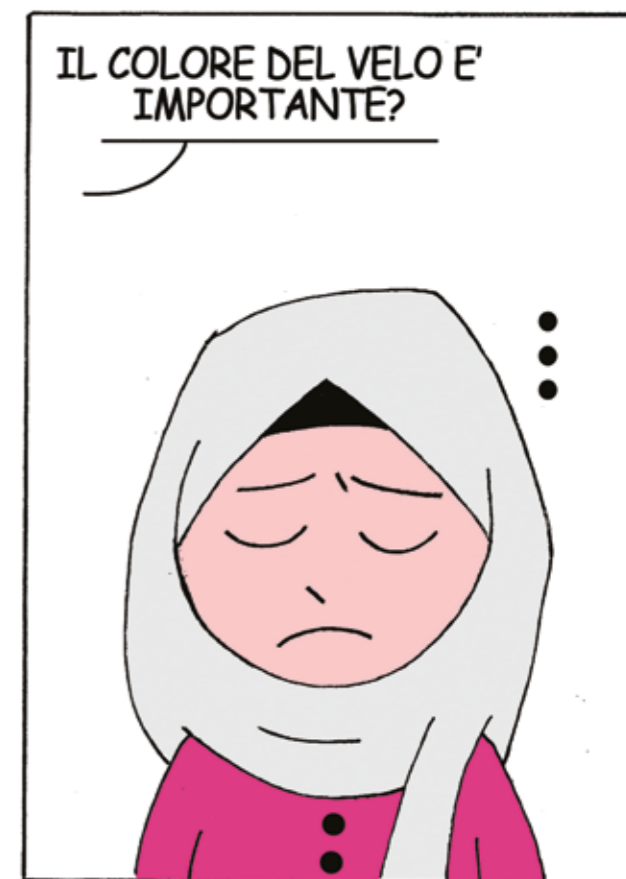
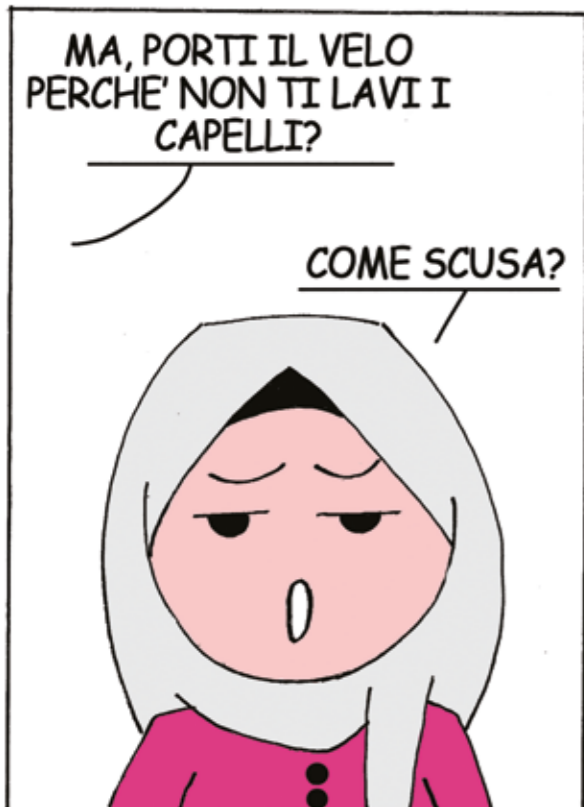
Collabora con diverse riviste come *Piccolo Missionario*, *Confronti*, *7 Corriere*, *La Stampa Origami* e per questo ha ricevuto molti riconoscimenti come il Evens European Journalism Prize 2019, il Moneygram Award 2016, il "Premio Prato Città Aperta" 2016, Muslim International Book Award 2017, premio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

# LA DONNA INVISIBILE

BY TAKOUA BEN MOHAMED



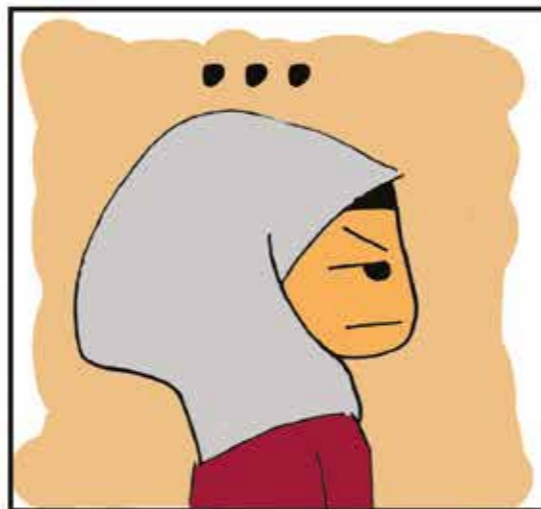
# DOMANDE ASSURDE (MA NON TROPPO)



# 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.



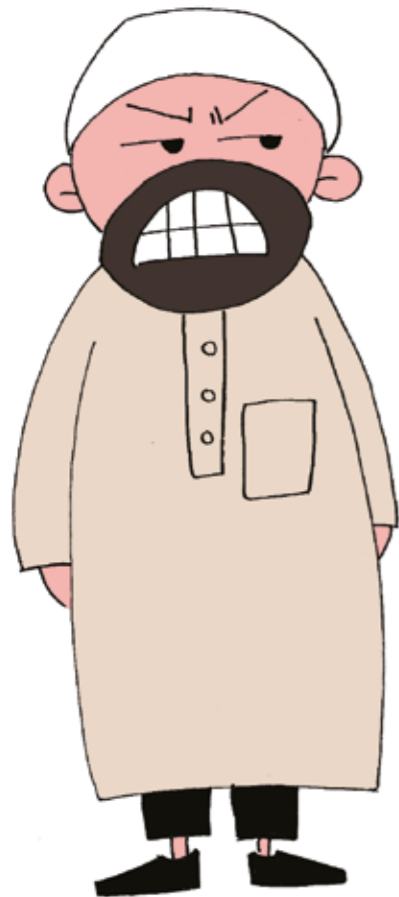
IO, IN FASHION TOTAL BLACK.



AOO  
PARO UNA  
DE L'ISIS!

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

MA GUARDATI, COME  
SEI VESTITA!  
COSE' QUEL VELO FASHION,  
QUEI PANTALONI  
TROPPO ATTILLATI,  
E TUTTO QUEL TRUCCO?  
NON E' COSI' CHE CI SI COPRE,  
VERGOGNATI!



UFFA!



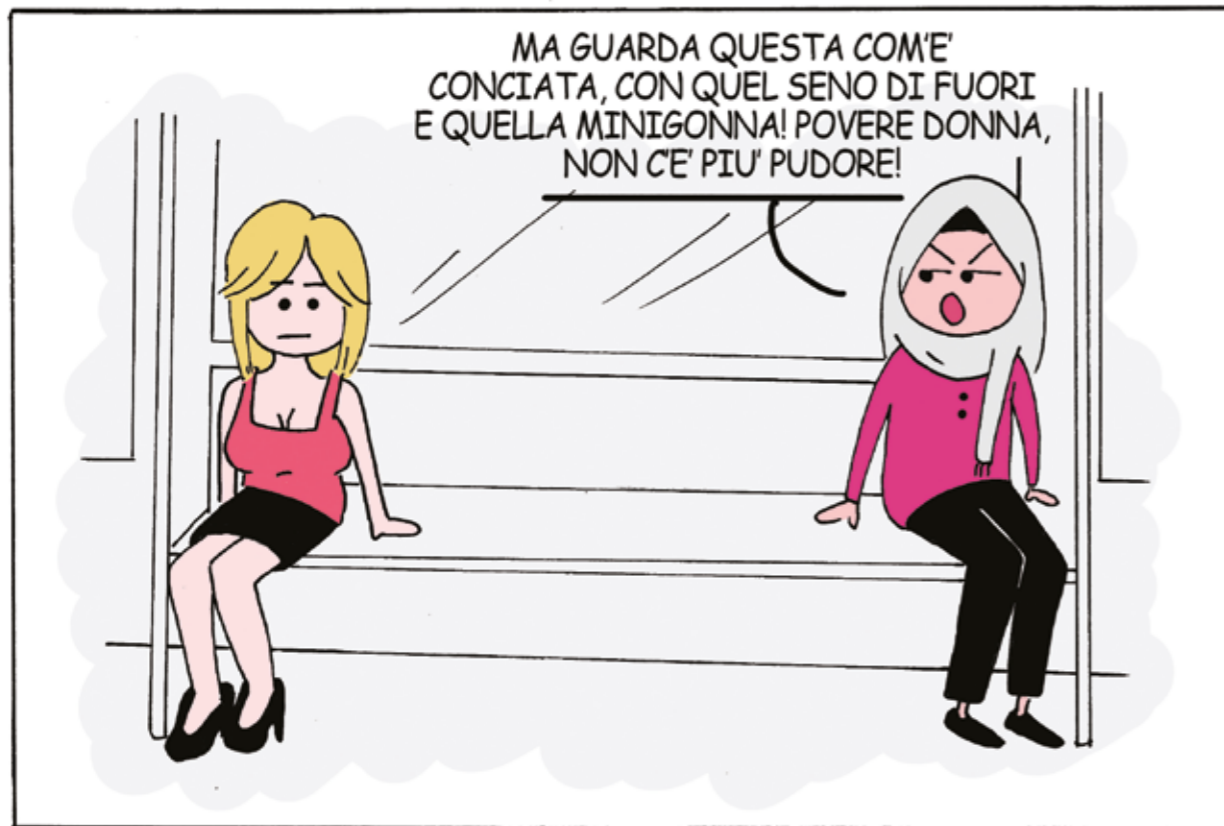
OPPURE QUESTO SOGGETTO...

MA COME SEI CONCIATA?  
E QUELLO STRACCIO IN TESTA?  
GUARDA CHE NON  
SIAMO PIU' NEL MEDIOEVO...  
VERGOGNATI!



# PRE... GIUDIZIO!

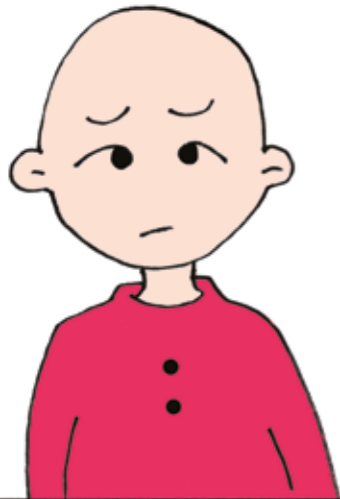
(GIUDIZIO UNIVERSALE PARTE DUE)



# SENZA IL VELO

BY TAKOUA BEN MOHAMED

COME LA SOCIETA'  
MI IMMAGINA  
SENZA VELO:



COME GLI AMICI MI  
IMMAGINANO SENZA  
VELO:

(NON CE LA FANNO PROPRIO EHI)



COME LA MIA FAMIGLIA  
MI VEDE SENZA VELO:



COME SONO IN REALTA':



## Autoritratto. Io: italiana e palestinese!

*Tavola di Miriam Zadari*



# 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".<sup>1</sup> La mancanza di testi-

monianze 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

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.

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:<sup>2</sup> 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 *zali* [zellige]<sup>3</sup> 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 adamicco; in aggiunta, era decisamente improbabile che le donne che lo popolavano si rilassassero senza indossare vestiti.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> La pressoché costante assenza di vestiti mette in risalto anche l'incarnato della maggioran-

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Le zellige sono piastrelle in terracotta con motivi geometrici, tipiche del Maghreb.

<sup>4</sup> "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.

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

za 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 bruciapfumi, il narghilè.

Una narrazione manipolata nel modo appena descritto diventa "una maschera necessaria"<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> dunque alla nascita dell'archeologia moderna e all'urgenza europea di documentare ciò che accadeva oltre i propri confini. Questo prototipo di fo-

<sup>6</sup> "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.

<sup>7</sup> Ivi. 17.

<sup>1</sup> Malek Alloula usa questo termine per descrivere



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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> 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.

## 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. Impossibilità 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 afgano parlando proprio dell'oppressione e delle ingiustizie cui sono sottoposte le donne del paese invaso.<sup>10</sup> Il messaggio veicolato dal discorso dell'ex first-lady appare chiaro: tocca all'America salvare le donne afgane oppresse dai terroristi. Il progetto coloniale, d'altronde, ha agito non di rado in nome della difesa delle musulmane,<sup>11</sup> 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

<sup>10</sup> L. Pazargadi. (2012). *Mosaics of Identity*. Los Angeles: UCLA. 73.

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

Partendo da questa riflessione, Essaydi sviluppa una sua poetica visuale, un suo linguaggio

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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).

gio 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.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup> 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 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: adessa 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.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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".<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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 model-

le, 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 spesso 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.<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup>

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 oppostive.

### 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

<sup>17</sup> S. Graham-Brown. *op. cit.* 47.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> *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.<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup> Per molti secoli, nelle società arabe, è stata insegnata quasi esclusivamente agli uomini.<sup>23</sup> Quello che potrebbe sembrare un atto di sovvertimento della tradizione da parte della fotografia 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)<sup>24</sup> 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,<sup>25</sup> e continuata oggi da street artist come eL Seed.<sup>26</sup> Pur essendo portatori di un messag-

gio, 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.<sup>27</sup>

## 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 cromati-

ha creato uno stile che egli stesso ha definito "calligrafittismo". 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.

<sup>27</sup> Shanahan, M. (2014). *op. cit.* 21.

ca, 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 odaliska. 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.<sup>28</sup>

Il termine "odaliska" non ha radici arabe, ma turche: deriva da *oða*, "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.

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

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

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

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> L'artista sottolinea spesso questa contrapposizione. Si veda Nassar. (2012). *Dispels Orientalist Preju-*

*dices. Arts and Culture Today*. 5 March. [artandculturetoday.wordpress.com/photography/1001-2/](http://artandculturetoday.wordpress.com/photography/1001-2/) (cons. 10.04.2020).

<sup>25</sup> Nja Mahdaoui è un artista tunisino nato 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.

<sup>26</sup> eL Seed (nato nel 1981) è uno street artist franco-tunisino che, combinando graffiti e calligrafia,

## 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](https://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](http://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. & Norlöf, 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](http://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/](http://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.