

Labirinti 131



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Studi Letterari,
Linguistici e Filologici

Collana Labirinti n. 131
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici
Palazzo Verdi - Piazza Venezia, 41 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281777-281753 Fax 0461 281751
<http://www.lett.unitn.it/editoria/>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-357-2
Finito di stampare nel mese di dicembre 2010
presso la Tipografia Alcione (Trento)

L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità

a cura di Fulvio Ferrari

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università di Trento

Andrea Comboni
Università di Trento

Miguel Gallego Roca
Universidad de Almeria

Massimo Rizzante
Università di Trento

Paolo Tamassia
Università di Trento

Tadahiko Wada
Tokyo University of Foreign Studies

SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	IX
DOMENICO PAZZINI, L'eredità origeniana dell'allegoria medievale	1
ELENA FABIETTI, Un paradigma intermittente: il figurale e le immagini della poesia	19
LUCA LOMBARDO, Dante, Boezio e la «nuova menzogna»	31
DAVIDE BERTAGNOLLI, <i>Pearl</i> tra allegoria ed elegia	57
CLAUDIO NEGRATO, Una nuova interpretazione dell'Apologo della prima satira di Ludovico Ariosto	77
MICHELE DE BENEDICTIS, Il regio teatro dell'allegoria. Visioni e revisioni ermeneutiche nel <i>masque</i> giacomiano di Ben Jonson	91
ANTONIO PRETE, L'allegoria nei <i>Fiori del male</i>	121
PASCAL GABELLONE, Giuseppe Ungaretti: <i>La Terra promessa</i> o i frammenti dell'Epos	127
REMO CESERANI, Memoria, allegoria e fotografia in Walter Benjamin	141
SILVIA ANNAVINI, <i>Proteo</i> e l'allegoria barocca nell' <i>Ulisse</i> di Joyce	159
JACOB SCHOTT, Holy Grail or Empty Vessel: The Absence of Allegory in Robbe-Grillet's <i>Dans le labyrinthe</i>	177

VALENTINO BALDI, Fine dell'epifania e allegoria vuota nel romanzo modernista	187
GABRIELE VITELLO, Leonardo Sciascia e l'allegoria del Potere	203
CARLO TIRINANZI DE MEDICI, Superficie e assenza di allegoria. Una forma simbolica d'oggi	215
LISA MARCHI, Paradossi dell'allegoria	237

Yves Bonnefoy

Facesti come quei che va di notte...

Agitava qualcosa come una torcia,
e l'incerta doppia luce confondeva
quelli che dietro di lui cercavano
di non aver paura, lungo l'abisso.

Guida, perché della luce che offri
agli altri nulla cade sul tuo corpo?
Non hai bisogno anche tu di vedere
il vuoto che si spalanca sotto i passi?

Tale è il destino dell'allegoria:
chi parla non potrà né deve sapere
da dove viene e dove s'inabissa la sua parola.

Il suo piede cerca il suolo e insieme il vuoto,
il suo volo esita e trema nelle parole,
fiamma meno che la cenere lambita dal sogno.

(traduzione di Antonio Prete)

LISA MARCHI

PARADOSSI DELL'ALLEGORIA

Introduzione

Utilizzata fin dal Medioevo sia in letteratura che nelle arti figurative per evocare un significato nascosto ed alludere ad un senso altro, l'allegoria è figura emblematica la cui doppiezza e ambivalenza continuano ancora oggi ad affascinare ed intrigare artisti, critici e studiosi.¹ Coesistono infatti nell'allegoria due significati: uno esplicito e letterale, che si presta ad una facile codificazione, e uno sottinteso ed implicito che necessita di un'interpretazione più accurata ed audace in grado di andare oltre il significato manifesto. Il passaggio dal primo al secondo piano di lettura richiede, a seconda dei casi, specifiche chiavi critiche d'interpretazione deducibili dal testo, dalla lingua o dal contesto culturale in cui è stata prodotta l'opera. L'allegoria quindi, si basa su una tensione dialettica mai completamente risolta in cui la libertà di chi interpreta si interseca necessariamente con la materia testuale presa in esame. Proprio a questo cruciale paradosso, contraddizione sorprendente, che la figura retorica dell'allegoria sottende e lascia trasparire in maniera appena percettibile, il mio articolo dedica l'esame e la discussione critica. In particolare, prendo in considerazione comparata le riflessioni teoriche elaborate da Romano Luperini, Paul de Man e Jacques Derrida su allegoria e linguaggio al fine di analizzare e approfondire le criticità insite nel procedimento allegorico e con lo scopo di portarne in superficie le contraddizioni, ambivalenze capaci di inficiarne la decodificazione e di annullarne l'atto inter-

¹ Come osserva Roberto Bugliani, proprio a causa di questa sua doppiezza, l'allegoria è stata a lungo ritenuta una figura retorica ambivalente, dal significato incerto, spesso confusa con la metafora o il simbolo. Cfr. Bugliani 2005, 53.

pretativo. In particolare, gli scritti teorici di Luperini, de Man e Derrida mi offrono gli strumenti critici necessari per tentare di decifrare e chiarire il significato dell'allegoria attivata dalla scrittrice americana di origini giordane Diana Abu-Jaber in *Crescent - Luna crescente* (2003).

Il romanzo in questione è costituito da due narrazioni che si combinano l'una con l'altra: la storia d'amore di Sirine e Han infatti, si mescola al racconto orale dello zio di Sirine, il quale narra alla nipote le peripezie e le avventure di Abdelrahman Salahadin e, così facendo, ripercorre la storia millenaria dei rapporti intercorsi tra il mondo arabo e l'Occidente.

Abdelrahman è un beduino arabo, costretto a vendere se stesso e poi a gettarsi in mare fingendo di annegare per sfuggire alla sua triste condizione di schiavo. Riflesso della figura retorica che incarna, questo personaggio è coinvolgente e intrigante: la sua bellezza cela un significato riposto e la sua figura è circondata da un alone di mistero. Si veda come la voce narrante introduce Abdelrahman mettendone subito in luce l'ambivalenza e la doppiezza:

Abdelrahman Salahadin si muoveva come se custodisse un segreto dentro di sé, come acqua portata a coppa nelle mani. [...] Di giorno la sua pelle ha il colore della cannella e del miele. Di notte è quasi invisibile. Si muove come se non si muovesse, come occhi che scorrono sulla pagina.²

Nel corso del romanzo, il personaggio di Abdelrahman si sovrappone e finisce per coincidere con la figura dell'«arabo annegato»³ creata da Abu-Jaber e articolata da Nouri Gana nella sua lettura critica.⁴ Egli prende in esame e interroga tale rappresentazione, elaborando diverse interpretazioni che fungono da punto di partenza per il mio articolo. Nello specifico, la mia analisi è rivolta ad illustrare l'impatto prodotto, sia a livello letterario che teorico, dal personaggio di Abdelrahman, dalla figura retorica ad esso sottesa e dalla lettura critica sviluppata da Gana. Come vedremo, l'allegoria attivata da Abu-Jaber si presta ad una pluralità di letture e produce, necessariamente e paradossalmente, una varietà di significati che

² Abu-Jaber 2003, 22.

³ Abu-Jaber utilizza l'espressione «arabo annegato» in diversi passaggi del suo romanzo trasformandola anche in una categoria dal valore rappresentativo e universale. Cfr. Abu-Jaber 2003, 318, 347.

⁴ Gana 2008, 238-41.

rivelano e manifestano le antinomie e le contraddizioni ad essa sottese. Mi servo dunque degli strumenti critici offerti da Luperini in *L'allegoria del moderno*, da Derrida in *Scrittura e differenza* e da de Man in *Allegorie della lettura* per analizzare e decifrare la figura retorica dell'«arabo annegato» e per dimostrare l'illeggibilità o, per meglio dire, l'iper-leggibilità di tale allegoria.

1. *L'allegoria in Luna crescente: una figura retorica iterata, dissonante e irrisolta*

Luna crescente narra l'incontro e la storia d'amore tra Sirine, una *chef* arabo-americana, che lavora a Los Angeles nel ristorante libanese Nadia's Café, e Hanif al-Eyad (Han), un giovane intellettuale esiliato dall'Iraq e docente universitario di letteratura araba. I due protagonisti sono tormentati da un conflitto identitario e da un senso di appartenenza incerto che il loro incontro contribuirà a risolvere: attraverso Han infatti, Sirine riscoprirà ed imparerà ad apprezzare la sua eredità araba, mentre il giovane iracheno riuscirà a riconciliare la propria origine araba con la nuova appartenenza americana. In realtà, nel romanzo si sovrappongono due storie parallele che finiscono per confluire: la storia di Han e Sirine infatti, si alterna al racconto orale narrato dallo zio di Sirine e incentrato sulle avventure di Abdelrahman.

Protagonista di vicende e imprese straordinarie, che lo portano dal golfo di Aqaba sui fondali del Mar Rosso e da lì a Hollywood e poi di ritorno in Giordania, il beduino arabo Abdelrahman vende se stesso ai mercanti di schiavi, quindi si getta in mare e finge di annegare, in tal modo venendo a confondersi e convergere con la figura dell'«arabo annegato». Questa immagine emblematica percorre tutta l'opera di Abu-Jaber ed attira l'attenzione di chi legge a causa della sua ambivalenza. Come suggerisce Nouri Gana infatti, nel personaggio di Abdelrahman si condensano «forze mitiche, storiche e culturali cruciali per l'identità araba e arabo-americana»⁵ che vengono annientate e annullate dall'atto dell'annegamento. Il nome Abdelrahman infatti, storicamente rievoca reminescenze di un passato glorioso: Abdelrahman fu l'unico Omayyade sopravvissuto alla strage compiuta dai rivali Abbassidi per assicurarsi il califfato; dopo un viaggio lungo e pieno di peripezie, riuscì ad arri-

⁵ Gana 2008, 239, traduzione mia.

vare in Andalusia e a fondare un emirato rivale a quello di Baghdad noto ancora oggi per la tolleranza interetnica e religiosa.⁶ Il nome Salahadin invece, rimanda al «*leader* musulmano curdo Salahdin Al-Ayyubi che conquistò Gerusalemme dopo un assedio durato dodici giorni».⁷ Nel romanzo di Abu-Jaber però, questo beduino arabo dal nome altisonante è un individuo oppresso, costretto a vendere se stesso e a gettarsi in mare per riacquistare la libertà. L'ambivalenza e la doppiezza che caratterizzano questo personaggio sono particolarmente evidenti nel seguente passaggio in cui la voce narrante sottolinea come le sue origini illustri siano offuscate dalla sua condizione di schiavo e rivitalizzate dall'atto di annegamento:

Abdelrahman Salahadin, un nome così lungo. Ci vuole una vita a pronunciarlo.

Insolito, sicuramente, ma nobile. Un nome pieno di compassione e bellezza, Abdelrahman, "il Servo del Misericordioso", e Salah al Din, Saladino, il grande guerriero e liberatore.

[...] Il mercante di schiavi saudita è in attesa, gli occhi tristi, pudico come uno spasimante: è venuto per comprare Abdelrahman e per portarlo via con sé, attraverso il Mar Rosso, fino al suo castello nel deserto. [...]

Abdelrahman tende l'orecchio verso l'orizzonte, come in ascolto. Quando finalmente sono in alto mare, circondati dal buio, dal segreto gonfiarsi delle onde scure, sotto una volta lontana di nuvole tonanti, sembra ricevere un segnale invisibile e si alza. Il mercante di schiavi lo guarda quasi supplichevole, forse intuendo ciò che sta per succedere. Abdelrahman alza le braccia e salta; si lascia cadere in acqua come miele da un barattolo, denso e scintillante, e in un attimo scompare.⁸

Figlio di una schiava e schiavo egli stesso, Abdelrahman incarna una soggettività oppressa e sopraffatta da forze esterne, da un destino e da una storia che si ripetono sempre uguali; individuo fiero e dignitoso, egli rappresenta però anche un soggetto in grado di sovvertire il sistema che lo imprigiona e di riscattarsi. L'allegoria diventa dunque il luogo di un gioco di forze contrastanti: a livello letterale, l'annegamento rinvia ad una morte per sommersione e conseguente asfissia, ad un atto suicida compiuto gettandosi in

⁶ Gana 2008, 239.

⁷ Gana 2008, 239, traduzione mia.

⁸ Abu-Jaber 2003, 22-23.

mare; a livello figurato, l'affogamento rimanda a una condizione di oppressione, sopraffazione e annullamento. Eppure, l'annegamento rappresenta anche la via di fuga attraverso la quale Abdelrahman riacquista la libertà e comincia una nuova vita. Questa divergenza impedisce di fissare un senso definitivo e favorisce lo spostamento dal primo al secondo piano di lettura e da questo ad un significato completamente opposto, evitando che l'interpretazione rimanga bloccata al primo livello. Come sostiene de Man infatti,

Il rapporto tra il senso proprio e il senso letterale dell'allegoria, che si possono chiamare 'allegorema' e 'allegoresi' (così come si distingue tra 'noema' e 'noesi'), non è semplicemente un rapporto di non coincidenza. La dissonanza semantica si estende ben oltre. [...] Dal punto di vista strutturale e retorico, però, tutto quello che conta è che la rappresentazione allegorica conduce ad un senso che diverge da quello iniziale al punto da bloccarne la manifestazione.⁹

In *Luna crescente*, l'allegoria dell'«arabo annegato» appare in tutta la sua drammaticità e colpisce proprio a causa dell'ambivalenza e della divergenza che la caratterizzano. Si tratta di una figura retorica sfuocata, e particolarmente stridente ed è proprio questo aspetto contrastante e duplice che la rende ancora più efficace. Come sostiene de Man infatti, «l'icona allegorica deve attirare l'attenzione; la sua importanza semantica deve essere drammatizzata».¹⁰

Come interpretare allora tale discrepanza? Quali sono i significati ad essa sottesi e come possiamo dare senso a questa inusuale e apparentemente assurda allegoria? Nel paragrafo seguente cercherò di affrontare queste questioni cruciali, provando a illuminare e chiarire la dialettica insita nel procedimento allegorico e nelle sue possibili interpretazioni critiche.

2. *L'allegoria come oscillazione tra arbitrarietà e struttura, invenzione e realtà*

L'allegoria messa in atto da Abu-Jaber in *Luna crescente* è complessa, duplice e stratificata. Da una parte, essa richiede un'interpretazione critica attenta e meticolosa capace di mettere a fuoco e

⁹ De Man 1997, 82.

¹⁰ De Man 1997, 81.

decifrare degli elementi testuali anche minimi; dall'altra, esige una lettura che esorbiti dal testo, prenda in considerazione ed includa dimensioni ad esso esterne.

Gana, ad esempio, interpreta la storia dell'«arabo annegato» come uno strumento finalizzato a far emergere e manifestare in maniera drammatica «le difficoltà, le implicazioni e i rischi derivanti dall'essere arabo».¹¹ Egli lega dunque la sua lettura critica ad una realtà storica e sociale precisa, non esclusivamente focalizzata sul testo, eppure nemmeno del tutto arbitraria, dal momento che la sua tesi è supportata da specifiche prove testuali che la confermano. Si consideri, ad esempio, il seguente passaggio nel quale la voce narrante riflette sulla sconvenienza sociale dell'essere arabo/a:

Abdelrahman sa che potrebbe essere un uomo libero, ma è pur sempre un arabo. Nessuno vuole mai essere arabo, perché è una condizione troppo antica, troppo tragica e misteriosa, troppo esasperante e triste per chiunque, tranne che per un arabo vero. In sostanza, è una questione d'immagine. Chiedetelo a chi volete, che sia persiano, turco, perfino libanese o egiziano, nessuno vuole essere arabo. Dicono, ecco, veramente noi siamo indo-russi-asiatici-europei-caldei. E così, alla fine, l'unico che finisce per essere arabo è sempre il piccolo beduino con le sue capre, le sue pecore e la sua poesia che parla di pecore e capre, perché lui non sa di essere arabo e quello che non sai non ferisce.¹²

Per elaborare la sua lettura critica, Gana attinge le sue chiavi interpretative direttamente dal testo, ma prende in considerazione anche la realtà storico-sociale ad esso esterna. Così facendo, egli rivela e manifesta la dialettica sottesa all'allegoria e riconferma il sostrato storico-sociale da cui essa trae origine. Proprio su questa duplicità si concentra Luperini in *L'Allegoria del Moderno*, quando sottopone l'allegoria ad una «duplice angolatura»¹³ con l'intento di fornire una lettura completa e complessa della modernità. Luperini prende in profonda considerazione e sottolinea il «carattere paradossale»¹⁴ e contraddittorio dell'allegoria, che richiede una lettura del testo accurata e ravvicinata, ma sollecita anche e favorisce la libera interpretazione critica. Ecco in che termini

¹¹ Gana 2008, 240.

¹² Abu-Jaber 2003, 53.

¹³ In quest'opera Luperini analizza ed interpreta l'allegoria sia quale elemento formale tipico della modernità che quale strumento di lettura adatto ad interpretare la modernità stessa. Cfr. Luperini 1990, 11.

¹⁴ Luperini 1990, 53.

espone e chiarisce la dialettica che rappresenta il fondamento dell'allegoria e della sua interpretazione critica:

Questo è il carattere paradossale dell'allegoria o, se si preferisce, la dialettica profonda del suo disgelarsi: per un verso rimanda, seguendo Benjamin, alla libertà dell'atto della significazione e del giudizio e della attribuzione di un significato non deducibile dalla cosa in sé, dall'altro, seguendo Frye, questa libertà è vincolata e deve fare i conti con un 'elemento strutturale' che è nel testo.¹⁵

In altre parole, per Frye l'interpretazione critica è limitata dall'allegoria stessa che, essendo un'unità costitutiva e organica del testo, guida e dirige l'interpretazione; per Benjamin, al contrario, il significato dell'allegoria non può essere dedotto dalla materia testuale ed è il risultato dell'interpretazione critica.¹⁶ In base alle analisi contrapposte di Benjamin e Frye, Luperini sviluppa una concezione dell'allegoria come di una figura retorica situata a metà strada tra struttura e libertà, dialettica e discrezionalità, legittimità e arbitrarietà. Tale interpretazione è espressa chiaramente laddove Luperini evidenzia il carattere dialettico e il sostrato storico e sociale da cui essa trae origine. Egli considera queste due componenti come due strumenti critici essenziali, perché guidano e convalidano l'interpretazione. Ecco la sua illustrazione:

Come ci ricorda Benjamin, l'intenzione allegorica è di genere dialettico e di natura storica e sociale. La convenzionalità dei significati chiama in causa infatti un'arbitrarietà non individuale ma collettiva, uno statuto comunitario che fonda la leggibilità dei significati e dunque la loro validità intersoggettiva e che perciò trasforma l'iniziale arbitrarietà in legittimità relativa e storicamente determinata.¹⁷

In questo passaggio, Luperini evidenzia come per Benjamin, l'immagine allegorica contenga un elemento convenzionale facilmente interpretabile, il quale tuttavia necessita della libera re-invenzione critica per essere interpretato; l'atto interpretativo dunque,

¹⁵ *Ibidem*, 53.

¹⁶ Per Benjamin infatti, «il contenuto della cosa non si può dedurre né dalla conoscenza della sua costituzione, né dalla scoperta della sua destinazione, e neppure dal presentimento del contenuto». Cfr. Benjamin 1976, 160.

¹⁷ Luperini 1990, 74.

germina dalla materia testuale, ma fa riferimento anche alla dimensione storico-sociale ed è legittimato dal consenso espresso dalla comunità.

L'oscillazione tra libertà e struttura, tra invenzione ed elemento testuale, tra arbitrarietà e reale, rappresenta uno dei paradossi che caratterizzano l'allegoria. Tale spostamento oscillatorio si rintraccia anche nell'interpretazione di *Luna crescente* condotta da Gana; egli infatti, elabora la sua lettura critica a partire dal testo, ma focalizza anche la sua attenzione su una realtà storico-sociale ad esso esterna. La sua interpretazione pertanto denota una lettura ravvicinata, ma è anche il risultato di un'analisi critica che esorbita dal testo e coinvolge il reale.

3. *L'allegoria come immagine rappresentativa*

La rilettura dei difficili rapporti tra Oriente e Occidente articolata da Abu-Jaber in *Luna crescente* non rimane cristallizzata nel passato,¹⁸ ma prosegue con l'intento di far riemergere la storia delle esclusioni e marginalizzazioni subite dalle soggettività arabe in epoca contemporanea. Di conseguenza, secondo Gana, nella figura dell'«arabo annegato» è adombrata la condizione attuale dei soggetti arabi diasporici, che soccombono sotto il peso di immagini stereotipate e che annegano nel mare di rappresentazioni alienanti e viziate.¹⁹ Tale interpretazione è supportata da passaggi testuali come il seguente, che testimoniano, seppur attraverso la finzione, quanto le soggettività arabe siano state oggetto di pregiudizi e distorsioni:

E così Abdelrahman Salahadin la smise di annegare. Aveva deciso di diventare un divo. [...]

A quell'epoca registi e produttori non pensavano agli arabi come a dei terroristi, li vedevano piuttosto come personaggi usciti dalla Bibbia. E poi pensavano che chi aveva la pelle scura fosse capace di tutto, potesse commettere qualsiasi gesto. Quindi ci furono altri film sugli arabi in cui i ruoli principali

¹⁸ Si veda in particolare le parti in cui la voce narrante recupera il passato glorioso degli Arabi e denuncia il dominio e l'oppressione esercitata dalle potenze coloniali sulle soggettività arabe. Cfr. Abu-Jaber 2003, 123 e 176.

¹⁹ Gana 2008, 240.

andarono a italiani, a qualche irlandese, perfino a uno o due spagnoli, a quanto mi risulta. [...]

Quando salì sul palco per il provino, tutti gli attori italiani ammutolirono. E quando il regista, in fondo alla sala, perso in un mare di sedili vuoti, fece cenno di cominciare, Abdelrahman aprì la bocca ed esclamò: «Un piccolo popolo, un popolo di barbari!», che poi fu una delle battute più interessanti di tutto il film, e la sua voce fendette l'aria del teatro come una lancia e tutti seppero che lui sarebbe stato il divo del film.

Ma come poteva essere un divo quel giordano, siriano, libanese, egiziano, iracheno, palestinese, quel beduino di un arabo annegato?²⁰

Tale episodio dimostra quanto le soggettività arabe abbiano subito il peso di rappresentazioni umilianti e mortificanti e come tuttora esse siano l'oggetto di raffigurazioni degradanti sul piano della dignità e del prestigio.²¹ In questo caso dunque, la figura dell'arabo annegato assume una valenza rappresentativa, nel senso che essa è destinata ad esprimere l'insieme delle soggettività arabe la cui identità e cultura sono state dissimulate, eclissate e fatte inabissare dall'industria di Hollywood e dai media. Tale figura ha inoltre il potere di agire in nome e per conto delle soggettività arabe e viene introdotta nel racconto con l'intento di mettere in scena la loro condizione di oppressione. Come sostiene de Man infatti:

L'immagine o icona allegorica possiedono da una parte un valore e un potere rappresentativo [...]. Le figure devono essere dotate di un'intensità semantica che conferisce loro una funzione rappresentativa particolarmente efficace.²²

Nel caso di *Luna crescente*, l'allegoria assume un ruolo e un valore di rappresentanza: essa infatti, concentra in sé diversi significati e diventa l'emblema dell'oscuramento e dell'occultazione subiti dalle soggettività arabe per effetto di rappresentazioni negative e stereotipate diffuse dai media e da Hollywood. Non solo, la storia di Abdelrahman e l'immagine dell'arabo annegato rivelerebbero e

²⁰ Abu-Jaber 2003, 346-7.

²¹ Per un'analisi approfondita delle rappresentazioni negative e stereotipate, che hanno preso di mira gli arabi prima e dopo l'11 settembre 2001 e sono state messe in circolo e diffuse dall'industria di Hollywood, si veda Shaheen 2001 e 2008.

²² De Man 1997, 81.

manifesterebbero il luogo di «interdizione» e di «reclusione»²³ in cui l'arabo di oggi si rifugia isolandosi dal resto dell'umanità. Secondo Gana, infatti, la storia di Abdelrahman testimonierebbe che l'arabo attuale può essere solo colui/colei che, al pari di un beduino, ignora le traversie e le difficoltà dell'essere arabo e quindi vive sereno accettando un'identità di cui non conosce le implicazioni; o ancora, un soggetto che, consapevole di portare un'identità costruita da altri come temibile e pericolosa, accetta di vivere una non-vita assumendo un'identità fabbricata, alterata e manipolata da altri.²⁴

L'allegoria ideata e attivata da Abu-Jaber in *Luna crescente* contiene un caleidoscopio di significati e si presta ad una pluralità di letture ed interpretazioni. Essa rivela e manifesta la sua struttura intrinsecamente incontrollabile e incontenibile: non esiste, infatti, un senso univoco che assicuri la veridicità o la precedenza di un'interpretazione rispetto alle altre; tutte le letture appaiono plausibili, poiché aggiungono significati sempre nuovi e diversi, decretando l'illeggibilità o, per meglio dire, iper-leggibilità di tale figura retorica. Eppure, tale disseminazione di senso non annulla l'efficacia dell'allegoria, né banalizza o riduce i significati ad essa sottesi; piuttosto, essa fornisce delle chiavi interpretative che di volta in volta contribuiscono a dischiudere, a penetrare il testo narrativo e a interrogare criticamente dimensioni ad esso esterne.

4. *L'allegoria come proliferazione di senso e come paradosso interpretativo*

Le molteplici letture e le diverse interpretazioni a cui l'allegoria si presta, la arricchiscono con significati sempre nuovi e impediscono che il gioco che la tiene in vita si esaurisca. Destinata ad essere un procedimento sempre aperto e mai definitivo, per Derrida, l'interpretazione, nel suo senso assoluto e assolutizzante, è impossibile, eppure può essere inseguita, pur nella consapevolezza che l'ultima interpretazione rimane comunque irraggiungibile. Secondo Derrida infatti, nel linguaggio, così come in altre strutture, «il fulcro o la sorgente sono sempre ombre o potenzialità inafferrabili,

²³ Gana 2008, 241, traduzione mia.

²⁴ *Ibidem*, 241.

inattuizzabili e prima di tutto inesistenti». ²⁵ Questo, sostiene Derrida, non perché le sostituzioni che interessano il significante siano infinite, ma perché il linguaggio è lo spazio di un'alternanza giocosa tra significante e significato che esclude la totalizzazione. ²⁶ Per Luperini però, la riproduzione incontrollata di significati teorizzata da Derrida impedisce di attribuire un senso chiaro ai diversi elementi del linguaggio e di illuminarne in modo definitivo il significato. Si veda a tal proposito il seguente passaggio:

Per Derrida *l'écriture* è il luogo del senso sempre disseminato e differenziatesi, che disperde la possibilità dell'unità e dunque disgrega l'ambizione metafisica e la pretesa logocentrica: è la sede di una traccia, di un'essenza unica, di un significante senza significato che si pone in realtà come ipersignificato originario. ²⁷

In realtà, per Derrida il linguaggio è retto e tenuto in vita proprio dall'opposizione che l'interpretazione critica tenderebbe a ridurre e a neutralizzare. Paradossalmente dunque, un atto interpretativo assoluto e definitivo sancirebbe la fine di quel gioco di opposizioni su cui si fondano il linguaggio e l'allegoria quale elemento linguistico. Sostiene Derrida infatti, che «il *paradosso* è che la riduzione metafisica del segno [ha] bisogno dell'opposizione che essa riduceva». ²⁸

L'allegoria dunque, proprio perché allude e non dichiara mai apertamente, lascia spazio ad un ampio margine di libertà e di gioco e rende vano ogni tentativo che miri a fissare una volta per tutte un senso definitivo. Nella storia raccontata dallo zio di Sirine, ad esempio, la figura dell'arabo annegato diventa sfuocata, si sovrappone di volta in volta e si confonde con diversi personaggi. In questo modo l'opposizione tra significante e significato viene continuamente stimolata e il gioco di ambivalenze, su cui l'allegoria è costruita, viene tenuto in vita e non si esaurisce. Si veda a tal proposito il seguente passaggio:

Intanto ad Hal'Awud, il regista inglese, che non per niente era ricco e famoso, aveva già affidato il ruolo di protagonista per il suo film: aveva scelto

²⁵ Derrida 2002, 368-69.

²⁶ *Ibidem*, 372.

²⁷ Luperini 1990, 12.

²⁸ Derrida 2002, 363.

un pazzo di arabo annegato irlandese, altissimo e dalla pelle trasparente, dagli occhi trasparenti e dalla voce come acqua in un pozzo. Sarebbe stato lui il divo. [...]

E così quell'irlandese rubò il film, senza neanche dire grazie. Proprio come il vero Lawrence rubò la fiducia alle tribù arabe, e come i *gringos* rubarono la California ai messicani, così Peter O'Toole rubò il film a Omar Sharif, a cui apparteneva di diritto. A lui che era il vero splendore, la vera bellezza e intelligenza di tutta la storia.

Ma sei sicuro che Omar Sharif fosse davvero Abdelrahman Salahadin? [...] Bè, non si può mai essere sicuri di niente. Il punto è che anche Omar Sharif era un arabo annegato. Era questo che lo rendeva bello e tragico.²⁹

In questo caso, l'allegoria viene riattivata e rafforzata attraverso continui spostamenti di senso e un gioco costante di rimandi intratestuali. Ne deriva un paradosso interpretativo per cui, come ci ricorda Benjamin, nell'allegoria «ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significare qualsiasi altra cosa».³⁰

Le conseguenze di tale ambivalenza e contraddizione si manifestano e diventano chiare nel seguente passaggio in cui la confluenza tra la figura dell'«arabo annegato» e i diversi personaggi contribuisce a innescare una situazione di confusione e di disorientamento:

[Sirine] ripensa alla storia di Abdelrahman Salahadin. A volte, nei mesi successivi alla partenza di Han, al momento di addormentarsi le pareva di confondersi, come se non sapesse più se fosse stato Han o Abdelrahman ad amarla, se fosse stato Han o Abdelrahman a tuffarsi nella pagina nera del mare infinito. Se fosse stato Abdelrahman a lasciarla, per tornare nella sua vecchia casa, o Han ad annegare, ancora una volta, ancora.³¹

In realtà, in *Luna crescente*, la doppiezza e l'ambiguità sottese all'allegoria si trasferiscono, si ripercuotono e contaminano il racconto stesso. Come sostiene de Man infatti,

Poiché ogni testo narrativo è in primo luogo l'allegoria della propria lettura, esso è prigioniero di un complicato double bind. Fin quando tratterà un tema (il discorso di un soggetto, la vocazione di uno scrittore, la costituzione di una co-

²⁹ Abu-Jaber 2003, 366-67.

³⁰ Benjamin 1999, 148-49.

³¹ Abu-Jaber 2003, 404.

scienza), condurrà sempre al confronto di due sensi incompatibili tra i quali è necessario ma impossibile decidere in termini di verità e di errore. Se una delle letture è dichiarata vera, sarà sempre possibile disfarla per mezzo dell'altra; se è decretata falsa, sarà sempre possibile che essa annunci la verità della sua aberrazione.³²

Nel seguente passaggio, ad esempio, il testo narrativo stesso diventa l'oggetto di un paradosso interpretativo:

Ma i personaggi, i personaggi di queste storie, sono esistiti?

Mettiamola così: c'è della verità in ogni essere vivente e morente, solo che non sempre riusciamo a riconoscerla a prima vista, come il piccolo seme da cui nasce l'albero prorompente di *mejnoona*.

Ma Abdelrahman? È sopravvissuto? È davvero andato a Hollywood?

Sai l'arte di ascoltare una storia richiede silenzio e ricettività in parti uguali. Sì, Abdelrahman è esistito: era tuo cugino. È sopravvissuto? Bè, magari non è annegato, magari sì. Dopotutto c'è qualcosa dell'arabo annegato in ognuno di noi. Personalmente mi ci riconosco moltissimo.³³

In questo caso, il narratore rivela e manifesta la natura inconsistente e sfuggibile della sua storia, attribuisce all'allegoria una valenza rappresentativa e sancisce la fluidità del suo racconto. La narrazione finisce quindi per assumere quei caratteri di doppiezza, ambivalenza e opacità che erano propri dell'allegoria e che si riversano nel racconto stesso. Di conseguenza, non solo l'allegoria ma anche le attività di scrittura e di lettura appaiono intrappolate in un paradosso che rende vano ogni tentativo atto a chiarirne definitivamente il significato e a fissarne il senso una volta per tutte. Come ci ricorda Derrida infatti, pur determinando un'aggiunta di significato, pur rappresentando uno strumento indispensabile per l'elaborazione del senso, l'interpretazione si scontra con l'assenza di un'origine ed è ostacolata dall'abisso di significato che risiede nel segno stesso e che rende dubbia la verità attribuita all'interpretazione. Tale concezione è particolarmente evidente nel seguente passaggio in cui Derrida sottolinea il carattere aggiuntivo, ma sempre effimero del significato e sancisce l'impossibilità di un'interpretazione definitiva e totalizzante:

³² De Man 1997, 84.

³³ Abu-Jaber 2003, 318.

Non è possibile determinare il centro ed esaurire la totalizzazione perché il segno che sostituisce il centro, che lo *supplisce*, che ne tiene il posto in sua assenza, questo segno si aggiunge, viene in sovrappiù, come un *supplemento*. Il movimento della significazione aggiunge qualcosa, e questo fa sì che ci sia sempre qualcosa in più, ma questa aggiunta è fluttuante, perché essa viene a surrogare, a supplire, una mancanza dalla parte del significato.³⁴

Eppure, questo vuoto di significato, questa mancanza di centro, che neutralizza la fissazione di un senso chiaro e univoco, tiene in vita il gioco interpretativo e con esso l'allegoria che è alimentata proprio da quella contraddizione. Sostiene infatti Derrida: «l'assenza di significato trascendentale estende all'infinito il campo e il gioco della significazione».³⁵

La rielaborazione dell'atto interpretativo come gioco non ne annulla l'efficacia né ne invalida l'importanza; piuttosto sospende la frustrazione di chi rincorre ciecamente un significato assoluto, «sogna di decifrare una verità o un'origine che sfugge al gioco e all'ordine del segno, e vive come un esilio la necessità dell'interpretazione».³⁶ Di conseguenza, in *Luna crescente*, la proliferazione e disseminazione di senso assicurano quei margini di libertà e di gioco che sono all'origine del piacere della lettura e dell'interpretazione. Si veda a tal proposito il seguente passaggio:

Cosa successe?

Oh, successero un sacco di cose.

Ma io voglio sapere del grande incontro. Come è andata? Come si sono sentiti tutti quanti?

Habibti, devi capire una cosa. Le storie possono metterti sulla strada giusta, ma non possono portarti fino in fondo. Le storie sono falci di luna crescente: scintillano nel cielo notturno e sono più belle quando non sono finite. Perché la gente desidera più di ogni altra cosa il piacere di non sapere, l'eccitazione di ciò che è solo suggerito, la dolce tragedia del mistero.

In altre parole, Habibti, non bisogna mai dire tutto.³⁷

In questo caso dunque, l'allegoria, da figura retorica circoscritta e apparentemente trascurabile caratterizzata da significati contra-

³⁴ Derrida 2002, 372.

³⁵ *Ibidem*, 361.

³⁶ *Ibidem*, 376.

³⁷ Abu-Jaber 2003, 394.

stanti e sede di un gioco dialettico irrisolto, diventa l'impronta che dà forma al testo narrativo e il modello che caratterizza ogni atto linguistico. Come sostiene de Man infatti: «Il tropo non è una forma di linguaggio derivato, marginale, aberrante, ma il paradigma linguistico per eccellenza. La figurazione non è un modo linguistico tra gli altri: essa caratterizza il linguaggio in quanto tale». ³⁸ Dunque, per de Man, l'importanza e la centralità dell'allegoria conferiscono a questa figura retorica il ruolo di paradigma di ogni atto linguistico. In maniera simile, Derrida sostiene che il linguaggio è la sede di un gioco interpretativo non definitivo e celebra il carattere precario e labile dell'interpretazione. Al contrario, Luperini si dissocia completamente dalle prese di posizione di Derrida e della neo-ermeneutica, di cui critica aspramente la tendenza a ridurre e a diluire ogni atto interpretativo a semplice linguaggio, ³⁹ e si allontana chiaramente dalle conclusioni di de Man.

A mio avviso, *Luna crescente* dimostra come, in realtà, le riflessioni di Derrida e di de Man facciano emergere il carattere enigmatico dell'allegoria e l'aspetto ludico del linguaggio senza però ridurre le problematicità testuali e i nodi interpretativi a semplici giochi linguistici, ma aprendo piuttosto il linguaggio all'alterità e rendendolo capace di penetrare ed esplorare il mondo con modalità che sovvertono le posizioni difese da Luperini. In riferimento alla letteratura arabo-americana infatti, l'affermazione gioiosa di un mondo in cui definizioni e rappresentazioni totalizzanti, dominanti e oppressive vengono annullate e appaiono inconsistenti, in cui il significato manifesto appare velato ed è sempre accompagnato da un piano di lettura implicito, recondito e nascosto diventa un atto capace di innescare processi di identificazione, rappresentazione e interpretazione liberatori e resistenti. Autrici arabo-americane come Diana Abu-Jaber, Naomi Shihab Nye, Suheir Hammad e Mohja Kahf si confrontano costantemente con rappresentazioni stereotipate ed ingiuste e attraverso le loro narrazioni tentano di ribaltare, alterare e sovvertire pregiudizi e luoghi comuni con arabi affogati in un mare di falsità. ⁴⁰ Queste autrici inoltre, si impegnano

³⁸ De Man 1997, 115.

³⁹ Luperini 1990, 13.

⁴⁰ Per un'analisi delle pratiche di decostruzione e dei tentativi di autorappresentazione messi in atto dalle scrittrici arabo-americane si veda la raccolta antologica curata da Kadi 1994. Per un'analisi più specifica e circoscritta alle singole scrittrici si vedano Abu-Jaber 2003, Nye 2008, Hammad 1996, Kahf 2003.

a strappare il velo di silenzio e di disumanizzazione, che copre le soggettività arabe, e a far emergere quell'umanità spesso soffocata da politiche di rappresentazione stereotipate e alienanti. Come sostiene Hélène Cixous infatti, la scrittura ha il compito di «s-velare», nel senso di rendere manifesta e nitida una realtà che è stata tenuta nascosta, e di piegarsi docilmente ai bisogni di una ricerca che non smette mai d'interrogarsi e d'interrogare.⁴¹ In quest'ottica dunque, l'appello di Derrida per «un mondo di segni senza errore, senza verità, senza origine, aperto ad una interpretazione attiva»⁴² rappresenta un'invocazione importante che tiene in scacco il «movimento di dominazione-subordinazione», che governa la ricerca della verità e la scrittura stessa.⁴³

Conclusioni

L'allegoria introdotta da Abu-Jaber in *Luna crescente* è una figura retorica complessa, dissonante e caleidoscopica che nasconde e dissemina una varietà di significati di difficile codificazione. Attraverso le letture critiche sviluppate da Gana, ho cercato di dimostrare come nell'allegoria si condensino significati divergenti, ambivalenze e paradossi, che richiedono una lettura ravvicinata ma anche la capacità di andare oltre il testo e di prendere in considerazione dimensioni ad esso esterne. Con gli strumenti critici offerti da de Man, Luperini e Derrida ho inoltre cercato di manifestare la natura dialettica dell'allegoria, di illuminare il sostrato storico sociale da cui essa trae origine e di dimostrare il paradosso interpretativo che essa scatena. Da una parte, Luperini utilizza l'allegoria come emblema e strumento analitico utile ad esaminare la modernità; dall'altra, Abu-Jaber critica il reale attraverso l'allegoria. Tale movimento o spostamento oscillante sembra riconfermare la poliedricità, polivalenza e molteplicità di cui parla Derrida e a cui ha accennato Luperini.

Attraverso l'allegoria, Abu-Jaber solleva quesiti scomodi, interroga criticamente la condizione delle soggettività arabe diasporiche alienate ed oppresse ed invita chi legge a riflettere sui pericoli provocati da rappresentazioni assolute e opprimenti e da identità so-

⁴¹ Cixous, Derrida 2008, 45 e 104.

⁴² Derrida 2002, 375.

⁴³ Cixous, Derrida 2008, 52

cialmente determinate e imprigionanti. Nel caso di *Luna crescente*, l'allegoria diventa un elemento strutturale del testo, che sostiene e dà senso all'intera narrazione, ma si presenta anche come un'appendice del mondo esterno attraverso la quale vengono veicolate problematiche di natura storico-sociale. La sua codificazione richiede pertanto una costante oscillazione tra testo e contesto, tra struttura e arbitrarietà, tra materia letteraria e invenzione, una dialettica che affina le abilità interpretative e le chiavi critiche.

Interpretata come contrassegno di un'identità controversa e problematica, come indizio dell'oppressione provocata dalla storia e da politiche di rappresentazione ingiuste, come emblema delle soggettività diasporiche e migranti, l'allegoria dell'arabo annegato si presta ad una pluralità di letture e produce molteplici interpretazioni che contribuiscono a dischiuderne il carattere plurale e contingente e a illuminarne l'ambivalenza rivelandone al tempo stesso l'efficacia e l'inconsistenza.

Figura retorica perturbante ed emblematica, intrigante e paradossale, l'allegoria racchiude in sé un abisso di significato di difficile codificazione; tale opacità e ambivalenza si ripercuotono e contaminano il testo narrativo che la ospita, moltiplicando e rivitalizzando il gioco di opposizioni esplicito/implicito, morale/amorale, superficiale/profondo, trasparente/opaco che la caratterizzano:

Mi stai ascoltando? Una storia senza morale richiede certamente più cura e più attenzione della solita storia di tutti i giorni, con una morale, che alla fine, come un libro per studenti svogliati, ti propina sempre il riassunto di se stessa. Una storia senza morale è profonda, anche se per raccontarla non ci si mette più che a preparare una buona tazza di tè alla menta.⁴⁴

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abu-Jaber 2003 D. Abu-Jaber, *Crescent*, trad. it. *Luna crescente*, Mondadori, Milano 2003.
Benjamin 1976 W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1976.

⁴⁴ Abu-Jaber 2003, 88.

- Benjamin 1999 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], trad. it. Einaudi, Torino 1999.
- Bugliani 2005 R. Bugliani, *Di allegorie nuove e inconsulte (Sul Garofano rosso di Elio Vittorini)*, «Allegoria», 17/49 (gennaio-aprile 2005).
- Cixous, Derrida 2008 H. Cixous, J. Derrida, *La lingua che verrà*, Meltemi, Roma 2008.
- De Man 1997 P. De Man, *Allegorie della lettura* [1979], Einaudi, Torino 1997.
- Derrida 2002 J. Derrida, *La scrittura e la differenza* [1967], Einaudi, Torino 2002.
- Gana 2008 N. Gana, *In Search of Andalusia: Reconfiguring Arabness in Diana Abu-jaber's Crescent*, «Comparative Literature Studies», 45, 2 (2008), pp. 228-46.
- Hammad 1996 S. Hammad, *Born Palestinian, Born Black*, Harlem River Press, New York 1996.
- Kadi 1994 J. Kadi (ed.), *Food for Our Grandmothers: Writings by Arab-American and Arab-Canadian Feminists*, South End Press, Boston 1994.
- Kahf 2003 M. Kahf, *E-mails from Scheherazade*, University Press of Florida, Gainesville 2003.
- Luperini 1990 R. Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990.
- Nye 2008 N. S. Nye, *Tender Spot. Selected Poems*, Bloodaxe Books, Highgreen 2008.
- Shaheen 2001 J. G. Shaheen, *Reel Bad Arabs*, Olive Branch Press, Northampton, MA 2001.
- Shaheen 2008 J. G. Shaheen, *Guilty: Hollywood's verdict on Arabs after 9/11*, Olive Branch Press, Northampton, MA 2008.