

MONICA RUOCCO

Estratto dal volume:

HAMMAM
LE TERME NELL'ISLAM

A cura di
ROSITA D'AMORA E SAMUELA PAGANI

HAMMĀM E CRITICA SOCIALE
NELLA LETTERATURA EGIZIANA
CONTEMPORANEA



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMX

MONICA RUOCCO

HAMMĀM E CRITICA SOCIALE
NELLA LETTERATURA EGIZIANA CONTEMPORANEA¹

HAMMAM E MODELLI NARRATIVI NELLA LETTERATURA MAGHREBINA

Nella narrativa araba contemporanea l'ambiente tradizionale del *ḥammām* è solitamente associato all'universo femminile.² Numerose, all'interno di questo vasto *corpus*, le descrizioni dal gusto decisamente oleografico che, in un certo qual modo, rimandano ad un'immagine di questo luogo comune anche all'immaginario europeo sull'«Oriente». Questo luogo ha, infatti, stimolato la curiosità e la fantasia dei numerosi viaggiatori, uomini e donne, che hanno visitato le regioni del Vicino Oriente. Basti pensare, per citare un unico esempio, alla nota *ethnomasquerade* di Lady Mary Wortley Montagu, moglie dell'ambasciatore britannico a Istanbul, la quale, nel 1718, si reca in un *ḥammām* travestita da donna ottomana. La visita, insieme ad altre esperienze, sarà raccolta nel resoconto intitolato *Turkish Embassy Letters*, pubblicato postumo nel 1763, e la descrizione del *ḥammām* delle donne ispirerà il famoso dipinto di Ingres *Le Bain Turc* nel 1862.³

Il bagno è associato soprattutto alla simbologia dei rituali legati al corpo e al valore simbolico del luogo-*ḥammām* in quanto rappresentazione sia dello

¹ La presente ricerca è stata effettuata con fondi erogati dal Dipartimento di Scienze Filologiche e Linguistiche dell'Università degli Studi di Palermo per il progetto di ricerca «L'evoluzione dello spettacolo e della letteratura drammatica nel mondo arabo» (fondi destinati alla Ricerca Scientifica di Ateneo per l'anno 2007).

² Sul significato dei rituali, dell'importanza dei riti legati all'acqua e alla purificazione, e le modalità con cui si svolgono nello spazio pubblico del *ḥammām*, si veda B. MEHTA, *Rituals of Memory in Contemporary Arab Women's Writing*, Syracuse, Syracuse University Press, 2007.

³ K. KONUK, *Ethnomasquerade on Ottoman-European Encounters: Reenacting Lady Mary Wortley Montagu*, «Criticism», XLVI, 3, 2004, pp. 393-414. Più tardi, un'altra donna inglese, la giornalista Grace Ellison (m. 1935), offrirà un ritratto dell'élite femminile turco-ottomana cercando di correggere alcuni pregiudizi occidentali nel suo *An Englishwoman in a Turkish Harem* del 1925, recentemente ripubblicato a partire dall'edizione originale, con l'introduzione di T. Heffernan e R. Lewis, Piscataway-N.J., Gorgias Press, 2007.

spazio sociale sia dell'identità femminile più intima e privata. La natura stessa del luogo, buio, umido e, in qualche maniera, misterioso ha spesso stimolato, negli scrittori e nelle scrittrici, facili associazioni con il mondo femminile.⁴ Il binomio donna-*ḥammām* è particolarmente frequente nella letteratura maghrebina francofona, dove le descrizioni dei bagni assumono un alto valore allegorico legato, spesso, a descrizioni dal gusto decisamente 'orientalista'.

La scrittrice franco-algerina Leïla Sebbar (n. 1941), in *Le silence des rives* (1993),⁵ un romanzo altamente simbolico dove i personaggi non hanno nomi, individua lo spazio del *ḥammām* come il luogo in cui le donne protagoniste della narrazione – una madre e tre sorelle – stabiliscono le relazioni tra di loro, costruiscono i propri miti personali e collettivi e, alla fine, stabiliscono i rapporti con l'altro sesso e il mondo reale.⁶

Qualche anno prima, il *ḥammām* diventa luogo dalle rilevanti implicazioni di significato in *Ombre Sultane* (1987), romanzo dell'algerina Assia Djebar (n. 1936),⁷ al centro del quale vi è la storia di due donne, Isma e Hajjila, prima e seconda moglie di un uomo di cui sfidano l'autorità. I ruoli delle due donne, che sono a loro volta anche figlie e madri, si scambiano senza che esse riescano ad essere né totalmente rivali, né veramente complici. L'incontro risolutore tra le due – una, appunto, ombra, l'altra sultana – avverrà proprio in un *ḥammām*.⁸

– Hajjila!

Mia figlia ha ripetuto il tuo nome più piano: ci avvicinavamo alle rovine romane della mia città natale rannicchiata intorno al suo antico porto per metà sommerso. Laggiù, nella capitale, tu andavi alla deriva, errante, mendica, forse donna offerta ai passanti o ai viaggiatori di un giorno. Ecco che entrambe rinneghiamo l'*harem*, ma ai suoi poli estremi: tu al sole ormai esposta, io tentata di sprofondare nella notte risorta.

Nessuno scambio si è stabilito fra te e me, né nei nostri richiami né nei nostri gesti. Evitando il faccia a faccia, avevamo dialogato poco prima dell'epilogo, sedute

⁴ T. ZANNAD, *Symboliques corporelles et espaces musulmans*, Tunis, Cérès, 1984. Si veda in particolare il capitolo *La synchronisation de la dynamique corporelle féminine dans l'espace public du hammam*, pp. 66-70.

⁵ L. SEBBAR, *Le Silence des rives*, Paris, Stock, 1993.

⁶ M. MORTIMER, *Coming Home: Exile and Memory in Sebbar's 'Le silence des rives'*, «Research in African Literatures», XXX, 3, 1999, pp. 125-134.

⁷ A. DJEBAR, *Ombre sultane*, Paris, Lattès, 1987 (tr. it. *Ombra Sultana*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1999).

⁸ M. MORTIMER, *Parole et écriture dans 'Ombre Sultane'*, in *Francophonie plurielle*, a cura di G. Adamson – J.-M. Gouanvic, Quebec, Hurtubise, 1995, pp. 19-20, cit. da A. PRABHU, *Sisterhood and Rivalry in-between the Shadow and the Sultana: a Problematic of Representation in 'Ombre Sultane'*, «Research in African Literatures», XXXIII, 3, 2002, p. 86.

fianco a fianco nella penombra dell'*hammam* – l'acqua, scorrendo ai nostri piedi sulla pietra o fumando nelle vasche, diventava segno di tregua o inghiottimento.

Abbiamo invertito i ruoli? Non lo so. Tua madre e mia figlia aspettano. Quale speranza farà oscillare, in questi luoghi, la pesante eredità?⁹

L'immaginario del *hammām* coinvolge anche molti scrittori che si cimentano nel vasto filone del romanzo di formazione, descrivendo nei loro racconti un'infanzia maschile scandita dalle frequenti visite al bagno delle donne. Il ricordo dell'atmosfera misteriosa del *hammām* delle donne appare, infatti, in alcuni romanzi di scrittori marocchini, come *La boîte à merveilles* (1954) di Ahmed Sefrioui (1915-2004).¹⁰ In questo romanzo, ambientato a Fes, un intero capitolo è dedicato alla visita del *hammām* da parte del protagonista, Mohammed, un ragazzino di sei anni che vi si reca per accompagnare la madre. Sommerso dal vapore, dai rumori e dal via vai delle donne, il *hammām* sembra al primo sguardo del ragazzino un luogo infernale. Solo in un secondo momento, Mohammed si lascerà rapire dal mondo femminile e dai corpi delle donne, tanto che i suoi sguardi provocheranno una furibonda lite tra sua madre e una vicina, Rahma.¹¹

Nel primo romanzo di Tahar Ben Jelloun (n. 1944), *Harrouda* (1973),¹² poetica rievocazione dell'infanzia tra Fes e Tangeri, viene invece descritta con un certo rimpianto da parte del figlio maschio la fine delle rituali visite al *hammām* delle donne, momento che segna l'ingresso dei ragazzi all'età adulta.¹³ Lo stesso Tahar Ben Jelloun rievoca il *hammām* nel famoso *L'enfant de sable* (1985),¹⁴ romanzo nel quale l'autore gioca sull'ambiguità del maschile e del femminile. Qui il *hammām* diventa luogo di sovvertimento dell'ordine sociale dominante, in cui le donne infrangono i tabù riappropriandosi dello spazio sociale e, soprattutto, della parola:¹⁵

Tacqui e la seguì nello *hammam*. Sapevo che avremmo dovuto passarci tutto il pomeriggio. Mi sarei annoiato, ma non potevo fare nient'altro. In verità preferivo an-

⁹ DJEBAR, *Ombra Sultana*, cit., p. 10.

¹⁰ A. SEFRIOUI, *La boîte à merveilles*, Paris, Seuil, 1954 (tr. it. *La scatola delle meraviglie*, Ravenna, Edizioni il Brigantino, 1983).

¹¹ *Ivi*, p. II.

¹² T. BEN JELLOUN, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973 (tr. it. *Harrouda*, Firenze, Giunti, 1992).

¹³ Il tema è anche al centro del noto film tunisino *Halfaouine* (1990) del regista Ferid Boughedir e del romanzo dello scrittore marocchino A. SERHANE, *Messaouda*, Paris, Seuil, 1983.

¹⁴ Cfr. T. BEN JELLOUN, *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985 (tr. it. *Creatura di sabbia*, Torino, Einaudi, 1987).

¹⁵ Cfr. S. GRAIQUID, *Communication and the Social Production of Space: the 'Hammam', the Public Spere and Moroccan Women*, «The Journal of North African Studies», IX, 1, 2004, pp. 121 sgg.

dare al bagno con mio padre. Era rapido e mi evitava tutto quel cerimoniale interminabile. Per mia madre era l'occasione di uscire, di incontrare altre donne, e di chiacchierare mentre si lavava. [...] Parlavano tutte quante insieme. Davano l'impressione di essere in un salotto dove parlare risultava indispensabile per la loro salute. Le parole e le frasi venivano fuori da ogni parte e, siccome il locale era chiuso e poco illuminato, quello che diceva era come trattenuto dal vapore e restava sospeso sopra le loro teste.¹⁶

L'autore marocchino dedicherà poi un intero romanzo breve a questo luogo, intitolato appunto *Le hammam* (2002).¹⁷ Il racconto narra di un affermato pianista marocchino residente in Francia, il quale è ossessionato dall'odore del suo corpo che riuscirà a far scomparire soltanto ritornando in un *ḥammām* tradizionale di Fes. Decisamente autobiografica, la novella che identifica nel *ḥammām*, con la cui descrizione si apre il racconto, il luogo in cui trovare rifugio dalle amicizie interessate, dalla perdita delle proprie radici, da un mondo urlante:

È da molto che sogno di andare all'hammam. Faccio la doccia ogni mattina, ho una cura quasi ossessiva della mia igiene personale, eppure mi sento sporco. Mi manca l'hammam. Più che nostalgia dell'infanzia, anni avvolti nel vapore e intrisi di immagini sfocate, un tempo in cui l'innocenza ci permetteva di accompagnare le nostre madri in quei luoghi di ambigua intimità, il bagno moresco o bagno turco, come lo chiamano gli orientalisti, è uno spazio privilegiato, una specie di segreto che ogni bambino marocchino custodisce gelosamente nella propria memoria. Un bambino non è mai del tutto innocente, ma chiude gli occhi e fa come se nulla di veramente grave potesse accadere nella luce velata che dà ai corpi delle donne forme stravaganti e traboccanti di desiderio. Con il passare degli anni quelle immagini ingrandiscono e assumono proporzioni inquietanti. Certe scompaiono, altre riemergono in sogni perplessi. Per alcuni, tutte le donne che si lavano in quella semioscurità sono delle orchesse, per altri esiste solo la propria madre e non vedono che lei.

IL ḤAMMĀM NELLA NARRATIVA DEL MASHRIQ

Diverso il tono della narrativa in lingua araba degli scrittori del Mashriq, il Vicino Oriente arabo, alcuni dei quali, per un caso fortuito, danno lo stesso titolo ai loro racconti. A cominciare da una delle prime letterate del XX seco-

¹⁶ BEN JELLOUN, *Creatura di sabbia*, cit., pp. 24-25.

¹⁷ T. BEN JELLOUN, *L'Hammam*, Torino, Einaudi, 2002, che comparirà nella raccolta *Amours sorcières*, Paris, Seuil, 2004.

lo, la siriana Ulfat al-Idilbī (1912-2006) la quale, nel racconto *Ḥammām al-niswān* (Il bagno delle donne, 1970),¹⁸ descrive il rapporto tra una nonna e sua nipote attraverso il racconto dettagliato di una visita a un tradizionale *ḥammām* della città di Damasco. Nel racconto della libanese Ḥanān al-Shaykh (n. 1945) che porta lo stesso titolo di quello della al-Idilbī, pubblicato nella raccolta *Wardat al-ṣaḥrā'* (La rosa del deserto, 1982),¹⁹ il bagno delle donne si inserisce nel contesto urbano della città di Beirut per raccontarne il lato femminile e anticonformista.²⁰

Anche lo scrittore aleppino Fayṣal Khartash (n. 1952) pubblica nel 2000 un romanzo intitolato *Ḥammām al-niswān*,²¹ apprezzato dai lettori, anche se poco conosciuto dalla critica. In questo caso, l'autore coglie l'aspetto onirico del *ḥammām*, che diventa luogo di visioni, sogni, e in cui regna l'immaginazione. In questo romanzo, dove la narrazione si muove in bilico tra realtà e fantasia, tra passato e presente, il rituale del bagno è simbolo di rinnovamento, e il *ḥammām* diventa il luogo dove è possibile cancellare il passato.

Decisamente più vicina alla realtà storica e sociale dello spazio *ḥammām* è la rappresentazione che ne fanno alcuni autori egiziani, i quali scelgono questo luogo come ambientazione ideale delle loro opere, mettendone in luce l'aspetto popolare e la funzione tradizionale che esso riveste nella megalopoli cairota a partire dagli inizi del XX secolo.²² In questi lavori il *ḥammām* diventa il vero centro della vicenda, non funge più esclusivamente da sfondo ai fatti narrati e diventa elemento funzionale alla narrazione e al contesto sociale a cui gli scrittori fanno riferimento. Ciò avviene in particolare in due opere, ovvero nel noto lavoro teatrale di Ibrāhīm Ramzī (1884-1949) *Dukhūl al-ḥammām mish zayy kbūrūjub* (Entrare nel *ḥammām* non è come uscirne), scritto tra il 1915 e il 1916 e pubblicato poi nel 1924,²³ e nel romanzo *Ḥammām al-Malaṭīlī* (I bagni di al-Malaṭīlī) di Ismā'īl Walī al-Dīn (m. 2009), scritto nel 1971.²⁴

Questi due lavori, pur appartenendo a generi letterari diversi e ad epoche differenti, hanno in comune una propria visione del *ḥammām*, che diventa ico-

¹⁸ Il racconto, che fa parte della raccolta *Wa yaḍḥak al-shayṭān*, Dimashq, Maktabat Aṭlas, 1970, è stato tradotto in italiano con il titolo *Il bagno delle donne*, in I. CAMERA D'AFFLITTO, *Narratori arabi del Novecento*, I, Milano, Bompiani, 1994, pp. 75-85.

¹⁹ Ḥ. AL-SHAYKH, *Wardat al-ṣaḥrā'*, Bayrūt, al-Mu'assasa al-jāmi'iyya li'l-dirāsāt wa al-nashr, 1982.

²⁰ S. AGHACY, *Women's Fiction: Urban Identity and the Tyranny of the Past*, «International Journal of Middle East Studies», XXXIII, 4, 2001, pp. 503-523: 506.

²¹ F. KHARTASH, *Ḥammām al-niswān*, Bayrūt, Dār al-masā', 2000.

²² P. GHAZALEH, *Steamy Concessions*, «Al-Ahram Weekly On-line», n. 514, 28 Dec. 2000-3 Jan. 2001.

²³ I. RAMZĪ, *Masrah Ibrāhīm Ramzī*, al-Qāhira, Dār al-Hilāl, 1941, pp. 9-36.

²⁴ I. WALĪ AL-DĪN, *Ḥammām al-Malaṭīlī*, al-Qāhira, Maktabat al-gharīb, III ed., 1976.

na di quell'ambiente popolare che i due autori intendono rappresentare. Quelli descritti nelle opere di Ibrāhīm Ramzī e Ismā'īl Walī al-Dīn sono in entrambi i casi *ḥammām* reali, situati nella città vecchia del Cairo, ma ormai appartenenti a un'epoca molto lontana da quella in cui il bagno è uno dei luoghi più importanti della città musulmana classica.²⁵ Già alla fine del XIX secolo i *ḥammām* del Cairo subiscono un lento ma inesorabile declino, e il loro ruolo di sede del rituale islamico dell'abluzione maggiore e centro della vita relazionale, anche interconfessionale, è decisamente cambiato. Agli inizi del XV secolo, epoca del loro massimo splendore, lo storico al-Maqrīzī contava al Cairo 52 *ḥammām*, che arrivano a 80 nel XVII secolo.²⁶ Secondo lo scrittore 'Alī Bāshā Mubārak, un declino dei *ḥammām* al Cairo si registra, nonostante l'interessamento dei governatori ottomani, appunto dalla seconda metà dell'Ottocento, quando questi sono solo poco più di 50, mentre era oltre un centinaio il numero dei *ḥammām* censiti dalla spedizione francese tra il 1798 e il 1801.²⁷ Anche il viaggiatore britannico Edward Lane stimava che al Cairo intorno al 1830 ci fossero tra 60 e 70 *ḥammām*,²⁸ mentre un secolo più tardi il francese Edmond Pauty ne identifica solo 47.²⁹

La loro funzione sociale e il contesto urbano che li colloca al centro di aree densamente abitate e nei pressi delle moschee, ne hanno sempre fatto uno dei centri della vita popolare di quartiere. Prevalentemente frequentati da artigiani e commercianti, visto che le persone più agiate si servivano di bagni privati,³⁰ i *ḥammām* del Cairo diventano quindi lo scenario ideale per raccontare le trasformazioni socio-politiche subite dall'Egitto a partire dai primi decenni del XX secolo.

²⁵ J. SOURDEL-THOMINE, *Ḥammām*, in *The Encyclopaedia of Islam*², III, Leiden, Brill, 1966, pp. 139-144.

²⁶ A. RAYMOND, *Les bains publics du Caire à la fin du XVIII^e siècle*, «Annales Islamologiques», VIII, 1969, pp. 129-150.

²⁷ 'A. BĀSHĀ MUBĀRAK, *al-Khiṭaṭ al-tawfiqīyya al-jadīda li-Miṣr al-Qāhira wa mudunibā wa bilādihā al-qadīma wa al-shabīra*, VI, al-Qāhira, al-'Hay'a al-miṣriyya al-'amma li'l-kitāb, II ed., 1987, pp. 188-201.

²⁸ E.W. LANE, *An account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, New York, Cosimo Classics, 2005, pp. 337 sgg.

²⁹ E. PAUTY, *Les Hammams du Caire*, Le Caire, Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale (IFAO), 64, 1933, cit. in D. EL KERDANY, *Ḥammām Folklore Dynamics in Cairo: Lessons from Operation to Regeneration*, «International Journal of Architectural Research», II, 3, 2008, p. 29.

³⁰ Ş.L. MUŞTAFĀ, *al-Turāth al-mi'mārī al-islāmī fī Miṣr*, Bayrūt, Dār al-nahḍa al-'arabiyya, 1984, pp. 63-64.

HAMMĀM E COMMEDIA SOCIALE

Il drammaturgo Ibrāhīm Ramzī, tra i membri di spicco dell'élite intellettuale egiziana, si forma in Inghilterra dove studia scienze sociali a Londra.³¹ Attivissimo traduttore di opere filosofiche, scientifiche, letterarie, oltre che dei lavori di Shakespeare, Sheridan, Bernard Shaw e Ibsen, Ibrāhīm Ramzī è autore di dodici *pièces* originali, tra drammi storici, tragedie e commedie. Attivo già nei primissimi anni del XX secolo, Ramzī si fa notare per il lavoro *Abṭāl al-Mansūrāh* (Gli eroi di *al-Mansūrāh*), scritto nel 1915 in arabo letterario, in cui affronta il tema delle Crociate.³²

Tuttavia il contributo di Ibrāhīm Ramzī alla formazione di una scuola drammaturgica nazionale e allo sviluppo del teatro egiziano è più evidente nelle sue commedie, tutte scritte in lingua parlata. Il suo tentativo più riuscito è indubbiamente la commedia *Dukhūl al-ḥammām mish zayy kburūjub* (Entrare nel *ḥammām* non è come uscirne), definita spesso come la prima commedia sociale egiziana.³³

Messa in scena dalla famosa compagnia di 'Azīz 'Īd nell'ottobre 1917 sulle scene del teatro Abbaye des Roses del Cairo,³⁴ il lavoro è ambientato nella capitale egiziana durante il governatorato del Khedivè Ismā'īl.³⁵ Tuttavia, la *pièce* fa chiaramente riferimento alla situazione dell'Egitto della Prima Guerra Mondiale, quando l'aumento esponenziale del costo della vita getta la parte più povera della popolazione in una crisi profonda. Per Ibrāhīm Ramzī, il *ḥammām* in cui ambienta la commedia, situato nel popolare quartiere di Bū-lāq,³⁶ e gestito da Abū Ḥasan, sua moglie Zaynab e l'assistente Nashashqī, di-

³¹ M.M. BADAWI, *Early Arabic Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 74-101.

³² Il lavoro è noto sia per il tono fortemente nazionalista e anticoloniale che scatenò le ire della censura britannica, sia per aver introdotto nella stesura del testo drammatico arabo, oltre a una precisa descrizione dei diversi personaggi, anche indicazioni dettagliate riguardanti la messa in scena e l'ambientazione. M. MANDŪR, *al-Masrah al-nathrī*, al-Qāhira, Dār Nahḍat Miṣr, 1959, p. 62.

³³ BADAWI, *Early Arabic Drama*, cit., pp. 75-85.

³⁴ La *pièce*, un atto unico la cui durata complessiva è di un'ora e un quarto, è arricchita da tre canzoni funzionali alla narrazione della vicenda. La prima rappresentazione della commedia ha visto 'Azīz 'Īd interpretare il ruolo di Abū 'Uways; Ḥasan Fayq nei panni di 'Uwaylī; Muḥammad Ṣādiq in quelli di Abū Ḥasan; Maḥmud Riḍā interpretava Nashashqī e Rose al-Yūsuf era Zaynab. Cfr. RAMZĪ, *Masrah Ibrāhīm Ramzī*, cit., p. 10.

³⁵ Ismā'īl governa l'Egitto come *wali* tra il 1863 e il 1867, anno in cui viene nominato *khedivè*. Con questa carica governa il paese fino al 1879.

³⁶ Tra i più noti *ḥammām* del popolare quartiere di Bū-lāq, vi è sicuramente quello situato nei pressi della famosa moschea di Sinān Pasha del XVI secolo, conosciuto oggi come Ḥammām al-Thalāth. Cfr. M. TAREK SWELIM, *An Interpretation of the Mosque of Sinan Pasha in Cairo*, «Muqarnas», X, 1993, pp. 98-107. A questo si aggiunge Ḥammām al-Arba', anche questo costruito nel XVI secolo

venta un microcosmo simbolo dell'Egitto dell'epoca. La commedia si apre proprio con una descrizione del luogo in cui si svolgerà la vicenda:

Asciugamani di vario tipo sono appesi un po' dovunque, bianchi, blu, grigi. Il gestore (*ḥammāmī*) Abū Ḥasan siede al centro del palcoscenico su un materasso poggiato su uno scanno con davanti una vecchia cassetta, quella dei ricavi del *ḥammām*. Anche se l'inizio della *pièce* si svolge di giorno, la scena è buia. Al centro della scena si nota una finestra il cui vetro è oscurato dal tempo, che è la finestra della casa del *ḥammāmī* con due imposte tipiche delle abitazioni locali. A sinistra una porta più bassa i cui gradini conducono verso la sala interna del *ḥammām* e, accanto a questa, si trovano gli spogliatoi. A destra una porta conduce verso la casa del *ḥammāmī*.³⁷

In questo contesto, Abū Ḥasan, il quale siede sul suo sgabello fumando un narghilé e impreca contro il destino avverso, cerca di scuotere il suo annoiato assistente, nullafacente a causa della cronica mancanza di clienti:

Abū Ḥasan: Che Dio ci aiuti! Fratelli miei, cosa vi succede? Nessuno di voi viene più a lavarsi, né a purificarsi. La gente di solito ci tiene ad essere pulita. Cosa succede? È vero che oggi ogni cosa è diventata cara, perfino l'immondizia. Che Dio ci aiuti! Che possano ritornare i bei giorni! Ehi, Nashashqī! Dico a te, Nashashqī!

Nashashqī: Sì, signore.

Abū Ḥasan: Muoviti. Alzati, ragazzo mio, e trova una soluzione. Dormi accanto alla sala neanche fossi il gatto di casa, non servi a niente.

Nashashqī: E cosa dovrei fare? Tirare la gente in strada e dire "venite a farvi un bagno", oppure strillare per le vie della città?

Abū Ḥasan: Allora a cosa serve aprire il *ḥammām* in piena notte, visto che non vi entra nessuno?

Nashashqī: Perché non provi a dormire? Il sonno è necessario in momenti come questo.

Abū Ḥasan: Non ci resta altro da fare. Fa' scorrere via l'acqua e raccogli gli asciugamani. [...] Muoviti, tanto qui non entra nessuno.

Nashashqī: Aspetta un momento Abū Ḥasan, abbi pazienza. Cosa hai in mente?

Abū Ḥasan: Vendo tutto e mi trovo un lavoro come tutti gli altri.

Nashashqī: Aspetta, forse il Signore ci aiuterà. È ancora inverno e alla gente non piace uscire con il freddo. Perché tanta fretta?³⁸

presso l'approdo commerciale di Wikālat al-Balaḥ, presso l'odierno ponte 15 Māyū. Deve il suo nome al fatto che a un certo punto della sua storia era aperto esclusivamente per le donne il mercoledì, giorno solitamente dedicato ai matrimoni, mentre in tempi più recenti era utilizzato di notte come albergo. A. ABDEL-MONEIM, *A day at the baths*, «Al-Ahram Weekly On-line», n. 667, 4-10 December 2003.

³⁷ RAMZĪ, *Masrah Ibrāhīm Ramzī*, cit., p. II.

³⁸ *Ivi*, p. 12.

La commedia si sviluppa sin dalle prime battute in un innegabile stile farsesco con un battibecco tra Abū Ḥasan e Nashashqī, il quale, per paura di perdere il lavoro, cerca di dissuadere il suo padrone dal chiudere il *ḥammām*. Il litigio attira l'attenzione di Zaynab, la quale chiede a Abū Ḥasan quali siano le sue intenzioni per il futuro. In seguito alle insistenze della moglie, Abū Ḥasan afferma di voler comprare uno scialle in lana, un nuovo paio di scarpe e un *ṭarbūsh* da indossare con un caffettano rubato ad un ricco cliente, per poter essere credibile nelle vesti di «falso testimone ufficiale» (*shāhid zūr rasmī*) presso il tribunale sciaraitico, un'attività apparentemente assai lucrativa.

In un primo momento sua moglie e il suo assistente si mostrano assolutamente scandalizzati dalla prospettiva che Abū Ḥasan intraprenda un'attività illegale, ma alla fine cedono una volta ottenuto il permesso di poter gestire il *ḥammām* in sua assenza. Una volta uscito di scena il personaggio di Abū Ḥasan, Ibrāhīm Ramzī affronta il tema dell'impoverimento delle famiglie egiziane, tirando in ballo un carattere caro alla letteratura e al teatro dell'epoca: l'ingenuo sindaco (*'umda*) del villaggio di provincia, protagonista, negli stessi anni, delle commedie di Najīb al-Riḥānī.³⁹

Abū 'Uways, questo il nome del *'umda*, si era recato al Cairo insieme al suo amministratore 'Uwaylī, per vendere il raccolto di cotone. Dopo aver concluso la vendita, con in tasca la somma di denaro appena riscossa, Abū 'Uways decide di mettersi in ordine prima di recarsi dal Ministro per ringraziarlo di avergli concesso il titolo di *bey*. Viene quindi attirato verso il *ḥammām* dalla bella voce di Zaynab, che sente cantare dall'interno, anche se non è del tutto convinto di entrarvi a causa delle voci secondo le quali i cittadini della capitale cercano continuamente di derubare chi arriva dalla campagna. Nashashqī, il quale nota l'indecisione di Abū 'Uways ed è deciso a tutti i costi a non perdere quei clienti, usa senza volerlo una particolare espressione che alla fine obbliga il povero *'umda* ad entrare. Abū 'Uways, infatti, si convince che il *ḥammām* sia animato dagli spiriti quando Nashashqī, in difficoltà di fronte alle sue resistenze, invoca gli *ahl al-bayt*, ovvero la famiglia del Profeta. Il sindaco interpreta letteralmente l'espressione come «gente della casa», e crede che Nashashqī si riferisca ai misteriosi abitanti del luogo,⁴⁰ tanto più che in quel momento, attirata dalle voci, appare Zaynab che viene scambiata da Abū 'Uways proprio

³⁹ Najīb al-Riḥānī (1891-1949) interpreta per la prima volta il fortunato personaggio dal nome di *Kish Kish Bey* nel 1916. 'A. AL-RA'Ī, *Masrah al-sha'b*, al-Qāhira, Dār Sharqiyyāt, 1993, p. 295. Il personaggio di un comico *'umda* è anche al centro di alcuni capitoli del noto testo *Ḥadīth 'Isā ibn Hishām* (1898-1900) di Muḥammad al-Muwaylīhī (1858-1930).

⁴⁰ RAMZĪ, *Masrah Ibrāhīm Ramzī*, cit., p. 19.

per un *jinn*.⁴¹ Alla fine Abū ‘Uways acconsente che il suo amministratore entri per primo nel *ḥammām* mentre lui, con la scusa di rimanere a guardia dei suoi abiti, ne approfitta per rimanere da solo con Zaynab. La donna gli fa credere di essere la figlia del proprietario del *ḥammām*, il quale non farà ritorno prima del tardo pomeriggio. Zaynab confessa di essere sposata, ma suo marito, che lei ama ancora e che somiglia molto al *‘umda* per il quale in un primo momento lo aveva scambiato, la ha lasciata misteriosamente sette anni prima. Il povero sindaco è conquistato dalle sue parole e ancor più dalle sue maniere, che paragona a quelle delle molto meno sofisticate donne del suo villaggio. Abū ‘Uways arriva addirittura a proporle di sposarlo, ma poiché lei ha già un marito, i due decidono di recarsi dal giudice facendogli credere che il povero *‘umda* sia il suo sposo ritornato dopo una lunga assenza pronto a concederle il divorzio. A questo punto riappare Abū Ḥasan, vestito nei suoi eleganti abiti nuovi, accompagnato dal fratello di Zaynab che lavora come usciere al tribunale. Zaynab fa credere a Abū ‘Uways che Abū Ḥasan sia un giudice frequentatore abituale del *ḥammām*, al quale potrebbero chiedere di pronunciare rapidamente il divorzio. Intanto la donna spiega il piano al suo legittimo marito che le regge il gioco, e al quale Zaynab racconta la sua patetica storia finché il falso giudice acconsente ad accordarle immediatamente il divorzio. A questo punto Ibrāhīm Ramzī inserisce il colpo di scena: Zaynab reclama, infatti, la sua dote e il mantenimento arretrato dei sette anni in cui il marito è stato assente. Alla fine, la somma di denaro è talmente alta che Abū ‘Uways deve aggiungere al guadagno ricavato dalla vendita del cotone anche gli abiti nuovi appena comprati al mercato.

A questo punto l'ingenuo *‘umda* si rende conto della truffa organizzata da Zaynab ai suoi danni, ma quando cerca di spiegare al finto giudice che lui non è il suo vero marito, ovviamente questi non gli crede e minaccia addirittura di gettarlo nelle acque bollenti del *ḥammām* se continua a giurare il falso. Abū ‘Uways è terrorizzato e, a questo punto, cerca solo di salvare la vita e scappare dal *ḥammām*. Porge tutti i suoi vestiti a Zaynab, mentre lancia una scarpa a Nashashqī che ha anche il coraggio di chiedergli la mancia. Alla fine Abū ‘Uways scappa dal *ḥammām* insieme al suo ignaro amministratore che esce rinfrancato per il bagno appena fatto, lodando le meraviglie del luogo. La commedia, come consuetudine degli spettacoli dell'epoca, termina con un

⁴¹ D'altro canto è credenza popolare che il *ḥammām* sia popolato dai *jinn*, come testimonia Edward Lane: «The bath is believed to be a favourite resort of *jinn* (or *genii*), and therefore when a person is about to enter it, he should offer up an ejaculatory prayer for protection against evil spirits, and should put his left foot first over the threshold». Cfr. LANE, *An account of the Manners*, cit., p. 344.

brano musicale in cui l'autore sottolinea come, in tempi difficili, i poveri debbano inventarsele tutte per poter sopravvivere.

La commedia, che all'epoca riscosse un enorme successo, è stata molto apprezzata dagli intellettuali contemporanei all'autore, come Zakī Ṭulaymāt il quale ne scrive la prefazione ad un'edizione stampata, e Muḥammad Taymūr.⁴² Particolarmente significativi i ritratti dei personaggi, soprattutto quello di Zaynab, che diventerà il simbolo della donna del popolo egiziana, oltre ai dialoghi ben strutturati, alla lingua particolarmente accurata e al meccanismo narrativo molto preciso. All'inizio della *pièce*, infatti, l'autore accenna al passato da truffatore di Abū Ḥasan, così che il pubblico accetti la sua decisione di fare il falso testimone; così come quando Nashashqī lo vede con gli abiti nuovi e gli dice che assomiglia a un giudice, la platea non si meraviglia del fatto che anche Abū 'Uways lo scambi poi per un giudice.⁴³

Anche se l'aspetto comico sembra prevalere su tutto, nella *pièce* di Ibrāhīm Ramzī è centrale la critica sociale, in primo luogo nei confronti dell'inflazione causata dalla guerra che costringe la gente semplice a ricorrere alla truffa e ad altri mezzi illeciti per sbarcare il lunario. Ramzī prende di mira anche la corruzione dei giudici e dei tribunali: il riferimento è ai «falsi testimoni» che talvolta sostengono le bugie di quei mariti che si presentano in tribunale fingendo di essere poveri per non pagare il mantenimento alle mogli da cui hanno divorziato.⁴⁴ I personaggi elaborati dal drammaturgo egiziano sembrano, inoltre, incarnare perfettamente quell'ideale di *ibn al-balad* in cui si riassume l'identità del tipico abitante del Cairo, e che molta fortuna ha avuto nella produzione culturale egiziana. In questo caso Abū Ḥasan, Nashashqī e Zaynab ripropongono perfettamente lo spirito degli *awlād* e *banāt al-balad* i quali «appear to have been infused not only by a spirit of rebelliousness but also by a capacity and spirit to ridicule and mock the ruling elite».⁴⁵ In questo caso la presa in giro ha come bersaglio il ricco commerciante orgoglioso di aver appena acquisito il titolo di *bey*. Ideale è, quindi, la scelta di Ibrāhīm Ramzī di ambientare la vicenda in un misero *ḥammām*, specchio della crisi della società egiziana, ma soprattutto luogo simbolo della Cairo popolare.⁴⁶

⁴² BADAWI, *Early Arabic Drama*, cit., p. 85.

⁴³ RAMZI, *Masrah Ibrāhīm Ramzī*, cit., p. 98.

⁴⁴ *Ivi*, p. 95.

⁴⁵ S. MESSIRI, *Ibn al-balad: A Concept of Egyptian Identity*, Leiden, Brill, 1978, p. 28.

⁴⁶ In anni decisamente più recenti un altro drammaturgo, l'iracheno Jawād al-Asadī (n. 1947), ha scritto una *pièce* ambientata in un *ḥammām*. Si tratta di *Ḥammām Baghdādī* (Un *ḥammām* di Baghdad), rappresentata per la prima volta nel 2005 al Festival di Arti Drammatiche di Damasco, poi nel 2006 al Festival Internazionale del Teatro Sperimentale del Cairo e a Beirut e, infine, nel

ḤAMMĀM E SOCIETÀ MARGINALE

In un *ḥammām* di un quartiere popolare del Cairo è ambientato anche *Ḥammām al-Malāḥīlī* (I bagni di al-Malāḥīlī) di Ismāʿīl Walī al-Dīn, uno dei romanzi più noti della letteratura egiziana della seconda metà del XX secolo. Sebbene Walī al-Dīn sia considerato un autore minore all'interno del panorama letterario egiziano, i suoi romanzi e racconti hanno conosciuto una enorme diffusione attraverso la loro riduzione cinematografica e televisiva. Da *Ḥammām al-Malāḥīlī*, infatti, nel 1972 è stato tratto un film diretto da uno dei più noti registi egiziani, Ṣalāḥ Abū Sayf.⁴⁷

Come per il *ḥammām* descritto da Ibrāhīm Ramzī, anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un luogo realmente esistente il cui vero nome è Ḥammām Margūsh, dalla strada in cui trova, ovvero la popolare Amīr al-Guyūsh, secondo la pronuncia nella parlata del Cairo.⁴⁸ Secondo alcuni l'istituzione di questo *ḥammām* si colloca nel 1780, anche se altre fonti affermano che la sua costruzione risalga alla fine del XVI secolo, e sia stato citato anche dallo storico al-Maqrīzī.⁴⁹ Gestito per oltre due secoli dalla stessa famiglia, il *ḥammām* è stato sempre frequentato da lavoratori e dagli abitanti del quartiere. La sua vecchia e fragile struttura, oltre al tradizionale e poco efficace sistema per il riscaldamento dell'acqua, hanno segnato l'inevitabile declino del luogo, e solo qualche anno fa il Supreme Council for Antiquities ha provveduto a restaurare l'edificio, che conserva comunque un grande valore storico e architettonico.⁵⁰

Nel romanzo di Walī al-Dīn, il *ḥammām* è ritratto nel suo periodo di piena decadenza, e la situazione in cui versa il luogo non è altro che l'immagine del

2007 al Festival di Cork in Irlanda. Il lavoro mette in scena le figure di due autisti di autobus che si incontrano in un bagno turco prima e dopo l'invasione degli Stati Uniti. Il lavoro, in cui sono evidenti gli echi beckettiani, è un ritratto crudo dell'orrore quotidiano in tempo di guerra, dove la realtà è dominata da violenza, corruzione e disperazione. Cfr. R. MYERS, *Blood on Both Hands. Jawad Al Asadi's 'Baghdadi Bath'*, «PAJ. A Journal of Performance and Art», XXX, 2, 2008, pp. 108-111.

⁴⁷ Una analisi del film che, in realtà, è stato girato in un altro *ḥammām*, si trova in G. MENICUCI, *Unlocking the Arab Celluloid Closet: Homosexuality in Egyptian Film*, «Middle East Report» [*Power and Sexuality in the Middle East*], CCVI, 1998, pp. 32-36.

⁴⁸ Il nome originale sarebbe, comunque, Ḥammām Suwayd come viene citato da al-Maqrīzī, dalla *nisba* dell'emiro 'Izz al-Dīn Ma'ālī b. Suwayd. 'Abd al-Rahmān ZAKI, *Mawsū'at madīnat al-Qāhira fī alf 'ām*, VIII ed., al-Qāhira, al-Maktaba al-Anglo al-Miṣriyya, 1987, p. 92.

⁴⁹ A. RAYMOND, *La localisation des bains publics au Caire au quinzième siècle d'après les Hitat de Maqrizi*, «Bulletin d'Études Orientales», XXX, 1978, pp. 347-360.

⁵⁰ L'attività di questo *ḥammām* è stata anche oggetto, nel 2005, di uno studio antropologico per individuare la funzione del bagno pubblico popolare nella società egiziana contemporanea alla luce dei tentativi di preservarne gli edifici e le professionalità a loro legate, ormai quasi del tutto scomparse. EL KERDANY, *Ḥammām Folklore Dynamics in Cairo*, cit., pp. 35-36.

declino della nazione egiziana nel periodo immediatamente successivo alla sconfitta nella Guerra dei sei giorni del 1967.⁵¹ Nel momento in cui Walī al-Dīn scrive il romanzo, infatti, le conseguenze della guerra arabo-israeliana sono ancora molto vive nella società egiziana e continuano ad animarne il dibattito intellettuale e politico. Nel romanzo, il giovane protagonista, Aḥmad, è costretto a fuggire dalla cittadina di Ismāʿīliyya in seguito ai bombardamenti israeliani del Sinai, e la sua famiglia lo spinge a recarsi nella capitale per cercare lavoro e continuare gli studi universitari. Nonostante il diploma, Aḥmad non riesce a trovare un impiego, e non gli resta altro da fare che accettare il lavoro da contabile offertogli dal proprietario del bagno pubblico di un quartiere popolare della capitale. Il romanzo si apre proprio con la descrizione del bagno, che funziona, secondo un uso frequente, come bagno di giorno e albergo di notte:

Il vapore ricopre ogni cosa. Le alte pareti, la grande sala, le vecchie colonne, la cupola bassa, le piccole finestre dai vetri colorati a forma di stella.

Al centro della grande sala una struttura elevata al cui centro si trova una fontana abbellita da antiche *muqarnas*, le modanature ad alveoli dai neri bordi mamelucchi. In un angolo si trova una vasca decorata con animali e uccelli sulla quale è montato un rubinetto moderno da cui scorre l'acqua calda.

Dall'interno della sala piena di vapore, di gente, dalla luce fioca, si aprono diversi ambienti circoscritti, e poi passaggi interni e gradini che conducono nelle stanze in fondo alle quali si trovano le vasche di acqua calda. Grida, parole sconce, canzoni proibite, bevande inebrianti, sguardi e carezze dall'inequivocabile fine sessuale.⁵²

La natura del luogo appare immediatamente chiara, e il *ḥammām* viene raffigurato come sede di traffici illeciti, spaccio di droga, prostituzione maschile. Nelle pagine di apertura Walī al-Dīn inserisce Ḥammām al-Malāḥīlī nel suo contesto urbano: ci troviamo in una notte fredda, due uomini attraversano la popolare Bāb Zuwayla, senza fare caso alle antiche cupole, né alla strada, finché costeggiano la moschea al-Qalāwūn con il suo *bīmāristān* e la *madrasa* risalente all'epoca ayyubide e, da lì, giungono al *ḥammām*. Qui vengono accolti da 'Amm Ḥasanayn, l'inserviente del bagno, che li fa spogliare e fornisce loro degli asciugamani. L'ambiente è caldo e a terra, sulle stuoie, ci sono molti uomini che dormono, mentre il proprietario del *ḥammām* sorseggia del tè da un bicchiere. Il carattere sospetto del luogo si sintetizza nella presenza di un uomo dall'aspetto indubbiamente ambiguo, i capelli lunghi, le labbra rosse

⁵¹ J.A. MASSAD, *Desiring Arabs*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, pp. 311 sgg.

⁵² WALI AL-DIN, *Ḥammām al-Malāḥīlī*, cit., pp. 5-6.

come il sangue, gli occhi gonfi, dal corpo liscio come quello di una giovane donna, che svolge il ruolo di *ḥakawātī*, un narratore che intrattiene i clienti raccontando le gesta leggendarie dei mamelucchi.⁵³

Il proprietario del *ḥammām*, anch'egli un poco di buono, è sposato con una donna che lo tradisce, e a causa della quale ha cominciato a fumare *ḥa-shīsh* sperperando tutto il suo denaro. Tre personaggi rendono perfettamente l'idea di quanto succede nel *ḥammām*: Kamāl, Samīr e Fathī. I tre giovani, il più grande ha appena superato i vent'anni, dormono solitamente nel *ḥammām*, sperando ad ogni nuovo giorno di trovare un'occupazione. Dalla loro storia si capisce che Ḥammām al-Malāṭīlī è un luogo di incontri per uomini facoltosi, occidentali ed egiziani, che cercano la compagnia di ragazzi giovani.⁵⁴

Aḥmad comincia, quindi, a vivere nel Ḥammām al-Malāṭīlī, deluso da quello che il Cairo gli ha offerto:

Non è strano? Uno arriva al Cairo per lavorare in una ditta con tanti uffici, un ascensore e fattorini in uniforme, e il destino ti getta in un luogo che somiglia a una tomba sotterranea, per fare il responsabile dell'acqua calda e fredda, di un fornello annerito per cucinare le fave, e vivere nel sudiciume, tra il catrame e la fuliggine.⁵⁵

La sua storia si intreccia con quella di Na'īma, una giovane arrivata al Cairo dalla campagna la quale, dopo aver cercato inutilmente lavoro, è costretta a prostituirsi, e di cui Aḥmad si innamora. Nel frattempo, nel *ḥammām* appare Ra'ūf, un benestante pittore di circa quarant'anni, il quale frequenta il luogo alla ricerca di modelli per i suoi disegni, ma soprattutto della compagnia di ragazzi giovani. Anche Aḥmad si lascia sedurre dalla ricchezza e dall'arte di Ra'ūf, il quale lo invita a casa sua dove, in preda ad alcool e droghe, l'uomo gli racconta la sua vita e l'abbandono da parte di sua madre quando era ancora piccolo, evento che lo ha segnato per sempre. Dopo questo episodio, Ra'ūf apparirà una sola volta ancora nel romanzo quando, durante una visita al *ḥammām*, viene arrestato dalla polizia insieme ad altri uomini.

Nel corso della storia Aḥmad sembra non avere più punti di riferimento e inizia una relazione con la moglie del proprietario del *ḥammām* che gli aveva offerto il lavoro. Incapace di gestire la situazione, Aḥmad rimane sconvolto

⁵³ *Ivi*, p. 9.

⁵⁴ L'associazione tra *ḥammām* e omosessualità maschile è molto nota anche in epoca classica e post-classica. Cfr. E. HELLER – H. MOSBAHI, *Dietro il velo. Amore e sessualità nella cultura araba* (trad. P.G. Donini), Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 257-259, e KH. EL-ROUAYHEB, *Before Homosexuality in the Arab-Islamic World, 1500-1800*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

⁵⁵ WALI AL-DĪN, *Ḥammām al-Malāṭīlī*, cit., p. 54.

dall'uccisione di Na'īma, da parte di suo zio e suo cugino, che compiono questo delitto per riscattare l'onore della famiglia. Aḥmad si sente responsabile per non essere riuscito a proteggerla e, in questo finale decisamente tragico, non gli resta che fare ritorno dalla famiglia a Ismā'īliyya. Il fallimento di Aḥmad non è altro che un riferimento alla disfatta del 1967, che rappresenta per il paese la fine di tutto: dell'ideologia nazionalista sostenuta da Jamāl 'Abd al-Nasser, delle speranze del panarabismo, della rinascita del paese.⁵⁶ Come la nazione non è riuscita a proteggere i suoi figli durante la guerra, abbandonandoli a loro stessi, così Aḥmad non è stato in grado di proteggere Na'īma, né la madre di Ra'ūf ha potuto proteggere suo figlio.

Per raccontare questo momento di rovina del paese è significativo che Ismā'īl Walī al-Dīn abbia scelto come simbolo un *ḥammām*: luogo glorioso della vecchia Cairo, il bagno diventa un centro di dissoluzione morale e un rifugio per povera gente, emarginati, uomini corrotti, individui senza speranza. La corruzione non tocca soltanto gli individui, ma anche i luoghi: dell'antico splendore del Ḥammām al-Malāṭīlī non restano che le *muqarnas* sbiadite, le vecchie fontane, le decorazioni sulle pareti. La capacità descrittiva di Ismā'īl Walī al-Dīn nel rappresentare i luoghi della vecchia Cairo è stata apprezzata anche dallo scrittore Yaḥyà Ḥaqqī (1905-1992), autore di un saggio sul romanzo.⁵⁷ Ḥaqqī si sofferma soprattutto sull'abilità di Ismā'īl Walī al-Dīn, che ha ricevuto una formazione da architetto, di rendere il divario tra la magnificenza del passato e la povertà che, all'epoca in cui è stato scritto il romanzo, circonda le strade, i palazzi, le moschee, i bagni della vecchia Cairo. Schiacciati sotto il peso del tempo, gli edifici sono il simbolo di un paese in declino, la cui ricchezza svanisce sotto gli occhi dei suoi abitanti. Secondo Ḥaqqī, a Ismā'īl Walī al-Dīn va il merito di essere stato il primo scrittore egiziano a mettere al centro di un suo romanzo un *ḥammām* popolare, a svelarne i segreti, ad aprirne le porte, per trasformarlo in un luogo nuovo.⁵⁸

Soltanto qualche anno dopo, un altro scrittore egiziano le cui opere hanno avuto nella recente storia della letteratura araba contemporanea un peso decisamente più rilevante rispetto a quelle di Ismā'īl Walī al-Dīn, ha inserito in un suo romanzo una descrizione dello stesso *ḥammām*. Si tratta di Jamāl al-Ghīṭānī (n. 1945), il quale cita quello stesso bagno in *Waqā'i' ḥārat al-Za'farānī* (Gli avvenimenti del quartiere al-Za'farānī), pubblicato nel 1976. Nel roman-

⁵⁶ J. CRABBS JR., *Politics, History, and Culture in Nasser's Egypt*, «International Journal of Middle East Studies», VI, 4, 1975, pp. 386-420.

⁵⁷ Y. ḤAQQI, *Dirāsa wa taḥlīl*, in WALI AL-DĪN, *Ḥammām al-Malāṭīlī*, cit., pp. 164-173.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 171 sgg.

zo, in cui appaiono evidenti gli echi di *Ḥammām al-Malāḥīlī*,⁵⁹ il *ḥammām* appare sotto il nome fittizio di Ḥammām al-Aḥrār, ma il fatto che l'autore menzioni la strada dove si trova, ovvero la stessa Amīr al-Guyūsh, non lascia dubbi. Anche qui lo spazio *ḥammām* è legato al discorso sull'omosessualità che, in questo caso, coinvolge il giovane e povero 'Uways il quale, partito dalla provincia dell'Alto Egitto a soli sedici anni, lungo il tragitto fino al Cairo è costretto a sbarcare il lunario facendo i più disparati mestieri, dal raccogliere il cotone o i datteri arrampicato su una palma, a trasportare pietre o mietere grano. 'Uways giunge infine nella capitale, dove crede di poter trovare numerose opportunità e invece, come il protagonista del romanzo di Ismā'īl Walī al-Dīn, finisce in un *ḥammām* dove gli viene offerto un lavoro che gli permetterà di guadagnare del denaro, di mangiare ogni giorno, vestire abiti puliti, e incontrare uomini rispettabili, famosi e potenti, di quelli che decidono il destino della nazione.⁶⁰ Anche il destino di 'Uways si compie, così come era accaduto ad Aḥmad.

In entrambi i romanzi la narrazione è legata al discorso nazionalista dominante nell'Egitto dell'epoca.⁶¹ Tuttavia, se nel caso del romanzo *Ḥammām al-Malāḥīlī* l'attenzione dell'autore si muove su un piano decisamente moralista, nel caso di *Waqā'i ḥārat al-Za'farānī* l'analisi tocca anche i rapporti di classe e le relazioni di potere e dominio che si instaurano, all'interno del *ḥammām*, tra 'Uways e i suoi clienti. Il *ḥammām*, in questo caso, viene rappresentato non soltanto come luogo di trasgressione e decadenza sociale, ma anche come lo spazio in cui le barriere sociali vengono infrante e dove i ruoli stabiliti si invertono.⁶²

SUMMARY – *Ḥammām and Social Criticism in Contemporary Egyptian Literature*. In contemporary Arabic fiction, the *ḥammām* is often represented as the symbolic space of the social life of Arab women or of their most intimate and private identity. Among the many literary works on the subject, also to be found in the North African Francophone literary production, there are many conventional descriptions of the *ḥammām* that seems to evoke the European imagery of the 'Orient'. Different is

⁵⁹ J.A. MASSAD, *Desiring Arabs*, cit., pp. 324 sgg.

⁶⁰ J. AL-GHITĀNĪ, *Khiṭaṭ al-Ghīṭānī wa Waqā'i ḥārat al-Za'farānī*, al-Qāhira, al-Hay'a al-miṣriyya al-'amma li'l-kitāb, 1994, pp. 43-45.

⁶¹ Sui rapporti tra narrativa e nazionalismo si veda S. IDRĪS, *al-Muthaqqaf al-'arabī wa al-sulṭa. Baḥṭh fī riwāyāt al-tajriba al-nāsiyya*, Bayrūt, Dār al-Ādāb, 1992.

⁶² F. LAGRANGE, *Male Homosexuality in Modern Arabic Literature*, in *Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Modern Middle East*, a cura di M. Ghousseub – E. Sinclair-Webb, Londra, Saqi Books, 2000, pp. 178-179.

the tone of the Arabic literature written by authors from the Mashriq as it appears in the two works analysed in this paper: the comedy *Dukhūl al-ḥammām mish zayy khurūjub* by Ibrāhīm Ramzī and the novel *Ḥammām al-Malāḥil* by Ismā'īl Walī al-Dīn. In these two works, both written by Egyptian authors, the *ḥammām* is used as a symbol of a popular and, in some cases marginal, milieu. They also treat the *ḥammām* as an ideal literary space to pursue a discourse on social criticism and politics.

