Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Voci femminili nella letteratura "postcoloniale" italiana.

Erminia Dell'Oro, Cristina Ubax Ali Farah, Gabriella Ghermandi.

Relatore
Prof. Ricorda Ricciarda

Laureanda
Elena Cremonese
Matricola 818752

Anno Accademico
2014/2015

Indice

INTRODUZIONE p. 4

1. Uno sguardo alla letteratura della migrazione p.5
   - 1.1 Breve storia della letteratura della migrazione p. 5
   - 1.2 Teorie e problematiche di definizione p. 9
   - 1.3 Problemi di canone p. 20
   - 1.4 Editoria italiana p. 25
   - 1.5 La letteratura della migrazione percepita dalla critica p. 29
   - 1.6 La lingua nella letteratura della migrazione p. 36
   - 1.7 Questione d'identità p. 46
   - 1.8 Critica della letteratura della migrazione: un caso specifico, il Corno d'Africa p.53

2. Erminia Dell'Oro p.57
   - 2.1 *L'abbandono. Una storia eritrea* p. 63

3. Cristina Ubax Ali Farah p.79
   - 3.1 *Madre Piccola* p. 86

4. Gabriella Ghermandi p.108
   - 4.1 *Regina di fiori e di perle* p. 112

CONCLUSIONE p. 128

Bibliografia p. 131

Introduzione

La scelta di trattare questo argomento nasce da una mia predisposizione e un mio interesse verso l'Africa. Ho avuto la fortuna di frequentare due corsi universitari che hanno contribuito a dare forma a questo mio progetto. Il primo, è il corso di Letteratura contemporanea italiana che mirava all'analisi di quattro testi, tre che riflettevano le immagini dell'Africa nella letteratura italiana del Novecento, da un punto di vista maschile ed occidentale, e il quarto, un romanzo scritto in lingua italiana, da una donna nata in Etiopia, emigrata in Italia, che esaminava l'argomento da un punto di vista femminile e non occidentale. Il secondo è il corso di Storia orale che mi ha permesso di scoprire l'enorme importanza della conservazione della storia quotidiana, vissuta e tramandata dalle persone umili e oppresse, che, con il loro apporto di testimoni vivi, hanno collaborato a riscriverla e a inserirla nel contesto della grande Storia. Grazie all'incontro di queste due discipline, ho capito che tale mia predisposizione, aveva bisogno di essere concretizzata, ed è per questo che ho deciso di concentrarmi sulla scrittura femminile migrante.

La mia attenzione si è focalizzata su tre scrittrici provenienti dal Corno d'Africa: Erminia Dell'Oro, Cristina Ubax Ali Farah e Gabriella Ghermandi. Prima di esaminare vita e opere delle autrici e, in particolare, un romanzo di ciascuna, ho cercato di contestualizzare l'argomento, fornendo delle informazioni di ordine generale, ma non superflue, per quanto riguarda la letteratura della migrazione.

Nel primo capitolo vengono indagati i problemi in cui, quotidianamente, si imbatte questa letteratura per essere inserita nel canone letterario nazionale, i problemi di definizione della stessa, causati dalle numerose etichette letterarie che le vengono attribuite, i problemi legati all'editoria e alla pubblicazione difficile o addirittura inesistente di molte case editrici; l'importanza di aver scelto l'italiano, come lingua di espressione e la questione dell'identità, non sempre bene definita e riconosciuta, data la sua natura mista e polifonica.

I restanti tre capitoli sono dedicati ciascuno a una scrittrice che onora questa letteratura, e all'analisi approfondita di un romanzo. Nel capitolo secondo viene trattato *L'abbandono. Una storia eritrea* di Erminia Dell'Oro; il terzo capitolo è rivolto a Cristina Ubax Ali Farah e al romanzo *Madre piccola* e il quarto a Gabriella Ghermandi con *Regina di fiori e di perle.*

1. UNO SGUARDO ALLA LETTERATURA DELLA MIGRAZIONE

1.1 Breve storia della letteratura della migrazione

Un nodo cruciale di questa tessitura è rappresentato da un episodio di cronaca: il 24 agosto del 1989 a Villa Literno in provincia di Caserta, durante una rapina viene assassinato Jerry Essan Masslo, rifugiato sudafricano. Il paradosso della morte nel nostro Paese di un rifugiato sudafricano, fuggito dal regime di apartheid, portò all'attenzione dell'opinione pubblica il problema della violenza razzista e delle forme di contestualità postcoloniali allora ancora taciute in Italia[1]. Infatti l'emergere delle voci migranti altera la cronologia tragica da cui scaturisce e sottrae i corpi di questi sia all'oblio della notizia consumata nel giro di pochi minuti, sia all'atteggiamento compassionevole che vede nel migrante esclusivamente una vittima da soccorrere.

Come ha scritto Armando Gnisci, il ‹‹triste evento›› di Villa Literno ha segnato e determinato ‹‹l'emergenza di una scrittura/letteratura degli immigrati in Italia››.[2]

Una storia della scrittura migrante nel nostro paese, sebbene questo percorso sia indotto alla marginalità, è ben individuabile in due fasi che vedono succedere ad una stagione di voci maschili, assistite da un referente autoctono, la crescente presenza di voci femminili, con l'avvio anche di situazioni protette entro la modalità concorsuale, a capo della quale l'accoglienza della narrativa e della poesia di origine straniera si materializza in volumi a dimensione collettiva -con tutti i limiti delle raccolte antologiche- rispetto alla distinta presa di parola da parte del soggetto singolo, miglior veicolo per dimostrare un effettivo *empowerment* alternativo.

La data di nascita di questa recente produzione letteraria è dunque stranamente abbastanza precisa, 1989-1990, e si inserisce tra l'espressione reale di un crimine razzista e la sua rappresentazione letteraria più o meno esplicita con dei romanzi di autori di origine africana: Tahar Ben Jelloun (con il racconto *Villa Literno* pubblicato nella raccolta *Dove lo stato non c'è. Racconti italiani*), Saidou Moussa Ba (con il romanzo *La promessa di Hamadi*) e Salah Methnani (con il romanzo *Immigrato*). Precedente a questi, di grande rilievo, è il primo romanzo di Pap Khouma, pubblicato per Garzanti, nel 1990, intitolato *Io, venditore di elefanti. Una vita tra Dakar, Parigi e Milano*, che, insieme a quelli prima citati, hanno dato origine alla ricca letteratura della

---

[1] R. DEROBERTIS, *Insorgenze letterarie nella disseminazione delle migrazioni. Contesti, definizioni e politiche culturali delle scritture migranti*, in ‹‹Scritture Migranti››, n. 1, 2007, pp. 27-41.
[2] A. GNISCI, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.

migrazione.[3] Dal punto di vista quantitativo, l'incidenza del contributo dei migranti viene costantemente pesata all'interno del database BASILI (Banca dati Scrittori Immigrati in Lingua Italiana), del Dipartimento di Studi greco-latini, italiani e scenico-musicali dell'Università ‹‹La Sapienza›› di Roma, che, sebbene non distingua le pubblicazioni autonome e le poesie dai racconti apparsi in riviste o volumi collettivi, contiene nella sezione opere letterarie ben 1320 dati, per un totale di 438 scrittori catalogati.[4]

Un'analisi linguistica dei primi testi deve dunque tener conto del fatto che gli autori sono degli stranieri, persone cioè che non hanno l'italiano come madre lingua, per cui l'italiano è una specie di lingua adottiva. A questo problema si aggiunge che i primi testi sono tutti stati scritti a quattro o più mani dove all'autore migrante si affiancava un coautore: Pap Khouma si è fatto aiutare dal giornalista e scrittore Oreste Pivetta; giornalista e scrittore è anche Mario Fortunato che divide il frontespizio con Salh Methnani; mentre Saidou Moussa Ba scrive con Alessandro Micheletti, consulente e autore nel campo dell'editoria. Fortunato e Micheletti occupano il primo posto sulla copertina, ma forse è solo per ordine alfabetico; Pivetta, nell'introduzione al volume dichiara di ‹‹trascrivere, cercando di rispettare al massimo spontaneità e immediatezza, quanto Pap mi ha raccontato››.[5]

Ma che cosa significa questo dal punto di vista linguistico? Che Pivetta abbia dovuto riformulare le idee per dare loro una struttura frasale in italiano o che abbia dovuto fare degli interventi stilistici per italianizzare di più le idee già pensate in italiano?[6]

Molti critici hanno notato come la funzione del coautore non fosse solo quella di aiutare lo scrittore nella stesura del testo, conoscendo meglio la lingua, bensì quella di autorizzare la scrittura di un soggetto non riconosciuto come pienamente autonomo da questo punto di vista.

---

[3] Da menzionare tre i tanti, ci sono anche: *Chiamatemi Ali* del marocchino Mohamed Bouchane (1990); *Volevo diventare bianca* della franco-algerina Nassera Chohra (1993).

[4] La Banca dati creata da Armando Gnisci, è consultabile all' indirizzo: www.disp.let.uniroma1.it/basili. Il *IV Bollettino di sintesi*, con dati aggiornati al 18 gennaio 2010, parla di 1712 schede bibliografiche.

[5] O. PIVETTA, *Introduzione* a P. KHOUMA, Io venditore di elefanti, cit., p.8.

[6] S. VANVOLSEM, *Dagli elefanti a nonno Dio. Il rinnovo del codice linguistico italiano con le scritture migranti*, cit., pp. 2 e 5.

La letteratura dell'immigrazione viene etichettata come "pre-letteratura", considerata un fenomeno sociologico, culturale e politico, il cui valore si esaurisce nella dimensione testimoniale e nella funzione di "ponte" tra culture.

È forse solo a partire dal 2000, anno in cui la fiera del libro di Torino dedica due eventi alla letteratura della migrazione e si apre il primo Forum internazionale di letteratura a Mantova, che la letteratura della migrazione sembra uscire dalla marginalità e occupare un posto, e una visibilità sia nella produzione editoriale nazionale che nella riflessione teorico-critica nazionale e internazionale.

I primi anni 2000 sono anche gli anni in cui si affacciano sulla scena editoriale i primi scrittori della cosiddetta "seconda generazione". Quando si parla di "seconda generazione" non si fa riferimento a una seconda ondata di immigrazione, bensì alla seconda generazione dell'immigrazione, ovvero ai figli di immigrati che, nati o cresciuti in Italia, hanno cominciato a scrivere nell'ultimo decennio.

Si tratta di una definizione che suscita polemiche: inserire o meno gli scrittori di seconda generazione nel panorama della letteratura della migrazione? Fino a quando uno scrittore di lingua italiana resta straniero e immigrato? Fino a quale generazione? E in che cosa si distingue da uno scrittore italiano "locale" se non per quella che Portelli ha chiamato "la linea del colore"?

Gnisci non considera scrittori migranti quelli di seconda generazione poiché farebbero parte della letteratura *tout court*, o nel migliore dei casi, apparterebbero a un filone specifico.

Il problema che qui si pone ha a che vedere con il senso di appartenenza rivendicato dagli scrittori di seconda generazione alla comunità umana e letteraria "migrante" da un lato (alla sua esperienza, ai suoi temi, alle sue forme, alle sue tradizioni), e con il riconoscimento (sociale, giuridico e letterario) di cui gode tale generazione da parte della comunità italiana dall'altro.[7]

In una relazione del 2004, Igiaba Scego -non ritenuta da Gnisci scrittrice di seconda generazione- invitata dagli organizzatori del premio Eks&Tra a presentare gli scrittori di seconda generazione, dice:

> Siamo figli di quella generazione di migranti approdata in Italia negli anni 70/80. Abbiamo frequentato le scuole italiane, abbiamo avuto una formazione culturale italiana, abbiamo

[7] L. QUAQUARELLI, *Introduzione* a *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione* a cura di Ead., Lodi, Morellini Editore, 2010.

vissuto parte della nostra vita in un habitat italiano (dico parte perché la casa per uno scrittore di seconda generazione non è un habitat italiano o lo è solo in parte). Quindi siamo italiani in tutto e per tutto. […] Però in noi c'è una differenza, la nostra origine migrante. Abbiamo succhiato con il latte materno mondi lontani, esotici che però ci appartenevano nell'intimo. Nel mio caso era la Somalia: a casa vivevo la cultura somala e la religione islamica. Parlavo somalo, mangiavo cibo somalo, facevo preghiere ad Allah e non a Gesù. Vivevo una scissione.[8]

Credo che questi scrittori di seconda generazione siano da considerare parte attiva della letteratura della migrazione, proprio a causa di questa scissione. Essa è presente, è una scissione culturale, religiosa, linguistica, alimentare, e in genere identitaria. C'è stata, c'è e ci sarà sempre, perché non si può cancellare la propria origine, la quale continua ad influire costantemente nella vita presente.

Inoltre, se si osserva la questione dal punto di vista giuridico, i figli di immigrati, come gli immigrati, non sono cittadini italiani. Lo possono diventare a diciotto anni, su formale richiesta, e solo se riescono a dimostrare di non avere mai lasciato il territorio italiano, fino a quella data comunque sono "cittadini del mondo". La loro è un'identità che si apre al molteplice e che sul molteplice si fonda, poiché, come ha scritto Todorov ‹‹Gli esseri umani non hanno alcuna difficoltà ad assumere più identità alla volta, e dunque a provare molteplici solidarietà››.[9]

[8] Disponibile su www.eksetra.net/forummigra/relScego.shtml.
[9] T., TODOROV, *Identità: a che cosa apparteniamo?*, in ‹‹La Repubblica››, 30 giugno 2006, p.1.

1.2 Teorie e problematiche di definizione

Anche se la critica che ha per oggetto la "letteratura italiana della migrazione" continua a sentire la marginalità del proprio campo di studi, già nel 2002 -circa un decennio da quando è venuta al mondo- le scritture della migrazione approdano all'interno di un vasto progetto editoriale, *La storia della letteratura italiana* di Enrico Malato, la quale, come ricorda Franca Sinopoli[10], ‹‹offre il primo canone "ufficiale"›› di questa produzione. Questo, però, non comporta un'opinione acquisita e diffusa, come è dimostrato dalla *Storia europea della letteratura italiana* di Alberto Asor Rosa[11], il quale non sembra tenere molto in considerazione la comparsa di opere scritte in italiano da autori di altre origini e provenienze.

Eppure non possono passare inosservate né la relativa rapidità con cui la "letteratura italiana della migrazione" entra, seppur timidamente, nel canone letterario nazionale, né la tempestiva emersione di un nuovo campo di studi, soprattutto se si considera l'iniziale disinteresse dimostrato dal mondo accademico italiano nei riguardi dei testi apparsi nei primi anni Novanta, i quali hanno, al contrario trovato spazio in primo luogo nelle recensioni di alcuni quotidiani e settimanali.

La critica in questi anni ha sperimentato diversi approcci e ha proposto numerose denominazioni. Si è parlato per esempio di letteratura nascente, emergente, italofona, minore, afroitaliana, creola, ibrida, meticcia, interculturale, multiculturale, posto coloniale, transculturale, eccentrica, nomade, della migrazione, migrante, dell'immigrazione ecc., tutti termini che spesso interagiscono tra loro in maniera poco metodica e che talvolta vengono adottati come se si trattasse di sinonimi o di etichette sovrapponibili[12].

---

[10] F. SINOPOLI, *La critica della letteratura della migrazione italiana*, in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo Planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Città Aperta, Troina, 2006, pp.87-110.

[11] A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 2009.

[12] C. MENGOZZI, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carrocci, Roma, 2013.

La letteratura italofona

Italophone Voices[13] è il titolo dell'editoriale di Graziella Parati che apre il *Margins at the Center: African Italian Voices* con il quale si inaugura il filone della critica accademica statunitense relativa a questo ambito di studi. "Letteratura italofona" è dunque una delle prime definizioni proposte e inoltre, per quanto problematica e recentemente respinta dalla stessa Parati[14], ha conosciuto una grande fortuna, come è dimostrato dai numerosi saggi e articoli su riviste quotidiani che hanno adottato e continuano ad adottare questa etichetta.

Scrive Graziella Parati:

> Questo numero monografico […] è una raccolta di diversi saggi che include racconti inediti scritti da scrittori/trici migranti e approcci critici al nuovo concerto di *letteratura e cultura italofone*. […] Le curatrici della raccolta intitolata *Beyond the Hexagon: Women Writing in French* definiscono, nella loro introduzione, letteratura francofona l'insieme delle ‹‹letterature scritte in francese nelle varie parti del mondo››. Vorrei collocare questa definizione entro un contesto italiano per definire lo scopo di questa raccolta che è limitata alla letteratura africana-italiana. […] È necessario creare una connessione tra le letterature italofone e le letterature francofone per definire le caratteristiche del recente sviluppo di culture italofone entro i confini dell'Italia stessa.[15]

Tutto ciò, però, non riguarda il caso italiano, perché il termine italofonia non richiama né un quadro istituzionale di tipo francese, né una produzione letteraria che nasce in un contesto analogo. Del resto non poteva essere altrimenti, dato che gli scrittoti "immigrati" a cui si riferisce Parati[16], nella maggior parte dei casi, non sono italofoni nel senso in cui è considerato francofono uno scrittore come E. Glissant, poiché i primi hanno appreso l'italiano in età adulta e una volta giunti in Italia, ovvero non provengono tutti da territori in cui l'italiano è lingua ufficiale o veicolare. Se francofono è lo scrittore che proviene dalle diverse aree della Francofonia e che scrive in francese, condividendo la francofonia come situazione linguistica di partenza,"italofono", nell'accezione proposta, sarebbe invece lo scrittore "non italofono" che tuttavia scrive in italiano in seguito al percorso migratorio per instaurare

---

[13] G. PARATI, *Italophone Voices*, in Ead. (ed.) *Margins at the Center: African Italian Voices*, num. di "Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe", VIII, 2, 1995.
[14] EADEM., *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*, University of Toronto Press, Toronto, 2005.
[15] EADEM., *Italophone Voices*, cit., pp.1-2. Traduzione di C. MENGOZZI.
[16] Saidou Moussa Ba e Pap Khouma dal Senegal; Mohamed Bouchane dal Marocco; Mhsen Melliti e Salah MetHnani dalla Tunisia; Shirin Ramzanali Fazel dalla Somalia; Nassera Chohra franco-algerina; Ribka Sibhatu dall'Eritrea e Maria Viarengo italo-etiope.

un dialogo con gli "italofoni" tramite il mercato editoriale italiano. Il suffisso "-fono" collocato dopo l'aggettivo "italiano" -diversamente dal caso francese- viene dunque paradossalmente a marcare una differenza linguistica con gli italiani -che certamente sono italofoni secondo l'accezione del termine- ma riproduce al contempo lo stesso rapporto dicotomico tra centro, la letteratura italiana, e periferia, la letteratura italofona, implicita nella nozione di letteratura francofona. L'etichetta "letteratura italofona" sembra più funzionale a evocare i termini del dibattito postcoloniale, necessario per l'Italia, così restia a fare i conti con alcuni capitoli del passato. Del resto non è un caso che questa proposta venga inizialmente da una studiosa che lavora negli Stati Uniti, dove il dibattito sulle teorie postcoloniali era decisamente avviato, mentre in Italia, all'epoca, il concetto di italofonia rimaneva legato a una dimensione linguistica[17].

"Letteratura italofona" è quindi, una nozione equivoca e sembra sancire una gerarchia definitiva, una gerarchia entro la quale la letteratura italiana (quella prodotta dagli italiani nativi) occuperebbe una posizione egemonica rispetto alla letteratura italiana prodotta da stranieri, letteratura questa subalterna e pertanto letterariamente e commercialmente inferiore; tuttavia, pur con tutti i suoi limiti, individuando il fatto linguistico come tratto pertinente e qualificante, ha permesso di focalizzare l'attenzione fin da subito sulla questione della lingua, indicando una possibile pista di ricerca per lo studio di questa letteratura.

La letteratura afroitaliana

La critica letteraria italoamericana, fin dal suo nascere, come ha giustamente ricordato Franca Sinopoli[18], ha dedicato particolare attenzione agli scrittori di origine africana quasi a voler delimitare, all'interno di questa area di studi, un filone specifico. Bisogna anche tenere presente che gli autori provenienti dall'Africa sono stati tra i primi a pubblicare in italiano, e nel corso degli anni Novanta -come è dimostrato dai bollettini di sintesi della banca dati BASILI- il numero delle loro pubblicazioni superava di gran lunga quello degli autori di altre provenienze. A questo si deve aggiungere la contiguità tematica con la letteratura afroamericana. Non a caso la proposta più

[17] Indicava, da un lato, la contrapposizione tra italofoni e dialettofoni e dall'altro, le aree esterne ai confini nazionali in cui vivono comunità italofone, cioè parlanti o aventi come madrelingua l'italiano.
[18] F. SINOPOLI, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, cit., pp. 90-91.

interessante di lettura della "letteratura italiana della migrazione", attraverso questa chiave di confronto, viene da uno specialista di letterature afroamericane, Alessandro Portelli. Anche nel caso della denominazione "letteratura afroitaliana" ci troviamo di fronte a un calco lessicale, creato per tentare di definire un fenomeno di difficile collocazione. Il neologismo suggerisce un'affinità tra i testi nati nel contesto delle attuali migrazioni transnazionali e quelli sorti in seguito al trauma del *Middle Passage*. Certo il *Mediterranean Passage* è altra cosa rispetto al *Middle Passage*:

> L'emigrazione non è la stesa cosa della deportazione, la condizione di proletariato sia pure marginale non è la stessa cosa della schiavitù. Una delle differenze più notevoli è che una notevole percentuale degli immigrati è poliglotta e alfabetizzata, per quanto spesso costretta la silenzio. Gli immigrati mantengono memoria delle proprie lingue e culture di origine, restano in contatto coi propri paesi e le proprie famiglie; non hanno bisogno di "rubare" la scrittura come gli schiavi deportati in America. Tuttavia, forse proprio perché le barriere che deve superare sono meno drammatiche, la scrittura degli immigrati ha attratto meno attenzione: i critici letterari l'hanno scartata con affrettati giudizi di scarsa qualità, gli scienziati sociali vi hanno visto solo documenti e testimonianze di esperienza vissuta e non anche prodotti di immaginazione creativa[19].

Rimane il fatto che, come nota Sinopoli, la proposta di leggere la letteratura migrante come letteratura afroitaliana, pur non indicando quest'ultima soltanto un raggruppamento di autori sulla base dell'area geografica di partenza, ‹‹non sembra far giustizia››[20] alla pluralità di voci e provenienze che caratterizza la letteratura della migrazione in accordo con la specificità dell'immigrazione in Italia, contraddistinta, rispetto agli altri paesi, da una molteplicità di nazionalità rappresentate.

La letteratura minore[21]

A partire soprattutto dalla fine degli anni Ottanta, la nozione di letteratura minore nella sua versione deleuziana (Deleuze, Guattari, 1975), per la quale la letteratura minore è la letteratura che "una minoranza produce in una lingua maggiore", conosce una grande fortuna nell'ambito della critica letteraria o degli studi culturali e postcoloniali

[19] A. PORTELLI, *Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano*, in "El Ghibli", 3, 2004. http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_i-issue_00_03section_6-index_pos_2.html
[20] F. SINOPOLI, *Scrivere nella lingua dell'altro*, in M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso. Poesie della migrazione in italiano*, Le Lettere, Firenze, p. 218.
[21] C. MENGOZZI, *Minor is beautiful. Il concetto di "letteratura minore" come strategia di (auto)legittimazione per le scritture migranti*, in "Studi culturali", I, I, pp. 29-48.

e la si applica alle scritture italiane della migrazione, dove, come ricorda Ugo Fracassa[22], il riferimento è ‹‹frequente e quasi canonico››.

La nozione di letteratura minore viene chiamata sempre in causa per definire quelle scritture che nascono in una situazione di bilinguismo o di multilinguismo e in cui la scelta va nella direzione dell'adozione, da parte di alcune minoranze, di una lingua "maggiore". Ma nel momento in cui la critica relativa alle scritture migranti sostiene che la letteratura degli immigrati in Italia è una letteratura minore in senso deluziano[23], compie in primo luogo un'operazione di tipo tautologico che non descrive per niente i tratti di questa letteratura, limitandosi di fatto a darle un nome prestigioso perché elaborato da Deleuze e Guattari su misura per Kafka e altri grandi scrittori, in secondo luogo fa impropriamente coincidere il divenire minore con l'appartenenza a una minoranza data, quella degli scrittori immigrati in Italia che adottano l'italiano come lingua di espressione. "Minore" perché scritta in una lingua "centrale e veicolare" - dunque occidentale in senso largo- da autori provenienti da lingue e paesi periferici. Minore, poi, da un punto di vista commerciale, poiché ancora per lo più circoscritta a circuiti editoriali paralleli, che intrecciano l'esperienza associazionistica, l'impegno politico e l'unità pedagogica a discapito spesso di distribuzione, diffusione e visibilità. Minore, infine, in termini di giudizio estetico-letterario, nei suoi difficili rapporti con un sistema letterario italiano che tende ad emarginarla, rimuoverla, se non negarla. In questo caso non c'è nessun divenire minoritario, anzi agisce una strategia di affrancamento e di legittimazione dei discorsi che si suppongono essere prodotti dai margini interni dello stato nazione di arrivo, ovvero lo spazio i cui quest'ultimi attendono e auspicano questo riconoscimento. La tappa successiva è quella di un ulteriore affrancamento[24] che trae origine dall'aspirazione a essere considerati non tanto scrittori migranti o della migrazione ma scrittori *tout court*.

---

[22] U. FRACASSA, *Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione*, in L. Quaquarelli, *Certi confini. Sulla letteratura italiana della migrazione*, Morellini, Milano, 2010, pp. 179-199.

[23] Cfr. cit. sopra riportata.

[24] Cfr. U. FRACASSA, *Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione*, cit., pp.179-199. Fracassa ne individua quattro: i generi letterari, il dialogo intertestuale e dunque il rapporto con il canone letterario nazionale, l'uso dei dialetti e l'attività di traduzione verso l'italiano.

La letteratura ibrida, creola, meticcia

La letteratura della migrazione è stata spesso interpretata, in Italia, secondo i paradigmi di ibridità/ibridazione, creolità/creolizzazione, meticciato, sincretismo, contaminazione ecc., tutti termini che non sono sinonimi, ma che spesso vengono utilizzati come se lo fossero. Questi concetti ci aiutano a leggere le attuali dinamiche sociali e culturali in un rapporto di continuità e di discontinuità con l'eredità del colonialismo, costituendo un campo minato e a volte contraddittorio.

Fin dagli esordi di questa letteratura, ovvero dai primi testi prodotti a quattro mani, la critica ha rintracciato in essa diverse forme di "ibridità". Si è parlato di ibridità e meticciato per nominare la collaborazione tra giornalisti italiani e immigrati come metafora dell'incontro culturale auspicabile per la società italiana; analogamente, per definire sia l'identità degli scrittori, che vivrebbero sospesi tra due o più universi culturali e linguistici, sia quella dei loro testi, ibridi nel genere, nella lingua, nei contenuti.

Rispetto alle nozioni di ibridità e meticciato ha prevalso il lessico della creolizzazione, termine mutuato dal poeta, romanziere e teorico martinicano E. Glissant, e fatto proprio da A. Gnisci, che fin da subito, ha considerato la letteratura prodotta dagli immigrati come un laboratorio di rappresentazione e di prefigurazione della creolizzazione italiana ed europea, influenzando ampiamente l'intero campo di studi.

La letteratura multiculturale, interculturale, transculturale

Strettamente legate alle definizioni presentate nel paragrafo precedente sono quelle di letteratura multi/inter/trans-culturale, tutti termini variamente attribuiti alle scritture della migrazione e che continuano a circolare contemporaneamente[25]. Uno dei termini più utilizzati dalla critica accademica fino a tutta la metà degli anni Duemila rimane "letteratura multiculturale", sintagma spesso chiamato in causa senza ulteriori precisazioni, come se non si avvertisse l'esigenza di soffermarsi su una parola fin troppo nota e di così ampia circolazione, ma che proprio per questo ha acquisito una

[25] Il primo dato desumibile da questa ricognizione è la confusione terminologica, nonché l'applicazione indiscriminata dei diversi termini menzionati.

falsa valenza. Alessandro Portelli[26] si limita a riconoscere l'inadeguatezza dell'etichetta "letteratura migrante", vista la presenza di una consistente letteratura prodotta dalle seconde generazioni e a suggerire che si dovrebbe parlare di "letteratura italiana multiculturale"; mentre Graziella Parati e Mary Orton, nell'*Introduzione* all'antologia *Multicultural Literature in Contemporary Italy* (2007), definiscono multiculturale la produzione letteraria dei/delle "migranti" perché essa è allo stesso tempo conseguenza dei cambiamenti in atto nella società italiana e immagine di ‹‹quelle future trasformazioni che ridefiniranno il profilo multiculturale dell'Italia››.

Carmine Chiellino, invece, ha proposto di nominare "interculturale" la letteratura di migrazione, per distinguerla da quella nazionale o monoculturale non solo dal punto di vista linguistico e tematico, ma anche per la relazione che lega scrittore e lettore all'interno delle letterature nazionali. Franca Sinopoli non si discosta molto dalla posizione di Chiellino, sostenendo che i testi degli immigrati sono ‹‹un laboratorio di trasformazione dell'identità monoculturale in un'identità interculturale e/o creola, la quale traduce e mette in gioco due o più culture diverse tra loro››.[27]

Più recentemente è entrato in uso, nel campo di studi relativo alla letteratura migrante, il termine "transculturale" per le influenze di Gnisci, che ha pubblicato e diffuso un *Manifesto Transculturale* (16 maggio 2011). Il vantaggio della nozione di transculturalità è quello di insistere sul carattere mobile, fluido dell'identità culturale, ponendo al contempo l'attenzione sia sulle macrodinamiche sociali che sulle esperienze individuali. Si tratta di un modello di interazione culturale e di costruzione delle identità individuali e collettive che può aiutare a leggere, ma soprattutto a immaginare le attuali e future società cosiddette multiculturali, e dunque di una cornice teorica utile per inquadrare alcuni fenomeni culturali e letterari, come quello delle scritture migranti.[28]

La letteratura postcoloniale italiana

Il problema di come concepire i rapporti tra la "letteratura italiana della migrazione", la "letteratura postcoloniale italiana", la "letteratura italiana" *tout court*, le letterature

[26] La citazione di A. PORTELLI, *Fingertips Stained with Ink. Notes on New "Migrant Writing" in Italy, in "Interventions"*, VIII, 3, pp. 472-83, è riportata in C., MENGOZZI, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013, p. 68.
[27] F. SINOPOLI, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, cit., pp. 87-110.
[28] C. MENGOZZI, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, cit., pp. 68-69.

postcoloniali che si esprimono nelle altre lingue europee, non è soltanto di ordine tassonomico ma riguarda anche lo statuto della critica e la posta in gioco delle discipline chiamate in causa. Inizialmente, nonostante la presenza di autrici provenienti dalle ex colonie italiane fin dagli esordi della "letteratura migrante", la critica ha preferito sottolineare la distanza che i "nostri" immigrati, "scegliendo" l'Italia (e l'italiano), istituiscono con l'ex madre patria coloniale: ad esempio Glissant ‹‹ha scritto nella lingua amata/odiata degli ex colonizzatori europei, mentre per i *nostri* scrittori immigrati l'italiano sembra una lingua essere una lingua assolutamente nuova […] e, come dice lo scrittore Tahar Lamri, neutra (o neutrale)››[29]. È tuttavia soltanto a partire dalla metà degli anni Duemila[30] con la pubblicazione dei racconti, ma soprattutto dei romanzi di Garane Garane, Cristina Ali Farah, Gabriella Ghermandi, Igiaba Scego, Martha Nasibù, per citare soltanto i più noti, che la categoria di "letteratura postcoloniale italiana" si è affermata, costituendo un filone specifico all'interno della più ampia letteratura migrante, quello degli autori e delle autrici provenienti dalle ex colonie.

Il movente principale, l'imperativo di fondo di questa letteratura sono quelli di opporsi a quella rimozione della parentesi non breve e non irrilevante del colonialismo italiano che ha segnato e segna tuttora il discorso pubblico nazionale, per altro in un momento in cui sarebbe necessario parlarne e fare un bilancio degno, democratico e rispettoso della storia dell'Italia unita. Una rimozione contro cui si sono impegnati gli storici, quali Angelo del Boca e Giorgio Rochat, individuando le ragioni storiche e ideologiche di questa omissione, ricostruendo l'intera vicenda del colonialismo italiano a partire dall'età postunitaria, puntualizzando le efferatezze taciute e la natura criminale delle imprese militari italiane contro il mito diffuso del "colonialismo dal volto umano", mettendo a disposizione un ampio repertorio di fonti, dai documenti ufficiali ai carteggi, alla memorialistica, aprendo piste di ricerca finora poco battute, come la lettura del colonialismo attraverso un'ottica di genere, studiando il modo in cui la memoria del colonialismo è stata veicolata nelle scuole.

---

[29] A. GNISCI, *La letteratura italiana della migrazione*, Lilith, Torino, 1998.

[30] Momento in cui si è completata la ricezione italiana delle opere degli autori più influenti dei Postcolonial Studies, grazie soprattutto all'infaticabile lavoro di traduzione portato avanti dalla casa editrice Meltemi.

Nicola Labanca, in un intervento del 2009 a Trieste, intitolato *Stilemi del razzismo: letteratura coloniale e letteratura post-coloniale*, ha proposto di far confluire nella letteratura postcoloniale italiana non solo i testi degli autori provenienti dalle ex colonie con i più recenti flussi migratori ma anche i romanzi di ambientazione coloniale scritti da autori italiani, sia quelli usciti nel secondo dopoguerra e gli anni Ottanta (*Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, 1947; *Il deserto della Libia* di Mario Tobino, 1952; *Asmara Addio*, 1988 e *L'abbandono*, 1991, di Erminia dell'Oro), sia quelli pubblicati negli anni Duemila da autori di successo e rivolti a un grande pubblico (*Un mattino a Irgalem*, 2001, Davide Longo; *Debrà Libanòs*, 2002, di Luciano Marrocu; *L'ottava vibrazione*, 2008, di Carlo Lucarelli; *L'inattesa piega degli eventi*, 2008, di Enrico Brizzi ecc.). Non si può non replicare alla proposta di Labanca, perché i romanzi di Longo, Lucarelli, Brizzi, non si possono includere nel *corpus* della letteratura postcoloniale italiana; bisogna contestare la valenza cronologica e periodizzante che egli sembra attribuire al prefisso "post-".

Il "post-" del postcoloniale, non evoca tanto la fine del colonialismo, la cui presenza è al contrario visibile nei suoi lasciti, quanto nelle sue attuali metamorfosi: la produzione postcoloniale "risponde" alla ex madrepatria coloniale, appropriandosi della sua lingua, dei suoi generi letterari, del canone occidentale, ripensato, rettificato, che aspira, se non a sanare antiche ferite, almeno a colmare le lacune della memoria collettiva. Questo è il suo obiettivo: scuotere la coscienza nazionale e spronarla a una doverosa elaborazione in sede pubblica della questione coloniale e postcoloniale; solo così la definizione "letteratura postcoloniale" potrà essere utilizzata correttamente in entrambe le sue accezioni, quella storica e quella ideologica.

La letteratura della migrazione

Letteratura italiana della migrazione (o migrante) è la denominazione convenzionale che ricorre con più frequenza in queste pagine poiché, canonizzata precocemente e adottata, seppure con crescenti riserve, fuori e dentro l'accademia, risponde al'esigenza di riferirsi con immediatezza al campo di studi.

Alcune studiose hanno preferito parlare di "letteratura dell'immigrazione" perché il prefisso designa esplicitamente ‹‹l'Italia come luogo di arrivo, in senso materiale come

in senso simbolico, unificando provenienze molto diverse››[31]. Pezzarossa e Rossini[32] hanno optato per la locuzione "scritture della migrazione" che, tra le definizioni focalizzate sull'esperienza migratoria (diretta o indiretta) degli scrittori, ritengono la più adeguata; non solo perché il termine scritture, declinato al plurale, rinvia a una serie di pratiche che prescindono da un'idea univoca di letteratura, ma anche perché la parola migrazione si riferisce alla realtà dei flussi migratori, in seno ai quali nasce questa produzione, senza ridurre il nesso emigrazione/immigrazione a uno dei due termini del binomio.

Tracciare confini rigidi tra abitanti "originari" e successivi "immigrati" rischia di essere un'operazione astorica, come emerge chiaramente quando la parola "immigrato", indipendentemente dai diversi ordinamenti giuridici di accesso alla cittadinanza, diventa un marchio identitario anche per tutti i figli degli immigrati nati e cresciuti nel paese di arrivo. Ed è anche per questo, oltre che per più pregnanti consonanze di tipo tematico e formale comunque rinvenibili tra la "letteratura" degli "immigrati" e quella delle "seconde generazioni", che la produzione di queste ultime continua a esser definita, in maniera parzialmente impropria, "migrante".

Probabilmente non è ancora stato trovato un nome adeguato per "la zona grigia della letteratura", ovvero quello spazio abitato da autori "etnicamente non autentici", emigrati, migranti, scrittori in esilio, autori bilingui che scrivono oltre i confini delle loro letterature nazionali. A essere in gioco qui è proprio l'urgenza di interpretare secondo categorie non riduttive il nuovo assetto transnazionale, mondiale, planetario della letteratura e dei fenomeni culturali affinché questi possano un giorno essere letti, pensati e studiati senza fare ricorso a discriminazioni paternalistiche e costrittive, senza rimanere intrappolati nelle varietà del relativismo culturale.

Concludendo, delle considerazioni sembrano necessarie: la prima riguarda un'idea che è a lungo circolata nella riflessione di critici e scrittori, quella cioè che la lingua italiana sia una lingua "neutra" e una lingua consapevolmente scelta dagli scrittori. Una lingua "gentile", che a differenza dell'inglese, del francese o del portoghese, non è

[31] D. MENEGHELLI, *Finzioni dell' "io" nella letteratura italiana dell'immigrazione*, in "Narrativa. Nuova serie", Altri stranieri, 28, p. 39.
[32] F. PEZZAROSSA, I. ROSSINI, *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB, 2011.

stata imposta da una strategia colonizzatrice, ma che si è data allo straniero, senza violenza, come via possibile per l'espressione e affermazione letteraria. Questo non è vero: alcuni scrittori immigrati hanno studiato l'italiano a scuola, nel loro paese d'origine, perché costretti; è bene non dimenticare che l'italiano è una lingua doppiamente imposta: imposta dalla migrazione -capitolo più recente della colonizzazione- perché i migranti sono i nuovi soggetti coloniali, perché le politiche migratorie occidentali, politiche di inclusione selettiva e differenziale, ripropongono su scala interna vecchie dinamiche di imperialismo, sfruttamento e segregazione. In secondo luogo, è imposta dal "sistema mondiale delle lettere", organizzazione eurocentrica e imperialista, che fa dell'italiano una lingua ancora, inspiegabilmente maggiore e veicolare, a differenza del somalo, dell'albanese, o dell' hindi. Una lingua cioè che permette una diffusione non solo interna e nazionale, ma l'inserimento potenziale, in un circuito di diffusione mondiale. La seconda considerazione riguarda la posizione degli studiosi. Si tenta di uscire dalla dimensione eurocentrica, ancor oggi fortemente maggioritaria nell'organizzazione, nella produzione e ricezione della cultura? Perché se non cambia mentalità, non si riconoscerà mai alla letteratura in lingua italiana prodotta dagli immigrati lo statuto di letteratura italiana e solo così si giungerà a una trasformazione in chiave mondialistica e transnazionale delle prospettive e dell'analisi letteraria. Bisognerebbe riuscire ad evitare quelli che Spivak ha indicato essere i due vizi maggiori dell'eurocentrismo, la tendenza a leggere l'altro come marginale e quella di riconoscere l'altro per semplice assimilazione[33].

Credo che le parole di Parè racchiudano il significato profondo dell'obiettivo che dovremmo raggiungere, per migliorare:

"Una cultura dell'identità nell'alterità, ecco cosa sarà la coscienza di domani. Riconoscere l'altro nella sua singolarità, accettarlo nella sua estraneità, cercare di trovare un linguaggio comune che tenga conto della differenza"[34].

[33] G. C. SPIVAK, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Editions Amsterdam, 2009, p. 67.
[34] F. PARE', *Letterature dell'eseguità*, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 200, cit. da un saggio di M. Gsteiger.

1.3 Problemi di canone

Ancor oggi si è in difficoltà nell'esplicitare convenzioni, nel sottolineare incertezze e nell'avanzare curiosità, che vent'anni di frequentazione di queste sfuggenti scritture di migrazione non hanno acquietato, ampliando le sfide rispetto all'adozione di strategie per una adeguata percezione della continua novità delle realizzazioni.

Tale incertezza si riflette nel quesito sulla materiale collocazione da conferire a questi volumi nella libreria personale, che già fatica ad accogliere gli autori successivi a Calvino. Infatti biblioteca e canone sono due concetti parzialmente sovrapponibili nella storia dell'idea di letteratura mondiale, poiché se il primo fa riferimento a una modalità concreta di materializzazione del corpus delle opere di autori appartenenti a diverse letterature e culture, il concetto di canone è sempre un costrutto culturale virtuale, anche se di grande impatto sull'idea stessa di letteratura e sulla sua longevità ed efficacia all'interno del sistema delle culture umane.[35] Dove si possono sistemare le pagine di questi autori che con le loro storie faticano a trovare un posto di interesse nell'editoria di prestigio nazionale e persino in funzione di destinazione didattica. E' proprio questa dimensione scolastica che svela la totale incongruità nel continuare ad utilizzare i paradigmi correnti: la varietà dei colori e la pluralità degli accenti che invadono le aule italiane, dichiarano l'insufficienza di questi termini, a connotare figure, percorsi, destini, accenti, costumi, sensibilità, credenze, ben lontane dal progetto costruito dalla forte valenza pedagogica dell'ormai oltrepassato moto risorgimentale.

Una volta individuato il mancato o discontinuo intersecarsi di letteratura e migrazione agli inizi della vicenda italiana, è necessario accentuare l'interesse per come i complessi fenomeni attuali delle trasmigrazioni intra e transcontinentali, stiano continuamente agendo anche sul territorio della produzione dell'immaginario letterario. È ormai senso comune che anche in Italia, da un ventennio, numerosi immigrati si sono affacciati all'esperienza creativa, proponendo una larga varietà di oggetti testuali che si connettono alla più larga dinamica del fatto migratorio, inserendosi nel cuore della nostra identità, innovandolo.

---

[35] F. SINOPOLI, *Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria*, in A. GNISCI, F. SINOPOLI, N. MOLL, (a cura di), *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Mondadori, 2010, p. 86.

Il termine “canone” -partendo da una sua definizione in letteratura- indica l’insieme delle opere che in una data società, in un certo periodo o area geografica, sono ritenute fondamentali e autorevoli. Appare evidente come, per l’affermazione di qualsiasi canone, un ruolo di primo piano sia giocato dall’ideologia, quindi il processo di canonizzazione dei testi letterari è sempre motivato dagli interessi (culturali, sociali ed economici) e dalle credenze (politiche e religiose) di chi lo compila.

Una distinzione e categorizzazione operata sulla base dell’esistenza a priori del concetto di letterarietà è di per sé opinabile: non esistono, infatti, testi intrinsecamente letterari. I testi considerati parte integrante della società in cui vengono scritti e letti alla luce dell’ambiente in cui vengono fruiti, acquistano valore e autorevolezza non tanto per una loro presunta intrinseca letterarietà, bensì per la loro utilità nella formazione dell’individuo-lettore, sempre considerato all’interno della sua società di appartenenza e inserito nella storia e nella cultura del suo tempo.

Tra i più recenti tentativi di canonizzazione, spicca il ‘canone occidentale’ ipotizzato da Harold Bloom nel 1994, lista dei libri che si devono assolutamente conoscere e, in senso più personale, tentativo di salvare dall’oblio le letture più importanti di un’intera esistenza. In altre parole, si tratta dell’elenco di quelle opere letterarie che, citando Bloom, “il mondo non sia disposto a lasciar morire”, ma anche di una scelta di testi in lotta tra loro per la sopravvivenza.

Circa trent’anni prima, Italo Calvino, aveva immaginato uno ‘scaffale ipotetico’ in cui verrebbero a situarsi i libri letti, mutando di volta in volta il posto dei volumi già presenti.

In altre parole, mentre per Calvino ogni nuovo testo sposta la collocazione dei testi precedenti, per Bloom, entrare nel canone è piuttosto una lotta all’ultimo sangue. Calvino sposta i libri più antichi per fare posto ai più nuovi, Bloom sceglie solo un numero ristretto di testi destinati a sopravvivere, dopo averli sottoposti ad attente riletture. Del resto il testo che non supera la prova della rilettura, non può certo aspirare alla canonizzazione. Canone è anche elenco di libri che si possono rileggere all’infinito[36]. Se al concetto di letterarietà su cui si fonda ogni canonizzazione, si sostituisce l’idea di letteratura come insieme di libri scritti (e letti) non per acquisire

[36] Al centro del canone di Bloom, c’è Shakespeare, autore riletto e ri-rappresentato da generazioni e generazioni.

nozioni, ma per mettere in moto l'immaginazione e con essa la capacità di emozionare il lettore, ogni giudizio valutativo a scopo classificatorio perde ben presto significato. Come Giuseppe Petronio ha più volte sottolineato, "è impossibile applicare alla letteratura di oggi (di massa) le categorie mentali e i criteri di valutazione validi nel passato. Non solo "il tema e lo stile non informano più sul valore del libro", ma "l'accrescimento della domanda sociale di letteratura […], l'articolarsi variegato di questa domanda […] il bisogno di affabulazione, la dissoluzione dei generi", rendono impossibile operare rigide classificazioni canoniche nell'odierna società multiculturale delle masse[37].

Una simile situazione impone di necessità un ripensamento del concetto di 'classico', essendo il canone, in ultima analisi, un elenco di testi classici fondamentali per una data cultura. Nel suo *Perché leggere i classici*, Calvino definisce il classico come "un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire", ma soprattutto classici sono quei libri che "ci arrivano portando con sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato"[38].

Di ben altra portata è la revisione di importanti opere del canone occidentale proposta da Edward Said in *Cultura e Imperialismo*, dove viene proposta una 'lettura contrappuntistica' dei testi, che tenga conto di quanto l'opera non esprime apertamente, ma lascia intuire, tra le righe, in termini di consenso all'ideologia coloniale imperante. Fondamentale per la determinazione di un nuovo atteggiamento, decisamente non eurocentrico, nei confronti del canone non occidentale, l'opera di Said mette in evidenza la posizione postcoloniale nei confronti dei classici letterari. Da un lato, come già suggeriva Barthes, lo scrittore postcoloniale è conscio di dover 'malmenare' il classico per appropriarsene, di non doversi porre in maniera 'servile' nei confronti dei grandi del passato, ma di essere in grado di rivisitarli, di riscriverli. Dall'altro lato, si rende conto che i veri classici sono divenuti libri relazionali per intere generazioni di lettori in tutto il mondo in virtù della loro impurità, del loro riflettere diverse realtà, molteplici ideologie e credi, infinite situazioni in un crogiolo di linguaggi che ne aumentano il fascino e la potenza. La lettura non eurocentrica del

[37] G. PETRONIO, *Il romanzo poliziesco*, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 82-83.
[38] I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1985, p. 7-8.

canone occidentale, offerta dagli studiosi postcoloniali, aumenta a dismisura le possibilità di comprensione e apprezzamento delle opere.[39]

Pur essendo fondamentale, il volume di Said per una nuova lettura del canone occidentale, -suggerendo implicitamente nuovi criteri di canonizzazione o meglio, l'impossibilità della formazione di un canone tradizionale nel mondo odierno- resta aperto il problema della possibile determinazione di un canone in cui trovino spazio le opere non occidentali scritte in lingue europee. Nella presente situazione politica e sociale, forse non si tratta di individuare kafkianamente un canone 'minore', quanto piuttosto, per rifarsi a Benjamin, di proporre una lista di letture fondamentali in uno stato di emergenza. Si tratta di individuare testi che funzionino in maniera adeguata alle circostanze e devono essere in continua revisione e valutazione; testi che non siano solo riproduzioni di formule prestabilite, che non facciano leva sui nostri automatismi mentali addormentando la nostra curiosità, che non si fondino su menzogna e semplificazione, ma su verità e complessità e soprattutto non riducano nevroticamente il genio a faccenda individuale e privata[40].

Le opere postcoloniali da canonizzarsi dovranno piuttosto essere selezionate alla luce delle loro influenze reciproche e dei loro rapporti con la cultura occidentale. In quest'ottica un esempio è certamente il canone 'di sopravvivenza' del martinicano Patrick Chamoiseau reperibile nel volume saggistico intitolato *Ecrire en pays dominé*; facendo riferimento alle letture chiave della sua esistenza, l'autore mette in rilievo quanto e in che modo ognuno degli scrittori ricordati, ha contribuito alla sua formazione professionale e umana. Scrive Chamoiseau: "I grandi libri addormentati […] si risvegliano attraverso altri libri, senza che vi sia neppure il bisogno di rileggerli. Un libro che si risveglia ne risveglia mille altri. Si chiamano l'un l'altro in segreto. Si designano. Si riconducono l'un l'altro. Una ripercussione lenta, paziente, senza fine, che ogni rilettura attiva (e conferma e rivela) a partire da un altro punto d'impatto"[41]. Se domani un canone avrà ancora ragione di essere, forse sarà solo come pensa Chamoiseau, una "sentimentoteca" collettiva.

---

[39] S. ALBERTAZZI, R. VECCHI, *Abbecedario postcoloniale. (I-II). Venti voci per un lessico della postcolonialità*, Macerata, Quodlibet, 2004.

[40] W. BENJAMIN, *Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955 (tr. It. Angelus novus, Torino, Einaudi, 1962).

[41] La citazione di P. CHAMOISEAU, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 94, è riportata in S. ALBERTAZZI, *Abbecedario postcoloniale* I-II, Macerata, Quodlibet, 2004.

Sull'importanza della rivisitazione del canone ha scritto pagine importanti Lidia Curti nel capitolo *Maschere di conquista* del suo libro *La voce dell'altra*[42], ricco di riflessioni in merito alla differenza di genere entro la narrativa femminile di migrazione. Quanto al canone afferma che:

> Il canone letterario ha occultato e messo sotto silenzio le voci altre, emarginando ciò che sta tra le righe e in disparte rispetto all'irresistibile flusso delle narrazioni esplicite, legittimate dalla lingua dominante, dalla madre patria, dalla voce patriarcale, nella cornice del mondo coloniale e non. L'articolazione della disciplina letteraria è forma di violenza alla pari della formazione nazionale cui tra l'altro è sempre stata legata; la letteratura sin dagli inizi del moderno, è appartenuta alla nazione; per definirla si cerca un confine geografico, una cultura dominante che dia nome e sostanza alle sue espressioni sia pure disparate.

[42] L. CURTI, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006.

1.4 L'editoria italiana

In campo editoriale si constata una generale indisponibilità a investire su autori e oggetti che eccedono lo schema di novità marginale, e si sottolinea la scarsa attenzione da parte dell'accademia a cogliere il dinamismo che investe il campo letterario, data la scarsa disposizione a "rivedere" oggetti e metodi di studio.

Le case editrici che hanno pubblicato gli scritti in italiano di autori emigrati sono numerose, anche se si contano sulle dita di una mano gli editori che hanno un progetto culturale specifico sulla letteratura della migrazione, alla quale dedicano delle collane. La maggior parte di loro, infatti, ha pubblicato solo saltuariamente testi di questi autori, oppure li ha editi, ma non inseriti in un progetto politico-culturale.

All'altezza del 2006, Silvia Camilotti identifica tre categorie di politiche editoriali della letteratura della migrazione in Italia[43]. La prima categoria include le case editrici che non hanno una politica editoriale interculturale e pubblicano gli scrittori migranti una tantum. Si tratta di case editrici importanti e note a livello nazionale ma anche di imprese molto piccole. Tra queste ci sono case editrici come la De Agostini (*La promessa di Hamadi* di Saidou Moussa Ba e di Micheletti, 1991), Garzanti (*Io venditore di elefanti* di Pap Khouma con Oreste Pivetta, 1990) e Feltrinelli (*Rometta e Giulieo* di Jadelin M. Gangbo, 2001) le quali dopo la prima rispettiva pubblicazione, dovuta forse alla ‹‹novità›› letteraria, non sembra abbiano più edito scrittori migranti.

Nel 2005 ha cominciato a pubblicare migranti Baldini & Castoldi e Dalai con il romanzo *Nonno Dio e gli spiriti danzanti*, il secondo libro dopo tanti anni di Pap Khouma. Perfino Laterza, nel 2005, ha edito la raccolta *Pecore nere*; infine nel 2005 e nel 2006, Einaudi ha proposto nuovi scrittori migranti tra i quali l'albanese Ornela Vorpsi e l'iraniano Hamid Ziarati. Tra le realtà editoriali minori, vanno menzionate Theoria (*Immigrato* di Salah Methnani e Mario Fortunato, 1990), Leonardo (*Chiamatemi Alì* di Mouhamed Bouchane, 1990), poi ancora le Edizioni e/o, il Grappolo, Datanews, Sensibili alle foglie, le Edizioni Lavoro e infine Lupetti. Ovviamente non si tratta di un elenco completo, ma serve a fornire una panoramica della situazione.

---

[43] S. CAMILOTTI, *L'editoria italiana della letteratura della migrazione*, in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo Planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Città Aperta, Troina, 2006, pp.383-391.

Nella seconda categoria possiamo raggruppare alcune case editrici che hanno pubblicato numerosi testi di autori migranti, ma non li hanno raccolti in una collana e sembrerebbero quindi escludere politiche editoriali mirate. Ciò che le accomuna riguarda generalmente la pubblicazione, magari di più opere, di un unico autore, ma non una vera politica editoriale. Besa, ad esempio, ha edito vari testi di Ron Kubati, Gezim Hajdari e altri; Edizioni Missionarie Italiane di Bologna (EMI) ha pubblicato alcuni scrittori migranti inserendoli in collane diversificate. Scelte editoriali più episodiche sono state realizzate da case editrici maggiormente rilevanti nel panorama editoriale nazionale: si pensi a Baldini &Castoldi (poi Baldini & Castoldi e Dalai) che ha pubblicati i romanzi di Jarmila Ockayovà, a Bompiani che ha pubblicato Younis Tawfik; alle Edizioni e/o che hanno pubblicato Nassera Chora e Amara Lakhous; infine a Einaudi che nel 2005 ha pubblicato il romanzo di Ornela Vorpsi *Il paese dove non si muore mai*.

Al terzo gruppo fanno capo le case editrici con un progetto interculturale che è stato pensato fin dall'inizio come una collana per scrittori migranti, senza però farne una mirata nicchia commerciale e ‹‹ghettizzante››. È questo il caso di Fara, casa editrice romagnola che dal 1995 al 1999 ha pubblicato in forma antologica i testi premiati e segnalati al concorso letterario per scrittori immigrati Eks&Tra[44]. Il premio letterario indetto dall'associazione omonima, è nato a Rimini, poi, nel 1999, si è trasferito a Mantova e ha raccolto più di milleseicento scritti di autori immigrati, divorziando editorialmente da Fara, che continua a pubblicare scrittori migranti come Hajdari.

Il premio ha prima pubblicato i suoi vincitori con Adn-Kronos, quindi con Besa e infine Eks&Tra è diventata anche editrice dei testi che premia e di altri di autori migranti, con l'aiuto della provincia di Mantova.

Molto significativa e originale è l'esperienza della casa editrice Dell'Arco-Marna (Ediarco) che presenta la collana ‹‹Letteratura migrante››, diretta da Kossi Komla-Ebri,

[44] Il nome Eks&Tra indica la provenienza da altri paesi: Eks = ex e Tra, l'arrivo tra noi. L'& è una congiunzione che assomma in sé le difficoltà e insieme la grande ricchezza dell'incontro. Il premio Eks&Tra è nato a Rimini e si è trasferito a Mantova nel 1999, grazie all'interessamento del Centro di Educazione Interculturale della Provincia di Mantova. Negli anni di vita del concorso, l'associazione interculturale Eks&Tra ha raccolto più di mille e ottocento scritti di migranti, che costituiscono il primo archivio in Italia della memoria della letteratura della migrazione, disponibile on-line. Dal 2004 l'associazione collabora con il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna e dal 2005 con il comune di Mantova, assessorato Politiche all'Immigrazione, Pari Opportunità e Cultura delle differenze; dal 2006 è iniziata la collaborazione con la Provincia di Bologna.

in cui sono raccolti scritti di autori stranieri, non solo autobiografici ma anche illustrativi dei vari paesi di origine, e romanzi. Una delle peculiarità delle Edizioni dell'Arco-Marna[45] consiste nella filosofia editoriale-commerciale e nella originale organizzazione della distribuzione, attraverso la vendita on the road, attuata in tutta l'Italia del nord e del centro da ‹‹mercanti di libri›› senegalesi. La casa editrice e la cooperativa hanno dunque agito in sinergia per creare un gruppo di lavoro di italiani e immigrati e per fornire a questi ultimi gli strumenti per consolidare le proprie capacità e poter investire anche nei paesi d'origine. Oltre ai libri, in questi percorsi viene diffuso per strada il giornale *Solidarietà Come*, di proprietà degli stessi responsabili della casa editrice. L'obiettivo del giornale è far acquisire maggiore consapevolezza agli autoctoni su situazioni generalmente passate sotto silenzio dai media.

Un'altra casa editrice che ha proposto una politica editoriale interculturale molto decisa è Sinnos. Nata nel 1990 come cooperativa sociale (tuttora riconosciuta come Onlus), all'interno del carcere romano di Rebibbia, l'editrice ha mantenuto una forte attenzione verso le tematiche sociali. La prima collana ‹‹I Mappamondi›, fondata da Vinicio Ongini, è rivolta al mondo della scuola, focalizzandosi in particolare sugli alunni figli di immigrati e sulle classi che li ospitano. Si tratta di una collana costituita da racconti biografici, ‹‹libri ponte›› in cui gli autori raccontano di sé, della propria esperienza migratoria e del loro paese di origine; un elemento importante della collana è la testualità bilingue, scelta con la quale si vuole sottolineare la pari dignità di tutte le lingue e la possibilità di fruizione per tutti, bambini, ma anche adulti immigrati. Nel 2005 Sinnos ha pubblicato nella sezione *Strumenti interculturali* della collana ‹‹Segni›› l'antologia di scrittori migranti *Allattati dalla lupa*, curata da Armando Gnisci, in collaborazione con il Comune di Roma e l'Università ‹‹La Sapienza››.

Bisogna evidenziare anche la collana ‹‹Kumacreola›› della casa editrice Cosmo Iannone di Isernia che ha cominciato a pubblicare nel 2004, è diretta da Armando Gnisci ed ospita testi scritti in forma narrativa, poetica e saggistica. Sono già usciti dodici titoli di vari autori, migranti ed europei, uniti in un progetto solidale di "decolonizzazione culturale"; ‹‹Kumacreola›› affronta complessivamente il tema delle migrazioni, argomento che, all'interno del progetto editoriale di Cosmo Iannone,

[45] La casa editrice Dell'Arco-Marna si appoggia alla cooperativa ‹‹Gruppo Solidarietà Come›› struttura indipendente che non si avvale di alcun finanziamento esterno ed è basata su risorse derivanti direttamente dalle vendite.

comprende anche altre realtà editoriali: ‹‹I quaderni sulle migrazioni››, ‹‹Reti››, ‹‹I memoriali›› e ‹‹Scrittori canadesi››, riguardanti in gran parte la migrazione italiana nel mondo.

È da ricordare la collana ‹‹Kumà Lettere Migranti›› delle Edizioni Interculturali di Roma che nel 2002 e nel 2003 -in seguito è stata chiusa- ha visto la pubblicazione di testi di Costa, Camandona, Bregola, Gnisci e Moll.

Come ultima va menzionata la piccola casa editrice romana Lilith, che alla fine degli anni Novanta ha lanciato autori migranti nella collana ‹‹Linguafranca››, ma non ha avuto seguito[46].

Una questione che si pone nell'analisi di questa editoria è la frequente difficoltà nel ricostruire le vicende delle case editrici dato che, essendo il più delle volte molto piccole, rischiano di essere soggette all'invisibilità, ma anche a mutamenti, trasformazioni e sparizioni.

Sicuramente è auspicabile la diffusione presso un vasto pubblico -sebbene non sia un obiettivo di facile raggiungimento vista la tematica trattata- ma questo diventerebbe possibile, se questi testi venissero maggiormente utilizzati nelle scuole, nella prospettiva della promozione di una didattica interculturale, meno eurocentrica e che dia voce a esperienze e realtà non più marginali, che vivono in mezzo a noi.

[46] Tra le sue pubblicazioni, *La letteratura italiana della migrazione* di Armando Gnisci.

1.5 La letteratura migrante percepita dalla critica

Se il fenomeno della letteratura migrante si manifesta in Italia tardivamente rispetto al contesto europeo ma come novità, non è del tutto nuovo e originale il discorso che la critica immediatamente allestisce per accoglierlo.

Del tutto particolare appare poi la ricezione della letteratura migrante in ambito accademico: se da una parte, è stato proprio nelle università, e in particolare nel primo ateneo romano, che si è strutturata una sensibilità specifica per certe scritture, dall'altra persiste, specialmente nell'ambito dell'italianistica, un atteggiamento reticente rispetto al "nuovo che avanza".[47] Non si può, comunque, solo prendere in considerazione la critica accademica, ma bisognerebbe valutare anche quella molteplicità di interventi che vanno dalle interviste alla prefazioni e postfazioni di volumi ad essa dedicati, agli articoli on-line su riviste sovvenzionate dagli enti locali e dedicate alle culture dell'immigrazione, alle testate giornalistiche -dai quotidiani ai periodici- alle recensioni ecc.

Armando Gnisci ha progressivamente affinato il proprio campo di studi e i propri interessi di ricerca in direzione di quella che, includendo l'opera degli italiani all'estero, definisce letteratura italiana della migrazione:

> Essa deve essere pensata innanzitutto come un fenomeno della modernità avanzata, senza precedenti. Inizia con le migrazioni di intere popolazioni di italiani verso tutto il mondo alla ricerca di lavoro a partire dall'immediato periodo post-unitario e trova il suo completamento nella letteratura scritta dagli immigrati, venuti in Italia da tutto il mondo in cerca di lavoro, a partire dall'ultimo decennio del XX secolo. Essa è la versione italiana dell'emergere delle letterature post-coloniali nelle lingue europee della grande colonizzazione e del parlamento mondiale degli scrittori migranti che caratterizza questo fine di secolo.[48]

Del 1992 è il primo volume di critica letteraria a cura di Armando Gnisci, intitolato *Il rovescio del gioco*[49], che cerca di rispondere, per mezzo di un dialogo/interrogazione, ai testi di questa letteratura; egli si proporrà di chiamare questa nuova produzione inizialmente "letteratura degli immigrati extraeuropei in italiano", in seguito

---

[47] U. FRACASSA. *Critica e/o retorica. Il discorso sulla letteratura migrante in Italia,* in F. PEZZAROSSA, I. ROSSINI, (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia,* Bologna, CLUEB, 2011, pp. 169-181.

[48] A. GNISCI, *La letteratura della migrazione*, ora in Id., *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.

[49] A. GNISCI, *Il rovescio del gioco*, Carrocci, Roma,1992. Costituisce ora la prima parte di *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, cit., pp. 15-71.

“letteratura dell’immigrazione” e successivamente “letteratura italiana della migrazione”.

Dello stesso anno, è un articolo di Carla Ghezzi, pubblicato su ‹‹Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell’Istituto Italo-africano››, che avanza l’ipotesi dell’esistenza di una vera e propria ‹‹letteratura africana›› in Italia.

Non è dello stesso avviso, uno dei più noti docenti che per anni ha insegnato a La Sapienza di Roma: Alberto Asor Rosa, nelle ultime pagine della sua *Storia europea della letteratura italiana* esprime queste parole nei confronti di scrittori di altra origine rispetto alla sua: ‹‹Fra pochi anni si formeranno in Italia cittadini dalle provenienze più disparate che dovranno […] studiare […] testi scolastici che descrivono la storia della letteratura italiana, leggere libri scritti in lingua italiana e, forse, scriverne››.[50]

Tutta la biografia gnisciana procede dalla nozione goethiana di *Weltliteratur*, abbracciata ben prima della comparsa degli scrittori migranti nel panorama editoriale nazionale e si orienta, nel corso degli anni Novanta, verso la poetica di Edouard Glissant e la sua idea di *Tout-monde*[51], col conseguente prevalere dell’idea di *creolizzazione* (rispetto a concetti legati a una dialettica meno irenica di ascendenza gramsciana), facendo acquisire un respiro mondiale o planetario a questi scrittori che devono esser compresi all’interno di un paesaggio migratorio europeo transcontinentale.

Sulla logica stringente dell’ “egemonia”, cui si aspira la critica contrappuntistica di Edward Said, ha prevalso fin qui in Italia la poetica del diverso, la mitologia di un ibridismo felice.

Dall’estremizzazione di certi presupposti teorici si è giunti alla considerazione che non si può essere scrittori senza essere migranti; ad estendere la condizione di spaesamento linguistico agli autori autoctoni e linguamadre, sulla scorta di indicazioni glissantiane, secondo le quali nessuno scrittore contemporaneo può dirsi davvero monolingue poiché, anche qualora domini un solo idioma, pratica la letteratura, diversamente dai suoi predecessori di epoca moderna, in un contesto globalizzato ed esposto al flusso multilinguistico planetario.

Anche Edoardo Sanguineti e Romano Luperini, pur provenendo dall’accademia, prendono la parola sulla medesima questione sulle pagine dei quotidiani. Sanguineti,

---

[50] A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2009, p. 582.
[51] E. GLISSANT. *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*, Paris, Galimard, 2005.

riflettendo sulla funzione di ‹‹esperanto›› che l'italiano svolge per gli immigrati quando approdano sulle coste della nostra penisola, il numero dei quali è destinato a crescere, sostiene: ‹‹Inizia un'altra storia dell'italiano, che non potrà non avere riflessi letterari, anche se i tempi saranno lunghi››.[52]

Luperini, circa i destini della letteratura e l'inadeguatezza del ceto intellettuale italiano, conclude: ‹‹Nasceranno nuovi scrittori e si impadroniranno della nostra lingua (già lo stanno facendo) giovani intellettuali albanesi e magrebini. Qualcuno forse comincerà a leggere Fortini e Sciascia, Volponi e la Morante, Vittorini e Pasolini››.[53]

Si registra intanto, come riflesso immediato ma duraturo alle nuove pratiche testuali, una netta prevalenza dello sguardo sociologico su base contenutistica e tematica. Chiamato a scegliere se leggere il testo o il mondo, il critico della letteratura migrante in Italia ha volentieri privilegiato il secondo termine dell'alternativa, e ha proceduto ad analisi contestuali prima e più che ad una lettura ravvicinata di opere che pure, segnate come sono dal translinguismo e da pratiche di *editing* non prive di opacità, avrebbero ben reagito agli stimoli della critica genetica e dell'indagine psicolinguistica.

Lo studio più completo ed ambizioso in direzione tematica è stato realizzato da Maria Grazia Negro e Cristina Mauceri nel *Nuovo immaginario italiano*.[54] I risultati di queste indagini parlano di una marcata standardizzazione nella rappresentazione letteraria di simili personaggi, dediti per lo più al malaffare e spesso ritratti sullo sfondo di vicende che li esautorano. Per le autrici la pietra di paragone dovrebbe essere costituita dall'immagine dello straniero nelle due narrative parallele, quella di autori stanziali da una parte e migranti dall'altra. Bisogna innanzitutto prendere atto che lo straniero, inteso per la verità nell'accezione riduttiva di immigrato extracomunitario, risulta spesso monodimensionale e narratologicamente poco influente nello sviluppo della vicenda; ben altro spessore assumono, invece, gli stranieri, nelle pagine degli scrittori migranti. Più sorprendente risulterebbe l'eventuale riscontro di analoghi stereotipi di alterità proiettati però dallo scrittore migrante sui personaggi italiani. Tanto più le due ricercatrici rivendicano la loro condizione di "straniere", italianiste all'estero, che ha sicuramente consentito loro di verificare sul campo e sulla pelle la natura bidirezionale del termine "straniero".

---

[52] C. FIORI, *Italia. La letteratura salvata dagli stranieri*, in ‹‹Corriere della sera››, 23 novembre 1999.
[53] R. LUPERINI, *Il declino dell'intellettuale italiano*, in ‹‹L'Unità››, 18 febbraio 2004.
[54] M. G. NEGRO, C. MAUCERI, *Nuovo immaginario italiano*, Roma, Sinnos, 2009.

Altri interventi critici, destinati a riviste o atti di convegno, sempre più spesso capaci di assumere dimensione monografica, sono quelli di Daniele Combierati, *Scrivere nella lingua dell'altro*[55] e di Graziella Parati[56], entrambi studiosi italiani attivi all'estero. Parati negli anni Novanta si rifiutava di discutere del valore estetico dei testi della letteratura della migrazione; sostiene di trovare ‹‹tale argomento irrilevante in questo contesto, mi interessano invece molto di più le complesse questioni teoriche che affiorano nell'emergere di una letteratura minore e nell'ambito della "tendenza storica verso una mobilità transnazionale››.[57] Franca Sinopoli sottoscrive quanto Parati afferma limitatamente aduna prima fase della letteratura migrate in Italia:

> Rispetto a quella che oggi chiamiamo "letteratura della migrazione" qualsiasi atteggiamento frettolosamente "censorio" e discriminatorio tra letteratura e non letteratura rischia di pregiudicare la comprensione stessa del fenomeno, che ci pone davanti ad una questione ben più generale e politica di quella relativa alla "qualità letteraria" di questi testi.[58]

Qualche voce fuori dal coro comincia a provenire dagli ambienti estranei alla critica giornalistica o accademica: è il caso di Gianni Celati, autore auto-esiliato che individua, sullo sfondo della migrazione globale, una nuova compagine transnazionale di narratori e poeti non più ‹‹chiamati a rappresentare una lingua nazionale; bensì l'eterogeneo brulichio delle lingue, le frontiere erranti della letteratura››. Come già per Luperini, anche per Celati, costoro sono ormai veri depositari della tradizione: ‹‹gli autori che capiscono meglio questa necessaria fedeltà ai morti sono gli esuli o gli espatriati››.[59]

Osservando gli studi dedicati a questa "giovane" letteratura italiana a partire dagli anni Novanta, si è passati dall'osservazione del "microfenomeno"costituito dalla letteratura della migrazione in Italia, alla messa in rilievo del "macrofenomeno" della letteratura degli stranieri in Italia, con vistosi recuperi nell'ambito di un'immigrazione meno

---

[55] D. COMBIERATI, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

[56] Con la comparsa della critica letteraria italo-americana a seguito degli studi di Parati, seguiranno quelli di Gian Paolo Biasin, Laura Ruberto, Teresa L. Picarazzi, Gabriella Romani, Sante Matteo, Cristina Lombardi Diop, Peter N. Pedroni ecc.

[57] G. PARATI, *Italophone Voices*, in Ead. (ed.) *Margins at the Center: African Italian Voices*, num. di "Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe", VIII, 2, 1995.

[58] F. SINOPOLI, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, cit., pp.87-110.

[59] G. CELATI, *Frontiere erranti della letteratura*, http://www.nazione.indiana.com/2009/09/14frontiere-erranti-della-letteratura

epocale, ma piuttosto segnata dal'esilio o viceversa dalla spontanea avventura dell'accasamento in una nuova terra per i motivi umani e personali più disparati.[60] Sembra quasi che gli studiosi abbiano cambiato focalizzazione, passando da un'attenzione privilegiata al carattere autobiografico delle scritture letterarie prodotte dai migranti a contatto con la società e la cultura italiane a uno studio analitico rivolto alle forme letterarie o ai singoli testi/autori e alle singole poetiche, ai singoli progetti letterari, alla lingua, insomma svincolati da tematiche tipiche della letteratura della migrazione (il viaggio, l'accasamento difficile nella nuova terra, la nostalgia, il ritorno).

Questi scrittori 'stranieri' apportano forme che impongono una rivisitazione del fatto letterario e per traslato dei fondamenti del canone nazionale, che va ricondotto a un quadro di riferimenti globali, essendo la letteratura luogo polisemico attraversato da plurime codificazioni, che generano rinnovate interpretazioni proprio in quelle zone che favoriscono il contatto tra universi lontani e attraverso le quali si manifestano aperture e novità.

Alla luce di tutto questo, deriva la necessità di una più elastica nozione della testualità, sottoponendo gli elementi del *corpus* tradizionale italico ad una rivisitazione, perché l'affacciarsi di voci dell'alterità stimola uno sguardo a più focalizzazioni; dando un nuovo significato alle esperienze dell'altrove finora apprese attraverso la traduzione e il concetto di letteratura straniera[61]. Parallelamente, si trova la forza per ripercorrere i trascurati momenti della vicenda patria, chiarendo i contorni dell'inconfessato e imbarazzante colonialismo, ingiustamente considerato buonista e benefico, ma fungendo da punto nodale di una rinnovata esigenza di adesione a quei contenuti narrativi che animano una nuova epica italiana. C'è bisogno di una letteratura del mondo[62], nella quale centro e periferia acquisiscono nuove significazioni, ed entro la quale solamente si può intravvedere un futuro effettivamente condiviso per le patrie lettere, dove la curiosità per la differenza funge da veicolo di solidarietà relazionale e di interazione tra le culture.

---

[60] F. SINOPOLI, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana* cit.,p. 96.

[61] Nella maggior parte dei casi, queste produzioni sono condannate alla transitorietà nell'affidarsi in prevalenza agli strumenti periodici on-line, a margine della ufficialità sancita dalla struttura educativa di vertice.

[62] F. PEZZAROSSA, I. ROSSINI, *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia,* Bologna, CLUEB, 2011.

Questa voce nuova che si apre all'oralità, al multilinguismo, all'incontro tra culture, che non ha modelli da proporre e mette in gioco ogni volta tutta se stessa, come dovrà accadere, che lo si voglia o meno, nei giorni a venire, a tutte le culture della terra nella prospettiva inevitabile ed auspicabile di una relazione totale, dove non ci siano più rapporti da un centro a una periferia, e viceversa, ma da periferia, in un mondo privo di centri che irradiano sapere (e potere).[63]

In questo senso assume particolare valore il gesto dello straniero che ripudia l'idea del tempo di vita nella sua unica dimensione lavorativa, controllata da altri, e se ne impossessa, divenendo attore protagonista attraverso un gesto semplice, come quello della scrittura; non intesa come atto di isolamento, sebbene indichi un guardare in se stessi e un ricostruire i punti fermi di un' identità dislocata e confusa, ma come valenza sociale e dialogica che si realizza attraverso il racconto e il suo approdo alla pubblicazione. Scrittura che tramite l'utilizzo della lingua dell'altro cerca di attivare un piano comune di colloquio e confronto, mentre l'impulso a narrare genera il bisogno di ascoltare, che, in un certo senso, si può tradurre come cultura di accoglienza.

Questo atteggiamento giustifica la necessità di mettere in discussione convinzioni stratificate e comode, che inducono uno sguardo sul sociale e sul testuale a partire da esperienze comunque altre, diverse dalle nostre. Bisogna fare uno sforzo per consentire a queste scritture un progressivo abbandono dei margini, delle zone d'ombra culturali e sociali, un abbandono di quei vincoli in cui il sistema costringe i nuovi arrivati non solo sul piano dell'insediamento urbano, ma anche in quello dell'espressione letteraria. Si tratta insomma di rispondere alla sfida del nostro tempo globalizzato, di trovare sensibilità, concetti, parole adeguate a scrivere e descrivere l'orizzonte che si espande verso la mondialità, anche sul piano della creazione testuale. Edward Said, in *La critica e l'esilio*, ragiona sull'esilio come potente generatore della cultura, che crea e interpreta il nostro tempo:

Perché quando senti di non potere dare per scontato il lusso di una lunga permanenza, di un ambiente abituale e familiare, di un linguaggio materno, e devi in qualche modo compensare tutte queste impossibili certezze, ciò che scriverai si caricherà inevitabilmente di uno specifico trasporto di ansia, di elaboratezza, forse anche di ridondanza -esattamente ciò che la confortevole tradizione stanziale della lettura e della critica moderna (e postmoderna) ha eluso e impedito. […]

Il problema di chi interpreta consiste allora nel modo in cui mettere in relazione questo insieme di circostanze con il lavoro letterario: nella possibilità cioè tanto di distinguere e separare

[63] C. BIONDI, *"Poétique de la relation" di Edouard Glissant: una proposta per il terzo millennio*, in ‹‹Rivista di Letterature moderne e comparate››, XLVI, 193, n. 3, p. 256.

quanto di incorporare queste due dimensioni, e quindi nel modo di leggere il lavoro e la situazione complessiva, il testo e il mondo che gli gravita attorno.[64]

[64] E. W. SAID, *La critica e l'esilio*, in *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 7-32, p. 11.

1.6 La lingua nella letteratura della migrazione

> *Si scrive in una sola lingua, ma nel testo agiscono tutte e due, la madrelingua e la lingua adottata, con i loro variegati retroscena culturali, sociali e storici, con le loro simbologie e abitudini cognitive, con i loro anfratti psicologici e retaggi dell'inconscio, con la loro realtà e il loro immaginario. A poco a poco si forma una doppia identità, che può essere vissuta e raccontata con una scissione, dolorosa, oppure come un entusiasmante raddoppiamento di ogni cosa, come un intreccio, una stratificazione deposito di intuizioni preziose. Una doppia apertura, nella vita; nella scrittura una duplice esplorazione della parola e di ciò di cui la parola è portatrice e che il racconto evoca o svela.*
> Jarmila Očkayovà

Conoscere la lingua dell'altro porta a produrre scrittura in quell'idioma diverso. Inizialmente la letteratura che ne scaturisce è decisamente derivativa, fondata su modelli occidentali. Critici e teorici hanno riconosciuto diverse fasi della produzione letteraria coloniale: si passa da un primo stadio di copia della letteratura della cosiddetta "madrepatria" a un secondo momento di rigetto assoluto del canone occidentale, con conseguente produzione di opere decisamente in opposizione al mondo e alla cultura bianca; da ultimo, quello che ormai è diventato un tabù per il soggetto coloniale (la Letteratura dell'Altro) viene trasformato in un totem, viene divorato, assimilato, totalmente assorbito e reso irriconoscibile, attraverso una sorta di antropofagia culturale.[65]

Divorare la cultura europea appare, quindi, come un atto d'amore tanto necessario quanto irriverente, una formula di resistenza culturale, un modo di liberarsi dalle strettoie imposte dall'Occidente. Tra il rigetto e l'incorporazione della cultura occidentale, si pone il momento di rottura con la letteratura coloniale, il momento in cui si forma la coscienza nazionale. Secondo Glissant, nei tre momenti la produzione letteraria viene vista dapprima come atto di sopravvivenza, poi come illusione, e infine come sforzo della passione o della memoria.[66]

Anche José Carlos Mariàtegui nei primi decenni del Novecento identificò tre periodi nell'evoluzione letteraria dei paesi coloniali: una prima fase coloniale, una seconda cosmopolita e una terza nazionale, che ad un livello politico-ideologico, si rifanno alla

---

[65] S. ALBERTAZZI, *La letteratura postcoloniale. Dall'impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013.
[66] E. GLISSANT, *Poetica della Relazione*, Quodlibet, Macerata, 2007, p. 73.

tripartizione sopra citata. Infatti, la fase coloniale è caratterizzata dalla copia dei modelli del colonizzatore; quella cosmopolita li rigetta per cercare di dimostrare la validità della letteratura locale e inserirla con ciò in un'ipotetica letteratura mondiale, e quella nazionale arriva a un assorbimento delle altre letterature e a una loro rielaborazione completamente originale in senso autoctono.

Per costruire la propria letteratura, gli scrittori postcoloniali non esitano ad appropriarsi di convenzioni, stilemi, linguaggi, modi tipicamente occidentali. L'originalità delle loro letterature consiste in larga misura nella capacità di far proprie le caratteristiche degli ex colonizzatori, adattandole alle proprie esigenze. Nelle mani di questi autori, la lingua, la storia, gli stessi testi europei e statunitensi diventano autoctoni. È la terza fase del processo letterario coloniale: il passaggio dal tabù al totem, o all'antropofagia culturale. Ma è anche la fase della memoria, della lotta, della più completa espressione di una cultura nazionale, in cui il letterato si pone di fronte all'Altro, finalmente non in atteggiamento di copia o sudditanza, ma da pari a pari, alla ricerca di un'identità autonoma, non più d'opposizione. Tre sono i momenti chiave nella costruzione di questa letteratura originale: padroneggiare la scrittura, sfuggire ai modelli, riconquistare la propria storia. Gli autori coloniali superano queste fasi mediante l'acquisizione dei quattro elementi della cultura occidentale che sono la lingua, i generi, la Storia e il canone.[67]

Se è vero che la lingua che usiamo condiziona la nostra possibilità e capacità di comunicare nel mondo, possiamo facilmente renderci conto di quanto sia importante per lo scrittore coloniale la scelta dell'idioma in cui esprimersi e fare quindi esperienza. Mentre gli autori occidentali, che normalmente si esprimono nella loro lingua materna, non si pongono questo problema, quelli postcoloniali si trovano a dover scegliere tra la lingua autoctona, famigliare e utilizzata quindi nel contesto confidenziale, e la lingua delle comunicazioni ufficiali, imposta dai colonizzatori. Altri, pur usando la stessa lingua per gli scambi pubblici e privati, quando decidono di adoperarla in senso creativo, devono reinventarla, rendendosi conto continuamente di come l'idioma prescelto, quello occidentale, non presenti una terminologia adeguata a rappresentare la loro realtà locale. Inoltre, se da un lato chi sceglie di esprimersi nella

[67] Nello specifico concentrerò la mia attenzione sull'elemento 'lingua' e su ciò che è connesso a questo, ovvero la variabile diamesica: oralità e scrittura.

lingua del conquistatore si trova anche a dover superare un complesso di colpa, relativo alla preferenza accordata alla lingua degli ex-colonizzatori, dall'altro ha però l'innegabile vantaggio di vedere la propria opera raggiungere un pubblico molto più vasto di quello nativo. Il problema della diffusione editoriale, infatti, come prima ricordato, non è secondario nella scelta linguistica: le lingue minori, come ad esempio il bantu o l'amarico, non garantiscono la stessa diffusione a un'opera letteraria di una lingua europea come l'inglese o il francese o l'italiano. Ma anche la stessa lingua di espressione europea non è, di per sé, presupposto di popolarità e riscontro di pubblico. Per imporsi, lo scrittore postcoloniale deve approdare a una sua specificità che ne renda il lavoro originale, per far sì che, chi lo legge si renda conto della differenza delle sue opere rispetto a quelle scritte in Occidente nella stessa lingua. Se è vero che ‹‹formare frasi grammaticalmente corrette è per l'individuo normale, la condizione preliminare di ogni sottomissione alle leggi sociali››[68], per l'autore postcoloniale, che spesso ha appreso forzatamente la lingua dominante, si tratta, per prima cosa, di trasformarsi, attraverso la stessa lingua, da oggetto di sottomissione a soggetto di potere, operando sulle strutture grammaticali, morfologiche, sintattiche e lessicali di quella lingua, per farne uno strumento di differenza, che sottolinei soprattutto la sua diversità rispetto all'occidentale. La lingua dello scrittore coloniale non è più l'inglese, il francese, il portoghese o lo spagnolo: è una lingua altra, che ha strutture sue proprie e un suo vocabolario per esprimere una realtà che l'Occidente non ha parole per descrivere. Poter prendere la parola è fondamentale, ma ancor di più è prenderla scrivendo. È la parola scritta a farsi vero modello del linguaggio ed esercitare questo potere, significa comprendere che la nostra lingua, quella in cui scriviamo, è solo una delle tante lingue del mondo. Il compito dello scrittore postcoloniale -come scrive Glissant[69]- è quello di instaurare rapporti tra le varie lingue, mescolarle, scrivere non in modo monolingue, anzi essendo consapevoli della presenza di tutte le varie lingue del mondo.

Lingua come gioco, ma anche come caccia al tesoro, possibilità di trovare infiniti significati, disponibilità ad accoglierli. La lingua dello scrittore postcoloniale è sempre

---

[68] G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1987, p. 145

[69] Il linguaggio di Glissant è aperto a tutte le lingue esistenti, ai fermenti di rinnovamento della propria lingua, a un costante desiderio di multilinguismo, di possedere le lingue del mondo.

estremamente varia e variegata; vi si ritrovano non solo echi e rimandi, prestiti dalle altre lingue, ma anche termini desueti, scomparsi dall'uso comune in Occidente; arcaismi, preziosismi, latinismi e grecismi.

Infatti questa letteratura è ricca anche di toponimi, soprattutto di matrice africana, che creano non pochi problemi di ortografia e di pronuncia. È meglio scrivere Magreb, con o senza h? il *Dizionario dell'ortografia e di pronunzia* (DOP)[70] ha solo la forma senza acca, e si riferisce a *al-Maghrib*, il che spiega anche la variante Magrib, molto rara; per magrebino ammette le due ortografie, mettendo però la forma senza h come lemma principale. E questo è solo un esempio.

Ai problemi di ortografia accenna l'autore Pap Khouma, quando parla del titolo di un film di Ousmane Sembene, *Ceddo* (1976):

> È rimasto bloccato per anni a causa di un problema di scrittura: nessuno si prendeva la responsabilità di decidere se si dovesse scrivere ‹‹ceddo›› oppure ‹‹cedo››. C'era sotto qualcosa: non solo una burocrazia vecchia e timorosa, ma una contesa politica tra un Presidente della Repubblica poeta, intellettuale, accentratore [Léopold Senghor] e un regista ribelle.[71]

Una categoria a parte formano i neologismi veri e propri, cioè quelle voci derivate (tramite suffissi, prefissi o composizione) da altri termini già presenti in una data lingua.

Accanto a toponimi e neologismi vi sono tutte le parole straniere di cui si fa largamente uso in base alla situazione. Sono parole locali che si riferiscono a persone, abitudini, piatti, alberi, piante, riti ecc., e si possono dividere in due gruppi: quelle che appartengono al linguaggio comune e che sono magari note anche ai nostri vocabolari; e i forestierismi[72], lemmi nuovi. Al primo gruppo appartengono ad esempio il *cuscus*, il *marocchino* (nel significato di ‹‹epiteto dato agli extracomunitari››; il *ramadan* (periodo di digiuno), il *vu cumprà*.

---

[70] *Dizionario dell'ortografia e di pronunzia*, redatto da B. MIGLIORINI, C. TAGLIAVINI, P. FIORELLI, Torino, ERI, 1969.

[71] P. KHOUMA, *Io venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, a cura di O. PIVETTA, Milano, Garzanti, 1990, cit., p. 16, *Ceddo* si chiama:‹‹Chi ha rifiutato la nuova religione ed è rimasto animista››.

[72] Il modo più comune per inserire i forestierismi in un testo è l'uso del corsivo.

Del secondo gruppo fanno parte le parole come: *el ghibli* (vento da sud sud-est), il *griot* (cantastorie), il *sarir* (deserto di ciottoli, formato da pietre di piccole dimensioni), il *tubab* (uomo bianco) e tante altre.

Inoltre, altre peculiarità della scrittura di questi autori sono l'utilizzo del dialetto e di parole locali, che sembrano svincolarsi dalla parola scritta, evidenziando una strettissima affinità con il parlato, in una sorta di *switch coding*, le ripetizioni, gli stilemi, e la circolarità del racconto.

L'uso di questi termini e di queste caratteristiche non è una prerogativa dei soli scrittori migranti, ma la frequenza con la quale in questi testi appaiono questi vocaboli e questi elementi, fa sì che la si possa ritenere una caratteristica pregnante di questa scrittura. Peter N. Pedroni cerca di motivare questo concetto:

> Un'analisi della narrativa italiana del ventesimo secolo rivela una quasi totale assenza di personaggi Neri o Africani. Quest'assenza può essere spiegata con la preferenza degli scrittori a scrivere su ciò che a loro è più familiare. Alcune eccezioni trovate nel lavoro di Alberto Moravia servono solo a sottolineare il fatto che i Neri e gli Africani sono sconosciuti e pertanto sono esotici e inspiegabili.[73]

‹‹Scrivere su ciò che a loro è più familiare›› è proprio quanto fanno questi scrittori migranti ed è per questo che utilizzano questi termini specifici, propri del loro linguaggio.[74]

Nelle mani dell'autore postcoloniale la lingua del dominatore acquista una vitalità che spesso è assente dall'uso dello scrittore europeo.

Per alcuni autori -quelli/e di origine africana in particolare- la lingua del colonizzatore, vissuta dapprima come un'imposizione, diviene poi lo strumento per esprimere la propria denuncia politica a un pubblico sempre più ampio. È anche vero però che sono presenti produzioni letterarie orali nelle colonie molto prime dell'avvento del bianco, della sua lingua e del suo alfabeto. È un insieme di storie, di racconti, di miti che servono a ricondurre la realtà quotidiana a una dimensione soprannaturale, conferendole un più alto significato etico e religioso e consacrando la presenza dell'uomo sul territorio. È per questo motivo che, in ogni colonia, gli europei trovano popolazioni ricche di un proprio patrimonio culturale costituito appunto da miti, ma

---

[73] P. N. PEDRONI, *Prefazione a* K. KOMLA-EBRI, *Neyla. Un incontro, due mondi*, Milano, Edizioni dell'Arco-Marna, 2002, p. 5.

[74] S. VANVOLSEM, Dagli *elefanti a nonno Dio. Il rinnovo del codice linguistico italiano con le scritture migranti*, in F. PEZZAROSSA, I. ROSSINI, *Leggere il testo e il mondo*, cit., pp. 1-31.

anche da canti, saghe, epiche, indovinelli, tramandati oralmente. Malgrado il bianco ne sottovaluti la portata culturale e tenda a cancellarli considerandoli irrecuperabili ai fini di una storia letteraria, in quanto non fissati attraverso la scrittura, questi materiali sopravvivono nella coscienza e nella tradizione popolare ben oltre l'arrivo dei colonizzatori e l'apprendimento forzato della loro lingua. Si giunge quindi all'epilogo di storie delle letterature coloniali che non hanno tenuto conto del periodo precedente all'arrivo del bianco, tralasciando un patrimonio inesauribile semplicemente perché non scritto, e non espresso dalla lingua del dominatore; tuttavia, se si vuole procedere in questo campo di studi, è indispensabile risalire a queste fonti orali e indigene.

Per comprendere la differenza tra l'uso letterario occidentale e il rapporto delle colonie con la lingua del colonizzatore, è opportuno rifarsi alla distinzione proposta da E. Glissant tra culture ataviche e culture composite. Per lo scrittore martinicano, al primo gruppo appartengono le culture occidentali, che concepiscono la propria lingua come la lingua eletta e sono fondate sull'idea di genesi, ovvero di creazione del mondo, e sul concetto di filiazione, legame continuo del presente della comunità a quella genesi. Le culture composite, presenti nei paesi del Sud del Mondo e nelle ex colonie, al contrario, ereditano i propri principi, non li formulano da sé; le loro lingue si evolvono in una reciproca contaminazione, si creolizzano[75]. Rifacendosi a Deleuze e Guattari e alla loro critica della nozione di radice, Glissant classifica le culture ataviche come culture della radice unica, che uccide tutto intorno a sé, e le culture composite come culture del rizoma, che invece si estende incontro alle radici. Radice moltiplicata, che si allarga come un reticolato nella terra, il rizoma appare sia a Glissant che a Deleuze e Guattari, un'immagine non totalizzante, pur conservando l'aspetto del radicamento e rifiutando l'idea di una radice totalitaria. Pertanto il rizoma implica l'idea di una relazione, di un'identità ricercata nel rapporto con l'Altro. Questa identità-relazione è alla base delle culture composite e si oppone all'identità-radice delle culture ataviche.[76]

I *migrant writers* italiani, come i primi scrittori afroamericani, sperimentano un'identità scissa, in bilico tra due culture, senza sentirsi pienamente rappresentati da nessuna. Per tali autori, oralità e scrittura svolgono funzioni diverse, ma complementari. La scrittura permette di essere visibili, di rivendicare la propria

[75] E. GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996, p.34.
[76] S. ALBERTAZZI, *Lo sguardo dell'altro*, cit., pp. 53-57.

cittadinanza; con la pubblicazione delle opere essi pongono, infatti le basi per l'avvio di un dialogo diretto con gli italiani. Attraverso l'oralità, d'altra parte, viene affermata la propria autonomia culturale, richiamando l'attenzione su un personale patrimonio di storie e tradizioni.

La volontà di mantenere vivi nella scrittura i modi tipici dell'oralità risponde all'esigenza di trascrivere se stessi attraverso parole che identificano abiti, cibi, figure mitologiche che caratterizzano la vita e i paesi di origine. Le diverse forme dell'oralità presenti nella narrativa degli scrittori migranti italiani sono chiamate a rappresentare il bagaglio di tradizioni, di proverbi, modi di dire e espressioni idiomatiche, che hanno nella diffusione orale un canale privilegiato seppur non esclusivo, la consuetudine al racconto e all'abilità narrativa, ma anche a testimoniare il potere e la sacralità della parola.

Gli studi condotti da Ong e Zumthor sull'oralità hanno messo in luce come non sia possibile definirla in funzione della scrittura, come sottrazione di essa, e hanno sottolineato la natura molteplice, in quanto comprende il testo verbale, con tutte le sue coloriture, la gestualità, l'uso del corso e dello spazio e la contestualizzazione.

In particolare in *Oralità e scrittura*[77], Ong utilizza l'espressione parola-evento per indicare come nelle culture a tradizione orale, la parola parlata è sempre all'origine di ogni accadimento; individua la causa del privilegio dell'oralità nei confronti della scrittura nel potere magico che tali società attribuiscono alla parola parlata, nel ritenere che non sia possibile emettere suono senza esercitare un'azione di potere.

Allo stesso modo Alessandro Portelli pone in evidenza il carattere universale dell'oralità rispetto alla scrittura ‹‹che resta una conquista secondaria nell'esistenza umana››[78] e specifica:

> Esistono o sono esistite culture che non scrivono, ma non si ha notizia di culture che non parlano, ed anche all'interno delle società dotate di scrittura, questa resta distribuita in maniera ineguale. Perciò le culture cosiddette orali ‹‹primitive››, popolari, arcaiche continuano ad affidare all'oralità funzioni che altrove vengono prese in carico dalla scrittura, ed elaborano modalità sofisticate di testualizzazione della voce ed articolate estetiche dell'oralità. La specificità delle culture orali non si fonda sul fatto che parlano di più, quanto sul fatto che scrivono di meno o per nulla.[79]

---

[77] W.J.ONG, *Oralità e scrittura*, (ed. originale *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, London and New York, Methuen, 1982), trad. it. di A. CALANCHI, Bologna, Il Mulino,1986.

[78] A. PORTELLI, *Case fatte d'alba*, in ID., *Il testo e la voce, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992, pp-15-38.

[79] *Ibidem*.

Tuttavia lo studioso dovrebbe rifiutare il rapporto dicotomico e gerarchico che vede l'oralità simbolo delle culture meno evolute e la scrittura strumento di ordine e controllo delle società più sviluppate.

Oralità e scrittura sono considerate ‹‹registri sociolinguistici disposti su un continuum fluido, modalità di parola distinte e correlate che ciascun soggetto può usare a seconda delle circostanze››.[80]

Per gli scrittori migranti, il discorso orale ricopre, nelle loro narrazioni, la funzione sia di motore del racconto sia quella di *Leitmotiv*. Mettendo in risalto l'importanza della tradizione orale, lo scrittore di origine paraguayana Egidio Molinas Leiva dichiara:

> Ho molta difficoltà a parlare di me stesso, in quanto scrittore, perché non mi sento tale. Io sono un raccontatore di storie, un narratore che raccoglie tutta la tradizione della lingua orale Guarany e cerca di trasmetterla per iscritto. Non esiste più la tradizione di raccontare storie oralmente come succedeva a me da piccolo, con i miei genitori, gli zii, i nonni e gli anziani del villaggio. Raccontare era un rituale. Quella della mia origine è una cultura profondamente radicata in me, mi permette di filtrare altre culture senza nessuna paura.[81]

Si può parlare di *oralitura*[82] termine con il quale viene designata l'oralità che si fa scrittura, ovvero l'uso di elementi e caratteristiche tipiche del discorso orale di cui si servono gli scrittori, al fine di riprodurre ‹‹una visione del mondo che nasce in forma orale, attraversando la scrittura e tornando in qualche modo, a una cultura orale››.[83]

L'opera dello scrittore togolese, se letta in quest'ottica, si avvicina molto al romanzo di Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle* perché in entrambi i testi l'*oralitura* trova corrispondenza nel ritmo serrato dei dialoghi, nella capacità di ricreare ambientazioni africane e italiane, ma soprattutto nel dare vita sulla pagina a uno spazio narrativo vero e proprio in cui la scena è occupata da qualcuno che racconta. La presenza del narratore e l'arte del narrare costituiscono un vero e proprio perno su cui si poggiano le strutture dei racconti. La storia procede attraverso una serie di digressioni in cui i diversi personaggi prendono la parola e si fanno narratori,

---

[80] *Ivi*, p.24.

[81] La citazione di Egidio Molinas Leiva è riportata in D. BREGOLA, *America Latina in Italia*, in AA. VV., *Nuovo Planetario Italiano*, a cura di A. GNISCI, cit., p. 363.

[82] Termine che viene utilizzato in merito alla scrittura di Kossi Komla-Ebri, ma che è evocativo di tutta questa scrittura.

[83] K. KOMLA-EBRI, *Identità trasverse*, in Id., *All'incrocio dei sentieri. I racconti dell'incontro*, Bologna, EMI, 2003, pp. 161-166, a p. 164.

ampliando lo spazio narrativo e consentendo, attraverso un gioco di rimandi reciproci, che il racconto sia completato.[84]

Tale tecnica, la focalizzazione multipla e la storia nella storia, prevede che qualunque personaggio narrato possa a sua volta farsi narratore di altre vicende e far narrare a sua volta altre storie dai suoi personaggi e così via all'infinito.

Molto importante nella società africana è la conoscenza dei proverbi, che è ritenuta prova di saggezza e il segno distintivo che contraddistingue un esperto oratore. Il proverbio, pur nella semplicità formale, è capace di riunire in poche parole il patrimonio culturale africano e proporre in sintesi un'efficace rappresentazione della vita della comunità. Infatti i proverbi sono ritenuti in Africa il principio secondo il quale si organizza la conversazione, ‹‹il cavallo della parola, quando la parola si perde, è con l'aiuto del proverbio che la si ritrova››.[85]

L'enorme supremazia dell'oralità sulla scrittura, capovolge, quindi, la visione letteraria occidentale che ha da sempre privilegiato il bello scrivere, al punto di considerarlo come modello per il parlare.

Oralità non vuole dire solo molte conversazioni, l'oralità si esprime in una sintassi molto lineare[86]: niente costrutti complessi con lunghe subordinate, ma si procede spesso con elementi paratattici quali *e, ma, però, e poi…* Non manca la subordinazione, ma i costrutti sono molto semplici; sono presenti, maggiormente, frasi relative, temporali introdotte da *quando, al momento che…* la completiva con *che* ("diceva che…"), la condizionale con *se, anche se*, e l'interrogativa indiretta semplice, soprattutto con il verbo *chiedere*. Altro elemento del parlato è l'uso della dislocazione, cioè lo spostamento di un complemento a destra o a sinistra del costrutto normale e la sua ripresa all'interno di questo, tramite un pronome personale (ad esempio: "Io quelle storie le conosco tutte"); altra proprietà dell'oralità è la rottura dell'andamento normale della frase con vario materiale di inciso. L'italiano è una lingua SVO, quindi l'ordine della frase dovrebbe essere "(Io) conosco tutte quelle storie"; con la dislocazione a

[84] KOMBOLA RAMADHANI MUSSA, *Forme dell'oralità nella narrativa dei migrant writers italiani*, in F. PEZZAROSSA, I. ROSSINI, *Leggere il testo e il mondo*, cit., pp. 231-245.
[85] K. KOMLA-EBRI, *Quando attraverserò il fiume*, in Id., *All'incrocio dei sentieri*, cit., pp. 107-117, a p. 111.
[86] S. VANVOLSEM, *Dagli elefanti a nonno Dio. Il rinnovo del codice linguistico italiano con le scritture migranti*, in F. PEZZAROSSA, I. ROSSINI, *Leggere il testo e il mondo*, cit., pp. 1-31.

sinistra quest'ordine viene cambiato una prima volta: "quelle storie, (io) le conosco tutte". Con l'ulteriore collocamento di "quelle storie" tra il pronome soggetto espresso in una parte e quello completo dall'altra, viene nuovamente rotto l'equilibrio del costrutto: "io/quelle storie/le conosco/tutte". Si può anche rompere la struttura con delle frasi per inciso, cosa tipica del parlato, perché magari intervengono altri elementi che vanno subito chiariti.

Ali Mumin Ahad sottolinea come tutti questi requisiti della "scrittura-orale" o *oralitura* delle strutture migranti richiedono il rinnovo del codice linguistico italiano e non solo, perché in un mondo in cui anche le culture si globalizzano, essere aperti, ascoltare e integrare sono parole chiave. Con la loro presenza continuano ad arricchire la lingua, dandole una dimensione multiculturale necessaria per la comunicazione attuale. È un riconoscimento che si deve a questi scrittori proprio perché hanno scelto, invece che la loro lingua madre -l'eritreo, l'amarico, il somalo- l'italiano come lingua veicolare della loro istruzione nei paesi di provenienza.[87] Le scrittrici prese in considerazione in questo elaborato, Erminia Dell'Oro, Cristina Ubax Ali Farah, e Gabriella Ghermandi, come molti altri, si esprimono in italiano, lingua non appresa nella diaspora italiana, ma in precedenza. È la lingua della loro formazione culturale, acquisita dalle scuole elementari alle facoltà universitarie; è la lingua degli scrittori provenienti dall'ex-impero coloniale italiano, l'ex Africa orientale italiana, un fatto, o meglio una conseguenza storica, la cui importanza è rammentata da pochissimi in Italia.[88]

[87] ALI MUMIN AHAD, *Corno d'Africa. L'ex-impero italiano*, in *Nuovo Planetario Italiano*, a cura di A. GNISCI, cit., pp. 241-295,p. 241.
[88] *Ibidem*.

1.7 Questione d'identità

Gezim Hajdari nel suo saggio intitolato *La lingua del paese ospitante come una nuova "infanzia"*, descrive la migrazione, il suo passaggio dall'Albania all'Italia, sottolineando le abitudini che avevano caratterizzato la sua vita precedente e a questo proposito osserva come:

> Il mio modo di vivere di allora mi aveva insegnato a conoscere le piante, la selva […] l'epica, la magia, i suoni, i rumori…
> Qualcuno potrebbe dire: "Cosa c'entra tutto questo con il tema del discorso?" C'entra, perché tutto questo insieme di cose formano quel che noi chiamiamo metafora dell'identità. L'identità si forma nell'infanzia. […] Nell'infanzia è la propria lingua madre che si rivolge a noi, per la prima volta, con quella che sarà la nostra lingua futura. […] Con la lingua madre si crea nel repertorio del proprio linguaggio un mondo di parole affettive che esprimono un mondo esteriore ed interiore. È la prima esperienza originaria del linguaggio.
> Una volta che ci si trova fuori dal proprio paese, dal proprio contesto culturale, c'è una rottura terribile uno spaesamento. Lo scrittore migrante si rende conto che deve iniziare da capo. Per prima cosa si cerca un punto di appoggio per orientarsi. […] Si diventa un 'altro'. […] Inizia una crisi d'identità.[…] Per la prima volta scopri che la tua vera identità non è legata ad un territorio, ma è legata alla lingua, alla memoria, alla cultura; tu migri non da un paese all'altro, ma da una lingua all'altra, da una memoria all'altra, da una cultura all'altra.[89]

La letteratura, conservando la memoria di un popolo, ne delimita e ne fissa l'identità.

Le recenti riflessioni sull'identità aprono un paesaggio composito, incerto e talvolta contradditorio dove l'identità personale spesso si fonde e confonde con l'identità collettiva, o con quella culturale o nazionale.[90]

Il rapporto tra letteratura e identità conosce un logoramento nel corso del Novecento: Romano Luperini ha dedicato un saggio a questo argomento, intitolato *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, nel quale passa in rassegna una serie di opere letterarie, riscontrandovi indifferenza e rassegnazione. Tra i vari autori cita *Gli indifferenti* di Moravia, in cui la borghesia nazionale è impregnata da meschinità e opportunismo; nei testi egli anni Trenta di Vittorini, Silone, Pratolini e Quasimodo segnala l'aspirazione a un cambiamento, alla ricerca di un'identità nazionale nuova mediata dalla partecipazione delle nuove classi subalterne. Negli anni Cinquanta e nel decennio successivo le opere testimoniano la disgregazione della coscienza nazionale;

---

[89]GEZIM HAJDARI, *La lingua del paese ospitante come una nuova "infanzia"*, in *Post-scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, a cura di S. ALBERTAZZI, G. IMPOSTI, D. POSSAMAI, Padova, Il Poligrafo, 2005.

[90]LUCIA QUAQUARELLI, *Chi siamo io? Letteratura italiana dell'immigrazione e questione identitaria*, in ID., *Certi Confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano, Morelli Editore, 2010.

nello specifico, Luperini si riferisce al Gruppo ’63, a Pasolini, Calvino e all’ultimo Montale.[91]

Se dunque identità e letteratura hanno visto nel Novecento l’incrinarsi del loro rapporto di reciprocità, occorre chiedersi come questa relazione si evolva oggi nel panorama nazionale tenendo anche in considerazione il rapporto di identità e cultura.

La visione di identità, caratterizzata per la sua compattezza, per il suo essere immune dai cambiamenti storici, sempre uguale a se stessa, immodificabile ed ereditaria, non si allontana dalla nozione di “razza”. Se la parola “razza” appare eccessiva, identità e cultura appaiono *politically correct*, anche se sottintendono i medesimi presupposti teorici. Identità e cultura sono parole pulite, astratte, al contrario di razza, anche se il loro uso nel contesto italiano produce risvolti poco piacevoli in termini di politiche ghettizzanti e discriminatorie.

Zygmunt Bauman, il teorico della modernità liquida, rimarca il carattere mutevole e negoziabile dell’identità, il fatto che non sia mai data una volta per tutte e che si plasmi in base ‹‹alle proprie decisioni, i passi che si intraprendono, il modo in cui si agisce e la determinazione a tener fede in tutto ciò››.[92] Egli ammette di aver iniziato a rifletterci quando, da ebreo polacco, fu costretto a lasciare Varsavia nel 1968, gli venne tolta la cittadinanza polacca e trovò rifugio in Gran Bretagna, di cui poi divenne cittadino. Fu in quella occasione che prese consapevolezza della sua identità che mai prima di allora aveva avuto conseguenze così tangibili sulla sua esistenza. Da quella volta capì che nessun luogo poteva più corrispondergli.

L’identità, come sottolinea Amin Maalouf, è una realtà composita, unica in sé, ma anche comune a molte altri milioni di individui. Egli denuncia una visione riduzionista dell’identità e individua una possibile risposta a questa nella reciprocità, ossia nell’adozione da parte di ciascuno di aspetti appartenenti ad altri: nessuno dovrebbe provar vergogna nel parlare la propria lingua o nell’esser cresciuto in un dato ambiente, ‹‹ognuno dovrebbe poter assumere, a testa alta, senza paura e senza rancore ciascuna delle proprie appartenenze››.[93]

---

[91] LUPERINI M., *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca*, in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di ID., BROGI D., San Cesario, Lecce, Manni, 2004, pp. 7-33.

[92] Z. BAUMAN, *Intervista sull’identità*, a cura di Benedetto Vecchi, trad. it. Di F. Galimberti, Roma-Bari, Laterza, 2003.

[93] A. MAALOUF, *L’identità*, trad. it. di F. Ascari, Milano, Bompiani, 2005. (Paris, 1998)

Identità e cultura sono costruzioni *in fieri*, rappresentazioni legate alle pratiche e dunque in costante trasformazione. Ogni cultura proviene dalle culture che l'hanno preceduta. Una nuova cultura nasce dall'incontro tra diverse culture: è proprio il fenomeno migratorio che accentua il carattere multiculturale della società, ponendosi sotto gli occhi di tutti e prestandosi a facili strumentalizzazioni in cui gli immigrati divengono capri espiatori. Tuttavia, l'idea che siano gli immigrati a rendere le società pluriculturali risponde a una visione ingenua, dal momento che essa lo è già per due motivi: innanzitutto un individuo non è completamente sovradeterminato da una cultura e in secondo luogo, le nostre società, prima dell'arrivo dei migranti, non erano monoculturali. Gli immigrati divengono una minaccia all'integrità della cultura nazionale, poiché minano la purezza della cultura del "noi". Senza dubbio le migrazioni contribuiscono a mutare il concetto di cultura e la sua coincidenza con un territorio e una lingua; ed anche la letteratura ‹‹si trova esposta alla contingenza di flussi di tempo e spazio non più determinati dalle linee prestabilite dall'ideologia nazionale››.[94]

Le nozioni di identità e cultura includono delle differenze: l'identità è attribuita al noi che parla e che si impegna per difenderla e darle concretezza; la cultura, invece, è spesso quella degli altri, naturale e predeterminata. Basti pensare a quanto sia un luogo comune definire "etnie" le popolazioni africane e non quelle europee, parlare di cibi etnici riferendosi a quelli indiani o cinesi e non alla cucina francese. In tal senso, etnia e cultura rientrano in una categoria che sta sotto la civiltà, a cui appartengono coloro i quali, nella scala di valori eurocentrici, si collocano più in basso e vengono giudicati in quanto tali. L'etnia è intesa come un modo per sottolineare la differenza in termini razziali. È opportuno introdurre una delucidazione inerente alla relazione razza-identità, in quanto la razza è un elemento costitutivo del processo di formazione dell'identità nazionale italiana ed, in seguito a forti sollecitazioni, è *evaporata*[95] sia in ambito storico, sia nel dibattito culturale italiano. La sua presenza, come quella del vapore, rende l'aria satura, pesante, irrespirabile.

Un'altra studiosa di queste dinamiche sociali, Cristina Lombardi-Diop, ha affermato che l'Italia è passata ad una fase post razziale, senza mai attraversare una fase in cui la

---

[94] R. DEROBERTIS, *Insorgenze letterarie nella disseminazione delle migrazioni. Contesti, definizioni e politiche culturali delle scritture migranti*, cit., p. 30.

[95] L'evaporazione della razza come categoria teorico-critica è stata esaminata da David Theo Goldberg.

categoria della razza è stata al centro di un dibattito teorico-critico. Il prefisso post segnala l'avvenuta liberazione da qualcosa di scomodo, relegando sia il colonialismo che il discorso sulla razza fuori dalla storia italiana del passato e dalla cultura italiana del presente. Eclatanti episodi di razzismo che succedono continuamente, ma soprattutto le reazioni dei media e dell'opinione pubblica a questi fatti, mostrano come l'Italia non abbia elaborato il colonialismo e il razzismo come momenti fondanti della propria identità nazionale.

Nel dibattito italiano, per quanto riguarda la questione terminologica nel trattare i temi di razza, vengono ancora impiegati i termini inglesi di *whiteness* e *blackness.* Continuando ad utilizzarli, si alimenta l'idea, già persistente nella società italiana, che un'analisi culturale incentrata sulla razza non sia di nostra competenza, ma di altre società.

A tale proposito è utile citare il testo dell'antropologa camerunense Geneviève Makaping -prima intellettuale nera italiana ad aver denunciato il razzismo- intitolato *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?*, opera unica nel panorama letterario italiano perché ribalta il punto di vista dell'osservazione etnografica di cui le popolazioni africane da sempre costituiscono l'oggetto. Numerose sono le tematiche analizzate dalla scrittrice; queste parole mi sembrano emblematiche per evidenziare la stretta relazione che intercorre tra razza e identità:

> Osservare significa guardare, vedere, scrutare e cercare di capire. Sforzarsi di guardare è molto faticoso, significa ‹‹essere implicata››. […] Quando non si ha il ‹‹potere›› […] perché non si appartiene all' élite che ‹‹nomina›› e tramanda i preconcetti e i pregiudizi, l'esercizio diventa ancora più difficile. Come faccio ad avere la certezza che il mio sguardo sia nel giusto? Certamente i miei ex colonizzatori e quelli nuovi non si sono posti questa domanda, o, comunque, lo hanno fatto in modo da non crucciarsene. Come faccio a sapere che il mio sia un guardare corretto, senza speculazioni di sorta, solo perché sono una minoranza? […] Penso e sto zitta, convinta che un giorno prenderò parola. Dove? Ora, qui e adesso. La parola prima a me stessa: adesso parlo io. […] Il mio sguardo si sposta da un luogo all' altro e devo ricordarmi che ci sono anch'io su cui farlo scorrere e posare. Il privilegio di questo tipo di atteggiamento può essere qualcosa di molto vicino all'ubiquità. Essere al margine e al centro di volta in volta. Essere il margine e il centro quasi contemporaneamente. […] Devo ancora fare uno sforzo quando parlo degli *altri da me* (gli occidentali), per scindere il loro mondo in uomini da una parte, donne dall'altra, ed io dall'altra ancora. E poi il noi: noi extracomunitari – noi extracomunitari donne – noi africani – noi africani sub-sahariani – noi negri – noi donne negre – noi camerunensi e noi camerunensi donne, fino ad arrivare a noi Bamiléké – a noi donne Bamiléké ed infine a me donna bamiléké immigrata, che è tutte queste donne insieme e che ha rinunciato alla cittadinanza di origine, per assumere quella italiana. […] Varie appartenenze e identità che sento il bisogno di negoziare e aggiustare continuamente. Ma la stessa elencazione, stavolta ‹‹ragionata››, ‹‹mediata››, ‹‹non gerarchizzata››, di queste appartenenze presenta un aspetto positivo: è la condizione di chi appartiene a varie culture, che ha dunque memorie diverse, preziose per la costruzione di uno stato di ‹‹multiculturalità››, nel

quale sentirsi parte di un tutto, ma anche essere libera di posizionarsi in un luogo ben preciso, non ambiguo […][96]

La questione dell'intersezione tra nerezza e italianità e i problemi di identità che questa combinazione pone, viene affrontata esplicitamente anche da Pap Khouma nell'articolo *Io, nero italiano e la mia vita a ostacoli*, apparso su ‹‹La Repubblica›› alla fine del 2009.[97] Anche Alessandro Portelli osserva come, nell'Italia dell'inizio del ventunesimo secolo, sia necessario interrogarsi sulla possibilità di essere neri e italiani.[98]

Sono cosa? Sono chi?
Sono nera e italiana.
Ma sono anche somala e nera.
Allora sono afroitaliana? Italoafricana? Seconda generazione? Incerta generazione? Meel kale? Un fastidio? Negra saracena? Sporca negra?[99]

Tornando al rapporto identità cultura, Glissant, distingue le culture ataviche, orizzontali da quelle composite costituite dai paesi del Sud del mondo e dalle ex colonie. Egli classifica le prime come culture della radice unica, che uccide tutto intorno a sé, mentre le seconde come culture del rizoma, che si estende incontro alle altre radici; il rizoma implica quindi l'idea di una relazione, di un'identità ricercata nel rapporto con l'atro. Questa identità-relazione è alla base delle culture composite e si oppone all'identità radice delle culture ataviche. Egli distingue il diverso atteggiamento dei soggetti coloniali nei confronti della letteratura, da un lato, e il significato da loro attribuito all'uso della lingua dall'altro:

L'identità-radice
- È lontanamente fondata da una visione, un mito della creazione del mondo;
- È santificata dalla violenza nascosta di una filiazione che necessariamente deriva da questo evento fondatore;
- È ratificata dalla pretesa alla legittimità, che permette a una comunità di proclamare il suo diritto al possesso di una terra, che diventa così territorio;
- È preservata attraverso la proiezione su altri territori, che diventa legittimo conquistare – e grazie al progetto di un sapere.

[…]
L'identità-relazione

[96] GENEVIEVE MAKAPING, *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2001, cap V, pp. 36, 37, 49 e 50.
[97] P. KHOUMA, *Io, nero italiano e la mia vita ad ostacoli*, in ‹‹La Repubblica››, 12 dicembre 2009, http://www.repubblica.it/cronaca/2009/12/12news/io_nero_e_la_mia_vita_ad_ostacoli-1820188/
[98] A. PORTELLI, *Sulla linea del colore*, ‹‹Il Manifesto››, 11 Ottobre 2010.
[99] I. SCEGO, *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, 2010, cit., p. 31.

- È legata non a una creazione del mondo, ma ad un vissuto cosciente e contradditorio dei contatti tra culture;
- È data nella trama caotica della Relazione, e non della violenza nascosta della filiazione;
- Non concepisce nessuna legittimità come garante del suo diritto […];
- Non si rappresenta una terra come un territorio da cui proiettarsi verso altri territori, ma come un luogo in cui si "con-divide" invece di "com-prendere".[100]

Così se nelle culture occidentali l'essere è assoluto, in quelle composite, l'essere è concepito solo in relazione con l'Altro, con il mondo, con il cosmo: ciò che conta non è l'assoluta identità dell'io, ma come questo entra in contatto con gli altri.

Nel campo della letteratura della migrazione italiana, la questione identitaria è solitamente compresa nel confronto tra identità (etnico, culturale e nazionale) e alterità, nell'elaborazione critica e nostalgica delle radici culturali, nel tentativo di analizzare e smitizzare gli stereotipi etnici e culturali, di cui lo scrittore, in quanto immigrato, è spesso colpito in prima persona, ma soprattutto è testimone attento.[101]

Ma chi è, allora, l'Altro?

E soprattutto chi è l'Altro?
Lo sconosciuto abitante di un remoto altrove o il nostro ignaro vicino di casa? Il diverso che sta fuori o quello che si nasconde dentro di noi? Già, "noi" e gli "altri", o meglio, "Io" e l' "Altro": un'opposizione binaria in cui sembra riassumersi tutta la dialettica dell'alterità (e dell'identità). Poi, però, ci si accorge che l'Io, come diceva Rimbaud, è (anche un) Altro e che, al tempo stesso, l'Altro è un Io -senza contare le loro infinite combinazioni a vari livelli- così che tutto si complica, fino a non sapere più di cosa stiamo parlando.[102]

Proprio la reale concretezza di qualcosa/qualcuno fisicamente esterno e lontano, aveva permesso all'Io la scoperta dell'Altro, facendoli dialogare dapprima attraverso la visuale straniata, ma feconda, dell'esotico. È noto come l'esotismo valorizzi l'Altro in un'ottica opposta e simmetrica alla svalutazione dell'Io; l'esotico concerne l'Altro nella misura in cui lo condanna a restare in quella lontananza non solo geografica, ma soprattutto gnoseologica.[103]

---

[100] E. GLISSANT, *Poetica della relazione*, cit., p. 23.
[101] N. MOLL, *Il rinnovamento viene da "fuori"? l'apporto degli scrittori migranti alla letteratura italiana contemporanea*, in S. CAMILOTTI, *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo*, Bologna, Bononia University, 2008, pp. 29-46.
[102] P. A. ROVATTI, *Retoriche dell'Alterità* in *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1994.
[103] S. ALBERTAZZI, *Abbecedario Postcoloniale* (I-II), cit., pp. 42-43.

Camilotti sottolinea come rivendicando la propria identità si elimini la dialettica e presupponga l'annullamento dell'"altro", rifiutando così di immaginare una realtà complessa.

> La parola "noialtri" condensa uno dei paradossi dell'identità: letteralmente include l'alterità, fondendo il noi e il loro, mentre nell'uso corrente di fatto la esclude, rafforzando il noi e annullando la componente altra che lo caratterizza. Il noi è inevitabilmente anche altri in quanto nasce dalla relazione con ciò che lo circonda e da cui dipende. L'io o il noi non sono mai dati, bensì si costituiscono nell'azione e nella relazione.[104]

Il concetto di identità si sviluppa secondo due assi paralleli e fondamentali: quello della "memoria" e quello di "sguardo". Il primo è connesso all'idea del rapporto con se stessi, con la coscienza di sé nella continuità spaziale e temporale. Il secondo è legato all'idea di un nuovo rapporto con l'Altro, che finalmente osa guardare negli occhi e dalla cui visione, tanto a lungo condizionata e condizionante, prende progressivamente le distanze per vedere il mondo con i propri occhi.[105]

[104] S.CAMILOTTI, *Ripensare la letteratura e l'identità: La narrativa di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayovà*, Bologna, Bononia University, 2012, pp. 13-33.
[105] S. ALBERTAZZI, *Abbecedario Postcoloniale* (I-II), cit., p. 148.

1.8 Critica della letteratura della migrazione: un caso specifico, il Corno d'Africa.

L'apparizione di scrittori e soprattutto scrittrici provenienti dalle ex colonie in principio non è stata analizzata dagli studiosi con gli appropriati mezzi critico-teorici. Nel tempo, il *corpus* delle opere si è allargato e, parallelamente, negli ultimi anni sono stati pubblicati diversi studi sugli scrittori provenienti dalle ex colonie italiane. Purtroppo, nonostante alcuni contributi particolarmente originali, manca un testo critico di riferimento, che faccia il punto su aspetti fondamentali come l'inserimento o meno in tale categoria dei meticci o degli scrittori di seconda generazione[106].

Recentemente, in tal senso, è stato fatto un tentativo dall'intellettuale somalo Ali Mumin Ahad che ha antologizzato alcuni autori postcoloniali in una sezione del *Nuovo Planetario Italiano* curato da Armando Gnisci. Nell'introduzione al capitolo, non sono però espressi, in modo chiaro, i criteri di selezione degli autori.

> Fra tutti i testi raccolti in questa antologia di autori stranieri che scrivono in lingua italiana, quelli del presente capitolo hanno la particolarità di sottolineare l'esistenza di una generazione di poeti e scrittori che invece che la loro lingua madre, ossia l'eritreo, l'amarico e il somalo, hanno scelto già da tempo di scrivere in italiano, lingua veicolare della loro istruzione nei paesi di provenienza[107].

In realtà nell'antologia figurano anche Ubax Cristina Ali Farah, di origine somala, e Gabriella Ghermandi, di origine etiopica, ma entrambi provenienti da famiglie miste, per le quali l'italiano è da considerarsi come lingua madre, al pari del somalo e dell'amarico. Colpisce inoltre l'assenza di Igiaba Scego, una delle scrittrici più prolifiche: si può ipotizzare che l'autore abbia seguito le posizioni del curatore Armando Gnisci, il quale non considera migranti gli scrittori di seconda generazione, poiché, secondo la sua opinione, farebbero parte della letteratura italiana contemporanea *tout court*. Eppure anche Ali Farah è nata in Italia, e all'età di tre anni si è trasferita a Mogadiscio, dunque anche nel suo caso si potrebbe parlare di seconda generazione.

Focalizzandosi su un percorso teso a comprendere il concetto di scrittura femminile e la percezione della memoria e del passato, Sandra Ponzanesi ha pubblicato un saggio

---

[106] D. COMBIERATI, *La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura*, in *Certi confini*, cit., pp. 161-178.
[107] A. MUMIN AHAD, *Corno d'Africa. L'ex impero italiano* cit., p. 241.

Paradoxes of Postcolonial Cultures[108], dove l'elemento di originalità sta nell'analisi comparata tra scrittori della diaspora indiana e afro-italiana.

È del 2004 il quarto volume del periodico ‹‹Quaderni del '900›› il cui titolo recita *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro*. In particolar modo si rivelano interessanti i contributi di Sandra Ponzanesi[109] e di Roberta Di Carmine[110]; il primo testo fa riferimento a una definizione generale del post coloniale italofono e il secondo all'analisi dell'opera di Shirin Ramzanali Fazel.

Risulta indicativo come gli studi più interessanti sulla letteratura postcoloniale italiana siano spesso frutto di uno sguardo esterno. A tal proposito è opportuno citare il lavoro di Caterina Romeo, studiosa italiana che ha insegnato a lungo negli Stati Uniti e che ha letto la letteratura migrante e postcoloniale dal punto di vista dell'alterità rispetto alla cultura dominante, privilegiando da una parte il discorso di genere, dall'altra il rapporto autoctono/straniero[111].

Alla luce degli studi precedentemente elencati, diventa necessario stabilire un criterio di definizione.

Cecilia Gibellini offre, nel suo recente volume[112], una panoramica della letteratura della migrazione in Italia nei suoi primi vent'anni circa di esistenza, selezionando quegli autori che hanno acquisito una certa notorietà sulla scena pubblica e accorpandoli per temi. Si tratta di una scelta insolita, poiché lascia da parte il criterio geografico[113] a vantaggio di quello tematico. L'autrice privilegia cinque ampie aree entro le quali raggruppa scrittori e scrittrici di varie provenienze, che hanno pubblicato in momenti diversi. La prima area, intitolata *Arrivare*, include passi da tre testi tra i più noti della prima stagione (*Io venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano* di Pap Khouma con Oreste Pivetta, 1990; *Immigrato* di Salah Methnani con Mario Fortunato, 1990; *Princesa* di Fernanda Farias de Albuquerque con Maurizio Jannelli, 1994). In questa sezione, Gibellini inserisce anche un romanzo più recente, *Il*

---

[108] S. PONZANESI, *Paradoxes of Postcolonial Cultures. Contemporary Women Writing of the Indian and the Afro-Italian Diaspora*, Suny Press, Albany, 2004.
[109] ID. *Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'Impero e letteratura meticcia*, in ‹‹Quaderni del '900›, a. IV, n.1 (giugno 2004), pp.25-34.
[110] R. DI CARMINE, *Italophone Writing and the Intellectual Space of Creativity. Shirin Ramzanali Fazel and Lontano da Mogadiscio*, in ‹‹Quaderni del '900›, a. IV, n.1 (giugno 2004), pp. 47-54.
[111] C. ROMEO, *Narrative tra due mari*, Roma, Carrocci, 2006.
[112] C. GIBELLINI, *Scrittori migranti in Italia (1990-2012)*, Fiorini, Verona, 2013.
[113] Come ad esempio il lavoro curato da Gnisci nel *Nuovo Planetario Italiano*.

latte è buono di Garane Garane (2005). Appare originale la scelta di affiancare testi come quelli di Khouma o Methnani, che raccontano l'avventura migratoria, il viaggio, il faticoso arrivo e inserimento in Italia, a un romanzo come quello di Garane che fonde matrice autobiografica e dimensione funzionale, con un riferimento a un rapporto coloniale tra Italia e Somalia.

Segue la sezione *Ritornare*, con tre opere molto diverse tra loro (*L'essenziale è invisibile agli occhi* di Jarmila Ockayova, 1997; *Neyla* di Kossi KOmla-Ebri, 2002; *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi, 2007), che hanno in comune la testimonianza del rientro e la conferma di quel senso di spaesamento che molti migranti vivono al ritorno in patria.

La terza ripartizione *Ricordare,* introduce il tema della memoria e del suo complesso rapporto con il presente; sono compresi testi come *La straniera* di Younis Tawfik, Bompiani 1999, *Blu Cina* di Bamboo Hirst, Piemme 2005 e *500 temporali* di Christiana de Caldas Brito, Cosmo Iannone, 2006.

La quarta parte concentra l'attenzione sulle scelte stilistiche piuttosto che su quelle tematiche: *Ridere* include infatti *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* di Amara Lakhous, 2006, *Allunaggio di un immigrato innamorato* di Mihail Mircea Butcovan, 2006 e *Amiche per la pelle* di Laila Wadia, 2007, che hanno il pregio di mostrare l'Italia a partire dallo sguardo straniato di alcuni suoi nuovi cittadini, in quanto sviluppano un rovesciamento della prospettiva euro-italocentrica rendendo il "noi" oggetto dello sguardo dell' "altro".

Chiude l'antologia la sezione *Lo sguardo dei bambini*, che privilegia la prospettiva dei più piccoli, mettendo al centro un altro punto di vista a rischio di emarginazione.

Daniele Combierati, nella sua proposta di definizione, presente in *La quarta sponda*, propende per un allargamento del *corpus* sia dal punto di vista geografico/spaziale che generazionale. Intervista delle scrittrici che hanno in comune il fatto di essere donne - dunque identità di genere- e di essere frutto di ibridazioni storiche e in un certo senso biologiche tra l'Italia e i paesi delle ex-colonie in Africa. L'Etiopia di Gabriella Ghermandi, l'Eritrea di Erminia Dell'Oro e la Somalia di Cristina Ubax Ali Farah[114].

Questa provenienza comune comporta però modalità differenti: ci si trova di fronte a scrittrici nate in Italia da famiglie africane o meticcie, come Cristina Ali Farah, oppure

[114] Da menzionare anche la Libia, oltre ai tre Stati dell'antica Africa Orientale Italiana.

nate in Africa da famiglie italiane stanziatesi nelle colonie come Erminia Dell'Oro, o altre provenienti da famiglie miste come Gabriella Ghermandi.

Pertanto in un contesto postcoloniale ampliato trovano posto, di diritto, anche le autrici di seconda generazione, che vanno considerante come parte "attiva" della letteratura della migrazione italiana.

Cercando di tracciare un primo bilancio delle scritture postcoloniali di espressione italiana, emergono, secondo Combierati[115], tre gruppi di autori, individuabili attraverso il ricorso a zone tematiche e di genere relativamente omogenee.

Nel primo filone sono da includere gli scrittori che, nati e cresciuti in famiglie italiane o miste stanziatesi nelle colonie, hanno contribuito con le loro opere a creare un legame, anche cronologico tra periodo coloniale e postcoloniale. I loro testi si sono spesso ambientati in un'epoca precedente la fine della Seconda guerra mondiale e mettono in scena le contraddizioni presenti nelle comunità locali italiane, non trascurando di dare la parola anche ai colonizzati. Ad esempio, il romanzo di Erminia Dell'Oro *Asmara Addio* offre rappresentazioni interessanti di vita quotidiana di comunità che altrimenti sarebbero state dimenticate. Il punto di vista di questi autori è prezioso perché costituisce, per il lettore italiano, uno sguardo interno ed esterno allo stesso tempo.

Un altro gruppo interessante è costituito dalle narrazioni storico/autobiografiche, che hanno cercato di ricostruire la storia coloniale e post-coloniale italiana. O ancora vi sono romanzi in cui l'elemento storico è fondamentale, le narrazioni si basano su eventi realmente accaduti che vengono presentati secondo una luce diversa. Sono i casi ad esempio di due scrittrici coetanee che hanno pubblicato contemporaneamente i loro romanzi: Gabriella Ghermandi con *Regina di fiori e di perle* e Cristina Ali Farah con *Madre piccola*.

Naturalmente vi sono dei temi trasversali che compaiono in numerose opere, anche in quelle di altre autrici di questa provenienza, quali il tema della guerra, intesa sia come guerra di occupazione italiana, che come guerra tra Eritrea ed Etiopia o come conflitto civile in Somalia; il tema del meticciato e delle mutilazioni genitali femminili; il tema del ritorno e della delusione.

---

[115] D., COMBIERATI, *La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura,* cit., pp. 173-176.

2. ERMINIA DELL'ORO

Erminia Dell'Oro è nata nel 1938 ad Asmara, in Eritrea, città in cui ha trascorso i suoi primi venti anni. Il nonno paterno si trasferì da Lecco in Eritrea nel 1886 cavalcando l'onda dell'entusiasmo per l'avventura colonialista promossa dal governo italiano. Il padre di Erminia, da sempre antifascista, disprezzava la politica di Mussolini, a differenza della maggior parte degli italiani, in Eritrea, che erano fascisti, perché arrivati nel 1936, quando ad Asmara c'erano pochi italiani.

Era difficile considerarlo un colonialista perché era nato in Eritrea e trattava gli eritrei con rispetto, pur essendo il padrone dell'acciaieria che aveva aperto; era completamente diverso dagli italiani venuti durante il fascismo perché aveva inteso la loro cultura. La madre, invece, era di famiglia ebraica, ed è proprio nell'ebraismo che Dell'Oro ha trovato la metafora di una diaspora infinita, diaspora che ha colpito la stessa autrice, la sua famiglia, le persone che le sono cresciute intorno. L'elemento diasporico, a partire dall'esperienza personale, sembra quasi contraddistinguere l'essenza umana, non riuscendo la scrittrice a concepire e a creare, attraverso i personaggi dei suoi romanzi, uomini e donne che non lo abbiano dentro di sé cercato, voluto o imposto per necessità.

La curiosità e l'intelligenza paterna la spinsero ad apprendere il tigrino per riuscire a comunicare meglio con le donne di servizio ed i servitori che frequentavano la sua casa. A questo elemento si lega anche il plurilinguismo presente nelle sue opere, nelle quali termini tigrini, amarici e italiani si confondono, e dove talvolta l'autrice fa uso di una lingua che potrebbe essere definita come 'italiano-eritreo', ovvero un italiano scorretto e sgrammaticato, ma dalla grande potenza espressiva.

L'esperienza coloniale della famiglia, insieme alla sua infanzia e alla sua adolescenza in Eritrea, nutrono e influenzano la sua scrittura: Erminia pubblica nel 1988 il suo primo romanzo autobiografico, *Asmara Addio*, edito da Baldini e Castoldi. A questo segue una vasta produzione letteraria per adulti, per ragazzi e per bambini. La letteratura di Dell'Oro affronta, seguendo espedienti narrativi differenti, le nefandezze del colonialismo italiano di matrice fascista, condividendo uno spaccato di quotidianità

italiana in Africa forse inedito nel suo genere. I romanzi per adulti *Asmara Addio*[1], *L'Abbandono*[2] e *Il fiore di Merara*[3] approfondiscono la duplice prospettiva della vita coloniale vista con gli occhi dei colonizzatori e dei colonizzati[4]. Ricorrenti le tematiche della convivenza razziale, culturale e religiosa, dell'apartheid, dell'immigrazione e dell'integrazione. Molto vasta la produzione di romanzi destinati al pubblico infantile per editori come Einaudi, Battello a Vapore, la Mondadori, dove tratta tematiche di attualità, oppure la guerra, l'ambiente, la natura, la migrazione. La scrittrice cerca dei temi attuali, per trasmettere degli insegnamenti a bambini e ragazzi, attraverso una scrittura vivace e fantasiosa. Cito, ad esempio, un libro che ha avuto molti premi e riconoscimenti *Dall'altra parte del mare*[5], che ha come tema la migrazione dalla Libia verso la Sicilia, in piccole navi nelle quali ci sono molti eritrei.

Erminia Dell'Oro si è trasferita in Italia all'età di vent'anni, dove tutt'ora abita, ma ha mantenuto costanti i rapporti con l'Eritrea. È arrivata a Milano nel 1958 ed è stato uno shock per lei, anche se aveva imparato ad amare questa città grazie ai racconti della nonna paterna su Corso Magenta.

A Milano, oltre al freddo, ho sofferto la mancanza della luce. Ad Asmara il discorso del tempo non esiste: ci sono sole e cielo blu tutti i giorni dell'anno. Non conoscevo nessuno e ho avuto difficoltà ad adattarmi alla solitudine. Avevo solo una zia che però abitava fuori città, così per un po' ho vissuto come ragazza alla pari, poi mi sono iscritta a lingue e in seguito a un corso triennale di giornalismo: all'inizio era quella la mia passione, fare la giornalista. All'inizio ho lavorato come "negra", come si diceva allora, una sorta di *ghost-writer*, ho fatto un po' di tutto, anche gli oroscopi, fino a quando non è scoppiato il '68[6].

È stata molto impegnata nelle lotte del '68, era iscritta al PCI e ha partecipato alle lotte sociali, alle battaglie per la scuola e per la cultura. Nel 1975 ha iniziato a lavorare per mezza giornata nella storica libreria Einaudi di Milano, dove è rimasta per quindici anni.

Il suo primo romanzo, *Asmara Addio*, riprende alcuni aspetti delle saghe epiche come se raccontasse un mito di fondazione, gli avvenimenti di due popoli fin quasi dalle origini del loro rapporto.

---

[1] E., DELL'ORO, *Asmara Addio*, Pordenone, Studio Tesi, 1988.
[2] EADEM, *L'abbandono. Una storia eritrea*, Torino, Einaudi, 1991.
[3] EADEM, *Il fiore di Merara*, Milano, Baldini&Castoldi Dalai, 1994.
[4] Oltre a quelli citati, ha scritto anche *Mamme al vento, La gola del diavolo, Vedere ogni notte le stelle*.
[5] EADEM, *Dall'altra parte del mare*, Milano, Piemme, 2005.
[6] Parole ricavate da un'intervista effettuata da Daniele Combierati a Erminia Dell'Oro, in D., Combierati, *La quarta sponda, Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, cit., p. 103.

La storia della famiglia Conti, narrata in *Asmara addio*, è anche la storia dell'autrice, in cui sono presenti più culture e più religioni: la madre Lidia è di origini ebraiche e giunge in Eritrea per la prima volta per sposare il marito Filippo; mentre il padre della protagonista, come quello di Erminia Dell'Oro, è nato e cresciuto in Eritrea da una famiglia italiana.

Asmara addio è l'unico libro che ho scritto di getto, senza quasi fare un editing, evidentemente avevo tutto dentro. Per poter narrare la storia della mia famiglia, ho messo insieme storie lontane di italiani, di eritrei, e il libro mi è venuto come una saga[7].

È un libro che ha scritto di getto, -sottolinea Dell'Oro- quando ormai era già da anni in Italia. In realtà, non è il suo primo libro, perché all'età di vent'anni, aveva scritto una storia d'amore, ambientata sempre in Eritrea; non abituata al grigiore di Milano, alla solitudine, al fatto di non conoscere nessuno, trova sfogo e conforto nella scrittura.

La storia dell'edizione del primo romanzo è molto singolare. Erminia, che lavorava presso la libreria Einaudi, sebbene conoscesse bene sia gli einaudiani sia Bruno Mondadori, non aveva il coraggio di far vedere loro ciò che aveva scritto. Un giorno era al telefono con un'amica che aveva letto il manoscritto, e mentre interloquiva con lei, non sapeva di essere ascoltata dall'editore dello Studio Tesi di Pordenone, il quale, la invitò a prendere un caffè con la scusa di chiederle se avesse mai scritto un libro. Erminia accennò la trama del romanzo all'editore che in quindici giorni le fece il contratto e glielo pubblicò. Quando poi venne pubblicato, quelli della Einaudi si stupirono, chiedendo perché non avesse fatto loro vedere il romanzo e anche Bruno Mondadori si arrabbiò perché la moglie lo aveva letto e le era piaciuto moltissimo.

In questo romanzo ho riportato memorie stratificate che mi portavo dietro da anni, anche se in seguito ho avuto il rimpianto di non aver interrogato al tempo le mie zie o i vecchi coloniali che vivevano ad Asmara. Ma quando stavamo lì io ero una ragazzina e non avevo alcun interesse per la nostra storia. Sarebbe stato interessante conoscere più cose attraverso le interviste. Quando ho scritto il romanzo mi sono informata e documentata tantissimo, e dopo mi è venuto fuori tutto naturalmente[8].

Nei romanzi, Asmara viene descritta come una città bellissima, multiculturale e multireligiosa, dove convivevano in armonia ebrei, cristiani e musulmani. Attraverso questo viaggio a ritroso si comprende che cosa significhi per una ragazza nata e cresciuta in Eritrea e giunta in Italia solo a vent'anni, in prossimità degli anni Sessanta, sentirsi italiana.

---

[7] *Ivi,* p. 89.
[8] *Ivi,* p. 90.

Ad Asmara Erminia viveva a contatto con etniee diverse; il padre lavorava con arabi e indiani e lei frequentava amici arabi, indiani e greci; con gli eritrei, invece, aveva un rapporto più difficile data la discriminazione.

All'epoca ero bambina, in seguito mi sono resa conto che c'era una vera e propria apartheid, gli eritrei erano visti come servitori e sottomessi. Vivevano fuori dalla città oppure in città, ma come servitori. Io non avevo amici eritrei anche perché nella scuola italiana non c'erano eritrei. Nel microcosmo culturale in cui vivevamo c'era la sinagoga, la moschea, le chiese, ma era il concetto stesso di italianità a mancare. Io personalmente non amavo neanche l'Italia, dicevo che non ci sarei mai andata perché stavo bene lì. Poi a vent'anni, quando ho cominciato a vedere che quell'ambiente, soprattutto culturalmente, era molto ristretto, ho desiderato partire e vedere un mondo diverso. Mio padre è sempre rimasto lì: lui era nato in Eritrea e aveva là il suo lavoro, però quando me ne sono andata mi ha detto: ‹‹Ricordati sempre che questa è la tua terra››[9].

Tornando al primo romanzo, al di là dell'*incipit* epico, tratto caratteristico dell'autrice, il meccanismo iniziale che dà avvio alla narrazione riporta ad un altro procedimento tipico di Dell'Oro: la fuga degli ebrei dalle leggi razziali e dall'Italia e la speranza di trovare un'altra Italia, meno fascista e meno antisemita, nella colonia eritrea. Nella descrizione della madre di Lidia Conti, Anna Levi, che sceglie di andare in Eritrea con la figlia per sfuggire alle prossime persecuzioni, l'ebraismo diventa sinonimo di diaspora e continua migrazione.

Il tessuto narrativo dei romanzi di Erminia Dell'Oro si determina, a partire dal suo primo romanzo, attraverso tipologie similari di personaggi e modalità di narrazione che sembrano costanti e ne diventano quindi la cifra interpretativa. Da una parte infatti, accanto agli anziani, si trova la costante presenza di personaggi di età minore, giovani o adolescenti; dall'altra è ricorrente la presenza dell'ebraismo non tanto come condizione religiosa, che si avverte poco, quanto come continuazione di quella lunga storia della diaspora, cioè dell'instabilità della dimora, di una continua ricerca di altro spazio, di un'altra fuga, di un'altra cacciata.

È proprio il tema della fuga degli ebrei dalle leggi razziali e dall'Italia, l'identico motivo che spingerà i fratelli Andrei e Saba, protagonisti del romanzo *Il fiore di Merara*, ad abbandonare Milano per raggiungere Asmara. Questo romanzo rappresenta un'ulteriore riflessione etica e artistica in merito alla fine delle illusioni sugli "italiani brava gente" e allo sconvolgimento nella tranquilla vita dei coloni apportato dall'introduzione delle leggi razziali.

---

[9] *Ivi*, pp. 102-103.

Il racconto si caratterizza per un interessante meccanismo creativo, con la compresenza di due voci narranti, il narratore e la protagonista Saba. Si finge infatti che un giovane avvocato con la vocazione per la narrativa riceva da un docente universitario un manoscritto di Saba e che poi, nel tentativo di approfondire la storia della sfortunata ragazza, si metta in comunicazione con una parente, da cui riceverà una cassetta registrata, venendo così a sapere tutta la verità. Lo stratagemma narrativo permette di conoscere la storia attraverso due flash-back, il secondo dei quali si inserisce nella vicenda del primo. Anche questo romanzo inizia con una fuga: è quella dei due fratelli già ricordati, Andrei e Saba, provenienti da una famiglia di ebrei italiani di origine russa, che a causa delle leggi razziali e dell'inasprimento delle persecuzioni decidono di emigrare in Eritrea. Nel testo si intrecciano inganni, bugie e rivelazioni improvvise che danno l'idea che una vita in pace per i due ragazzi sarà sempre impossibile: fin dall'inizio infatti si fa riferimento al *locus amoenus* irraggiungibile, altro punto cardine della narrativa della Dell'Oro. La condizione diasporica permanente dei due fratelli e il disagio nell'aderire alla realtà, sono i tratti salienti della loro personalità. Il luogo in cui si vive sembra sempre non essere quello in cui si vorrebbe vivere, e questo porta ad una concezione complessa del concetto di casa, patria e nazionalità.

Nella vita di Saba la diaspora è iniziata prima che nascesse, e senza la sua volontà, nella scelta del padre di venire a vivere in Italia dalla Russia, e sembra non poterla mai abbandonare.

L'importanza dell'elemento ebraico nella narrativa della Dell'Oro ha anche un carattere storico: al di là delle differenze fra primi coloniali e fascisti, molto ben descritte nei suoi romanzi e analizzate anche dal maggiore storico del colonialismo italiano, Angelo Del Boca[10], l'autrice vive e descrive un luogo che, nelle intenzioni "deliranti" di Mussolini, sarebbe dovuto diventare la regione dove convogliare tutti gli ebrei italiani ed europei in Etiopia, dove già viveva la comunità ebraica dei Falascià, stimata fra le 30.000 e le 70.000 unità. Questo progetto prese piede, almeno ufficialmente, dal febbraio al dicembre del 1938, con interviste e dichiarazioni pubbliche, ma a livello ufficioso era nato prima: nel diario di Galeazzo Ciano[11], molto

[10] A., DEL BOCA, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'Impero*, vol. II. Milano, Mondadori, 1992.
ID., *Gli italiani in Africa Orientale. La caduta dell'Impero*, vol. III. Milano, Mondadori, 2002.
[11] C., GALEAZZO, *Diario, 1937-1938*. Bologna, Cappelli, 1948.

documentato e preciso, alla data del 29 agosto 1937 si legge: ‹‹Il Duce mi comunica anche un suo progetto di fare della Migiurtinia una concessione per gli ebrei internazionali. Dice che il paese ha notevoli risorse naturali che gli ebrei potrebbero sfruttare. Tra le altre, la pesca del pescecane 'molto vantaggiosa' perché in un primo tempo molti ebrei finirebbero mangiati››[12]. Le ragioni di questa proposta sono diverse: in primo luogo vi è la necessità di interrompere l'immigrazione ebraica in Palestina e rendersi gradito al mondo arabo, inoltre il Duce sapeva che inglesi e tedeschi avevano progetti analoghi (rispettivamente in Tanganika e in Madagascar) e voleva precederli. Infine, pensava che insediamenti di ebrei in Etiopia avrebbero attratto capitali dalle comunità ebraiche negli Stati Uniti, in Inghilterra e in Francia, indispensabili per costruire le infrastrutture dell'Impero. Nella notte fra il 6 e il 7 ottobre 1939, il Gran Consiglio del Fascismo approva la dichiarazione programmatica sui problemi della razza, nella quale esplicitamente "non esclude la possibilità di concedere, anche per deviare l'immigrazione ebraica dalla Palestina, una controllata immigrazione di ebrei europei in qualche zona dell'Etiopia". Nella seconda metà del dicembre 1938, soprattutto a causa delle pressioni di Hitler e della stampa tedesca, Mussolini cambia ancora idea, adducendo a pretesto l'ostilità delle comunità ebraiche italiane nei confronti del fascismo e la mancanza di spazi non abitati, affermando che solo Stati Uniti, Russia e Brasile avrebbero potuto fare una cosa del genere. Il romanzo *Il fiore di Merara* fa trasparire queste manovre politiche dall'ansia e dalla preoccupazione della famiglia di Saba e Andrei, ma soprattutto dà ancora maggior forza al simbolo della diaspora infinita che rappresenta nelle opere della scrittrice l'ebraismo. Il destino dell'erranza, che comporta quasi sempre un'infelicità diffusa e un senso di nostalgia perenne, accomuna l'autrice ai propri personaggi: Dell'Oro ritrova nella cultura ebraica materna il simbolo del movimento perpetuo e lo estende ai protagonisti delle proprie opere trasformandolo in uno degli aspetti principali dell'uomo.

[12] *Ivi*, p. 227.

2.1 *L'abbandono. Una storia eritrea.*

Il secondo romanzo in ordine di produzione, *L'abbandono. Una storia eritrea*, racchiude molti aspetti comuni anche ai due successivi romanzi, su cui tornerò in seguito. L'opera è ambientata verso la fine degli anni Trenta, quando anche ad Asmara cominciavano a sentirsi le prime conseguenze delle leggi razziali e quando i controlli per far rispettare la legge sul madamismo si erano fatti più severi.

Questo testo inizia con tono poetico e con la descrizione di Adi Ugri, il villaggio dell'altopiano eritreo, dove vive Sellass, la protagonista, che vuole lasciare il paese; ha dodici anni, cinque sorelle e un fratello, i suoi genitori sono morti e lei non vuole crescere in un paese dove c'è solo miseria e senza speranza.

I famigliari, sebbene abbiano accettato che Sellass vada a Massaua, la mettono i guardia con alcune raccomandazioni; in particolare la sorella più anziana Mebrat le ricorda di: ‹‹Non diventare mai la serva dei bianchi. Questo paese è nostro e noi non dobbiamo servirli››[13]. Anche la zia Alefesc, che lei ama molto, abilissima nel raccontarle storie che l'ammaliavano, le dice abbracciandola: ‹‹Sei troppo bella Sellass e dovrai fare in modo che la tua bellezza non diventi una disgrazia››[14]. Sellass intraprende il viaggio, da sola ed è molto impaurita, teme la notte, il caldo, pensa di non farcela. Arrivata alla piana di Otumlo, sente l'aria impregnata di un odore insopportabile e sparse qua e là vede figure che le ricordano i mondi di fantasmi invocati da sua zia Alefesc e in lei c'è una grande angoscia; queste persone che lei vede sono state cacciate da Massaua perché infette. Massaua distava pochi minuti dalla piana di Otumlo ed era stata costruita su un blocco di madreperla che emergeva dal mare. Da sempre era stata uno dei porti più importanti del mar Rosso e negli anni in cui Mussolini costruiva l'impero coloniale era una cittadina piena di vita. L'autrice è molto precisa nella descrizione del luogo e attraverso gli occhi curiosi della protagonista, fa emergere dei particolari di vita quotidiana: le donne che improvvisano dei piccoli mercati con le *mangerie*[15], gli arabi che nelle ore più calde del giorno

[13] E., DELL'ORO, *L'abbandono. Una storia eritrea*, cit., p. 4.
[14] *Ivi*, p.4.
[15] Vocabolo inventato dalle donne per spiegare i piccoli mucchietti di spezie e di cereali che vendevano nei mercati improvvisati.

fumano i loro *scibuk*[16], i bambini neri che vivono per strada tutto il giorno, magri, denutriti, con mosche al seguito. Giocavano finché arrivava uno *zeptiè*[17] con il *curbasc*[18] e allora sparivano per poi ricomparire quando arrivava un benefattore a cui chiedere le monete. Alla sera lo scenario cambiava perché si vedevano passeggiare i funzionari di governo e gli operai che erano attratti dalle *teccerie*[19], dove madame eritree erano in attesa di occasionali compagni. Sellass si è ambientata in fretta nella cittadina e si dimentica ben presto della piana di Otumlo; trova ospitalità presso una famiglia eritrea del villaggio di Taulud, e in cambio ogni giorno deve trasportare l'acqua da una parte al'altra della città. Sellass è brava, sempre allegra, canta spesso e piace a tutti. Verso sera è solita andare a sedersi vicino a Mariam la storpia, la quale non è stata mandata a Otumlo perché ha delle conchiglie nelle quali legge il passaggio del tempo ricamando il futuro e tutti hanno rispetto e timore di lei. Questa è la prima figura importante che Sellass incontra lungo il suo cammino; è una specie di maga, di saggia, che sa già quale sarà il suo destino e quello degli altri che si affidano a lei tramite la "lettura" delle conchiglie. Mariam ha sempre il volto semicoperto da una *futa*[20] sbiadita, si vedono soltanto i suoi occhi, brillanti di *khol*[21], scrutare le cose del mondo. Un giorno Sellass si fa leggere le conchiglie da Mariam.

Mariam stette per alcuni minuti in silenzio, fece scivolare le conchiglie da una mano all'altra, poi le lasciò cadere.
Sellass guardava le conchiglie cercando di carpire un segreto, ma c'erano solo piccoli gusci lucenti, punteggiati di grigio e di rosa.
-Un uomo verrà dal mare, -disse Mariam,-e tu sarai la sua donna.
Sellass guardò più intensamente le conchiglie.
-Io non servirò mai gli uomini bianchi, -disse.- Loro vengono nel nostro paese e noi non dobbiamo servirli.
-Tu sarai la sua donna, -disse Mariam, non la sua serva.
Raccolse le conchiglie, le agitò ancora tra le mani, le lasciò cadere. –Tuo fratello serve gli uomini bianchi, -disse, -e io lo vedo sparire.
-E io sarò felice? –domandò Sellass, turbata.
-Questo, -rispose Mariam mettendo le conchiglie nella ciotola, -non si può dire.[22]

La narrazione, nel terzo capitolo cambia completamente fronte: l'attenzione si focalizza sul coprotagonista Carlo Cinzi, primo di cinque fratelli, a dodici anni lascia

[16] Pipa di foggia particolare usata nei paesi arabi.
[17] Guardia dell'ordine.
[18] Scudiscio un tempo diffuso nei paesi soggetti a dominazione coloniale. Veniva usato per infliggere pene corporali. Il suo uso perdura presso alcuni popoli orientali.
[19] Locale dove si prepara e si serve il te.
[20] Indumento usato dalle donne eritree per coprirsi il capo e parte del volto.
[21] Polvere scura e brillante con cui dare risalto agli occhi, considerata anche un disinfettante.
[22] E., DELL'ORO, *L'abbandono. Una storia eritrea*, cit., pp.13-14.

Pavia per l'America. Conquista subito il suo piccolo spazio a New York e capisce che deve lavorare molto se vuole aver fortuna. Per qualche anno svolge la mansione di aiuto cuoco in un ristorante gestito da italiani; poi, con la crisi del '29, il proprietario fallisce e lui diventa disoccupato, costretto a tornare in Italia. Lì, l'unico amico, che si era fatto, era un ragazzino di colore, di nome Harlem, che cantava sempre.

La famiglia di Carlo è molto delusa dal suo comportamento e dal fatto che non abbia fatto fortuna come promesso. Amareggiato e scontento, continua a lavorare la terra di famiglia, seppur malvolentieri. In quel periodo, Mussolini, che stava costruendo l'impero coloniale in Africa, prometteva lavoro e benessere per tutti in quelle terre. Decide quindi di partire, imbarcandosi da Genova con la Cristoforo Colombo, sebbene sia preoccupato per questa nuova esperienza.

Si torna a Massaua. Sellass va da Mariam chiedendole il significato del sogno: ‹‹Presto incontrerai l'uomo della tua vita››. Il sogno è una costante nel romanzo: è sempre presagio di qualcosa che sta per succedere e in esso i personaggi vivono sia le angosce che le gioie. Il mare è un altro elemento ricorrente. È il luogo di incontro di Sellass e Carlo, ma è anche luogo di ricordo e rimpianto.

Quando la "Cristoforo Colombo" getta l'ancora a Massua, Carlo è in uno stato di angoscia che cerca di condividere con Maurizio, ragazzo veneto con cui ha fatto amicizia. Nota tra tutti un omone alto due metri, meridionale che ha tatuata sul petto una figura di donna con i lunghi capelli e sotto di questa c'è una scritta: "Amerò sempre Rosalia". Carlo viene a sapere in seguito che Salvatore, l'omone, non è così fedele a Rosalia: se ne va sia con le donne del posto che con quelle che il Duce inviava per necessità e diletto dei figli della patria, affinché non venissero toccate donne considerate di razze inferiori.

Una sera Carlo decide di andare verso il faro a prendere aria ed è lì che incontra Sellass per la prima volta. Cerca un approccio con lei, ma viene inizialmente rifiutato; in seguito, Sellass, rapita dalla bellezza e dal colore azzurro mare dei suoi occhi, diviene la sua donna, imparando a pronunciare il suo nome e ad esprimersi nella sua lingua. Carlo la vedeva di nascosto, l'unico che sapeva della sua relazione con la donna eritrea era Maurizio. Quando Sellass rimane incinta, Carlo la porta ad abitare in una casetta vicino alle saline, che aveva affittato da un commerciante musulmano.

Di nuovo un cambio di prospettiva: si torna a parlare di Mariam, la quale ha avuto un presagio di morte: ha provato angoscia nel vedere Sellass e ha paura per la nascita di sua figlia. Mariam, infatti, muore durante la notte, in cui nasce la figlia di Sellass e Carlo, Marianna.

In questo romanzo il tempo trascorre molto velocemente. Ci si abitua a una situazione e subito si passa a una successiva. Infatti Sellass aspetta già il secondo figlio, che desidera somigli al suo compagno. È spaventata dai silenzi di Carlo, perché, quando si isola, lo sente allontanarsi da lei. In quei momenti Carlo non riesce a pensare a se stesso tutta la vita in Africa, come non riesce a immaginare Sellass e Marianna al freddo, in Italia. Quando nasce Gianfranco, Sellass vive uno dei momenti più felici della sua vita perché il bambino ha la pelle scura, i capelli biondi e gli occhi verdi.

Carlo spesso dorme a Gherar perché teme le conseguenze per aver procreato bambini meticci, anche perché ormai è noto a tutti che ha avuto due figli da una ragazza eritrea. Le leggi del Duce, infatti, vietavano di andare con donne di razze inferiori, e l'uomo che procreava meticci poteva venire arrestato e stare in galera da uno a cinque anni.

Una mattina Carlo viene convocato nell'ufficio del maggiore Donati:

-Cinzi,- disse con aria paterna il maggiore,- sappiamo che voi avete due bellissimi bambini, avuti da una ragazzetta nera. Ufficialmente io non devo saperlo, altrimenti, caro Cinzi, voi sareste in prigione. C'è una legge ben chiara, è dell'anno scorso e voi non potete ignorarla. Io non voglio rovinarvi la vita ma dovete capire che anche io rischio, non posso continuare a ignorare. E poi, caro Cinzi, non mi direte che vi siete innamorato della ragazza, una piccola selvaggia.

Carlo non riusciva a rispondere. Era come se, in quel momento, non trovasse nessuna risposta per spiegare al maggiore e a se stesso il perché dei bambini meticci. Quale rischio e problema, rifletteva, la famiglia a cui doveva pensare.

-Volete che io cerchi di fare qualcosa perché possiate tornare in Italia? Alla donna potreste lasciare qualcosa, a questa gente basta poco per vivere, e dimenticano in fretta, non hanno, come noi, sentimenti, sono diversi, credetemi.

Carlo guardò il maggiore, gli sembrava sincero. Si sentì profondamente infelice.

-Per il momento preferirei non rientrare in Italia, -disse,- poi si vedrà. Io non credo, signor maggiore, che questa gente non abbia sentimenti. Hanno solo il colore della pelle diverso.

-Non avete esperienza, -rispose il maggiore, - capirete quando conoscerete meglio questo paese. […]

Non ci si può rovinare la vita per qualche notte con sciarmutte africane, che diamine, il Duce ha mandato splendide donne dei nostri posti, simpatiche e affettuose, anche troppo se è per passarci qualche ora d'amore. Cinzi, la ragazza si è sistemata e non le sarà parso vero, ma voi non avete che da perderci da una simile unione. Sa, cerchiamo di venirvi un po' incontro pensando a questo luogo, al lavoro, ma non possiamo permettere che vengano trasgredite le leggi, così, sotto il sole. Cosa facciamo se poi vanno tutti ad accasarsi con queste nerette mettendo al mondo bastardi? […]

-Mi hanno detto che è molto giovane e bella la vostra donna, -soggiunse, -ma vedrete tra pochi anni sarà da sbattere via. Le vedete anche voi queste donne, a vent'anni son vecchie, appassite.[23]

Ecco come emerge il tema fondamentale del romanzo: il meticciato. I meticci da un certo punto di vista rappresentano un annullamento, un non essere, perché, se da una parte sono la concretizzazione delle paure fasciste -la razza italica che diventa impura, il rapporto colonizzatore-colonizzato che viene messo in discussione-, dall'altra raffigurano anche i timori eritrei, perché il bimbo meticcio è anche un italiano e questo può significare la completa sottomissione nei confronti della potenza coloniale[24].

Queste erano le leggi razziali. Mussolini aveva convinto la gente che i bambini "bastardi" sarebbero morti giovani perché potevano nascere con qualcosa che non funzionava, dei disabili diciamo, quando, in realtà, l'unione di due razze fortifica.

Venne istituita la legge del madamismo, provvedimento che regolava le mescolanze di razza tra italiani ed eritrei, che causò enormi danni alla popolazione. Fino al 1935-1936, le unioni tra italiani e donne locali erano state tollerate: la legge del madamismo ordinava le convivenze, negando di fatto alle donne qualsiasi diritto e privando l'unione di valore legale. L'attuazione della legge nei paesi nei quali la figura femminile godeva di una certa autorità e autonomia, finì per creare un grave disagio a queste donne, che non erano per niente abituate a uno stato di totale soppressione dei diritti. Con le leggi razziali del 1938, che giunsero dopo diversi decreti sull'argomento, i controlli sulle famiglie miste e sui bambini meticci si fecero più serrati e la segregazione tra italiani e africani raggiunse il suo apice[25].

Carlo, con la scusa dell'entrata in guerra imminente dell'Italia a fianco dei tedeschi, molto turbato dall'incontro con il maggiore, comunica a Sellass la decisione che ha preso per lei e i bambini: andarsene e tornare ad Adi Ugri, il suo paese d'origine, dove lui li avrebbe raggiunti in tempi migliori. Sellass non lascia intravedere sul suo viso nessuna espressione di emozione, rimane in silenzio e inizia a preparare le cose per il trasferimento.

La donna e i suoi figli fanno un lungo viaggio, e una volta arrivati ad Adi Ugri, non vengono accolti nel migliore dei modi. La famiglia di Sellass è in lutto, per la morte

---

[23] E., DELL'ORO, *L'abbandono. Una storia eritrea*, cit., pp. 44-46.
[24] D., COMBIERATI, *La quarta sponda*, cit., p. 96.
[25]D., COMBIERATI, *La letteratura postcoloniale italiana, definizioni, problemi, mappatura*, cit., p.163.

del fratello Tesfai -giusta predilezione di Mariam- che si era messo a servizio dei bianchi. Mebrat, guarda i bambini e chiede a Sellass se sono figli suoi. Sellass annuisce. ‹‹Anche tu con i bianchi. Così hai dei bastardi…›› Marianna, in quel momento stringe forte la mano della madre; non conosce il significato della parola detta da sua zia, ma capisce che è un'offesa per loro e per sua madre. Sellass tenta di giustificarsi dicendo che lei non è la serva dei bianchi, come era stato suo fratello e che il padre dei bambini è un brav'uomo e sarebbe tornato non appena la guerra fosse finita. Mebrat, invece di dimostrarsi comprensiva e offrire ospitalità alla sorella e ai bambini, continua ad incalzare pesantemente, offendendola e sostenendo che non vedrà più l'uomo bianco, che con la scusa della guerra l'ha rimandata al suo paese, per poter tornare anche lui in Italia e rifarsi una vita.

L'attenzione si sposta di nuovo su Carlo che vuole andarsene prima che lo mandino a combattere. Per questo motivo si rivolge a Salvatore, il calabrese, che lo matte in contatto con delle navi che vanno in Sud Africa. Per dei contrattempi Carlo, non riesce a partire; l'Italia impiega poco tempo per perdere la guerra e le colonie e l'Eritrea diviene degli inglesi. Carlo viene così arrestato.

Nel frattempo Sellass decide di andare con i figli ad abitare ad Edagà Arbì, sistemandosi in una casa misera, con una grande stanza con il tetto bucato da più parti, un tavolo traballante e due *angareb*[26]. Ha tutte le intenzioni di trovarsi un lavoro, ma non vuole fare la serva dei bianchi.

Dal momento in cui apprende la notizia che Carlo vuole andarsene, la sua vita e di conseguenza anche quella dei bambini (soprattutto di Marianna), cambia radicalmente.

> Sellass fissò sua figlia, e in quel momento, più che in ogni altro, vide in lei, nel suo sorriso, nell'espressione degli occhi il riflesso di Carlo.
> -Come ha potuto, -disse come parlando a se stessa.
> Poi, all'improvviso, colpì al viso, con violenza, Marianna. La bambina si appoggiò al muro. Gianfranco le si avvicinò. Fu allora che Marianna ebbe, per la prima volta, paura di sua madre che era stata quasi tutto il suo mondo.[27]

Sellass non canta più, non parla più; ogni giorno, guardando i bambini, ripete: "Ma come ha potuto?"

Trova lavoro come aiutante in cucina in una trattoria italiana. I bambini sono costretti a rimanere da soli per tutto il giorno, Marianna ha il compito di badare a Gianfranco,

[26] Rete che gli eritrei e altri popoli africani usano per dormire.
[27] E., DELL'ORO, *L'abbandono. Una storia eritrea*, cit., p.75.

senza combinare guai. Da qui ha inizio la vita in solitudine dei due bambini, ignari di quello che avrebbero trovato fuori casa. Sellass ogni giorno lascia una moneta a Marianna per andare da Elsa, la vecchia donna che vende le *anghere*[28], a prenderne una da dividere con Gianfranco. A questo punto del racconto emergono la fantasia e la forza d'animo che caratterizzano il personaggio della piccola Marianna. La bambina sogna, vive nel suo mondo fantastico; per amico ha un cespuglio, di nome Zubuc, con il quale si consiglia, al quale racconta storie immaginarie e quello che le capita quotidianamente. Hanno in comune il fatto di non avere amici e lei era convinta di farlo felice solo standogli accanto.

Durante il tragitto per recarsi da Elsa, Marianna e Gianfranco notano che nessuno fa loro un sorriso o abbozza un saluto. Infatti, Elsa consiglia ai bambini di stare a casa, perché lì sono tutti *abescià*, cioè abissini, detto in forma dispregiativa dagli eritrei. Un giorno cercano dei contatti con gli altri bambini, ma vengono picchiati da questi. Marianna, come ogni sera, attende con ansia l'arrivo della madre, sperando di trovare in lei un appoggio, ma questo non avviene perché Sellass, ogni volta percuote la figlia, ripetendo la solita frase.

Marianna si sente profondamente triste poiché sua madre è molto cambiata e lei e il fratello non possono giocare con gli altri bambini perché sono meticci.

Il giorno seguente Marianna e Gianfranco tornano da Elsa e le chiedono il significato della parola meticci; lei risponde raccontando loro una storia:

> Dio impastò il primo uomo come io impasto il *taff*, lo mise a cuocere ma venne la pioggia e spense il fuoco, così l'uomo restò troppo bianco. Allora Dio ne fece un altro; ma si distrasse, perché Dio aveva sempre tante cose da fare, così la cottura troppo lunga bruciò l'uomo che diventò nero; allora Dio stette molto attento e ne fece uno del colore giusto, che era quello che stava tra il bianco e il nero. Marianna sorrise felice, e si sentì orgogliosa di essere del colore giusto.[29]

Elsa è una figura di riferimento per Marianna; non è solo colei che le spiega le cose del mondo e le dà degli insegnamenti, è per lei un'amica saggia. E come tutti i saggi, è una grande cantora di storie.

Tornando a casa vengono di nuovo assaliti dai bambini che li definiscono meticci; questa volta Marianna reagisce e colpisce, piena di collera, con un sasso, la testa di uno di questi. Questo gesto le causa una brutta reazione da parte della madre, che invece di

---

[28] Sottile focaccia di *taff* usata come pane.
[29] E., DELL'ORO, *L'abbandono. Una storia eritrea*, cit., p. 89.

difendere la bambina, la picchia, senza controllo, proibendo loro di andare a prendere l'*anghera* quotidiana.

La focalizzazione si sposta nuovamente su Carlo, che viene internato in un campo di concentramento in Sud Africa, dopo che la sua nave viene colpita da un siluro sganciato da un sottomarino giapponese, durante il suo spostamento. Da questo punto in poi di Carlo non si sa più niente.

Sellass decide che i suoi figli devono imparare a leggere e scrivere: mandando la bambina a scuola e Gianfranco all'asilo li toglieva dai pericoli della strada. Marianna, nonostante i divieti della madre, è sempre in giro, è molto curiosa, rincorre le farfalle, esplora il villaggio, tiene a bada i vari bambini. Ogni sera la madre la picchia e quindi lei pensa che è meglio estraniarsi da quella situazione e andando in esplorazione, si distrae da quella misera condizione.

Oltre alla sensazione di dolore che Sellass prova per la sua vita, deve stare attenta alle *avance* degli uomini che frequentano la trattoria dove lavora. Una sera, uno di questi, la costringe a fermarsi, offrendole anche dei soldi, affinché lei resti con lui. Sellass riesce a liberarsi e decide di non tornare più alla trattoria e di cambiare lavoro.

Con l'aiuto di un prete trova un'occupazione presso una famiglia di italiani, i Prandi, mentendo e dicendo loro che aveva solo un figlio. Questo fa capire come per Sellass Marianna è davvero un peso. La odia, non la sopporta, le ricorda Carlo in tutto.

La famiglia Prandi è composta dalla Signora Giustina, donna capricciosa ed esigente, di una mentalità ristretta, che non vede al di là della propria esistenza. Il Signor Prandi, invece, è un buon uomo, ma conduce una vita monotona; tra lui e la Signora, le cose non vanno bene, così lui si diverte con qualche altra donna. Hanno due figlie miti, remissive e studiose; Sellass prova grande simpatia per una delle due, Carla, e quando pronuncia il suo nome, è felice e non capisce le contraddizioni che la spingono a picchiare sua figlia Marianna e ad amare Carla, sebbene, entrambe le ricordino, in modo diverso, Carlo.

Marianna, un giovedì, nel suo vagabondare, incontra una suora: suor Ernesta e intrattiene con lei un dialogo.

-Oggi sono in vacanza ma gli altri giorni vado a scuola, -disse Marianna con un moto di orgoglio. -Vado dalla signora Antonella, vicino al Mai Belà.
- Dalla signora Antonella? –esclamò la suora, - e tua madre cosa fa?
-Va a servizio da una signora italiana.

La suora stette alcuni istanti in silenzio. –Fa la serva, -disse poi, -e ti manda in una scuola privata? Ha del denaro da buttare via tua madre?
Marianna sentì acuirsi il suo senso di colpa. Abbassò lo sguardo.
-Potresti venire a scuola da noi, - soggiunse la suora togliendosi gli occhiali e pulendo con un fazzoletto le lenti. -Noi non facciamo pagare.[30]

La bambina pensa che, andando a scuola dalle suore, avrebbe reso felice sua madre, perché non avrebbe più dovuto pagare la sua istruzione. Propone a Sellass di mandarla al collegio di Acria, ma la donna, ancora una volta le risponde in malo modo e Marianna pensa subito ad Elsa, che l'ha abbandonata, senza avvisarla e senza darle la possibilità di raccontarle i suoi pensieri. Per Marianna la morte dell'amica è comunque un abbandono, un tradimento.

È tempo di Natale e Marianna sa di non ricevere nessun regalo dalla madre, ma vuole far felice Gianfranco. Così torna a casa con dei rami secchi e con le stagnole dei pacchetti di sigarette e costruisce un albero di Natale per il fratello. Marianna in questi momenti è malinconica, pensa che anche lei e il fratello hanno un padre italiano da qualche parte, e si chiede dove sia quell'uomo, se è morto, con chi trascorra il Natale. Quando è triste, pensa al sonno, alla magia che annulla in pochi attimi qualsiasi affanno del giorno.

Sellass decide di iscrivere Marianna al collegio delle suore di Acria. Suor Ernesta accoglie madre e figlia in maniera poco calorosa e anzi tratta Sellass da ignorante, come se sia una straniera che non conosce la lingua in cui lei si sta esprimendo e da peccatrice, tant'è che le chiede se va in chiesa perché di sicuro ha bisogno del perdono di Gesù per aver messo al mondo dei figli meticci.

Di nuovo, il tempo passa molto velocemente: Gianfranco ha già 8 anni e non vuole più andare a scuola, ma desidera trovarsi un lavoro. Lo trova presso un falegname, che, inizialmente, non è propenso ad accoglierlo, ma poi, notando la velocità e l'abilità lavorativa del bambino, decide di assumerlo. Sellass non è contenta della scelta di Gianfranco, preferisce che lui studi, ma il bambino, sente già il senso di responsabilità verso la madre e la sorella.

Marianna dalle suore non viene trattata bene; per fortuna incontra un padre comboniano, padre Gabriele con cui riesce a instaurare un buon rapporto, anche perché è l'unica persona a non considerarla figlia del peccato.

---

[30] E., DELL'ORO, *L'abbandono. Una storia eritrea*, cit., pp. 137-138.

Come ogni sera, al suo ritorno Sellass ha picchiato Marianna, questa volta perché la piccola le ha detto che suor Ernesta voleva parlarle. Diversamente dal solito, Marianna non è andata a rifugiarsi nel letto, ma era uscita di casa e, una volta tornata, ha fissato a lungo sua madre, dicendole:

-Tu mi odi, -aveva detto Marianna, -quando potrò andrò via-. Sellass si era calmata.
-Devi imparare che tutte quelle cose con cui parli, non possono darti nessun aiuto, devi metter la testa apposto e non stare più in giro. Tu non sei una disgraziata come questa gente di Edagà Arbì, capisci? Andremo via presto di qua, -poi, Sellass, aveva mormorato quella frase dei suoi momenti peggiori: -Ma come ha potuto.[31]

L'indomani, prima dell'alba Sellass accompagna la figlia da suor Ernesta: il motivo della convocazione è che la suora vuole che Sellass tagli i capelli a Marianna.

Le immagini delle bambine rasate in classe di fronte alle altre compagne rievoca scenari terribili, come quella degli ebrei nei campi di concentramento. I riferimenti all'ebraismo, come ho già accennato precedentemente, soprattutto per quanto riguarda il romanzo *Il fiore di Merara*, sono molto ricorrenti.

Nel libro la descrizione dei luoghi religiosi in cui i meticci venivano educati sono dure e infernali, ma reali. Queste missioni, dove i bambini vivevano e dove veniva insegnato loro il senso del peccato, di cui erano il segno evidente, ricorrono anche nelle narrazioni di Cristina Ubax Ali Farah, di Igiaba Scego e di Gabriella Ghermandi. Questo è uno degli innumerevoli aspetti dimenticati della colonizzazione, di cui si scorgono le conseguenze senza capire e conoscere mai fino in fondo gli eventi che le hanno prodotte.[32] Fortunatamente non tutti i religiosi erano da condannare: c'erano persone, come padre Gabriele, che si preoccupavano per gli emarginati, ma erano davvero pochi in confronto alle suore che, alle bambine meticce, dicevano cose tremende: "Tu sei il frutto del peccato. Sei figlia di una serva…"; per non parlare delle umiliazioni che infliggevano alle bambine.

Marianna inizia a lavorare mezza giornata nella sartoria delle sorelle Giubelli e nel pomeriggio va a lavorare dalle suore al Comboni; desidera solo andarsene, lasciare Asmara e trovare un altro mondo in Italia, quel mondo dal quale era venuto suo padre.

Quando aveva lasciato Edagà Arbì, Marianna aveva trovato, nascosto in un sacco di tela di Sellass, un documento in cui un uomo ‹‹Carlo Cinzi››, dichiarava che lei e Gianfranco erano suoi figli. Aveva ricopiato quei dati in un suo taccuino segreto, poi la sacca con il documento era sparita, Marianna non sapeva se Sellass l'avesse nuovamente nascosta o persa durante il

[31] *Ivi*, p.193.
[32] D., COMBIERATI, *La quarta sponda*, cit., p. 97.

trasloco. Ma lei aveva finalmente saputo il nome di suo padre, dell'uomo che prima di andarsene aveva scritto su un foglio di carta che aveva avuto due figli da Sellass.[33]

Una sera, finito lavoro, Gilberto, un ragazzo elegante, figlio di un medico, le chiede un appuntamento; purtroppo, la gioia provata per quell'incontro si trasforma presto in indignazione: Gilberto l'ha trattata come una donnina che si trova vicino al mercato la sera. Marianna allora ripensa a suo padre che ha abbandonato Sellass, lei e il fratello. Purtroppo questo modo di trattare le donne era un'abitudine comune a molti uomini bianchi. Erano considerate oggetto di puro piacere e godimento; erano donne, ma non ritenute alla pari delle donne bianche. Loro dovevano ubbidire, sottostare al volere degli uomini, senza ribellarsi.

Scaduto il loro mandato di amministrazione gli inglesi lasciarono l'Eritrea che divenne uno stato autonomo. Fu in quel periodo che il governo italiano varò una disposizione concernente gli italo-eritrei; i nati da un genitore italiano e l'altro eritreo potevano optare per la cittadinanza italiana ma dovevano essere riconosciuti legalmente. Se il congiunto naturale non aveva riconosciuto i suoi figli un qualsiasi cittadino italiano poteva dare il suo nome ai meticci.[34]

Anche Marianna vuole ottenere un cognome, Gianfranco, invece, sembra essere completamente disinteressato, anche quando la sorella cerca di convincerlo a chiedere al falegname per cui lavora se li adotterebbe.

Così Marianna, all'età di sedici anni, decide di arrangiarsi e si dirige dal falegname.

-Cosa fai qua Marianna? – domandò con aria stupita.
-Vorrei parlarle di una cosa importante, - disse lei molto di fretta, come per timore che le parole potessero fuggire prima che l'uomo le udisse.
-Parlarmi?-il falegname la scrutò attentamente. – Forse di Gianfranco?
-Anche,-rispose la ragazza. […]
-Cosa c'è? – domandò preoccupato, temendo qualche grana o richiesta che non gli fosse gradita.
Marianna respirò profondamente, le sembrava di dover affrontare una terribile impresa.
-Lei, -disse sottovoce, -potrebbe dare il suo nome a me e a Gianfranco? Noi vorremo solo il nome nient'altro.
-Il nome? – l'uomo si spostò pesantemente sull'altra parte del divano.
-Sì, -disse lei strapazzando con la mano il vestito, -solo il nome. Non le chiederemo mai niente. Di noi può fidarsi; abbiamo avuto un padre italiano-. Marianna sapeva che il falegname aveva una compagna eritrea e una bambina meticcia.
-Solo il nome, -mormorò il falegname con aria stupita. […]
-Io ho proprio bisogno del nome, -disse ancora Marianna, -e anche Gianfranco. Con il nome potrò andare in Italia, non voglio rimanere qua per sempre.
-Già, -disse il falegname, e la sua voce aumentò di tono, un rossore gli coprì il volto che diventò del colore dei suoi capelli, - e tu pensi che io ti dia il mio nome così? Poi verrete a piantarmi delle grane, a chiedermi chissà cosa.
Marianna si alzò in piedi. Si sentiva offesa.

---

[33] *Ivi*, p. 217.
[34] *Ivi*, p. 222.

-Ho detto che non le chiederemo mai niente, - disse severamente, -e lei deve credermi.[35]

Alla fine il falegname dà il nome a lei e non a Gianfranco perché preferisce che tra di loro ci sia solo un buon rapporto di lavoro.

Arrivata a questo punto del romanzo, sono rimasta molto colpita dal fatto che il falegname si sia distinto dagli altri personaggi incontrati finora, per la sua bontà. Agli occhi del lettore acquista una valenza molto positiva, perché è una delle figure buone del racconto. Non avrei mai creduto, mentre lo leggevo, che accettasse di darle il nome; la piccola Marianna era stata così sfortunata nella sua vita, che pensavo che la sua esistenza non fosse qualificata da alcuna soddisfazione.

Il falegname pensò alla sua bambina. Le sembrò di vederla, adulta, andare da uno sconosciuto a chiedere un nome, dopo aver vissuto per anni abbandonata dal padre. Pensò a Gianfranco, il malinconico ragazzo che imparava all'istante tutto ciò che lui gli insegnava, ai suoi lunghi silenzi. Chissà che vita diversa avrebbero fatto la donna e i suoi figli se quell'uomo non li avesse lasciati.[36]

Anche quando Marianna comunica a sua madre che il falegname le dà il nome, Sellass reagisce semplicemente dicendo: "Spero che tu non debba dargli niente in cambio di questo favore". Ancora una volta Sellass si dimostra madre scorbutica e scontrosa, non comprensiva nei confronti della figlia, che cerca solo di lottare con tutta la sua forza d'animo per riuscire a migliorare la propria condizione di vita. In realtà, le parole della madre non sono fuori luogo, perché molte ragazze si prostituivano per avere quel nome che le avrebbe rese cittadine italiane, dando loro la speranza di poter abbandonare il paese e cercare una vita migliore in un mondo in cui non ci fosse il pregiudizio di razza.

Il razzismo rimaneva un dato di fatto: anche Dell'Oro -quando viveva ad Asmara- veniva spesso detto di non frequentare le ragazzine meticce perché sono tutte delle "puttanelle".

Marianna decide di andarsene di casa.

-Questo è il tuo paese, -mormorò (Sellass),-la tua terra.
Guardò in silenzio Marianna. La ragazza ebbe un attimo di sgomento. Sua madre aveva un'espressione astiosa, sembrava che volesse picchiarla; la guardava come nei momenti peggiori di Edagà Arbì. Mariana si rivide bambina, con un braccio alzato sul viso, con il cuore in subbuglio, mentre Sellass la picchiava. Vide le labbra di sua madre sussurrare qualcosa. […] Capì che la madre ripeteva la frase di sempre ‹‹Ma come ha potuto›› e sentiva sul petto una

[35] *Ivi*, pp. 224-226.
[36] *Ivi*, p. 227.

sensazione profonda di angoscia. Vedeva suo padre sparire, come un soffio di vento che passa e si perde nel nulla, e lasciare la donna con i figli e i bambini.[37]

Marianna lascia per sempre la casa dell'Amba Galliano, casa che aveva tanto sognato e si trasferisce dalle suore al Comboni, perché non riesce più a sopportare il rapporto con la madre, alimentato solamente da silenzi e amare parole.

Domani passerò dal signor Pino a salutare Gianfranco, -disse ancora Marianna e si chinò ad aprire uno scatolone, tirò fuori due fazzoletti, li piegò e li mise nella borsa.
Sellass sentì l'odore della bassa marea, il grido di un gabbiano. Carlo la osservava in silenzio. Lei piegava con cura gli indumenti suoi e dei bambini, li metteva in una sacca. Avrebbero preso la corriera per Adi Ugri. Lui sarebbe rimasto. Continuava a guardarla, gli occhi chiari seguivano ogni suo movimento, nella stanza della casa delle saline. Lei andava. Non lo avrebbe più rivisto.
Appena potrò andrò in Italia, -Mariana guardò Sellass, attendendo una sua reazione, sperando di aver evocato in lei, con la sua affermazione, la figura del padre.[38]

Sellass, mentre Marianna prepara la sua roba per andarsene, rivive un flashback: si rivede mentre sta preparando le sue cose e quelle dei suoi figli per tornare al suo paese d'origine Adi Ugri. Sellass è un personaggio che si fa trasportare dagli eventi, non reagisce mai a quello che è successo, anzi, non riesce a superare il fatto di essere stata abbandonata. In Marianna, invece, c'è una grande voglia di riscatto: tutte le donne menzionate nel racconto vengono rappresentate come sottomesse, lei, invece, si rimbocca le maniche, è combattiva e molto curiosa.

Un'altra componente molto importante di questo romanzo sono i sogni, infatti la predizione e la maledizione fungono da assi portanti dell'opera e sono elementi costituenti della saga epica. In questa circostanza, Marianna sogna Elsa, Tedlà, l'amico del vento, il cane randagio e anche Mariam la storpia, amica di Sellass, sua madre; nel sogno sarà proprio Mariam a lasciarle questo messaggio: ‹‹è la vita, la magia››.

La storia si volge a conclusione: Marianna riceve come proposta di lavoro, quella di andare a lavorare per una famiglia di mercanti ebrei che hanno appena aperto una merceria ad Addis Abeba. Dopo questa esperienza va in Italia, dove trova lavoro, si sposa e prosegue gli studi.

Dopo la forzata annessione dell'Eritrea all'Etiopia e l'inizio di una lunga guerriglia, il paese si impoverisce e molti europei tornano in patria. Infatti anche il falegname e la famiglia Prandi tornano in Italia. Gianfranco va a lavorare in Arabia Saudita per qualche anno, mentre Sellass torna nella sua vecchia casa di Edagà Arbi. Lì, in

[37] *Ivi*, p. 233.
[38] *Ivi*, pp. 236-237.

solitudine, estrae quel foglio giallo, che è sempre esistito e non è mai andato perso, come Marianna pensava. La donna ritorna con la mente a quella mattina in cui Carlo aveva scritto in quel foglio che Gianfranco e Marianna sono suoi figli e possono portare il suo nome.

Le sembrò di sentire l'odore del caldo, del sale, e il rumore sommesso del mare. Guardò ancora quel foglio. Ora i piccoli segni tremavano, tutti insieme, attraverso le lacrime che le offuscavano gli occhi. Lentamente strappò il foglio in tanti pezzi minuti, e fece un buco nella terra dove un tempo era stato Zubuc. […]
Sellass alzò lo sguardo. In cerca di un segno per poter suggellare per sempre il distacco da un grande dolore. Sentì un'emozione profonda. Nel cielo. Ora sgombro di nubi, c'era l'arcobaleno.[39]

Il libro si conclude con due lettere: una conversazione tra Marianna e Oriel, la sua sorellastra, figlia di primo letto della compagna di Carlo, suo vero padre. Marianna decide di scrivere a Carlo, ma la lettera, viene sfortunatamente trovata da Oriel tra le carte di sua madre, appena deceduta. Oriel le risponde chiedendole delle spiegazioni e confidandole che suo padre Carlo, non è mai tornato in Italia e che loro sono all'oscuro di tutto, soprattutto della sua vita in Etiopia.

Marianna, nella lettera chiede a Carlo, semplicemente, di dar qualche sua notizia a Sellass, di spiegarle il perché l'ha abbandonata, di modo che possa trovare risposta alla sua assidua e tormentata affermazione: "Ma come ha potuto".

Il romanzo oltre a includere in sé un'ambientazione storica reale, a inserire temi quali l'incrocio di razze e culture, è una riflessione sulla sofferenza e sulla solitudine femminile, sulla rabbia di una donna abbandonata dall'uomo che ama, e su come questa rabbia e questo rancore si manifesti nel rapporto con i figli, in particolare nei confronti di Marianna.

Sellass non accetta l'abbandono del marito; per sopravvivere e per nutrire i figli si presta a svolgere qualsiasi lavoro. Agli altri mostra un atteggiamento duro e deciso, necessario per non abbattersi e tenersi in piedi, ma dentro è distrutta dal dolore per essere stata abbandonata e dal ricordo di Carlo. Espressione del dolore è la frase ricorrente, pronunciata con un filo di voce, che le esce spontaneamente e quasi inconsciamente: ‹‹Ma come ha potuto››.

La donna lo diceva anche nella realtà, l'ho scritto perché Marianna me lo ha raccontato. Questa donna eritrea si era davvero legata a quest'uomo, non era una relazione come tante altre in quel

[39] *Ivi*, pp. 265-266.

periodo, quando molti italiani avevano delle ragazze più giovani eritree ma poi senza rimpianti tornavano in patria: quella era una vera storia d'amore. [40]

Tutte le sue opere prendono spunto da fatti realmente accaduti: se *Asmara Addio* è il resoconto della storia della propria famiglia, il secondo romanzo *L'abbandono. Una storia Eritrea* parte dalle vicende di una meticcia italo-eritrea realmente conosciuta dall'autrice e si avvale di documenti concreti come lettere e parti di diario.

La storia è assolutamente vera, ma l'elemento della predizione è fittizio. Dell'Oro ha conosciuto la figlia di Sellass, Marianna, che anche nella realtà si chiama così, quando ha presentato il libro *Asmara Addio*. Marianna le ha chiesto se le andava di scrivere la sua storia e così ha accettato.

Alla versione reale dei fatti ho aggiunto poche cose, giusto la predizione e Buck, il cespuglio davanti alla casa e al quartiere povero con cui Marianna e il fratello giocano come se fosse un amico immaginario. Poi ho inventato il personaggio del figlio del vento, essendo stata in quel momento a Capraia, chiusa in un albergo e soffiava un vento terribile. Anche le lettere finali sono vere: me le ha date la stessa Marianna, erano in inglese e io non ho fatto altro che tradurle. Nella storia qualcosa di inventato qua e là c'è, come nel finale quando Sellass seppellisce i documenti: quella è chiaramente una scena inventata, però il fulcro narrativo è preso dalla realtà. Anche la storia del fratellino di Marianna, che a otto anni già lavorava presso un falegname, è vera.[41]

Nella scrittura di Dell'Oro i materiali diversi vengono sapientemente nascosti dalla struttura narrativa apparentemente 'classica' e dal ricorso continuo all'epica, manifesto retaggio della cultura orale eritrea, che l'autrice aveva imparato a conoscere grazie al rapporto che si era instaurato con una donna di servizio locale. Più che i riferimenti espliciti a forme di letteratura orale tipicamente eritree come gli *Aulò*, sorta di canto-poesia utilizzato per commemorare un momento importante, o i *Quenè*, componimenti ironici e scherzosi, nella narrativa della scrittrice si nota un legame più generale con l'oralità, visibile nella modulazione del racconto, nell'utilizzo di determinate strategie espressive e nell'uso ricorrente della prima persona singolare. Nella prima parte del romanzo, in particolare, la lingua italiana viene mescolata a quella originaria: Erminia inserisce, infatti, molti vocaboli tigrini nel racconto. Questi termini autoctoni sostituiscono proprio quelli italiani permettendo una maggiore fluidità nella lettura e una maggiore vicinanza al ritmo del parlato. Alla fine del libro è stato inserito un glossario che consente la comprensione dei termini tigrini presenti nel romanzo.

---

[40] Intervista di D. Combierati a E. Dell'Oro, cit., p. 101.
[41] D., COMBIERATI, *La quarta sponda*, cit., p. 95.

Attraverso la storia di Marianna e del fratello, Dell'Oro, affronta la questione dei meticci, in maniera molto oggettiva, sia attraverso i racconti di sua madre, sia attraverso interviste alle suore dell'Istituto Comboni di Asmara e alla documentazione di molti anni in materia, cercando giornali e notizie dell'epoca. Il risultato di questi provvedimenti legislativi sono le numerose famiglie divise, i figli meticci che non possono essere riconosciuti e accettati né dagli italiani né dagli eritrei.

Un dato di fatto, un punto fermo che emerge da questa narrazione è la crisi d'identità di questi meticci: divisi tra le due culture, vivono un doppio rifiuto.

Molti si sono infatti suicidati. Le leggi razziali nelle colonie hanno segnato profondamente la vita di queste persone: secondo l'opinione fascista, i figli generati da unione mista sarebbero nati con problemi e morti in giovane età. Inoltre molti italiani che vivevano lì, passavano gli anni pensando che prima o poi se ne sarebbero andati e magari avevano anche una famiglia in Italia.

> Facendo un discorso più ampio bisogna dire che gli italiani in Eritrea sono sempre stati molto razzisti e tali sono rimasti. C'è ancora, però, chi continua a ripetere il discorso retorico: ‹‹Noi abbiamo fatto le scuole, abbiamo fatto i ponti, abbiamo fatto le case››. Certo che hanno fatto tutto questo, ma lo hanno fatto per loro, perché erano gli italiani che si installavano nella città, gli eritrei vivevano nei sobborghi! Quindi non ha molto senso vantarsi di queste cose, come se l'Italia avesse portato avanti una missione civilizzatrice: ha costruito scuole e case semplicemente perché ne aveva bisogno.[42]

Se si continua a pensare al concetto di senso di colpa, si può anche affermare che proprio nella letteratura l'autrice ne cerchi e ne trovi l'espiazione: da figlia di colonialisti ha dato voce ai colonizzati, attraverso un difficile lavoro interiore e artistico è riuscita a mettere le sue capacità letterarie a disposizione dei loro ricordi.

L'autrice opera in questo modo perché è convinta che solo nella realtà esistano le premesse per la narrazione letteraria. A livello etico vi è una comune tensione verso la memoria e soprattutto verso la necessità di non dimenticare: nei suoi romanzi la letteratura rende servizio alla storia, perché riscopre e riutilizza materiali e memorie che altrimenti correrebbero il rischio di andare perdute. La violenza perpetrata contro gli ebrei e le atrocità nascoste o banalizzate della colonizzazione italiana in Eritrea sono crimini troppo grandi perché cadano nel silenzio: è per questo che cerca di riportarli alla luce attraverso storie minime, comuni, che però sono inesorabilmente segnate da una storia più grande, e più dolorosa, che modifica le sorti dei protagonisti.

---

[42] Intervista di D. Combierati a E. Dell'Oro, cit., pp. 96-97.

3. CRISTINA UBAX ALI FARAH

Cristina Uax Ali Farah è nata a Verona nel 1973 da padre somalo e da madre italiana. La sua vita è stata un'alternarsi di viaggi e migrazioni che hanno arricchito la sua visione del mondo, in cui convivono le due culture che le appartengono: quella somala, ereditata dal padre e quella italiana, ereditata dalla madre. Dal 1976 al 1991 ha vissuto a Mogadiscio, frequentando le scuole italiane. Nel 1991, è costretta a lasciare la sua terra africana col suo primogenito, a causa della situazione di tensione politica, venutasi a creare in Somalia, in seguito alla deposizione di Said Barre e alla conseguente guerra civile. Si trasferisce in Ungheria, a Pècs, dove trascorse un breve periodo, rima di raggiungere la sua città natale, Verona, dove rimane fino al 1997, anno in cui decide di andare a Roma, città in cui vive tuttora.

È autrice di poesie e racconti, pubblicate in diverse riviste come 'Nuovi Argomenti', 'Quaderni del 900', 'Pagine', 'Sagarana', 'El Ghibli', 'Caffè', 'Crocevia' e 'Migra' e nelle antologie *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* e *A new map: The poetry of migrant writers in Italy*; collabora con alcune testate giornalistiche tra cui ‹‹Internazionale››, ‹‹la Repubblica›› e ‹‹Giudizio Universale››. Cristina Ubax ha anche prodotto due romanzi, *Madre Piccola*[1] edito da Frassinelli, romanzo che ha vinto il premio Vittorini nell'edizione del 2008 e che analizzerò qui di seguito e il recente *Il comandante del fiume di Ubach*[2] edito da 66thand2nd.

Impossibile non soffermarsi su alcuni racconti o poesie di Cristina che racchiudono tutti la caratteristica fondamentale della sua narrazione, la polifonia. Ad esempio tal caratteristica è bene presente in "Corale Notturno", un racconto comparso sulla rivista "Nuovi Argomenti" nel 2005, dove viene simulata un'inchiesta di un mediatore culturale all'interno di una comunità somala, alla ricerca di una ragazza scomparsa. Il racconto è basato sulle interviste, altro perno del *modus operandi* della scrittrice. La struttura si rivela una sorta di falso giallo: dalle interviste del mediatore emergono i diversi aspetti dei membri della comunità, una complessità concepibile solo attraverso l'analisi della storia della Somalia e della sua diaspora. La persona scomparsa potrebbe riferirsi anche solo a un'immagine ideale, della Somalia stessa magari, ricordata e

[1] C. U. ALI FARAH, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007.
[2] EADEM, *Il comandante del fiume di Ubach*, Roma, 66thand2nd, 2014.

trascritta ora dagli emigrati, sempre più lontana dal presente e dalla situazione attuale. Il linguaggio segue soprattutto le titubanze degli intervistati, mentre la personalità dell'intervistatore modifica, involontariamente, le risposte e gli atteggiamenti dei ragazzi. Questo modo di scrivere, questo linguaggio intimamente legato all'oralità emerge in tutti i suoi testi narrativi e nelle sue liriche. Una lingua che ne richiama un'altra: italiano e somalo sono come vasi comunicanti continuamente intrecciati, sottolinea Daniele Combierati[3].

La vicinanza con l'oralità mi serve soprattutto per ricreare il ritmo, la sequenzialità narrativa, per far emergere l'umorismo e il modo somalo di raccontare le storie. In un certo senso unisco queste mie due dimensioni linguistiche scrivendo in italiano storie che ascolto in somalo; nello stesso tempo, intrecciare storie diverse mi permette di ri-costruire il mondo della diaspora, metter insieme una comunità di fatto sparpagliata per il mondo[4].

Racconti e poesie ricche di termini somali, vocaboli da ascoltare in somalo, perché altrimenti perderebbero l'importanza del loro significato e sarebbero impossibili da tradurre in italiano. Nella poesia *Strappo*, contenuta nell' antologia *Ai confini del verso* sopra citata, sono presenti due parole somale: *ceeb* e *caado*. La lirica nasce dopo la partecipazione dell'autrice, insieme ad altre donne, a un corso di formazione sulle mutilazioni genitali femminili, ed è una riflessione sulla complessità e la difficoltà nel dare giudizi sulla questione.

Nel gruppo di donne.
Sono di madre europea,
questo mi distingue.

Un'adolescente snodata.
Sulla sabbia, in mezzo alle coetanee,
cado giù in spaccata.

Attenta che ti strappi!
Goccerai sangue. *Ceeb*.

Non troverò marito.
Non sono pura, chiusa, bella.
Quelle piccole labbra pendenti,
sono brutte. *Caado*.

Idil così orgogliosa,
al centro di tutti.
Le gambe immobili,
un fiore sul pube,

[3] D., COMBIERATI, Intervista a Cristina Ubax Ali-Farah, in *La quarta sponda*, pp. 47-68.
[4] *Ivi*, p. 48.

un abito largo.

Sarò mai presa anch'io dai venti?
Aliti insani che risalendo le viscere
Mi penetreranno i pensieri?
Insetti prenderanno la mia mente?
Un segno sul mio corpo,
mi scompenserà?

Ci laviamo con le altre donne.
I miei figli sono i loro figli.
Voglio tenere insieme tutti i pezzi.

Indossare l'abito con le altre.
Senza di loro, vecchie ed adolescenti,
storpie e bellissime, bianche e nere,
io non esisto.
Sono donna finché loro esistono.

Questa poesia è legata a un ricordo personale di Cristina Ubax perché, quando era piccola e faceva ginnastica con le sue compagne, lei era molto disinvolta nei movimenti, era snodata, e tutte le volte che faceva degli esercizi alla sbarra le compagne le urlavano: "Attenta che ti strappi!" Pensavano che lei fosse infibulata e che quindi quegli esercizi le provocassero delle lacerazioni.

Questo ricordo mi ha fatto molto riflettere sull'importanza della condivisione e dell'appartenenza. Io non mi sentivo esclusa, ma sentivo di avere qualcosa di diverso che mi distingueva: innanzitutto ero somala solo per metà[5].

Il primo termine *ceeb* che in somalo significa vergogna, simboleggia una doppia diversità nell'autrice, ossia la sua non appartenenza alle donne mutilate, e quella di essere nata da madre europea. Questo sentimento di vergogna, queste urla che rievocano in lei la propria condizione di bambina non infibulata, ribadiscono la differenza in un ritmo vocale interrotto dal suono somalo monosillabico, che non poteva essere tradotto in italiano, perché altrimenti avrebbe perso d'intensità.

[…] Un critico Filippo La Porta, ne ha scritto una recensione su *Il Messaggero*. È stato molto divertente leggere tra le sue rughe l'interpretazione della parola caado ('aado in somalo la "c" rappresenta un suono gutturale) come "cado". ‹‹Vogliamo tutti caadere›› scriveva La Porta, aggiungendo un ulteriore significato al verso. Pur basandosi su un'interpretazione errata, questo "caadere" prolungato nella lettura di La Porta è interessante per due ragioni. La prima è che mostra quanto i critici siano impazienti di trovare nelle lettere migranti, per così dire, la tanto auspicata ibridazione (o meglio corruzione) linguistica: una recensione precedente dello stesso La Porta all'antologia *Italiani per vocazione* aveva infatti un titolo eloquente, "Peccato sia la lingua di Dante", che si riferiva alla lingua dei racconti ivi contenuti. La seconda ragione

[5] *Ivi*, p. 53.

è che una delle prime immagini evocate dalla poesia è quella di un'adolescente che cade in spaccata sulla sabbia, quindi rendere famigliare un termine estraneo significa, metaforicamente, ricomporre la lacerazione, e questo è assolutamente coerente con la mia poesia[6].

Cristina Ubax ha cercato di riflettere sull'Africa, sui modi di vita tipici somali, con cui però doveva convivere, pur facendone parte a metà. Ancora una volta autobiografia e storia, vissuto personale e poesia si intrecciano e coincidono.

Vorrei sottolineare, a questo proposito, un'altra lirica molto nota, *Af Dabeyl*[7], ispirata dal rapporto con il padre; questa è anche una riflessione più generale sulla figura dell'intellettuale nella società somala. Questo testo è stato il primo che ha scritto dopo molto tempo. Una volta giunta in Italia, non aveva tempo per dedicarsi alla scrittura:
c'erano tutta una serie di traumi accumulati che avevo bisogno di elaborare: secondo me la scrittura non è sfogo, è rielaborazione, quindi sicuramente è stato un bene che sia passato un periodo di riflessione prima che io scrivessi[8].
La lirica è costruita con una serie di figure retoriche, *in primis*, l'allitterazione, figura principe della poesia somala e dall'uso reiterato delle metafore, a partire dal nome del protagonista Af Dabeyl, bocca di vento.

Il protagonista, inizialmente politico impegnato, viene esiliato e poi torna in Somalia, ma deve sottostare al volere della dittatura. Collaboratore di facciata del regime politico, cede al male dell'alcool e successivamente al fondamentalismo islamico. Muore in esilio, solo e abbandonato dal suo paese, quello per cui aveva lottato.

Oh Af Dabeyl, quanto mi stringe il cuore quando ti penso,
tra i freddi tulipani d'Olanda.
Quando ripenso al pensiero coniato per te, che ogni volta ha un senso,
anche se sarebbe potuta andare meglio.
Siamo tutti figli dell'onda.
[…]
Ma il tuo paese non aveva più bisogno di te.
Il mare ti spinse fuori.
E ora l'hanno reso più salato le lacrime che hai pianto in esilio tra le
fredde acque del nord.
Oh, Af Dabeyl, scintilla agile e lucente, volevi diventare una stella,
ma brillasti invano[9].

Guidata dal racconto della nonna paterna, la poetessa rievoca il passato, quello di suo padre. Ora è lei, con la sua voce, dopo la nonna e dopo il padre, a condurre il racconto, a ricordare che il giovane studente in Italia, invece di godersi un'estate italiana dopo gli studi, sente il dovere di ritornare in patria, con i sogni di gioventù, per cambiare il

[6] *Ivi*, p. 52.
[7] C. U., ALI-FARAH, "*Af Dabeyl ovvero bocca di vento*", "Caffè", V, 7, 1999.
[8] D., COMBIERATI, Intervista a Cristina Ubax Ali-Farah, cit., p. 58.
[9] C. U., ALI-FARAH, "*Af Dabeyl*", cit., pp.1-2.

paese, per essere tra i protagonisti di una nuova storia. I proclami del nuovo regime richiamano i giovani mandati a studiare all'estero, ma ben presto questi si accorgono dell'illusione: la loro presenza nei quadri dirigenti del paese serve soltanto per dare una parvenza di democrazia a un regime che non lo è per niente[10]. La poetessa, nutrita d'onestà intellettuale, scava nella sfera più intima dei suoi sentimenti fino a presentare il padre anche nella caduta, per il fardello di responsabilità che porta in qualità di intellettuale.

L'epilogo finale rappresenta un distacco tra il narratore e il suo personaggio in quanto l'esilio di Af Dabeyl e la sua sconfitta simboleggiano anche l'esilio dell'autrice e la sconfitta della Somalia e sembra che l'invocazione finale racchiuda un senso critico nei confronti delle scelte compiute.

Nella scrittura di Cristina Ubax Ali Farah, si nota l'importanza del rapporto tra donne e l'intimità che traspare dall'incontro di diversi caratteri femminili.

> Molti mi hanno detto che la mia è una scrittura femminile, per come l'intimità femminile e la maternità emergono dai miei testi, e perché le protagoniste principali sono sempre donne. In realtà non si tratta di un progetto cosciente, è stato un percorso spontaneo, legato alle mie maternità e al fatto che in Somalia ci fosse una grande condivisione tra le donne, anche quando questo spazio era quello dell'intimità. […]
> L'approccio al mondo femminile è legato al rapporto molto stretto e complicato che ho con mia madre. […] Poiché era italiana e non parlava perfettamente il somalo, mi sono trasformata nel suo tramite in un mondo in cui non si è mai veramente integrata, essendo la società somala molto chiusa e ostica. Ero un po' la sua interprete, il suo ponte[11].

È proprio questo rapporto complesso che Cristina vive con la madre a portarla ad approfondire i rapporti tra donne, il valore e la centralità del corpo, custode della nostra storia.

È stato questo legame a ispirare il racconto *Madre Piccola, Habaryar*. Questo racconto ha vinto il concorso "Lingua Madre" al salone internazionale di Torino nel 2008 e poi agli editori il titolo è piaciuto talmente tanto da volerlo utilizzare anche per il romanzo. Credo che il racconto sia da considerare uno stadio zero, un pre-romanzo, sebbene, poi i fatti raccontati non abbiano niente a che fare con questi. Ma è come se Ali Farah abbia voluto stuzzicarci con queste poche pagine, che parlano comunque di donne, per poi approfondire, in maniera più rigorosa e limpida l'argomento.

---

[10] A. MUMIN AHAD, *Corno d'Africa. L'ex-impero italiano*, cit., p.273.
[11] D., COMBIERATI, Intervista a Cristina Ubax Ali-Farah, cit., p. 56.

Habaryar significa ‹‹zia materna›› e tradotto letteralmente ‹‹madre piccola››. In somalo si usa rivolgersi ai nipoti chiamandoli ‹‹zia/zio››, o ai figli con ‹‹mamma/papà››. In questo racconto le protagoniste sono due donne, voci della diaspora somala, la prima rimane, la seconda è in partenza per Londra: attraverso un monologo-dialogo, esprimono emozioni, suoni e affetti. Nella lettura si viene introdotti in un'atmosfera carica di ricordi di un tempo, quell'epoca che precede la tremenda guerra civile, periodo in cui le relazioni parentali definivano i rapporti personali e creavano una rete di protezione, ma allo steso tempo ostacolavano le scelte personali, soprattutto delle donne che non potevano sposarsi con chi amavano, ma erano costrette a passare la loro vita con uomini ricchi. Erano considerate merce di scambio e venivano usate per costruire legami o per ricevere un controvalore in denaro o in bestiame.

È all'interno di quelle relazioni che ogni persona nata da una madre, appena viene al mondo si trova circondata, come in cerchi concentrici, da un nugolo di parenti al femminile che vanno dalle sorelle minori *habar-yar*, madre piccola, alle maggiori, *habar-weyn*, madre grande, della madre, *habar*, nel primo cerchio e, nel secondo, alla cugine di primo grado, sempre della madre, indicate e chiamate anche loro con gli stessi termini e così via. La figura della madre grande (la sorella maggiore della propria madre l la sua cugina maggiore) è piuttosto severa: più anziana della propria madre, in certi casi l'ha allevata o ha partecipato alla sua cura quando era bambina. Da qui deriva la sua severità di persona più anziana che deve vigilare sulle altre. A essa è contrapposta la figura più confidenziale della madre piccola, affettuosamente piccola madre, piena di tenerezza per i propri nipoti, alle volte loro complice, spesso coetanea o poco più grande[12].

Con questo racconto l'autrice ha voluto riunire quegli affetti distintivi del rapporto famigliare femminile che, a causa della diaspora, rischiano di perdersi. Descrivendo la condizione passata di queste donne, inizialmente frivole e "civette", che usavano gli uomini che le corteggiavano, in attesa del matrimonio combinato dai loro parenti, siano oggi cambiate. Ora lavorano sodo per mantenere i figli e i parenti rimasti in Somalia oppure vivono in campi profughi. È attraverso le parole della madre-piccola, la donna del monologo, che apprendiamo la storia di Nuura, bella e affascinante, innamorata in adolescenza di un nativo di Mogadiscio, *reer-xamar*, ma costretta a sposare un uomo più anziano di lei, solo perché ricco. Alla madre-piccola del racconto, donna della stessa età di Nuura, sua amica, incaricata da questa di consegnare alla ragazza in partenza per Londra un pacco di regali per la nipotina, spetta il compito di

[12] A., MUMIN AHAD, *Corno d'Africa. L'ex-impero italiano*, cit., pp. 267-268.

giustificarle l’assenza dell’amica che ha avuto un incidente di lavoro, pulendo le scale nella casa dove svolge la mansione di donna di servizio. Nuura, ormai anziana, non ha dimenticato il suo dovere di madre e di nonna, né ha rinunciato al suo amore contrastato dalla famiglia e dai parenti al tempo della giovinezza; continua a lavorare per tutto questo.

3.1 *Madre piccola*

Nel 2007 esce il romanzo intitolato *Madre piccola*[13] per Frassinelli. In apertura del libro, si notano, all'inizio dei ringraziamenti, queste parole: ‹‹Ringrazio le voci sparse della diaspora somala di cui è intessuto questo romanzo››. Questo ci fa capire come il centro della narrazione siano proprio le voci delle persone che hanno sperimentato sulla loro pelle la diaspora e la vogliono raccontare, in una semplicità incisiva, carica di emozioni.

Madre piccola di Ubax Cristina Ali Farah è un romanzo corale che dà voce alla diaspora somala iniziata con la guerra civile del 1991. La tematica principale è la ricostruzione delle relazioni, di quei rapporti che si sono persi a causa dell'allontanamento delle persone, costrette a lasciare il proprio paese d'origine a causa della guerra. Sono costrette a cercare un'altra casa, un altro spazio, a ri-ambientarsi e ad affrontare tutte le difficoltà di nuovi insediamenti in paesi stranieri. Non sempre questi nuovi luoghi riescono a guarire le ferite provocate dal colonialismo, dalla guerra civile e dalla stessa diaspora.

A differenza del romanzo analizzato nel capitolo precedente, questo è suddiviso in nove capitoli, ma la narrazione spazio-temporale non è lineare, non ci sono sequenze narrative. Gli spostamenti che portano Barni e Domenica ad incontrarsi non sono uniformi, proprio perché in questo romanzo non vi è nessun principio di linearità. La temporalità non è organizzata in progressione, infatti, i ricordi di infanzia delle protagoniste, databili agli anni '70, si intrecciano con gli anni dello scoppio della guerra civile e della successiva diaspora, databili agli anni '90. Lo stesso vale per la spazialità: i luoghi del romanzo, Roma, Mogadiscio, gli Stati Uniti, la Germania, l'Olanda, la Finlandia, si confondo tra loro così come le voci e le vite delle donne e degli uomini somali di cui ci parlano Domenica Axad, Barni e Taageere.

La storia principale è il ricongiungimento tra Barni e sua cugina Domenica Axad. Da piccole vivevano insieme a Mogadiscio, poi si sono separate, quando Domenica si trasferisce con la madre in Italia: è la condizione stessa della diaspora che è caratterizzata dalla perdita di notizie dei propri cari.

---

[13] Ho già sottolineato precedentemente come il titolo sia lo stesso del racconto *Madre piccola*, ma come i contenuti delle narrazioni siano diversi.

Il romanzo è costruito attraverso tre voci/personaggi principali: Domenica Axad, Barni e Taageere. Ciascun personaggio racconta frammenti della propria vita intrecciandoli con le narrazioni delle vite di altri somali diasporici. Fondamentale è la struttura a mosaico dei testi, grazie alla quale le donne protagoniste e l'unico uomo, personaggio indispensabile per il ricongiungimento delle altre due, intrecciano le narrazioni delle loro stesse esistenze con le narrazioni delle esistenze delle donne che le hanno precedute e che hanno segnato le loro vite. È in questa convergenza di accadimenti materiali nelle storie quotidiane individuali e collettive che si costituisce "l'identità" della comunità somala nel testo. La quotidianità dei racconti è un altro aspetto fondamentale:

> I somali hanno un rapporto fortissimo con il telefono, quasi fosse una parte di sé, del proprio corpo: ci passano ore, chiacchierando con parenti e amici lontani che magari non vedono da anni. Quello che viene fuori da queste telefonate sono i racconti del quotidiano. Sembra paradossale, perché magari da un punto di vista più occidentale, se non ci si vede da anni, sarebbe più normale parlare di quello che si è, del proprio ruolo nella società, dei passaggi esistenziali importanti, come per esempio un diploma ottenuto, la nascita di un figlio, un matrimonio. Invece no, quello che emerge sono i dettagli legati alla vita di tutti i giorni. Durante le telefonate, che durano anche ore, si parla di ciò che si sta facendo in quel momento, del cibo che si sta cucinando. Le mamme nel frattempo cambiano il pannolino, danno da mangiare al proprio bambino, raccontano per esempio che il piccolo in quel momento sta leccando il manubrio del triciclo e se arriva qualcuno in casa si inserisce nella conversazione. L'insieme di tutti questi dettagli è ciò che dà corpo alla vita, e comporli significa dar voce alla diaspora somala, a questa comunità sparsa ma in qualche modo tenuta assieme[14].

Questa tecnica narrativa disperde la narrazione principale in maniera tale da rendere impossibile la separazione tra i fili narrativi e tra i vissuti di ciascun personaggio.

Per la costruzione di questo romanzo, l'autrice si è servita delle interviste e in questo modo, attraverso le voci e le storie delle persone che le hanno confidato e affidato la loro storia, il loro senso di smarrimento, le loro paure e le loro speranze, è riuscita a trasmettere questo insieme di sentimenti che danno un grande contributo di autenticità al romanzo.

Tra i vari modelli letterari che Cristina Ubax ha avuto nella sua vita c'è sicuramente - come sottolinea Daniele Combierati- lo scrittore somalo di lingua inglese Nuruddin Farah, il quale utilizza una strategia narrativa molto simile alla sua, nel suo reportage sulla diaspora somala *Rifugiati*[15]. Egli intervista le persone incontrate per ricostruire la

---

[14] D., COMBIERATI, Intervista a Cristina Ubax Ali-Farah, cit., pp.48-49.

[15] N., FARAH, *Yesterday. Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora*, New York and London, Cassell Accademic, 2000; trad. it., *Rifugiati, Voci della diaspora somala*, Roma, Meltemi, 2003.

storia della diaspora somala, attraverso le loro testimonianze. Infatti, all'inizio del suo libro afferma:

> Dunque qui vi sono le voci dei profughi, le voci degli esuli, di chi, pur rimanendo in Somalia, vi ha comunque dovuto cercare un rifugio lontano da casa. Ve le servo con umiltà, ve le servo come sono, senza edulcorare, sofferenti offese, con tutte le loro lacrime. Quella che leggerete è una nazione di narrazioni messe insieme per riscattare, per redimere. È un oceano di storie narrate dai tanti somali disseminati lungo la strada[16].

La narrazione nel romanzo è quindi multivocale e tiene insieme generi diversi tra loro: poesia, prosa, canti nazionalisti somali tradotti in italiano dalla stessa autrice, lettere.

Tutti e tre i personaggi hanno lasciato la Somalia con lo scoppio della guerra civile; per tutti e tre l'Italia è stata la prima meta del percorso, ma mentre Domenica ha proseguito il viaggio tra l'Olanda, la Germania, gli Stati Uniti per far poi ritorno in Italia, Taageere vive negli Stati Uniti, e Barni si è fermata in Italia. Le due cugine, cresciute insieme a Mogadiscio, non si vedono da vent'anni. Il loro incontro avviene a Roma nel momento in cui entrambe sono sulle tracce di Luul, che è la sorella di Taageere ed è appena sbarcata in Italia dalla Somalia ed è da poco scomparsa. Domenica è la seconda moglie di Taageere; i due si sono sposati negli Stati Uniti e lei aspetta un figlio da lui.

Essendo italo-somala Domenica Axad ha facilità di movimento, per questa ragione si è recata in Italia per mettersi in contatto con Luul, a differenza di Taageere che non ha ottenuto i permessi necessari per poter entrare in Europa dagli Stati Uniti. Dopo l'incontro con Barni, Domenica decide di rimanere a vivere in Italia e di partorire lì.

Ciascun capitolo del romanzo è caratterizzato dalla narrazione in prima persona:

> Mi interessa molto l'utilizzo della prima persona e dell'interlocutore esterno che adotto in Corale notturno e nel racconto Madre piccola. […] Preferisco la prima persona perché mi dà la possibilità di far uscire la voce dei personaggi e mi interessa utilizzare l'interlocutore esterno, perché chi parla modula sempre il proprio linguaggio e il proprio comportamento in base a chi ha di fronte. Anche per il romanzo *Madre piccola* ho utilizzato la prima persona. La narrazione fa perno sulla voce dei tre protagonisti e ruota intorno a tre momenti chiave della storia contemporanea somala: la degenerazione della dittatura di Siad Barre, la guerra civile e la successiva diaspora[17].

In ogni capitolo del romanzo, il personaggio che parla lo fa rivolgendosi ad un interlocutore silenzioso interno o esterno al testo.

Non solo le storie dei personaggi e i personaggi stessi sono intrecciati tra di loro, ma c'è una corrispondenza anche tra i vari capitoli del romanzo. Ecco come il primo

---

[16] *Ivi*, p.5.
[17] D., COMBIERATI, Intervista a Cristina Ubax Ali-Farah, cit., p.60.

"Preludio - Domenica Axad" si possa associare al quinto "Interludio - Taageere" e al nono "Epilogo - Barni". I personaggi si alternano in modo ciclico, ogni titolo porta appunto il nome del narratore di quel capitolo. In questi tre capitoli sembra mancare il punto di riferimento a cui il narratore si rivolge; invece, sebbene non ci sia nessun narratario apparente, il dialogo avviene con un testo di canzone, canzone di origine somala, tradotta in italiano dall'autrice. Il primo capitolo inizia con le parole *Soomaali baan ahay* che significano "somala sono io" di una poesia composta nel 1977 da Cabdulqaadir Xirsi Siyaad ‹‹Yamyam››.

Cito le prime righe del romanzo perché credo racchiudano in sé il significato globale del testo:

> *Soomaali baan ahay*, come la mia metà che è intera. Sono il filo sottile, così sottile che si infila e si tende, prolungandosi. Così sottile che non si spezza. E il groviglio dei fili si allarga e mostra, chiari e ben stretti, i nodi, pur distanti uno dall'altro, che non si sciolgono.
> Sono una traccia in quel groviglio e il mio principio appartiene a quello del multiplo[18].

Queste sono le parole di Domenica Axad, personaggio che rispecchia tantissimo l'autrice Ali Farah. Anche lei di madre italiana, vive la sua infanzia in Somalia per poi trasferirsi con la madre. In un'intervista[19] alla scrittrice, realizzata da Federica Mazzara, emerge come non sia stato facile costruire questo personaggio:

> Non a caso la mia biografia e quella di Domenica Axad s'intersecano in continuazione. Costruire questo personaggio per me è stata l'operazione più dolorosa. È stato come esasperare alcune idiosincrasie, traumi, complessi, che dovevo pescare nel subconscio dell'universo femminile in cui sono cresciuta. Quello che molti non sanno è che a Mogadiscio c'era una nutrita comunità di italo-somali, ragion per cui essere "mescolate" era una condizione normale e soprattutto non esclusivamente privata. Domenica Axad nasce dall'intersezione di varie donne realmente esistenti, come succede a molti personaggi letterari. Devo dire che ho sempre vissuto la mia doppia appartenenza come qualcosa di molto prezioso. Questo scivolare tra due lingue, vedere la realtà da più prospettive, mi è sempre sembrato meraviglioso[20].

Il principio della narrazione è il rapporto instauratosi tra Domenica e Barni. La prima ripercorre la sua infanzia trascorsa con la cugina. I loro padri Taariikh e Sharmaarke sono fratelli di padre. Erano inseparabili ed è stata proprio Barni a dare il secondo nome, Axad, che significa principio, a Domenica. L'idea che il principio generativo appartenga alla molteplicità caratterizza *Madre piccola* sin dall'*incipit*. Inoltre è

---

[18] C. U. ALI FARAH, *Madre piccola*, cit., p. 1.
[19] Intervista di Federica Mazzara a Cristina Ubax Ali-Farah *Narrare paesaggi,* in *In Into and Out: Lingua e cultura della migrazione italiana*, A. LEDGEWAY, A.L. LEPSCHY (a cura di), Perugia, Guerra, 2010.
[20] *Ivi*, p. 77.

interessante come, questo capitolo sia intitolato con il doppio nome Domenica-Axad, unica volta in cui compare in maniera duplice, perché nel capitolo quarto c'è solo Axad, e nell'ottavo solo Domenica. Credo che questo capitolo racchiuda l'inizio e la fine della narrazione, a causa di questa molteplicità di elementi, che caratterizza tutta la vita di Domenica Axad, a partire proprio dalla sua duplice natura italo-somala.

Il padre di Domenica è un insegnante: ha studiato in Italia, dove ha conosciuto sua moglie e ha appreso certe idee rivoluzionarie che non voleva tenere per sé. Infatti, a scuola insegna ciò che vuole, cerca di trasmettere le proprie idee che sono contrarie a quelle del governo somalo; crede fermamente che non sia giusto combattere contro la vicina Etiopia e si lamenta del fatto che ci siano dei camion che vanno a reclutare uomini, per portarli via dal proprio paese, per andare a combattere. Per questo motivo rimane in prigione per molto tempo e Domenica e la madre lo vanno spesso a trovare.

Anche in questo testo non mancano i riferimenti storici: è lo zio di Domenica Foodcadde, proprietario di un negozio situato vicino al mercato di Ceel Gaab, che pensa a portare il cibo alla famiglia di Domenica, perché altrimenti dovrebbero fare delle file per i buoni del governo, e da quando il padre è caduto prigioniero, gliene danno sempre meno.

Questo andirivieni di ricordi è intervallato dalle frasi della poesia sopra menzionata, che si interroga su chi sia il somalo.

Nel secondo capitolo, ambientato a Roma, Barni, rispondendo alle domande fatte da una silenziosa e invisibile giornalista che sta raccogliendo storie per realizzare un reportage sulla comunità somala a Roma, intreccia i racconti della sua vita con i racconti della vita di altre donne e altri uomini somali che vivono, come lei, a Roma. L'intervistatrice è probabilmente bianca e italiana, come lasciano dedurre alcuni indizi nella parole di Barni. Ad esempio, nella presentazione iniziale Barni dichiara che di cognome fa Sharmaarke, che è il suo patronimico e dice che, loro, essendo somali, lo usano al posto del cognome. La giornalista, inoltre, si complimenta con Barni per l'uso corretto dell'italiano, ma è normale che lei lo conosca, perché quand'era piccola si allenava con sua cugina Axad, che lo sapeva bene, essendo italiana per metà. Anche questo aspetto, come quello della differenza dell'utilizzo di cognome e patronimico, sottolineano come la giornalista sia bianca e italiana.

Durante l'intervista Barni non vuole parlare di se stessa e accenna subito a un episodio che riguarda da vicino la cultura somala e cioè il naufragio di nove somali e del loro successivo funerale svolto in Campidoglio[21]. Tutto parte da questo episodio, che ha mosso un po'di pietà nel cuore degli italiani. Infatti, una sera, mentre Barni era a casa, in riposo lavorativo -faceva l'ostetrica di mestiere- una sua collega le telefona per avvisarla che era stato ricoverato un somalo, che "aveva gli occhi che chiedono", aiuto. Così aveva pensato di chiamarla perché lei aveva a cuore il suo paese.

Come ho già sottolineato precedentemente, i fatti raccontati non seguono l'ordine di avvenimento, ma sono tutti intrecciati. Questo emerge in maniera ancor più palese proprio dall'espediente dell'intervista.

Come suggerisce Alessandro Portelli, l'intervista è appunto un' ‹‹inter/vista››, ossia uno "scambio di sguardi"[22]. Quando si intervista qualcuno, se si vuole veramente ricavare qualcosa di vero e spontaneo, lo si lascia parlare, col rischio, direi assicurato, che questa persona divaghi e magari esca anche dall'argomento per cui è stata chiamata a parlare. È un'arma a doppio taglio, ma solo così, si mette l'intervistato nelle condizioni di essere libero di dire ciò che pensa. Ed è quanto succede in tutto il capitolo secondo. Ci sono continui rimandi, discorsi ripresi più volte, divagazioni; si fa fatica a seguire il filo del discorso, ma è l'intervista che lo richiede. In questo Ali Farah è fedele alla realtà, l'intervista è a tutti gli effetti un'intervista.

> Ognuno racconta le cose a modo suo. Mi hanno parlato positivamente di lei, mi fido. Io non sono tipa da parlare con qualsiasi giornalista. E poi lei è una donna, sa cosa intendo. Avrà una certa sensibilità. Ha bisogno di registrare?[23]

La questione del registratore non è secondaria, anzi, molti ricercatori continuano a temere la presenza di questo o della telecamera, perché sostengono che possa mettere in soggezione o condizionare psicologicamente l'intervistato, compromettendo l'intimità del racconto. In realtà, questi strumenti sono indispensabili, perché conferiscono quell'elemento di trasparenza nel risultato finale, ovvero nella realizzazione del documento scritto.

---

[21] Il 24 ottobre 2003, in piazza del Campidoglio a Roma, vennero celebrati i funerali di tredici somali approdati morti sulle coste di Lampedusa. Assieme a questi, sbarcarono anche quattordici vivi; altre settanta persone all'incirca morirono durante la traversata e vennero gettate in mare prima di approdare. Nel romanzo, invece, le salme, sono nove e non tredici e i funerali avvengono nove anni dopo l'inizio della guerra in Somalia, quindi alla fine degli anni '90.

[22] A. PORTELLI, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli, Roma, 2007.

[23] C. U. ALI FARAH, *Madre piccola*, cit., p. 13.

Il somalo ricoverato si chiamava Maxamed X[24], e per Barni vederlo è uno shock perché le ricorda molto suo zio Taarikh, padre di Axad. Ha scelto di andare in ospedale, di rimanere a fianco di Maxamed X, sente che la sua anima le chiede di stargli vicino. Inizia il dialogo con lui, rivolgendosi in somalo: *walaal*, fratello mio. Anche questo romanzo è ricco di vocaboli somali, che per una miglior comprensione sono raccolti in un glossario posto alla fine del libro.

Sto raccontando come un'onda, su e giù, giù e su. Spero che lei riesca a seguirmi, comunque. Avrei una richiesta -spero non le dispiaccia- quando avrà finito con le sue ricerche, quando il reportage sarà scritto, mi piacerebbe leggerlo. Leggerlo, intendo prima che sia pubblicato. È possibile? Non che non mi fidi di lei, credo che questo le sia chiaro. Ma il problema è che con le interviste on si può mai sapere: racconti una storia e ne viene fuori una completamente diversa. Magari dico una frase sopra pensiero. Oppure un discorso salta fuori così, separato dal contesto. No, le ripeto, non è per lei.
È della scrittura che non mi fido.[25]

Questa affermazione è molto forte e esprime anche un pensiero proprio dell'autrice.

Quando ho cominciato a lavorare con la scrittura, mi sono accorta che spesso i miei interlocutori si fidano quasi troppo di me, davano per scontato che ci fosse un terreno esperienziale comune, sebbene le nostre storie e i nostri riferimenti culturali fossero a volte diversissimi, si fidavano e quindi si aprivano. […] quello che voglio dire è che non so ancora se della scrittura mi fido, ma il fatto che mi vengano raccontate tante storie e, sottolineo, con l'esplicita richiesta o aspettativa che io le scriva mi ha portata per lo meno a sperare nella scrittura, a investire la mia vita nella scrittura[26].

L'intervista immaginaria di Barni le ha permesso di rielaborare tutta una serie di questioni che sono emerse nel momento in cui ha cominciato a raccogliere, per mezzo di interviste, storie orali.

La protagonista, in questo capitolo, cerca la relazione con l'altro, lo osserva, lo provoca. Non si fida dell'altro perché sa che quello che deve raccontare è difficile da capire per chi non l'ha vissuto sulla propria pelle, quindi in realtà non si fida della propria capacità di raccontare.

Barni riprende la sua narrazione. Sostiene che non si può parlare della comunità somala se non partendo dai luoghi che la caratterizzano e cioè la stazione Termini, il negozio di Quamar, dove una donna somala può trovare tutto ciò che desidera, il call center di Xassan e la *draddorio,* termine coniato dall'italiano trattoria. Infatti tutta la vicenda del romanzo, quando è ambientato a Roma, si svolge in uno di questi luoghi.

---

[24] Barni pensa che se non ci fosse stato tutto quel subbuglio mediatico sui funerali in Campidoglio, sarebbe stato un disgraziato come tanti.
[25] *Ivi*, p. 27.
[26] Intervista di Federica Mazzara, cit., p.76.

Un giorno mentre è nel negozio di Qamar, entra una ragazza di nome Shukri assieme al suo bambino. Viene dal call center di Xassan, dove ha appena parlato con il suo ex marito Taageere, che vive negli Stati Uniti e non si è mai interessato né di lei né del bambino, ragione sufficiente per richiedere il ripudio, secondo la religione islamica. Ha ottenuto il divorzio telefonicamente, ma, ovviamente, non è valido per il comune di Roma. Taageere, però, desidera che il divorzio sia legale sia per il rito somalo, che per quello italiano; successivamente verrà specificato il motivo di tanta insistenza, ovvero la volontà di un secondo matrimonio di Taageere.

Più volte, durante la sua intervista, Barni sottolinea come tutto quello che sta raccontando sia collegato; emerge quindi il motivo dell'intreccio, di questo racconto che somiglia a un gomitolo, con i fili attorcigliati.

La donna torna dal muto che aveva il corpo ricoperto di ustioni e senza rendersene conto gli racconta un'altra storia -anche lei è una cantora- questa volta, però, è la sua storia, l'episodio in cui sua madre perde la vita a causa di un incendio avvenuto nelle mura domestiche.

Barni, riesce finalmente a capire cos'è successo al povero Maxamed X: inizialmente è stato incolpato di aver dato fuoco a una macchina parcheggiata fuori dall'ambasciata somala. In seguito, si è però capito, che si trovava nei pressi dell'esplosione, non perché l'aveva causata, ma perché pensava che dentro all'auto ci fosse ancora quella ragazza che giorni prima aveva aiutato a partorire e voleva salvarla. Questa ragazza si chiama Luul; altra donna coprotagonista nel romanzo. Luul è la sorella di Taageere, è sparita dopo l'esplosione. Barni decide di cercare questa ragazza e si rivolge a Qamar, quella del negozio, perché lei di sicuro conosce quelli che l'hanno ospitata, una volta sbarcata in Italia. Telefona a questi signori, Diriiye Yuusuf e sua moglie Safiya, scoprendo che sono parenti di Taageere; l'hanno accolta in casa loro fino a quando Luul non ha litigato con la moglie di Yuusuf. Barni ha conosciuto Taageere tanti anni fa a Mogadiscio: ecco come i paesaggi si intrecciano, come le storie di questi personaggi non possono sussistere separate. Il litigio è avvenuto perché Luul era incinta e Safiya, cercando di trovare una soluzione che potesse giovare a tutti loro, si era rivolta a un avvocato: Luul avrebbe potuto partorire in ospedale e riconoscere o meno il figlio. A quel punto sarebbe intervenuto suo marito Diriiye che avrebbe legittimato il figlio, dichiarando che era frutto di una sua relazione extra coniugale. A

Luul questa soluzione non piace per niente; si reca spesso in ambasciata per incontrarsi con Maxamed X, al quale è molto affezionata, dato che si sono conosciuti durante il viaggio della speranza per arrivare in Italia e in quel tragitto Maxamed X aveva perso i suoi figli. Luul, dopo aver partorito da sola[27], dentro l'auto appostata fuori dall'ambasciata -solo Maxamed X sapeva di questa nascita- è andata a stare da Shukri, ex moglie di Taageere suo fratello. Durante la telefonata Barni viene invitata a casa di Diriiye e di Safiya, per incontrare la nuova moglie di Taageere, Domenica Axad, sua cugina-sorella che non vede da vent'anni.

Nel terzo capitolo ambientato negli Stati Uniti, invece, la narrazione è costruita attraverso una telefonata da un call center, tra Taageere e la sua ex-moglie Shukri residente a Roma. In questa telefonata, Taageere racconta come è la sua vita negli Stati Uniti e come sia sempre costretto a cambiare dimora. Narra di episodi successi con dei parenti, di come sia stato in prigione per tre mesi. Shukri, invece, lo insulta subito, perché lui l'ha abbandonata e gli ripete come tutte le persone, che la circondano, le parlino male di lui. Taageere controbatte sottolineando come lei, in realtà, si sia sposata con un *gaal*, un bianco, e che quindi le diano della prostituta.

Taageere insiste dicendo che lui non li ha abbandonati e racconta di come ci fosse la guerra, e del fatto che, quando ha saputo che era nato il bambino, si è messo sulle loro tracce, per cercarli. Appena appreso che loro si trovavano a Mombasa, si era diretto lì, ma Shukri e il bambino si erano trasferiti dai parenti in Etiopia, presa com'era dalla disperazione. Poi Taageere è andato in Italia, e quando Shukri lo voleva raggiungere, era appena emigrato in America. Sono ‹‹strade che si rincorrono›› dice Taageere. Tutto il romanzo è una continua corsa e un continuo intersecarsi di eventi.

Conclude la telefonata raccontandole di come ha conosciuto Domenica. Si trovava a un matrimonio; era lì fuori, quando, ad un certo punto, esce una ragazza, con telecamera a tracolla, vestita all'americana, che gli chiede se aveva un accendino. Questa ragazza è Domenica, un italo somala, una *iska-dhal*, nata-insieme, nata-mescolata. Le racconta di come lui abbia sentito il bisogno di lei e di come l'abbia sposata. Loro cercano di raggiungere la sorella Luul, in Italia, -informazione già nota al lettore- e il modo più facile per ottenere il visto è quello di ufficializzare il loro matrimonio. Ma Taageere risulta ancora sposato con Shukri ed è per questo motivo che è partita solo Domenica.

[27] Luul chiama il bambino Maxamed.

Nel quarto capitolo Domenica Axad si rivolge invece alla cugina Barni e le racconta gli ultimi venti anni di vita, sottolineando come niente sia rimasto uguale da quando si sono lasciate.

Il principio: follia di smarrimento. Storia mia che avevo rimosso, di tante separazioni. Ti ho lasciata, sorella mia, sono partita e ho cancellato tutto d'un colpo. […] Ma gli affetti profondi sono fibra sotterranea. Persistente.
Vent'anni ti dicevo spezzati a metà.
La prima metà: una vita qui, dimenticanze. Ho cancellato il somalo, rapidamente. Rimuovere, la nostra mente fa questo, chiude dentro gli armadi. Vicina a mia madre, lontana da mio padre. […]
La seconda metà dei vent'anni trascorsi? Vita di diaspora, peregrinazioni senza destino[28].

Axad dopo essere andata in Italia con la madre, con la quale non ha un buon rapporto, è tornata a Mogadiscio, città da evacuare. E se n'è tornata a Roma, momentaneamente, con Libeen, suo cugino. È molto legata a lui e ben presto si trasferiscono nei Paesi Bassi. Lì, però, Axad capisce subito che lui vuole "liberarsi" di lei, ha piacere di condurre la sua vita con una donna divorziata che aveva conosciuto. Axad decide, quindi, di andarsene di casa e si trasferisce dalla sua unica amica Ayaan, l'indiavolata; essendo una *iska-dhal*, mista, mezzo sangue, è riuscita facilmente a trovare lavoro, in quanto basta che dichiari di essere di origine italiana. Dopo essere stata a Londra a trovare Shamsa, sorella di Libeen, Domenica si trasferisce in Germania, dove incontra Saciid Saleeban, personaggio molto importante per il ritrovamento dell'identità di Axad, nonché tramite della sua conoscenza con Taageere.

Aveva il pallio della telecamera e un affascinante progetto. L'idea folle di filmare la diaspora somala. Un video, documentario o film, non sapeva ancora cosa; di certo aveva solo il soggetto. Soggetto melmoso quanto poteva esserlo raccontare luoghi inconsistenti. Barni – come dirti?- il suo progetto è diventato il mio. Io che avanzavo negli anni, tentando disperatamente di ridefinirmi, finalmente trovavo, insieme a lui, un obiettivo[29].

Un giorno Axad riceve una telefonata dalla moglie di Saciid Saleebaan, che le comunica la sua volontà di separarsi da lui, e per farlo può solo andarsene il più lontano possibile. È molto difficile con i documenti somali varcare le frontiere e così Axad decide di aiutarla fornendole il suo passaporto italiano, prima che rilevino le impronte. L'ha fatta partire per l'America e poi, una volta varcato il confine, ha depositato una denuncia di smarrimento presso l'ambasciata italiana.

Quella è stata la prima volta. Poi – pensando di salvare esistenze – ho imprestato la mia identità ad altre donne. La mia doppiezza, l'essenza che sfugge, stava rivelandosi utile[30].

---

[28] C. U., ALI FARAH, *Madre piccola*, cit. pp. 97-98.
[29] *Ivi*, p.121.
[30] *Ivi*, p.127.

Saciid, nel frattempo, ha ottenuto i soldi del finanziamento per le riprese in America sui luoghi della diaspora, e la costringe a seguirlo. È in America, negli Stati Uniti che Axad incontra Taageere, ma anche questa informazione ci è già nota, perché era stata rivelata nel capitolo precedente da Taageere stesso.

Sono anni che mi chiamano Axad. Di Domenica, ho provato vergogna. Recuperare un nome che tu, Barni, hai scelto per me, pensarti in ogni istante, quando qualcuno lo formulava. Non che io scegliessi. La domanda del nome è qualcosa a cui impariamo a rispondere subito. Io? Una doppia risposta: Domenica o Axad, come preferisci. E la scelta della doppia opzione è sempre stata univocamente la stessa. Da qui a dieci anni sono stata per tutti Axad. […] e forse è perché ero stanca di Axad che sono rimasta imbrigliata con Taageere: nessun somalo ha mai scelto, prima di lui, di chiamarmi Domenica[31].

Axad ripete a Barni come ha conosciuto Taageere, aggiunge che si sono sposati dopo circa sei mesi e che con lui si sente a suo agio, perché ha riconosciuto la sua essenza e sente di andare bene così com'è senza dover inventare parti di sé.

Il marito di Domenica non è stato sincero con lei perché le ha confidato di aver una moglie e un figlio solo dopo il matrimonio e lei sembra essersi un po' ricreduta su quell'uomo che ha sposato, così frettolosamente. Il capitolo termina con un'altra confidenza che Axad desidera fare a Barni:

Le farmacie erano chiuse e ho cercato quella di turno. Fretta: tanta da non aspettare. Le barrette, sai quelle per il test? L'ho fatto due volte. E ho visto due linee rosa, nitide delinearsi. Dritte con forza, come noi due, Barni. Io non ho mai avvertito tanta forza in un desiderio. Quella che sento oggi, che se tutto andrà bene, avrò un figlio, figlio del mio futuro. Barni mia, io voglio che questo figlio nasca qui, terra mia madre di cui conosco i risvolti della memoria, segreti della parola[32].

Il capitolo quinto, intitolato "Interludio – Taageere" è ambientato a Xamar, Mogadiscio, invasa dalla guerra negli anni '70. Si torna indietro nel tempo, la voce narrante di Taageere si rivolge al lettore in maniera molto confidenziale, si apre, per raccontare la sofferenza da lui patita in quel periodo a causa della morte del suo grande amico Xirsi. Così come nel primo e nel nono capitolo, anche qui è presente un riferimento a una canzone somala: *Xamar waa lagu xumeeyay*, "Mogadiscio sei stata rovinata", Axmed Naaji nel 1991-92.

È vero che nella guerra ti abitui alla morte, ma ammazzare, no, ammazzare è un'altra cosa. Non sono cose a cui abituarsi. Ti abitui invece alla morte, ai corpi che devi ricomporre e raccogliere sparpagliati.

[31] *Ivi*, pp. 128-129.
[32] *Ivi*, pp. 134-135.

Il primo che muore al mio fianco, il mio amico prediletto, Xirsi. È che all'inizio è diverso, non ci sei abituato. Colpisce così, all'improvviso[33].

Taageere ha fatto di tutto per salvare il suo amico, ma nulla è servito. In questo capitolo emerge un altro incontro importante per la narrazione, ovvero quello tra Taageere e Barni. Taageere, ancora sconvolto, viene affidato a un signore, che si scopre poi essere lo zio di Barni, Foodcadde. Foodcadde va in cerca di suo fratello Taariikh perché vuole convincerlo a lasciare Mogadiscio, cosa che non succederà mai, perché, Taariikh, che è il padre di Axad, sappiamo già, non aver mai lasciato il suo paese d'origine. È convinto che il regime sia caduto e che bisogni rimanere per ricostruire il paese. Mentre Foodcadde cerca di convincere suo fratello, avviene l'incontro tra Taageere e Barni. Il capitolo finisce con un epilogo sulla città di Xamar che è stata rovinata:

Xamar waa lagu xumeerryay, Xamar, ti hanno rovinata. Chi pagherà per i peccati commessi? Città mia, città dove hano sepolto il mio cordone. Città dove tutti vivevano in pace e armonia, in sicurezza e in libertà. Città meravigliosa sulle coste del lato d'Africa. Ci vivevano i miei fratelli, genitori e cugini. Ma per sangue e conflitto gli stessi fratelli lottano tra di loro.
Xamar waa lagu xumeerryay, Xamar, ti hanno oltraggiata. Riempita di proiettili, distrutta, bruciata, devastati i quartieri, saccheggiati i tesori. Le famiglie decorose fuggite oltre le frontiere. Giusti e onesti liberarono il paese da malvagi e stranieri. Oggi giacciono tutti sepolti. A nessuno più importa della saggezza degli anziani.
Xamar waa lagu xumeerryay, Mogadiscio, ti hanno tradita[34].

Barni si rivolge invece a Domenica nel capitolo sesto. La narrazione si sviluppa su due luoghi, in parallelo: Roma e Mogadiscio. A Roma Barni ha modo di riflettere, grazie all'incontro con una donna somala di nome Ardo, in stazione Termini, sulla propria vicenda personale, legata alla separazione del marito, voluta da quest'ultimo. Le vicende di Ardo e Barni si intrecciano, ancora una volta, e l'elemento che le lega indissolubilmente sono degli orecchini dorati che Ardo indossa e che Barni è convinta che le siano appartenuti in passato, proprio quando viveva a Mogadiscio. Questa città fa da tramite per continuare la narrazione del capito precedente, narrato da Taageere[35].
Il capitolo inizia con Barni, la narratrice, che è molto felice di condividere con la cugina Axad il momento della gravidanza. In questa parte di testo gli avvenimenti della storia personale di Barni, gli episodi di Mogadiscio e l'incontro con Ardo, si

[33] *Ivi*, p. 138.
[34] *Ivi*, pp.144-145.
[35] Gli orecchini dorati non servono solo a collegare le due donne, ma anche le due città, Roma e Mogadiscio.

intersecano tra loro come la trama di una ragnatela. Bisogna porre attenzione alla narrazione, perché è facile perderne il filo, a causa del cambio repentino degli argomenti in questione.

Tutte i giorni Barni prende il treno che percorre la Casilina per raggiungere il posto di lavoro e una mattina incontra una ragazza che è incinta; Barni è sicura sia somala e si è infastidita perché questa ragazza sembra non l'abbia salutata di proposito, quando i loro sguardi si sono incrociati. Questo malessere è provocato dal fatto che, solitamente, i somali si salutano tutti, anche se non si conoscono. La mattina seguente, la scena si ripete, la ragazza sale proprio di fronte a Barni e imperterrita continua a non salutarla. Aveva degli orecchini dorati di oro puro in filigrana finissima con al centro, incastonato un occhio di tigre; lo sguardo di Barni rimane fisso sugli orecchini.

Questi oggetti dorati la riportano indietro nel passato, a quella volta in cui si è preparata la borsa con tutto l'occorrente per far nascere il bambino di Deeqa, sorella di Saciid Saleeban, nonché sua amica; Deeqa si era raccomandata di starle vicino nel momento del parto, in quanto amica e ostetrica con queste parole: ‹‹Promettimi che sarai vicino a me in quel momento, devi far attenzione alla testa del bambino, la testolina[36]››; nella borsa ha anche messo la foto di sua madre e un paio di orecchini d'oro che le sono appartenuti. Ogni volta che Barni si allontana da casa, sua zia le fa portare via questi orecchini, perché pensa che la proteggano. Sono orecchini di oro purissimo e al centro incastonati hanno gli occhi di sua madre.

Si torna a parlare della donna somala incontrata in stazione. Barni è svenuta osservando morbosamente gli orecchini della donna, donna di nome Ardo, come la madre di Barni, che l'ha poi aiutata a riprendersi. Le donne si incontrano di nuovo alla stazione Termini: Ardo sta aspettando una cugina che arrivava dalla Svizzera, ma il suo treno è in ritardo. Per far passare il tempo più velocemente chiede a Barni di accompagnarla al call center di Xassan, perché ha voglia di parlare con la sorella. È interessante come il personaggio di Ardo, in questo caso, permetta all'interno del racconto, due divagazioni: la prima che concede a Barni di spiegare la storia che lega

[36] A sua sorella era andata male, per questo aveva tanta paura di perdere il bambino.

Taangeere, una volta arrivato a Roma, a Xassan. La seconda che permette di lasciare spazio al racconto del momento in cui il marito di Barni l'ha lasciata[37].

Quando è partito da Termini con la sua borsa di poche cose, dopo avermi detto delle pressioni della sua famiglia, che con tutti gli assassinii che avevamo commesso –la mia genealogia- non riusciva più a dormire nel mio stesso letto, io gli ho creduto, ho creduto alle sue parole invece di riconoscere la verità che era solo protratta umiliazione, colpa di non potersi occupare della moglie, nausea di dipendere da una donna. […] Axad, sorella mia, dopo che mio marito è partito io ho odiato profondamente Termini. […] Termini, lì dovevo seppellire tutto. Spazio che esala pestilenze, crocicchio da evitare[38].

Si torna di nuovo a parlare di Ardo alla stazione Termini. Ardo ha percepito un certo astio, nei suoi confronti, da parte di Barni e questa frase lo testimonia: ‹‹La cosa più brutta che ha creato questa guerra è l'odio tra di noi. Mogadiscio è una città grande, c'erano *gaal* e indiani, yemeniti e cinesi. Tutti vivevano lì›› [39].

Questa espressione permette di portarci di nuovo, con un flash back, al momento in cui Saciid Saleeban va da Barni perché sua sorella Deeqa sta per partorire. Durante la strada incontrano dei ragazzi armati di fucile, che cercano di intimidire Saciid e Barni. Saciid non ha paura di morire, ha solo paura che ci siano delle complicazioni con il parto di sua sorella, se non fossero arrivati in tempo. Sono stati derubati, è lì che sono spariti gli occhi di tigre della madre di Barni. Grazie a questo "scambio", arrivano sani e salvi al loro quartier generale, ex sede di una ditta italiana, occupata dai guerriglieri. Lì -lo sappiamo già- è avvenuto l'incontro tra Barni e i suoi zii, e in un secondo momento anche quello con Taageere. È come se l'autrice, con le continue ripetizioni di fatti già menzionati, non voglia farci perdere alcun pezzo di storia, perché tutti gli episodi del racconto appartengono alla grande Storia.

Ogni volta però viene aggiunto un particolare: in questo caso quello che il governo italiano aveva bisogno di una donna che facesse da ponte con l'esterno, che sapesse alle lingue e che parlasse alla radio; il tutto sarebbe durato due o tre giorni al massimo e in cambio l'avrebbero fatta partire con gli stranieri che stavano proteggendo. Così avvenne e Barni, non potendo opporsi a questa scelta imposta, non aiutò Deeqa a partorire.

La narrazione si focalizza di nuovo su Ardo.

---

[37] Lei lavorava cinque giorni a settimana presso una famiglia italiana, faceva l'assistente domiciliare ad un'anziana e tornava a casa durante il weekend per stare col marito.
[38] *Ivi*, p. 166.
[39] *Ivi*, p. 168.

Perché scavando scoprivo ciò che mi allontanava da Ardo, un timore inconfessato. Ciò che temevo era la ripetizione di quel blocco, di quell'abbandono, di quel naufragio. Fantasie contorte che mi costruivo. Come poteva avere i miei occhi di tigre, gli stessi occhi di mia madre, occhi che mi erano stati strappati? Ardo li aveva ricevuti da uno dei boscagliosi come pegno d'amore[40]?

Ardo è desiderosa di incontrare Barni, che, in realtà, non ha alcuna intenzione di vederla. Come un fiume in piena inizia a raccontarle il suo dolore: ha da poco perso un bambino, sebbene abbia fatto tutti i controlli necessari. È incinta e desidera farsi visitare da un ginecologo, per questo vuole che le consigli un collega di cui si fida, dato che lavora in ospedale. È strana la reazione di Barni a questa triste storia: rimane impassibile, di fronte a una disgrazia tale e continua a fissarle gli orecchini. Ha iniziato a non rispondere più al telefono, quando Ardo la chiamava, perché se ne vuole liberare. Ma, un giorno, se la trova in ospedale, ricoverata d'urgenza in preda alle convulsioni. Ardo è molto preoccupata, è triste perché la bambina era disposta con la testolina verso l'alto e rischiava quindi di soffocare se avesse partorito così.

Io ho visto gli occhi di Ardo, come gli occhi che aspettano di vedermi. E sai quando ho capito che tutto è scritto? L'ho capito quando lei mi ha chiesto: promettimi che sarai vicino a me in quel momento, devi fare attenzione alla testa del bambino, la testolina[41].

Queste sono le stesse parole che le ha detto la sua amica Deeqa. Il destino è già segnato, aiutando Ardo a far nascere la bambina è come se avesse aiutato Deeqa. In un certo modo, il senso di colpa che Barni ha, si dissolve in un attimo, appena prende tra le sue mani la bambina; Barni e Ardo non hanno nessun debito con il *nabsi*, il castigo divino.

L'occhio di tigre unisce i destini. Dicono che questa pietra ha il colore della terra e le strisce giallo oro come luce. È una pietra con grandi poteri perché armonizza gli estremi e fonde le energie solari con la terra. L'essenziale forse sta nella fusione[42].

Per Barni quello è il momento giusto per ricominciare: grazie a Ardo capisce che è giunto l'ora di riprendere in mano la sua vita, di cominciare tutto da capo, tutto dal principio, per costruire una vita dal principio. È opportuno distaccarsi completamente dal dolore provocato dal suo ex marito, per ripartire.

Ci sono nodi che si sciolgono solo quando li mostri. Allora, se ancora ci penso, capisco che era quello il momento per chiederle degli orecchini. […] Solo grazie a lei potevo liberarmi dal

[40] *Ivi*, p. 174.
[41] *Ivi*, p. 181.
[42] *Ivi*, p. 182.

risentimento che aveva alimentato, a lungo la mia esistenza. Ardo smetteva di essere il mio capo espiatorio. Mi raccontava tutto in modo così limpido[43].

Tanti anni prima, Ardo è andata a lavorare da una signora italiana ed è ospitata da questa famiglia che le si è molto affezionata. Nel momento in cui Ardo lascia la casa, la signora le regala gli orecchini dorati, che sono appartenuti a un'altra ragazza somala, che ha lavorato lì, prima di lei.

Nel capitolo sette l'ambientazione è invece una conversazione tra Taageere e un mediatore culturale somalo. È molto interessante dal punto di vista della costruzione narrativa, perché segue la modalità dell'intervista come il capitolo secondo. A differenza di quest'ultimo, non è molto importante per lo sviluppo della vicenda, perché approfondisce delle informazioni che già ottenute in precedenza e si sofferma sulla storia di Maryam, che, a mio parere, a livello contenutistico, ha un'importanza secondaria. Maryam non vuole più stare con suo marito, il "porco" di Xassan, che non ha mai amato, per questo finge di essere pazza e "scompare" volutamente con un poliziotto di colore, di cui si è innamorata; uomo che la sua famiglia non avrebbe mai accettato.

Penso che in questo capitolo l'aspetto da sottolineare sia proprio l'uso dell' intervista come espediente narrativo[44]:

Vieni da me e cominci a far domande. Per me è difficile crederti, capisci? Non ho niente contro di te. Ma se ti presenti così, come faccio a fidarmi? […] Interprete per me è un ruolo comprensibile, non altrettanto lo è il fatto che tu non decidi niente, che sei solo incaricato di comunicare con me[45].

Sei un mediatore questo me l'hai detto. […] D'accordo se mi garantisci che questo colloquio è confidenziale, che non andrai a spifferare tutto ai *gaal* e se vuoti le tasche e mi fai vedere quello che ci tieni dentro, che non hai registratori o microfoni, va bene, ti dirò quello che so[46].

Il problema è fidarsi dell'uomo che ti sta di fronte, perché non lo si conosce; è per questo motivo che l'intervistatore deve mettere a proprio agio l'intervistato. Deve trasmettergli sicurezza e fiducia, fargli capire che non è lì per giudicare, ma che sono sullo stesso livello, deve trovare la chiave giusta per porsi nei suoi confronti.

Amico, non sto divagando. Se non ti sta bene come racconto le cose, allora porta le tue domande da qualche altra parte. Io sto seguendo un logicammino[47].

---

[43] *Ivi*, p. 182.
[44] Credo che le parti di testo selezionate esplichino in maniera chiara delle accortezze che l'intervistatore deve avere mentre svolge un'intervista, qualunque essa sia.
[45] *Ivi*, p. 185.
[46] *Ivi*, p. 186.
[47] *Ivi*, p. 192.

Altro aspetto che l'intervistatore non deve sottovalutare è il non avere fretta, e ascoltare tutto, anche quando l'intervistato divaga o racconta informazioni che non sembrano importanti. Le risposte spesso e volentieri non sono dirette e questo non deve essere un problema, perché magari hanno altro da raccontare e ci tengono a raccontarlo proprio in quel momento e all'intervistatore in questione. L'intervistatore ha il grande compito di conservare la memoria e le parole dell' intervistato senza "intromettersi" con il proprio pensiero, deve farsi solo da portavoce.

Ricostruire gli eventi mi è difficile. Sai come funziona, che mi perdo, mi vengono in mente tante cose, poi forse è meglio che andiamo a sederci da qualche parte, vieni passiamo di qui[48].

Come dice giustamente questa citazione, ricostruire gli eventi in sequenza e in maniera precisa, non è per niente facile. Le parole ne richiamano altre e le divagazioni sono assicurate.

Anche il luogo dove avviene l'intervista è importante perché è fondamentale che l'intervistato si senta a proprio agio, che sia seduto e che si senta a casa.

L'ottavo capitolo è una lettera scritta da Domenica Axad alla sua psicanalista. Anche lo stratagemma della lettera è molto efficace per sentirsi liberi di raccontare e viene spesso utilizzato per dare sfogo alle interiorità più profonde. Credo che questo capitolo segni una sorta di pausa poiché la struttura corale lascia spazio ad una narrazione lineare che cerca di rimettere ordine. Non è un caso, che l'espediente letterario sia una lettera ad una psicanalista che ha chiesto a Domenica Axad di mettere ordine nella propria vita utilizzando il sistema dell'albero genealogico.

Mi è assai più semplice raccontare i fatti per iscritto, giacché la mia relazione con la parola è ancora emotiva e frammentaria. Non di rado capita che io perda il filo del discorso o segua il fluire di un pensiero che finisce con il ripiegarsi su se stesso. Come lei mi ha aiutato a comprendere, questo accade con frequenza nei soggetti che hanno una storia di migrazione alle spalle[49].

In questa lettera Domenica mette in evidenza la sua difficoltà di essere/stare a metà tra due culture. Nel racconto della sua vita parte dal principio, dal nome e data di nascita e sottolinea l'esser figlia di padre somalo e madre italiana, risultando così nella minoranza degli italo-somali figli non di donne bensì di uomini somali. Per molti anni mantiene la cittadinanza paterna, quindi è esclusa dalla vita della comunità italiana e non può accedere alla scuola italiana. Siccome il livello d'istruzione delle scuole

[48] *Ivi*, p. 197.
[49] *Ivi*, p. 223.

somale è scadente, il padre di Domenica e lo zio, padre di Barni, decidono di iscriverle alle lezioni di Suor Ernestina, con la quale hanno pattuito l'accordo di non mescolare l'insegnamento dell'italiano con quello della religione, dato che loro sono musulmani, e temono che le figlie crescano disadattate come i *ciyaal missioni*.

> Discriminati dalle leggi razziali, gli italo somali delle generazioni precedenti alla mia crescevano perlopiù presso i missionari, completamente isolati dal resto della popolazione. Ecco perché l'appellativo aveva una valenza negativa, legato com'era all'idea di paternità negata[50].

La madre di Domenica lavora per il centro culturale italiano e entra in relazione con persone che parlano prevalentemente l'italiano; questo, assieme alla difficoltà nell'acquisire una lingua non ancora codificata, sono i motivi per cui sua madre non aveva imparato completamente il somalo. Domenica funge quindi da interprete per sua madre affinando questa qualità nei dieci anni di vita trascorsi a Mogadiscio. In quel periodo le capita di andare in Italia con la madre, nei i due mesi estivi che trascorrono in una casa di campagna e lì pratica la religione cattolica. La madre è cattolica praticante e l'ha chiamata Domenica, forse per questo motivo, tant'è che va a messa tutte le domeniche anche a Mogadiscio. Anche la fede per Domenica è vissuta a metà, perché è costretta ad abbracciare ora la fede cattolica, ora quella musulmana. La madre, invece, come non ha appreso la lingua somala, così continua ad abbracciare il cattolicesimo, probabilmente per mantenere la propria identità.

All'età di nove anni Domenica si trasferisce con la madre in Italia: i suoi genitori si sono separati definitivamente, dico definitivamente perché, secondo me, è come se fossero sempre stati un po' separati a causa delle loro culture diverse e della mancata fusione di queste.

> In principio, fonte delle mie angustie fu l'assenza di Barni e la profonda solitudine. […] Essere per metà somala divenne un'enorme scocciatura per la quale mi trovavo sempre a dovere "giustificare" padronanza linguistica e carnagione, senza godere di nessun vantaggio alternativo[51].

Con il trasferimento in Italia Domenica cerca di dimenticare il suo passato, anche se Barni continua a scriverle lettere, per mantenere il loro rapporto vivo. Domenica, però, non vuole, si sente sola, e pensa che allontanandosi da quell'amicizia, sarebbe riuscita a inserirsi maggiormente nel contesto italiano. Inoltre, sua madre vive una profonda

[50] *Ivi*, p. 227.
[51] *Ivi*, p. 243.

crisi di depressione, causata dalla solitudine; Domenica, nel tentativo di aiutarla, si rende complice della sua malattia.

Alla fine della terza media emerge il problema dei tagli: Domenica è convinta che la vita non valga la pena di esser vissuta e tenta di conquistare la benevolenza della madre, unica persona rimastale accanto. Così si impegna a scuola, cucina per lei, riordina la casa e cerca di rimuovere ogni parte che la etichettasse come somala, solo per piacere di più alla madre.

> Non so se mia madre si accorgesse di questi sforzi: oggi penso che vivesse con un forte senso di colpa la paura che non le appartenessi e che il suo fosse soprattutto terrore di perdermi, divedermi risucchiata da forze che non era in grado di controllare[52].

Ali Farah esprime con chiarezza le difficoltà che queste donne hanno vissuto nelle loro migrazioni. I luoghi in cui vivono e la cultura condizionano le loro esistenze, cambiandole profondamente.

> Questa sua avversità era ossessiva, quasi fosse lo specchio di ciò che ci separava. Fu perché mi sentivo eccentrica e indefinita che cominciai a torturarmi la pelle? Credevo, forse, di poter separare con la lametta l'ambiguità della mia essenza?[53]

La madre di Domenica si trasferisce per lavoro, quando lei ha sedici anni e smette di occuparsi di lei. Domenica sente la necessità di cercare Barni e quando riceve una sua fotografia si rende conto che erano cresciute separatamente, eppure sono sorelle, si completano a vicenda.

Dopo undici anni torna a Mogadiscio, in visita a suo padre, ma c'è la guerra, così se ne torna in Italia, dopo soli tre giorni, con il cugino Libeen. Appena atterrata all'aeroporto vede sua madre che è andata ad accoglierla, anche se in realtà, è solo apparenza. E Domenica l'aveva percepito: ‹‹In quell'istante, in quel luogo, mi sentii per la prima volta invadere dal rancore, come se quei pochi giorni nella mia città natia mi avessero impregnato del veleno che si respirava››[54]. È in quell' istante che comincia a tagliarsi con una lametta e in quel momento che inizia la sua esistenza da profuga di guerra, anche se, in realtà, nella guerra si è trovata solo per pochi giorni. Della peregrinazione di Domenica dai Paesi Bassi all'America, dove incontra Taageere, già siamo informati. Sua madre la cerca per molto tempo, non sa niente della sua diaspora, ormai il rapporto si è talmente inclinato che non sente la sua voce per molti anni.

---

[52] *Ivi*, p. 245.
[53] *Ivi*, p. 245.
[54] *Ivi*, p. 251.

Il racconto di Domenica è stato molto dettagliato per quanto riguarda l'infanzia e l'adolescenza, e poi, via via che si avvicinava a all'età più recente, era sempre meno puntuale, quasi come se il tempo passasse più velocemente e si esaurisse in una manciata di dettagli.

Si arriva, quindi, in fretta, alla nascita di Taariikh, figlio di Domenica, che ha ripreso il nome del padre, affinché "la storia si rinnovi".

Domenica decide di circoncidere suo figlio, decisione sofferta, ma in cui crede molto, sebbene abbia ottenuto molti pareri contrastanti. In Somalia, la circoncisione avviene durante l'infanzia, è una cerimonia collettiva con una funzione sociale, un rito che dichiara l'appartenenza di un individuo a un gruppo. È per questo motivo che ha deciso di circonciderlo perché "io dovevo segnare questa appartenenza sul suo corpo".

Al mio Taariikh io balbetto le parole italiane che mi escono prime, spontanee. Lingue diverse che provengono dalla sua stessa madre non lo sovraccaricherebbero? Una madre non può rischiare di essere scissa. Indicare ogni volta la stessa cosa con un nome diverso, non può indurre un bambino alla schizofrenia? È per via di questo timore recondito che ho deciso di parlargli la mia lingua madre che, come ripeto a tutti, è l'italiano, perché non ve n'è nessuna che parlo con altrettanta disinvoltura[55].

Il personaggio di Domenica è quello che richiama di più la figura dell'autrice. Ci sono veramente tante analogie tra le due: la famiglia a metà, padre somalo e madre italiana, la scelta di vivere in Italia e di usare l'italiano come lingua non solo di espressione, ma anche di scrittura, la diaspora che entrambe hanno passato, la difficoltà di inserimento, la solitudine, crescere i propri figli da sole.

Il nono capitolo, intitolato *Epilogo – Barni*, ha in comune con il primo e il quinto, l'assenza di un interlocutore diretto. Si narra del viaggio che Axad e Barni intraprendono con il piccolo Taariikh, che ha un anno, per andare a trovare il loro zio Foodcadde, unico anziano della famiglia ancora in vita.

È tempo di stringere nodi che sostengono senza strozzare. Dove sono tutti? Troviamo ogni singola stella, recuperiamo il filo del discorso. La storia è rimasta ingarbugliata negli scontri, ma il bandolo si ritroverà, ne sono certa[56].

Queste sono le parole di Barni, rivolte a tutti noi, con la speranza che tutti vivano una vita vera, senza aver bisogno di indossare maschere, senza tenere le distanze gli uni dagli altri, perché le nostre relazioni fanno parte di un disegno più ampio.

La nostra casa la portiamo con noi, la nostra casa può viaggiare. Non sono le pareti rigide che fanno del luogo in cui viviamo una casa. […] Convivendo, gran parte del dolore si

[55] *Ivi*, pp. 258-259.
[56] *Ivi*, p. 261.

compartisce. Una madre sola non basta ai propri figli, chi lo può sapere meglio di me e di Axad[57]?

Tornando da casa dello zio Foodcadde, le cugine/sorelle si fermano dalla madre di Domenica, ed è così che si conclude il romanzo, con questo incontro, di una figlia appena diventata madre, con la propria madre, che per molti anni non ha né visto, né sentito.

Credo che le ripetute strategie metanarrative ricorrenti nel romanzo abbiano la funzione di dimostrare un meccanismo che nutre la scrittura: la necessità di ascoltare racconti che vengono dalla gente, dimostrare che la scrittura è appunto un atto di generosità nei confronti di questi racconti e che non c'è distanziamento possibile tra le storie che si raccontano, le persone che le raccontano, l'atto di mettere su carta queste storie e le esperienze di vita di chi racconta e di chi restituisce questi racconti.

In *Madre Piccola* la ricostruzione delle relazioni genera una fitta rete caratterizzata da un movimento inverso rispetto alle divisioni sociali create dalla guerra e incentivate dalla diaspora; con questo movimento Ali Farah si fa portavoce di un punto di vista opposto rispetto alla tendenza disgregante nella comunità somala. Si rifiuta di pensare ai somali come una popolazione divisa in clan:

> Gli anziani conoscono a memoria il loro albero genealogico fino alle origini, almeno così dicono. Ma è argomento di cui non voglio parlare, è una ragione di conflitto radicata nella gente. Non ne faccia menzione. A mio parere sono tutte congetture, le genealogie, gli alberi, le radici[58].

La scrittura corale di Ali Farah è "per la gente, accanto tra la gente, dalla gente". Lei, ancor più di Erminia Dell'Oro, è attenta alla storia orale. Nel suo romanzo, oltre ad usare dei termini somali, fa emergere la voce delle persone tramite il modo di raccontare le loro vite, le loro quotidianità. In questo modo, attraverso queste strategie metanarrative, -la narrazione in prima persona, il linguaggio schietto e colloquiale, ma espresso in un puntuale italiano[59], il metodo dell'intervista o l'analisi per mezzo di una lettera- l'autrice si situa in una prospettiva simultanea al testo. E sono i personaggi, i tre narratori, ma anche quelli minori, che, con le loro storie, ricostruiscono la grande

---

[57] *Ivi*, p. 263.
[58] *Ivi*, p. 14.
[59] Come sostiene Maria Grazia Negro, ‹‹per gli scrittori somali, parlare e scrivere in italiano significa innanzitutto appartenere a una comunità linguistica metanazionale e più estesamente ad una civiltà, quella italiana appunto, percepita come superiore a quella di provenienza››, in Ead. *Un giorno sarai la nostra voce che racconta. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, in F. SINOPOLI, *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, NOVALOGOS/Ortica, Aprilia, 2013.

Storia della diaspora. Del resto è una delle caratteristiche della storia orale quella di far emergere le voci dei più deboli, per riscrivere la storia. Ali Farah, fa questo, così come Ghermandi.

4. GABRIELLA GHERMANDI

Siamo storie
di storie nella storia
angoli o centri
di trama e ordito
del tessuto del mondo.
Nicchie ricavate in
intrecci di eventi.
Noi siamo la storia.
Gabriella Ghermandi

Gabriella Ghermandi è nata ad Addis Abeba nel 1965 e si è trasferita in Italia dal 1979, dove vive a Bologna, città natale di suo padre.

Ancora oggi quando sogno una città, quella città è Addis Abeba. O meglio: sogno Bologna, con i portici, ma i portici i realtà sono quelli di Addis Abeba, che venti metri di portici davanti al Teatro Nazionale.[1]

In queste parole dell'autrice, emerge l'amore che prova per le due città della sua vita. La confusione/fusione degli elementi dell'una e dell'altra, penso siano l'emblema della impossibilità di scegliere l'una o l'altra e il desiderio di abitarle, entrambe, contemporaneamente.

Nel 1999 ha vinto il primo premio del concorso per scrittori migranti dell'associazione *Eks&Tra*, promosso dalla casa editrice Fara e nel 2001 si è giudicata il terzo premio. I racconti con cui ha partecipato e vinto si intitolano rispettivamente *Il telefono del quartiere*[2] e *Quel certo temperamento focoso*[3].

Il primo racconto è la storia di un contrapporsi di tempi di vita diversi: Ghermandi fonde insieme la vita frenetica di Bologna, con quella lenta e pacata dell'Etiopia. Anche in lei, come in Cristina Ubax Ali Farah, l'origine mista si fa preponderante e, in questo modo, l'incontro tra le due etnie diventa il fulcro della narrazione. Il racconto è ambientato a Kechenè, un quartiere di Addis Abeba, dove la protagonista di origine etiope, è in vacanza. Non riesce più a sopportare la lentezza e le difficoltà con cui convive ogni giorno, ma, alla fine, proprio in quel quartiere, riesce a trovare la dimensione in cui riunisce le due culture.

Quel certo temperamento focoso introduce, invece, delle tematiche che sono il sale della narrativa dell'autrice: la figura femminile che emerge con predominanza, che si

---

[1] D. COMBIERATI, *La quarta sponda*, cit., p. 142.
[2] G. GHERMANDI, *Il telefono del quartiere*, in *Parole oltre i confini*, (a cura di) ALESSANDRO RAMBERTI e ROBERTA SANGIORGI, Santarcangelo di Romagna, Fara, 1999.
[3] G. GHERMANDI, *Quel certo temperamento focoso*, in *Il doppio sguardo*, Roma, Adnkronos, 2002.

vedrà in maniera evidente nel romanzo *Regina di fiori e di perle*, il rapporto tra oralità e scrittura, le due modalità fuse assieme in quella che si può definire "oralitura" e il contrasto tra modernità e tradizione, la vita che deve avanzare, con uno occhio rivolto al passato, per non dimenticare. La protagonista del racconto, Turunesh, che significa "sei buona", lo è per davvero, ma si comporta in maniera un po' strana; per questo, gli abitanti del luogo pensano sia posseduta da spiriti maligni e fanno di tutto per liberarla da questi.

> Era nata femmina, la prima. Dio aveva, con la sua nascita, deciso di benedire per prima sua madre, donandole una figlia che l'avrebbe aiutata nelle faccende domestiche e nel crescere i fratelli. Avrebbe trasmesso, ai più piccoli arrivati dopo di lei, ciò che apprendeva dai genitori, con grazia e gentilezza, sarebbe stata contraddistinta da un comportamento responsabile e moderato. Per ricordarle questo onorevole ma arduo compito, sua madre la chiamò Turunesh, che vuol dire "sei buona", Turunesh di buono aveva il cuore, grande, accogliente, che però non andava d'accordo con la sua lingua tagliente e un certo temperamento focoso che ogni tanto, d'improvviso, spuntava e se la portava via.[4]

Ghermandi è redattrice e membro del comitato editoriale della rivista web *El-Ghibli*, la cui redazione è interamente composta da scrittori migranti.

> Prima di iniziare a scrivere non sapevo che esistessero gli scrittori migranti: è stato dopo aver vinti il premio *Eks&Tra* che me ne sono resa conto. Una volta ci siamo ritrovati tutti a un convegno e ci è venuta l'idea di fondare una nostra casa editrice, una nostra rivista, insomma portare avanti un progetto insieme: alla fine la provincia di Bologna ci ha concesso i fondi per la rivista web *El-Ghibli*. [5]

Oltre ai racconti prima citati, ne ha pubblicati altri in varie riviste e collane; uno di questi è uscito nel *Nuovo Planetario Italiano*, intitolato *Un racconto per mamma Heaven*[6]. Il brano narra di mamma Heaven, donna malata che decide di lasciarsi morire perché stanca di vivere in una terra che non aveva più nulla da offrirle, consumata dal dolore.

> Ho deciso di morire. Sai su questa terra non ho più posto. In Eritrea non mi fanno entrare perché i miei genitori sono Etiopi, in Etiopia non mi fanno entrare perché sono nata in Eritrea. Qui …! Qui lo sai com'è. Non sono considerata come un essere umano con tutta la sua dignità. Al massimo posso essere considerata con umanità una brava donna di servizio. Non ho un posto e la mia terra la posso raggiungere solo con il pensiero.[7]

Quando è entrata l'infermiera, che doveva preparare per l'operazione, le aveva detto che se ne sarebbe andata il giorno stesso; prima di entrare in sala operatoria le fanno firmare un foglio, come richiesto dalla prassi. Il racconto si sviluppa proprio intorno a

---

[4] G. GHERMANDI, *Quel certo temperamento focoso*, in *Il doppio sguardo*, cit., p.23.
[5] D. COMBIERATI, *La quarta sponda*, cit., p. 140.
[6] G. GHERMANDI, *Un canto per mamma Heaven*, in *Nuovo Planetario Italiano*, cit., pp. 253-262.
[7] *Ivi*, p. 258.

questa firma, avvenuta prima di morire; ‹‹Questa firma è storia›› afferma il figlio maggiore, Zellecke, che, provocato dalla visione della firma della madre, rievoca il passato, la storia di sua madre, attraverso il ricordo di un episodio legato alla firma. Sottolinea la testardaggine di sua madre nel non voler imparare a leggere e a scrivere, perché riteneva che il regime volesse qualcosa in cambio da lei e dal suo popolo e che, in questo modo, potesse meglio influenzarli, non curandosi della conservazione delle tradizioni. Alla fine, però, mamma Heaven si convince ad imparare, anche perché, firmando, può ottenere il libretto per le razioni alimentari per la propria famiglia. Oltre a questo, con la sua firma, apposta sui lasciapassare, riesce ad impedire ai suoi figli i rastrellamenti dei militari situati nei posti di blocco.

Il racconto si conclude con il testamento che mamma Heaven lascia a suo figlio:

> Dì a Zellecke che questa è la mia strada, perché sono vecchia e non avevo più forza per combattere, ma voi no, dovete lottare per i vostri diritti. In qualsiasi parte del mondo vi troviate non dimenticatevi di pretendere di essere trattati con la dignità dovuta a ogni essere umano. […] Digli che è vero, che aveva ragione lui. Scrivere rende liberi.[8]

Credo che nella frase “scrivere rende liberi” si racchiuda un messaggio che la scrittrice vuole tramandare ai lettori. Come per le altre due autrici analizzate in precedenza, l’atto dello scrivere non è stato facile e immediato neanche per Ghermandi. Condivide con loro lo scopo che affida alla scrittura, che è quello di scrivere per dare voce a chi non ne ha avuta abbastanza; scrive anche per riflettere sulla propria identità, per far accettare a se stessi e agli altri la propria diversità, dovuta all’appartenere a due etnie diverse.

Questa doppio legame emerge in maniera preponderante in tutte le sue opere, sebbene abbia deciso di scrivere in lingua italiana. Nel sito internet della scrittrice[9] si legge del legame profondo tra le scelta di narrare in italiano e l’importanza di recuperare la lingua di suo padre. Ghermandi scrive di come, una volta arrivata in Italia, abbia provato solitudine e nostalgia per la sua terra d’origine e di come abbia ‹‹trovato un’ unica dimora, la lingua di mio padre, l’italiano, e ho capito che potevo abitarvi dentro e ricostruire il calore con la memoria della mia gente e del mio paese. E così oggi scrivo…››. In un’intervista realizzata da Alessia Di Grigoli, a proposito dell’utilizzo dell’italiano come lingua di espressione afferma:

---

[8] *Ibidem*, p. 258.
[9] www.gabriella-ghermandi.it

La mia lingua è un contenitore che ho rivestito di altra stoffa, che abbraccia la lingua di mio padre e di mia madre, italiano e amarico. Il mio italiano è molto etiope nel senso che riporta le metafore, le immagini, i proverbi dell'Etiopia. La struttura sintattica, però, è lineare. Infatti, amo la pulizia della scrittura maschile italiana, che non trasborda.[10]

Ghermandi dichiara di essersi avvicinata tardi alla letteratura italiana, perché all'inizio non le interessava; sostiene che la nostra impostazione scolastica sia sbagliata perché costringere gli studenti a leggere romanzi di notevole spessore -*I Promessi Sposi* di Manzoni, ad esempio- troppo prematuramente, non stimola i ragazzi ad appassionarsi alla letteratura. Infatti, i suoi modelli erano degli scrittori stranieri, che aveva iniziato a leggere per esigenze interiori, soprattutto russi, tedeschi e sudamericani. Ha cominciato ad apprezzare gli scrittori italiani, per puro caso; tra questi ama molto Flaiano, che le ha fatto nascere il desiderio di scrivere il suo primo romanzo, *Regina di fiori e di perle*[11], Fenoglio e Vittorini. Di loro ama la nitidezza con cui descrivono i personaggi che abitano le loro storie e la loro scrittura asciutta.

In un altro racconto di Ghermandi, *All'ombra dei rami sfacciati, carichi di rosso vermiglio*, le vicende si sviluppano durante i diciassette anni di dittatura filo-sovietica e interessa sottolineare un episodio in particolare, quello della televisione che non funziona per un apparente problema all'antenna[12] e della nonna che è felice che quell'apparecchio non funzioni più, perché lascia spazio al racconto di storie.

‹‹Vedrete è sicuramente l'antenna››, e mia nonna, con le mani sulla vita e in tono di sfida ‹‹Speriamo che si sia rotta per sempre. Con tutte le storie che potremmo raccontare, passare il tempo con gli occhi vuoti a fissare la scatola…, a farsi rintontire, mah! Mi sembra una cosa dell'altro mondo››. […] ‹‹Anche io se vuoi te ne racconto, di belle storie! Ne so quante ne vuoi e poi, pensa mi puoi fare anche delle domande se non capisci ed io ti risponderei, mica come la scatola!›› […] ‹‹Eh! Il passato resta indietro ed il futuro avanza, carico di guai! Guardare una scatola anziché parlare tra noi!››[13]

Ritengo che le parole di questo personaggio siano utili per introdurre il romanzo di Ghermandi, perché, soprattutto in questo, il raccontare svolge un ruolo fondamentale.

---

[10] Intervista di ALESSIA DI GRIGOLI a GABRIELLA GHERMANDI, *Come minotauri*, in *Letteratura, identità, nazione*, :duepunti, Palermo, 2009, p. 34.
[11] G. GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007.
[12] La televisione non funzionò più non per problemi all'antenna, ma per disposizione del nuovo governo, che impediva la visione di telefilm americani.
[13] G. GHERMANDI, *All'ombra dei rami sfacciati, carichi di rosso vermiglio*, in *El-Ghibli*, II, 4, 2004.

4.1 *Regina di fiori e di perle*

Regina di fiori e di perle è il primo romanzo scritto da Gabriella Ghermandi, edito da Donzelli, nel 2007. Ghermandi trae spunto dal romanzo, *Tempo di uccidere*[14], di Ennio Flaiano, che le era stato regalato da Alfredo Vigrani e che lei, da subito, ha amato molto; riscrive la storia coloniale italiana in Etiopia, da una prospettiva diversa, quella dei colonizzati, e, aggiungerei, anche da un punto di vista femminile.

Silvia Camilotti evidenzia come, sebbene la ricerca storica degli ultimi decenni abbia contribuito a restituire un'immagine più veritiera del colonialismo italiano, il pensiero comune è tuttora influenzato da stereotipi scorretti.[15] Come sottolinea Cristina Lombardi Diop, in Italia, non abbiamo avuto un vero "post" colonialismo, perché non c'è stato alcun dibattito sulla questione della colonizzazione italiana nel Corno d'Africa. Combierati ricorda che solo dal 1994, quindi da una ventina d'anni, tutta la documentazione militare sulla guerra italo-etiopica e sui successivi anni di occupazione, è consultabile. Nel 1996 il ministro della Difesa Corcione ha ammesso l'uso sistematico delle armi chimiche, come l'iprite.[16] Nel 2006, quando la radio e Tg3 diedero un certo spazio alla scoperta della grotta in cui furono gettati i corpi di alcuni etiopi, in Parlamento venne presentata una proposta di legge per l'istituzione di una giornata della memoria per le vittime africane del colonialismo italiano; proposta che non venne mai approvata a causa dell'interruzione anticipata della legislatura.[17]

È proprio per questo motivo che le "donne della migrazione" scrivono di queste tematiche, perché si possa conoscere e ricordare quello che è stato fatto nella loro terra d'origine e perché si cancelli dalla memoria comune il mito degli "italiani brava gente".

Quando ho scritto *Regina di fiori e di perle* sono stata spinta anche dalla rabbia, soprattutto verso quelle persone che continuavano a dirmi: "Noi vi abbiamo fatto le strade, vi abbiamo fatto le scuole…" Alla fine del romanzo c'è un personaggio che dice: "Voi ci avete fatto le strade e le scuole, noi vi abbiamo pagato le strade e le scuole per i prossimi trecento anni".[18]

---

[14] E. FLAIANO, *Tempo di uccidere*, Bur Rizzoli, Milano, 2010.
[15] S. CAMILOTTI, *Ripensare la letteratura e l'identità: La narrativa di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayovà*,cit., p.124.
[16] A. DEL BOCA, *Gli studi sul colonialismo italiano*, in R. BOTTONI (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 26.
[17] D. COMBIERATI, *La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura*, cit., p.177.
[18] D. COMBIERATI, *La quarta sponda*, cit., p. 146.

Anche Igiaba Scego dichiara come in Italia non ci sia stata una revisione seria dei crimini che l'Italia ha compiuto per anni nelle ex colonie e aggiunge: ‹‹criminali di guerra quali Badoglio e Graziani (inseriti come tali nella *United Nations War Crimes Commission*) non sono mai stati processati per i loro crimini. Anzi, spesso omaggiati, come nel caso di Badoglio che ha ricevuto anche i funerali di stato››.[19]

Per cogliere il significato completo e profondo di *Regina di fiori e di perle,* non si può non considerare il contenuto della sua "musa" ispiratrice, *Tempo di uccidere*. Pubblicato da Flaiano, nel 1947, sotto amichevole sollecitazione dell'editore Longanesi, è considerato il primo e ultimo romanzo coloniale italiano. È un romanzo in parte autobiografico, perché l'autore, pur inventando il *plot*, inserisce le proprie esperienze, raccolte in un diario[20], come sottotenente durante la campagna in Abissinia, tra il 1935 e il 1936.

Tramite l'io narrante[21], quello di un tenente dell'esercito italiano stanziato in Etiopia, il lettore è proiettato nello scenario africano -nato proprio dalla coscienza del protagonista-autore- dell'omicidio, avvenuto per sbaglio, di una donna etiope che aveva costretto a intrattenere rapporti sessuali.[22] Gli eventi successivi si sviluppano a partire dalla crisi morale che coinvolge il tenente, dall'immagine ossessiva causata dalla visione del turbante bianco[23], dalla scia del fetore che continua ad aleggiare nell'aria, dalla paura di morire, perché teme che la ragazza, Mariam, gli abbia trasmesso la lebbra. La presunta malattia risulta essere l'unico legame instauratosi tra la ragazza defunta e il tenente; il panno bianco diviene contemporaneamente segno di contatto tra le due culture, distanti "duemila anni". Il distacco incolmabile dei due protagonisti viene sottolineato più volte nel romanzo: la donna appare incapace di pensare, il suo agire è solo istinto, non è cosciente nemmeno della propria bellezza. L'impossibilità di capire quella gente, e l'impossibilità di porla sullo stesso piano morale di coloro che agiscono, il tenente in questo caso, fa si che ogni sua azione sia giustificata.

---

[19] S. CAMILOTTI, *Ripensare la letteratura e l'identità*, cit., p. 129.
[20] E. FLAIANO, *Aethiopia. Appunti per una canzonetta (1935-36), pagine di diario*, Appendice di *Tempo di Uccidere*, cit., pp. 289-311.
[21] La narrazione avviene in prima persona.
[22] N. MOLL, *Studi interculturali e immaginari mondiali*, in *La letteratura del mondo del XXI secolo*, p. 152.
[23] Era usanza, indossare un turbante bianco se affetti da lebbra, come segno distintivo per le persone sane, di modo che potessero evitare di essere contagiati.

L'Africa viene rappresentata come una sede ideale per esprimere e depositare tutte le proprie bassezze. È un autentico ‹‹sgabuzzino delle porcherie›› dove il colonizzatore occidentale può andare a ‹‹sgranchirsi la coscienza››[24] e quindi esprimere la dimensione peggiore della propria personalità.[25]

Ghermandi parte da qui: la scelta dell'autrice non è quella di riprendere l'intera vicenda, ma una scena ben precisa, che rovescia completamente.

Per lavarsi la donna aveva raccolto i capelli in una specie di turbante bianco. Ora che ci penso: quel turbante bianco affermava l'esistenza di lei, che altrimenti avrei considerato un aspetto del paesaggio, da guardare prima che il treno imbocchi la galleria. […]Forse lei non ne sapeva niente della sua bellezza. Il suo specchio era in quella pozza, oppure uno specchio da poche lire, che le rimandava un'immagine sconnessa. E nessun uomo aveva ancora lottato per lei, questi uomini evitano la gelosia e danno alle cose il loro giusto valore.[26] […]

La donna si sta lavando al fiume, è una creatura quasi idealizzata alla visione del tenente; viene descritta con una bellezza quasi animalesca e se non fosse per il turbante bianco che porta in testa, sarebbe da considerare parte integrante del paesaggio. Viene rappresentata come incapace di comprendere quello che le succede intorno, addirittura viene messo in dubbio che possa pensare.

Ero un "signore", potevo anche esprimere la mia volontà. […] Si può impedire a un uomo di soddisfare i suoi desideri, quando questi non lasciano traccia, futili come sono?[27] […]

Quest'ultima citazione permette di esprimere il pensiero di tutti i colonizzatori, della superiorità dell'occidentale nei confronti del nativo. L'incontro con l'altro è emblema della supremazia del bianco sul nero; non ci può essere alcuno scambio, nessun confronto, ma solo un dovere, quello, da parte del nero, di sottostare al volere del bianco.

Forse, come tutti i soldati conquistatori di questo mondo, presumevo di conoscere la psicologia dei conquistati. Mi sentivo troppo diverso da loro, per ammettere che avessero altri pensieri oltre a quelli suggeriti dalla più elementare natura. Forse reputavo quegli esseri troppo semplici. Ma dovevo insistere: gli occhi di lei mi guardavano da duemila anni, con il muto rimprovero per un'eredità trascurata. E mi accorgevo che nella sua indole difesa c'era anche la speranza di soccombere. […] Perché non capivo quella gente? […] Erano forse come animali preistorici capitati in un deposito, di carri armati che s'accorgessero d'aver fatto il loro tempo e ne provassero perciò una in consolidabile malinconia… No, troppo semplice, non avrei mai capito. La lotta continuò ancora, e avrebbe potuto continuare: anch'io pensavo a altro. E invece, com'era cominciata così bruscamente finì: ma evitava di guardarmi.[28]

---

[24] E. FLAIANO, *Tempo di uccidere*, cit., p. 94.
[25] G. TOMMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004.
[26] E. FLAIANO, *Tempo di uccidere*, cit., p. 38.
[27] *Ivi*, pp. 39 e 42.
[28] *Ivi*, pp. 43-44.

Nel romanzo di Gabriella Ghermandi, questa scena viene ribaltata: siamo all'interno della storia narrata dalla signora della tartaruga, sulla propria madre, quando, assieme alla sorella Saba, si arruola nella resistenza guidata da Kebedech Seyoum, che decide di prendere il comando dell'armata, dopo la morte del marito per mano degli italiani: in Etiopia ci sono donne guerriere e uomini spirituali. L'obiettivo dell'autrice è quello di correggere la visione degli stereotipi che ci siamo creati e che qualcuno continua ad appoggiare.

Mi avvicinai all'acqua, in un punto in cui le rocce larghe e piatte affioravano da una buca profonda. Appoggiai il fucile al mio fianco, l'anfora di terracotta all'altro, e cominciai a lavarmi. […] A un certo punto venni scossa da un urlo. Sollevai la testa, dall'altra parte del ruscello Tariku[29] gattonava, e dietro di lui, a qualche metro, vicino, troppo vicino un *tallian sollato*. […] Imbracciai il fucile, gli occhi del *tallian sollato* mi comunicarono disorientamento. Lui era disarmato. Tentennai. I suoi occhi si ripresero, ritrovarono la direzione, mosse qualche passo e si avvicinò al bambino. […] Qualcosa dentro di me urlò: ‹‹Fuori dalla mia terra!››. […] il *tallian sollato* era a terra. Lo avevo colpito.[30]

Confrontando i due romanzi emergono due descrizioni opposte della donna in procinto di lavarsi: quella di Flaiano è annoiata, senza tempo, mentre quella di Ghermandi è combattiva, pronta a difendersi, attiva e ben consapevole di quello che sta per succedere.

La donna guerriera è la protagonista della scena, è lei che comanda ed è lei che tratta da straniero il soldato, il *tallian sollato*; c'è quindi un rovesciamento di prospettiva: non è più il colonizzatore ad avere la meglio sul colonizzato. Inoltre, l'uccisone avviene per mano di una donna, una delle donne che Ghermandi rende "eroina" nel romanzo. Vuole ribaltare, e ci riesce, il punto di vista della storia, l'idea della donna sottomessa, che bene emerge dalla descrizione di Flaiano.

‹‹Purtroppo questo è il nostro tempo. Dobbiamo combattere››. Sono le parole che Kebedech Seyoum pronuncia quando ringrazia la madre della signora della tartaruga che aveva combattuto da *arbegnà*, cioè da patriota guerriera. Non è un caso che parli di "tempo di combattere", perché credo si contrapponga, palesemente, al "tempo di uccidere". In entrambi i romanzi il fulcro narrativo è rappresentato dal rapporto colonizzatore- colonizzato, ma c'è una differenza sostanziale: in *Tempo di uccidere*, il tenente, uccidendo la donna, rende impossibile l'incontro con l'altro; in *Regina di fiori e di perle*, le varie storie sono tutte favorevoli al dialogo e alla relazione con l'altro.

[29] È il figlio di Kebedech Seyoum; il suo nome significa "la storia".
[30] G. GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, cit., pp. 227-228.

Attraverso le diverse vicende intrecciate nel romanzo, Ghermandi compie un nuovo tentativo di rielaborazione della memoria, esperimento necessario perché proveniente da chi di quella guerra e di quella colonizzazione ha subito le conseguenze.

Mahlet, la protagonista, è una giovane etiope che diventa raccoglitrice delle storie narrate da coloro che hanno vissuto l'esperienza coloniale, su entrambi i fronti, italiano ed etiope. Il romanzo è frutto di un lavoro durato molti mesi, in cui l'autrice ha ascoltato, registrato, trascritto le storie di tante persone, per lo più anziane, incontrate in Italia e in Etiopia.

Le vicende storiche di *Regina di fiori e di perle* si estendono per un periodo che va dall'occupazione italiana, ottobre 1935, fino all'inizio del 2000, quando Mahlet, rientra in Etiopia dopo un breve periodo trascorso in Italia.

La storia non è l'unica protagonista: questo è un romanzo africano in cui l'oralità è l'asse portante. Ghermandi inserisce una cornice che è la storia di Mahlet, nella quale sono contenute tutte le altre storie. È una sorta di romanzo di formazione in cui la piccola Mahlet, destinata a diventare la cantora della propria famiglia, compie un percorso a ritroso verso le sue origini per ritrovare un'ispirazione che le sembra perduta, ovvero raccogliere e tramandare le gesta del proprio popolo, perché non risultino vane e dimenticate.

L'importanza dell'atto di raccontare viene affidata agli anziani. Sono loro, con la loro saggezza, a racchiudere gli insegnamenti più profondi.

> Quando ero piccola, me lo dicevano sempre i tre venerabili anziani di casa:‹‹Sarai la nostra cantora››. […] ‹‹É curiosa da diventare paziente e furba››.
> […] Ai bambini non era permesso ascoltare i discorsi dei grandi e la curiosità era considerata maleducazione, ma io vi riuscivo senza essere notata.[31]

Mahlet è una bambina furba e attenta e la sua curiosità, la sua voglia di conoscere, sono l'aspetto sostanziale che caratterizza il suo personaggio. La curiosità è una qualità che rientra anche nelle caratteristiche del bravo intervistatore. Credo che questa appartenga anche alle altre scrittrici fin qui analizzate, perché è il motore necessario che guida alla scoperta del mondo. Penso sia anche un invito, dell'autrice stessa, a motivarci a cercare, a non rimanere indifferenti al mondo presente e passato che ci circonda, che è fatto di persone, che lo abitano con le loro azioni.

---

[31] *Ivi*, pp. 5-6.

Il vecchio Yacob, l'anziano che Mahlet preferiva, le consegna, con queste parole, un compito fondamentale: ‹‹Tienila stretta quella curiosità e raccogli tutte le storie che puoi. Un giorno sarai la nostra voce che racconta. Attraverserai il mare che hanno attraversato Pietro e Paolo e porterai le nostre storie nella terra degli italiani. Sarai la voce della nostra storia che non vuole essere dimenticata››.[32]

Ghermandi è interessata alle problematiche coloniali e alle conseguenze che la dominazione italiana ha comportato in Etiopia. Primo tra tutti è attenta al tema del meticciato sia dal punto di vista artistico, che dal punto di vista storico. Sono certa che la trattazione di tali tematiche sia così presente in queste autrici, perché ne sono state coinvolte in prima persona.

> Anche mia madre era meticcia, ma non ha mai conosciuto suo padre, mio nonno, perché con la legge del madamismo lui è stato separato da mia nonna. Come spesso capita trai colonizzati, mia madre è cresciuta col mito dell'Italia e, per evitarci sofferenze, voleva crescerci come italiani, anche se noi non eravamo per niente considerati italiani. Eravamo visti come meticci: devo ammettere che gli etiopi erano meglio disposti nei nostri confronti, mi chiamavano "la figlia del bianco", ma era solo un modo per identificarmi, non un insulto.[33]

Questo aspetto e tutte le conseguenze che ne derivano emergono dal romanzo con la storia di Daniel, soldato italiano che si innamora di Amarech, sorella più giovane di Yacob. Daranno alla luce una bambina meticcia, Rosa, per occuparsi della quale, il vecchio Yacob, divenuto suo tutore, era stato costretto a ritirarsi dalla resistenza e a richiedere il foglio di sottomissione.

Questa storia viene raccontata da Yacob a Mahlet, ed è solo la prima storia che lei ha il compito di custodire. Nel libro c'è una lunga descrizione del baule di Yacob, in cui Mahlet, inizialmente non riesce a trovare niente al di fuori di camicie, pantaloni, *shemmà*.

> Alla terza volta avvertii un crepitio che proveniva dal taschino di una camicia. Slacciai il bottone, vi infilai una mano e in fondo, arrotolata, trovai una busta. […]
> ‹‹È scritto in italiano››, mi disse il vecchio Yacob. […] ‹‹Si chiama foglio di sottomissione: quando il nostro paese era occupato dagli italiani dovevi averlo sempre con te. Dovevi mostrarlo ai soldati italiani che te lo chiedevano. Se non l'avevi potevi anche venire ammazzato››.[34]

Il concetto di racconto come tessitura ritorna ripetutamente nel romanzo, in questo caso la tessitura è anche legame di amicizia, di affetto tra Mahlet e il vecchio Yacob.

---

[32] *Ibidem*, p. 6.
[33] D. COMBIERATI, *La quarta sponda*, cit., p. 146.
[34] G. GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, cit., pp. 12-13.

Ghermandi inserisce molti oggetti che si caricano di significato e diventano simbolo di sentimenti e stati d'animo: lo *shemmà*, il baule, il quaderno con la copertina verde acqua, nel quale il vecchio Yacob ha inserito i nomi delle battaglie e dei suoi compagni della resistenza.

Yacob inizia a raccontare la storia della sua resistenza, dopo aver perso la guerra contro gli italiani, ed era nascosto nella foresta di Menageshà. Le sorelle vanno a cercarlo per comunicargli che Amarech, la più piccola, si è innamorata di un soldato italiano, di nome Daniel e aspetta una bambina da lui.

Un italiano! È incinta di uno sporco militare italiano. magari dell'aviazione, di quelli che spargevano i gas su di noi, che hanno ammazzato nostro padre.[35]

Questa è la reazione furibonda di Yacob, la stessa rabbia che aveva investito i famigliari di Sellass, nel romanzo di Dell'Oro *L'abbandono.* Entrambe le autrici sottolineano la ferma decisione dei parenti delle ragazze, nell'opporsi con tutte le loro forze a dei legami con gli italiani; questi appaiono, ai loro occhi, come il nemico, come coloro che hanno distrutto la vita delle loro famiglie e che soprattutto distruggeranno anche la loro. Non hanno alcuna fiducia in questi uomini perché ritengono che si approfitteranno di loro non appena avranno ottenuto ciò che vogliono.

Amarech, a queste parole, reagisce nello stesso modo in cui ha reagito Sellass:

È un soldato semplice. Lo hanno reclutato e non ha mai sparato a nessuno. Durante la guerra sparava in aria. È stato anche ferito. Yacob, è una brava persona.[36]

A differenza del romanzo di Dell'Oro, sebbene tutti e due gli uomini italiani presentino gli stessi tratti somatici, occhi colore del cielo e capelli dorati come il *tief* maturo, nel suo romanzo Ghermandi non dà un giudizio negativo su tutti gli italiani, perché Daniel è veramente una buona persona, che aderisce alla resistenza, per amore di Amarech.

Al momento della presentazione tra Daniel e Yacob, avviene un rovesciamento di comportamento: l'etiope saluta in modo arrogante l'italiano, mentre Daniel cerca di imitare gli usi locali per esprimere riverenza. Ciascuno cerca quindi di prendere le usanze dell'altro, contribuendo a rendere quasi impossibile la comunicazione, dato che l'assunzione dei modi di comportamento altrui non simboleggia un sentimento d'incontro, ma una chiusura ancora più decisa.

---

[35] *Ivi*, p. 27.
[36] *Ibidem*, p. 27.

La relazione di Daniel e Amarech viene scoperta e denunciata da un centurione della milizia: il soldato rischia di essere messo in prigione, a causa dell' applicazione delle leggi razziali del decreto legge n. 880, del 19 aprile 1937. Tale provvedimento proibiva i matrimoni misti e vietava il cosiddetto madamismo, cioè il concubinaggio con donne africane, punendo con la reclusione da uno a cinque anni gli italiani che si fossero macchiati di questa grave colpa: inquinare la razza superiore bianca e in questo modo portare allo stesso livello quella inferiore; per questo motivo, Daniel si rivolge a Yacob, perché li aiuti a scappare.

> Io lo sapevo -cominciò a dire tra i singhiozzi- lo sapevo che c'era quel maledetto decreto. […] Ne ho visti tanti di soldati che andavano con le donne di qui, e tutti al forte ne erano a conoscenza. Credevo che lo avessero promulgato solo per far contenti i fascisti in Italia. E invece no. Tu ci puoi andare con le donne di qui, ma devi trattarle da prostitute. Non puoi amarle, avere dei figli con loro, sognare una famiglia. Se fai una cosa del genere loro applicano il decreto. Capito Yacob! C'è una legge italiana che mi condanna perché amo tua sorella e avrò un figlio da lei. La grande Italia civilizzatrice. Ecco il suo vero volto. Oggi mi dovevano dare l'ordine di smobilitazione. Pensavo di tornarmene a casa vostra finalmente libero, invece il sergente mi ha comunicato che c'è un ordine di rimpatrio in arrivo e una condanna a cinque anni di reclusione che mi attende in Italia, per aver infranto il decreto regio 880.[37]

Amarech riesce a dare alla luce Rosa, la figlia tanto attesa, ma poi viene uccisa con Daniel: lui è morto lontano dagli sguardi di chiunque, perché non volevano che si sapesse che un italiano era entrato a far parte della resistenza. Lei, invece, è stata impiccata in piazza, di modo che fosse d'esempio per tutte coloro che si trovavano nella sua stessa situazione.

Ghermandi mira a sottolineare come la figura che abbia risentito di più delle leggi razziali sia la donna, perché a causa della legge del madamismo è quella che ha sofferto di più la dominazione italiana. Potendo convivere con gli italiani ma senza fare figli e essendo considerate delle donne senza dignità, molto spesso, una volta che partorivano, venivano abbandonate dai compagni, che poco prima, avevano giurato loro amore eterno.[38] Alcuni avevano già una famiglia in Italia, temevano di perdere il posto di lavoro e di andare in prigione.

Attraverso le parole dell'autrice è possibile capire come il colonialismo italiano abbia segnato la storia dell'Etiopia di allora, ma anche quella attuale.

---

[37] *Ivi*, pp. 51-52.

[38] È proprio quello che è successo nel romanzo di Erminia Dell'Oro, in cui Sellas è stata abbandonata da Carlo.

Questa legge ha duramente penalizzato quella generazione di donne, ma anche quella successiva: per i maschi etiopi è stata ovviamente meno violenta, ma tutte le donne di quel periodo, hanno avuto in seguito delle ripercussioni fortissime. Io dico sempre che il colonialismo nella mia famiglia ha creato danni a quattro generazioni di donne, e io sono quella che chiude.[39]

Inoltre, abbiamo modo di comprendere come le donne in Etiopia fossero in grado di crescere i figli da sole, senza l'aiuto del marito. Con la legge del madamismo si sono sentite, per la prima, volta senza potere, visto che il potere era tutto nelle mani dei bianchi; prima erano abituate a lasciare un uomo se non andava bene per loro o a sceglierselo da sole, godendo di una libertà maggiore rispetto alle donne occidentali.

Presentando molte storie di vita di donne, all'interno del romanzo, l'autrice permette, al lettore, di rivedere la posizione degli italiani che consideravano la donna africana, in maniera superficiale, come la classica "donnetta" che sottostava all'uomo colonizzato, o come colei che rimaneva a casa ad occuparsi della famiglia, preoccupandosi solo di accudire figli e casa. Non è così, perché, come già sottolineato precedentemente, in Africa ci sono donne guerriere e uomini spirituali.

Tra le varie ricerche storiche fatte da Ghermandi sulla vita attiva delle donne in Etiopia, ne riporto una, quella della moglie dell'imperatore Menelik, Taitù, che ha combattuto diverse battaglie a fianco del marito. Menelik, inizialmente è propenso a supportare il governo italiano, ma cambia idea dopo il trattato di Uccialli stipulato il 2 maggio 1889.[40] Taitù è sempre stata contraria al governo italiano ed è stata lei a litigare con il conte Antonelli, ambasciatore italiano ad Addis Abeba, su un punto molto controverso: l'articolo 17. La discussione avviene perché la moglie dell'imperatore scopre che l'articolo ha due diverse versioni, una italiana che dice che l'imperatore avrebbe delegato all'Italia tutte le sue attività di politica estera, e una in amarico, che sostiene che la delega è solo facoltativa e il *negus*[41] avrebbe potuto servirsene solo in caso di necessità. Taitù pretende che il conte Antonelli cambi immediatamente la doppia versione dell'articolo, ma lui replica che è impossibile perché l'Italia ha una reputazione da difendere in Europa. La discussione si conclude

[39] D. COMBIERATI, *La quarta sponda*, cit., p. 157.
[40] Il trattato era volto a regolare i rapporti reciproci tra i due stati, oltre a riconoscere le recenti acquisizioni territoriali italiane in Eritrea, che il sovrano etiope, riconosceva come colonia italiana.
[41] Imperatore in lingua amarico.

con queste parole di Taitù: ‹‹Io sono una donna e non amo la guerra, ma piuttosto che accettare le vostre condizioni, preferisco la guerra››.[42]

Taitù è dunque solo uno dei tanti esempi, che Ghermandi utilizza per modificare la visione superficiale che abbiamo sulla donna africana.

La scrittrice cerca di invertire anche l'immagine che Flaiano aveva dato dell'Africa in *Tempo di Uccidere*. L'aveva dipinta come una terra desolata, dove c'è solo polvere e tutto è abbandonato. Gli abitanti sono delle pedine, incapaci di rapportarsi con l'avanzare della Storia; tutto sembra essere privo di colore, perfino gli alberi, sembrano, agli occhi del tenente, di carta pesta. In *Regina di fiori e di perle*, questa visione di un'Africa spenta viene ribaltata: Ghermandi inserisce colori, odori, sapori. La sua opera potrebbe essere soprannominata "romanzo dei cinque sensi". Infatti, descrive il mercato come luogo ricco di spezie di diversi odori e sapori, tra cui il peperoncino che irrita con il suo odore i passanti facendoli tossire; la vista viene catturata dagli abiti colorati appesi alle lunghe aste di metallo e da incensi di vario tipo. In più parti del testo ritorna con presenza costante il cibo, elemento essenziale della cultura etiope e le storie dei personaggi sono marcate dalla descrizione della loro alimentazione. Ad esempio il *genfo*, polentina di farine diverse, servita con al centro un buco in cui si mette il burro fuso, spezie, peperoncino e yogurt, compare ogni volta che un personaggio è confuso e deve riflettere. Soprattutto nella prima parte del romanzo sono presenti i cibi tipici di questa cultura: il *tibs*, carne saltata con cipolla e peperoncino verde, il *fir fir*, tipico pane secco, spezzettato, che viene rinvenuto con sughi, soprattutto di carne secca aromatizzata. Naturalmente i cibi vengono riportati nella loro lingua originale, l'amarico, perché, come già sottolineato precedentemente, anche la scrittura di Ghermandi è ricca di termini autoctoni, che esplicano in modo chiaro e diretto ciò che non potrebbe esser espresso in italiano.

La scelta di rimanere vicina al linguaggio parlato, come quella di utilizzare il metodo dell'intervista, sono ereditati dalla sua cultura d'origine, la cui struttura fondante è l'oralità, ripresa nel romanzo anche con forme artistiche autoctone quali i *qené* e il *ghitm*. I *qené* sono un tipo di filastrocche che vengono usate per schernire e deridere, mentre i *ghitm*, sono dei componimenti ritmati con la funzione di narrare storie o piccoli aneddoti realmente accaduti. Verso la fine del romanzo, infatti, ne viene

[42] *Ivi*, p. 155.

inserito uno, recitato da Aron l'*azmari*, cantore e poeta, che aveva il compito di far tornare in mente a Mahlet la sua promessa.

Durante gli anni dell'adolescenza, Mahlet non è più interessata ad ascoltare le storie degli adulti ed è per questo motivo che si dimentica dell'impegno che *abbà* Yacob le aveva affidato. Il romanzo procede con il desiderio di Mahlet di andare a studiare in Italia, per poi tornare in Etiopia a lavorare e far tesoro degli insegnamenti lì appresi.

Trascorre un anno a Perugia per imparare l'italiano e poi si trasferisce a Bologna[43], per frequentare la facoltà di economia e commercio.

> In mezzo a quelle pietre medioevali vivevo solo di mancanze. Mi mancava la mia famiglia, i vicini, le chiacchiere di casa, la polvere di Debre Zeit, i miei compagni di classe, il sole e i temporali, l'odore degli alberi di pepe rosa ai bordi delle strade, il rumore ritmico dei calessi. Mi mancavano gli ampi spazi, i laghi di Debre Zeit, i colori della terra, la mia gente. Mi mancava tutto. […] Mi dovetti rassegnare a subire le malattie dell'Occidente: solitudine e individualismo. […] Un manto spesso avvolgeva ogni singola persona, tenendo tutti ben separati gli uni dagli altri. Un manto che non cadeva neppure quando si stava in comitiva. [44]

Ghermandi, con l'occasione del viaggio di Mahlet, approfitta per sottolineare la difficoltà di lasciare la propria terra di origine, soprattutto se quella d'arrivo è molto diversa, per colori e stile di vita. Sono le stesse difficoltà che ha provato lei stessa quando è venuta a vivere in Italia: solitudine, nostalgia, grigiore delle giornate, la problematicità di inserimento nelle relazioni con l'altro, proprio a causa della chiusura della nostra cultura.

L'incontro con l'altro è difficile quando si alza il muro del pregiudizio, della mancanza del desiderio di conoscere qualcosa di diverso da se stessi. È questo il messaggio, che tra le righe Ghermandi, desidera trasmettere: l'apertura all'altro è fondamentale se si vuole dialogare col diverso, e per farlo bisogna conoscerlo. Solo così si eviterà di imporre il proprio pensiero o il proprio modo di agire, considerandolo migliore.

Mentre Mahlet è in Italia, muoiono i tre venerabili anziani. È molto triste perché non è riuscita a tornare in tempo per abbracciare il vecchio Yacob, suo maestro di vita.

Con il suo ritorno, inizia il periodo di recupero della promessa fatta all'anziano, che le aveva lasciato due richieste: dormire nella sua stanza e andare a pregare per lui nella chiesa di Giorgis, ad Addis Abeba. La sua guida è Abba Chereka, che, alla fine la protagonista scoprirà essere Hailè Teklai, il capo di Yacob della resistenza; le fa notare

---

[43] Bologna città in cui vive l'autrice e a cui è molto legata; non è un caso che la protagonista del suo libro vada a vivere proprio a Bologna.

[44] *Ivi*, pp. 137-138.

come si vede che sebbene sia di Debre Zeit, l'Italia abbia cambiato il suo modo di apparire. Ogni giorno si incontra con lui per pregare, sotto un vecchio albero. Oltre a lui incontra varie persone che le raccontano, tutte, insistentemente, delle storie sul tempo degli italiani: Abbaba Igirsà Salò, con la storia di Farisa Alula il Grande, la signora della tartaruga con le gesta di Kebedech Seyoum e la storia di Woizero Bekelech e del signor Antonio.

Mahlet inizia a riflettere sulle storie raccontate da queste persone incontrate, non per caso, a Giorgis, e le confronta con le parole che tante volte si è sentita ripetere in Italia sulla sua terra: ‹‹Vi abbiamo costruito le strade, le scuole, le case…››. Per la prima volta si rende conto che non è troppo tardi per dare la propria versione dei fatti, che bisogna riparlarne perché, tutto quello che è stato costruito dagli italiani, gli etiopi lo hanno pagato con il prezzo della vita. In modo particolare, in questo punto del romanzo, la narratrice-protagonista Mahlet esprime un pensiero che sicuramente appartiene anche all'autrice Ghermandi, e a quello di tutte le scrittrici della migrazione. È importante far sentire la voce degli oppressi e raccontare i fatti come sono avvenuti.

L'ultima storia presente nel testo ha suscitato in me grandi emozioni; è l'unica storia ambientata in Italia e i suoi protagonisti sono persone che esistono realmente, che Ghermandi ha incontrato in momenti diversi della sua vita, ma che ha deciso di riunire in questo unico racconto.

> Questo signore l'ho incontrato per caso a Bologna, ma tutte le persone di cui racconto le storie le ho incontrate per caso, non sono mai andata io a cercarle. Ci siamo incrociati al portico della chiesa di San Luca[45], dove c'è una Madonna.[46]

Ghermandi sceglie di raggruppare le storie di queste due persone perché, entrambe, provano un sentimento di nostalgia per l'Etiopia.

Woizero Bekelech lavora come domestica ad Addis Abeba, in due famiglie di italiani, i signori Barbieri e i signori Mandrioli, con i quali ha un rapporto più stretto, essendosi molto legata alla signora Franca, la padrona di casa. Quando tornano in Italia, a causa della madre di lei, che necessita della presenza della figlia, la signora Franca le promette che sarebbe tornata a prenderla per portarla in Italia con una proposta di lavoro. Dopo due anni la signora Franca mantiene l'impegno preso e così Bekelech

---

[45] Ghermandi ricostruisce l'incontro avvenuto con il signor Carlo Catalano (che nel romanzo diventa il signor Antonio), nel racconto intitolato *Incrociandosi per strada*.

[46] D. COMBIERATI, *La quarta sponda*, cit., p. 149.

deve separarsi dalla famiglia Barbieri, per la quale aveva continuato a lavorare, instaurando con loro un bellissimo rapporto.

> Sai, non con tutti si crea un rapporto immediato. Ci sono persone che necessitano di tempo per aprirsi. Sono come fiori che sbocciano lentamente. Si prendono un lungo tempo, ma quando si aprono mostrano colori morbidi, petali carnosi e rilasciano profumi indimenticabili. La signora Laura era una di queste. Con lei l'amicizia era cresciuta come uno *shemmà* di molti colori nel telaio di un abile tessitore. Con cautela, per essere precisi nel disegno geometrico, piano, per evitare di intrecciare i fili. Con trama e ordito serrati, per diventare filato di lunga durata.[47]

Non ci sono parole migliori per descrivere il legame vero e profondo dell'amicizia se non attraverso la metafora dello *shemmà*. Ghermandi, in queste pagine, desidera sottolineare come non tutti gli italiani si siano comportati da padroni, da essere superiori. Molti hanno approfittato della situazione di potere in cui si sono trovati, ma altri, come la signora Barbieri, hanno saputo stare al loro posto, e trattare con dignità e rispetto chi era alle loro dipendenze. E questo sottolineare la "bontà" di alcuni italiani, fa parte del riscrivere la storia dal punto di vista dei più deboli.

Bekelech va a lavorare in un paesino vicino a Bologna, dove vivono i signori Mandrioli e si prende cura della signora Anna, la madre della signora Franca, che la fa "impazzire" con domande assurde e offensive; oltre a questo deve sopportare anche la solitudine e la noia del paesino. In questa descrizione del cambiamento di vita di Bekelech, rivedo Mahlet, la protagonista del romanzo, quando è andata a studiare a Perugia e Bologna, ma anche la stessa autrice, quando si è trasferita in Italia, anche lei a Bologna.

Con l'aiuto dei signori Barbieri, Bekelech scopre di essere sottopagata dalla famiglia Mandrioli e trova lavoro presso una famiglia di loro conoscenza, i signori Busi, composta da marito e moglie, i genitori della signora Busi e Claudio il loro bambino di sei anni.

Con questo triste episodio l'autrice trova il modo di trattare l'argomento molto delicato del lavoro degli stranieri in Italia e di come molti italiani li trattino come oggetti di loro proprietà, li sfruttino e li raggirino solo perché non sono a conoscenza dei diritti che spettano loro.

Attraverso Claudio, Bekelech conosce il nonno del suo amico Marco, anziano che parla la sua lingua, l'amarico, perché, al tempo della dominazione italiana, era stato sottoufficiale in Etiopia, per quattro anni, con il compito di traduttore dall'amarico

[47] G. GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 244.

all'italiano. Bekelech decide di chiedere al signor Antonio di scrivere per lei una lettera alla sua famiglia, sebbene non si fidi ciecamente di lui, perché potrebbe cambiare il contenuto delle sue parole. Emerge la difficoltà dell'incontro con l'altro: la mancanza di fiducia, dovuta soprattutto all'appartenenza a due etnie diverse, che non permette al colonizzato, che ha spesso subito ingiustizie da parte del colonizzatore, di affidarsi a lui senza timore.

Il signor Antonio si dimostra una persona affidabile, che rimane fedele a tutto ciò che Bekelech detta nelle sue numerose lettere che gli chiede di scrivere. Egli desidera insegnarle a scrivere l'amarico perché sostiene che ‹‹la lingua è l'anima della cultura. Lo scheletro di una civiltà››. Saper leggere e scrivere permette di comunicare, di far sentire la propria voce. La lingua in cui si esprime l'autrice è l'italiano, ma qua e là, ci sono sempre dei retaggi di amarico, che non potrebbero, mai, mancare.

L'amicizia tra il signor Antonio e Bekelech prosegue perché entrambi sono disposti ad ascoltare: l'orecchio è tanto importante quanto la bocca nella tradizione orale. Il signor Antonio si sente compreso, si sente libero di raccontare tutto quello che ha vissuto in Etiopia e del suo legame incredibile istaurato con quella terra. Sebbene fosse malato d'Etiopia, c'era un argomento che non voleva mai toccare: la resistenza dei guerrieri *arbegnà*. Nel suo racconto, una volta convinto da Bekelech a narrarle anche di quel periodo, parla della resistenza condotta da Ras Abebe Aregay[48] e di come:

> In Italia credevano che l'Etiopia fosse tutta nelle nostre mani. Nessuno sapeva che oltre i due terzi del paese erano nelle mani della vostra resistenza. Quindi non si sarebbe saputo come giustificare delle morti di italiani senza rivelare la menzogna. Potevano morire gli ascari, tutti quelli che c'erano, ma gli italiani no. Neppure uno.[49]

Con questa citazione emerge il grande compito svolto dalla resistenza etiope, ruolo nascosto agli occhi dei cittadini italiani dai fascisti di Mussolini.

Prima di lasciare definitivamente l'Italia, Bekelech cerca di convincere il signor Antonio, che tanto l'ha aiutata in quegli anni di soggiorno a Bologna, e che tanto ama l'Etiopia, di accompagnarla, ma lui si è sempre rifiutato:

> Non vengo perché non riuscirei a guardare in faccia nessuno. In tutti questi anni, riflettendo su tante cose, tanti fatti accaduti mentre ero lì, ha iniziato a sorgere in me una gran vergogna. Bekelech, io mi vergogno. Mi vergogno di ciò che il mio paese ha fatto al vostro.[50]

---

[48] Era il capo della resistenza etiope, fino alla sconfitta degli italiani, avvenuta nel 1941, durante la seconda guerra mondiale, mediante l'intervento delle truppe britanniche.
[49] *Ivi*, p. 276.
[50] *Ivi*, p. 277.

Il signor Antonio è l'unica persona all'interno del romanzo che prende coscienza di ciò che gli italiani hanno fatto in Etiopia e sebbene lui si sia sempre distinto per una buona condotta nei confronti degli oppressi, si carica di una colpa che pochi riescono a riconoscere.

Obiettivo dell'autrice è quello di recuperare queste storie e raccontarle affinché le memorie orali non vadano perdute. Memoria e storia hanno una funzione comune nell'opposizione alla cancellazione del passato, ossia nel salvarlo dalla scomparsa cui lo condannerebbe il passare del tempo. Sono trascorsi anni sufficienti da quando l'Etiopia è stata colonia italiana, ma non si è ancora fatta un'analisi accurata di che cosa vi sia successo. Attraverso queste storie Ghermandi ci aiuta a comprendere e a conoscere come un'intera popolazione sia stata segnata dal dominio italiano, il quale continua a sostenere di aver agito, per migliorare le loro condizioni di vita, costruendo case, strade e scuole. Gli italiani, parlano di colonialismo dal volto umano, ma quante persone sono morte, affinché questo "benevolo" colonialismo venisse attuato?

La struttura cronologica del romanzo è circolare, infatti il testo si apre con la promessa che Mahlet fa al vecchio Yacob e si chiude con il recupero e la realizzazione di questa promessa. Mahlet prende in mano il vecchio quaderno dalla copertina color verde acqua e il foglio di sottomissione, oggetto da cui tutto il racconto è partito, e inizia a scrivere la sua storia.

> E loro, i tre venerabili anziani di casa, me lo dicevano sempre negli anni della mia infanzia, durante i caffè delle donne: ‹‹Da grande sarai la nostra cantora››. Poi un giorno il vecchio Yacob mi chiamò nella sua stanza, e gli feci una promessa. Un giuramento solenne davanti alla sua Madonna dell'icona. Ed è per questo che oggi vi racconto la sua storia. Che poi è anche la mia. Ma pure la vostra.[51]

Ghermandi, con il suo romanzo, ci ha restituito una parte di memoria del nostro passato. Nell'intervista di Alessia Di Grigoli afferma:

> La storia non è fatta dai grandi eventi e dai grandi uomini, ma è fatta di tante infinite storie personali. […] Riuscire a fare emergere come la storia, quella con la S maiuscola non sia disgiunta dalle nostre vite più semplici e comuni è il mio modo di essere impegnata. Riuscire a far vedere che la grande storia nasce dall'azione di tutti è il mio modo di esortare la gente a prendere posizione, ad agire senza sentirsi solamente una pedina in mano ai grandi.[52]

Il primo racconto che viene narrato nel romanzo da Abba Chereka, *La storia dello stupido leone con scimmia*, metafora del rapporto instauratosi tra etiopi e italiani, testimonia l'importanza dell'apertura verso l'altro. L'arrogante leone, simbolo del

[51] *Ivi*, p. 299.
[52] Intervista di Alessia di Grigoli a Gabriella Ghermandi, cit., p. 38.

colonizzatore italiano -che non accettava di guardarsi dall'esterno con gli occhi degli altri- pretende di essere servito dalla scimmia, che si rivela, contrariamente a quanto pensava, furba e stratega. Il leone muore, perché indotto a specchiarsi sulla riva di un fiume, e non avendo mai vistola sua immagine riflessa, crede di colpire il nemico, finendo per colpire se stesso. La non conoscenza dell'altro, e la mancanza di conoscenza di se stessi può portare alla distruzione. Ghermandi sembra chiederci di guardarci allo specchio, ma non cercando solo la nostra immagine, altrimenti si fa la fine del leone. L'incontro con l'altro implica una relazione, un dialogo, solo in questo modo si può scoprire noi stessi e l'altro.

Regina di fiori e di perle non è solo un romanzo sul governo italiano in Etiopia, ma è anche un interrogazione sull'identità della memoria coloniale italiana. Come in uno specchio, l'identità riemerge dal passato, fornendoci la metà mancante, finora nascosta, poco nitida, e invitandoci a guardare.

Conclusione

Scegliere un cammino per diventare una donna di carattere, puntando a un percorso personale capace di insegnare a guardare al di là di se stessi, perché, vicino a noi, c'è un mondo diverso, che ci può arricchire.

Credo che questa consapevolezza parole sia ciò che spinge queste donne a scrivere opere come le tre precedentemente analizzate.

Molti sono gli elementi che legano le autrici prese in considerazione: primo tra tutti quello di essere donne, provenienti dal Corno d'Africa, da paesi appartenenti ciascuno a una ex colonia italiana; Dell'Oro è eritrea, Ali Farah somala e Ghermandi etiope. Ciascuna, con una storia diversa, proviene dall'Africa, ma anche dall'Italia, paese in cui si sono trasferite. Sono, dunque, donne e scrittrici con una doppia appartenenza, di terra, di lingua, di identità. È proprio questo duplice legame che caratterizza la loro vita e l'essenza delle loro opere: ogni libro risente del contesto in cui è stato scritto e ha quindi una storia che non è solo quella "nel testo", ma è anche quella "del testo".

Si definiscono italo- somala/eritrea/etiope perché non possono scegliere l'una o l'altra terra, anzi si considerano parte integrante sia dell'Italia che dell'Africa orientale, sebbene abbiano scelto di esprimersi in lingua italiana. Questa loro doppia identità emerge continuamente nelle loro parole, scritte in italiano, ma ricche di espressioni somali/eritrei/etiopi che sottolineano l'importanza di non dimenticare le proprie origini.

Il linguaggio delle scrittrici è molto vicino all'oralità, elemento che entra in maniera invadente nella scrittura attraverso espressioni colloquiali, termini tipici africani, ma anche per mezzo di un ritmo della frase simile a quello del parlato. Anche lo spazio che dedicano al raccontare storie fa parte della loro cultura africana: in tutti i romanzi ci sono dei personaggi che, con la loro voce, permettono di tramandare le storie della loro vita, della loro cultura, del loro popolo. È il caso di zia Alefesc e di Elsa nel romanzo di Dell'Oro, dei tre narratori di Ali Farah, dei venerabili anziani e dei personaggi racconta storie che Mahlet, protagonista del romanzo di Ghermandi, incontra a Giorgis.

È interessante considerare la scelta dei temi dei romanzi e del metodo di lavoro utilizzato nella composizione di questi. In tutte e tre le scrittrici il fulcro narrativo principale è la Storia: storia coloniale italiana e le conseguenze che la dominazione

italiana ha comportato con il dramma dei meticci e la divisione che ha creato tra il popolo etiope e quello eritreo, oltre alla promozione delle leggi razziali contro il madamismo e l'utilizzo di armi chimiche, come l'iprite, messa al bando nel 1925 dalla convenzione di Ginevra. Argomenti, questi, di cui si è iniziato a parlare solo a partire dagli anni '90, quando storici come Del Boca sono stati presi maggiormente in considerazione. Per trattare questi temi in maniera approfondita, le tre autrici si sono documentate attraverso ricerche e la realizzazione di interviste svolte sia in Italia che in Etiopia. Questo *modus operandi* ha permesso loro di rendere ancora più viva la narrazione, contraddistinta, quindi, da testimonianze reali e forti, come i racconti della diaspora somala presenti in Ali Farah, o quelli delle donne guerriere che hanno combattuto nella resistenza contro l'esercito italiano o ancora la sensazione di solitudine che il personaggio di Sellass continua ad esprimere nella frase "Ma come ha potuto", simbolo di quell'abbandono in cui si sono ritrovate molte donne del Sud del mondo.

Ma che cosa spinge le autrici a parlare di questi argomenti?

Il loro obiettivo è abbattere gli stereotipi e i pregiudizi che fondano l'immaginario critico italiano: distruggere il mito degli "italiani brava gente" e far conoscere a tutti il vero corso della Storia. Partono da loro stesse, dalla propria vita privata, per cercare un dialogo con l'altro; si servono della letteratura che è così investita di una grande responsabilità: quella di re-indirizzare e ri-formare il pensiero, partendo dalla voce di coloro che hanno subito le ingiustizie, e che, grazie a queste scrittrici, trovano modo di esprimersi e di essere ascoltati. Denunciano quello che è successo e sperano che questa accusa serva a creare un vero dibattito italiano sul colonialismo, che finora è stato minimo, non paragonabile a quello avvenuto in Francia o in Inghilterra. Il caso della nostra nazione è molto diverso a causa sia della fragilità e brevità dell'impero stesso, sia della mancanza di un processo di decolonizzazione dopo la Seconda guerra mondiale. Una volta persa la guerra e di conseguenza la supremazia sulle colonie, l'Italia ha creduto di aver chiuso un capitolo della sua storia e di aver espiato le proprie colpe dato che era stata sconfitta. Di conseguenza, si è pensato di non aver bisogno di una riflessione pubblica e coscienziosa sul periodo coloniale. Poiché finora si è riflettuto troppo poco in merito a questo problema, non si può parlare di

postcolonialismo italiano. Sono proprio queste autrici che, per prime, iniziano, con le loro opere, il processo di decolonizzazione e ci invitano a seguirle.

Per queste donne la memoria ha un grande valore: come affermò Martin Luther King ‹‹Può darsi non siate responsabili per la situazione in cui vi trovate, ma lo diventerete se non farete nulla per cambiarla››. Credo che il loro obiettivo vada oltre la semplice critica dei fatti storici e che mirino a consegnarci un insegnamento più profondo: quello di creare un mondo migliore basandoci sulle piccole relazioni quotidiane. Scrivono per evitare che si ripetano certi errori compiuti nel passato, causati dai rapporti di supremazia dei bianchi nei confronti dei neri. Con i loro romanzi promuovono l'apertura verso l'altro: ci preparano a considerare la diversità come una ricchezza e un punto di partenza per delle nuove relazioni. Ora sta a noi essere predisposti a un nuovo scambio, solo così potremo davvero dialogare con il passato e redimere le nostre colpe, per scorgere quel mondo diverso che ci può arricchire.

BIBLIOGRAFIA

TESTI DI ERMINIA DELL'ORO

L'abbandono. Una storia eritrea, Torino, Einaudi, 1991.

Il fiore di Merarà, Milano, Baldini&Castoldi Dalai, 1994.

Asmara addio, Milano, Baldini&Castoldi SRL, 1997.

Dall'altra parte del mare, Milano, Piemme, 2005.

TESTI DI GABRIELLA GHERMANDI

Il telefono del quartiere, in *Parole oltre i confini*, (a cura di) A. RAMBERTI e R. SANGIORGI, Santarcangelo di Romagna, Fara, 1999.

Quel certo temperamento focoso, in *Il doppio sguardo*, Roma, Adnkronos, 2002.

All'ombra dei rami sfacciati, carichi di rosso vermiglio, in El-Ghibli, II, 4, 2004.

Un canto per mamma Heaven, in *Nuovo Planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Città aperta, Troina (EN), 2006.

Regina di fiori e di perle, Roma, Donzelli, 2007.

TESTI DI CRISTINA UBAX ALI FARAH

Af Dabeyl ovvero bocca di vento, "Caffè", V, 7, 1999.

Strappo, in *Ai confini del verso. Poesie della migrazione in italiano*, (a cura di M. LECOMTE) Firenze, Le Lettere, 2006.

Madre piccola, Frassinelli, 2007.

Il comandante del fiume, Roma, 66thand2nd, 2014.

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

TOMASELLO G., *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004.

GNISCI A., *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Città aperta, Troina (EN), 2006.

LECOMTE M., *Ai confini del verso. Poesie della migrazione in italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006.

COMBIERATI D., *La quarta sponda, Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Roma, Pigreco, 2007.

DEROBERTIS R., *Insorgenze letterarie nella disseminazione delle migrazioni. Contesti, definizioni e politiche culturali delle scritture migranti*, in ‹‹Scritture migranti››, n.1, 2007.

LOMBARDI-DIOP C., *Esili interni: voci femminili nella letteratura post-coloniale italiana; introduce Shaul Bassi*, in Ateneo Veneto, vol.1, 2007.

CAMILOTTI S., *Lingue e letterature in movimento: scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo,* Bologna, Bononia University, 2008.

COMBIERATI D., *Il postcolonialismo italiano fra memoria storica e guerra d'Etiopia: una questione di genere?*, in ‹‹Scritture migranti››, n. 2, 2008.

DI GESU' M., *Letteratura, identità, nazione: conversazioni con Andrea Battistini e Gabriella Ghermandi*, Palermo, : Duepunti, 2009.

CAMILOTTI S., ZANGRANDO S., *Letteratura e migrazione in Italia: studi e dialoghi,*Trento, Uni Service, 2010.

GNISCI A., SINOPOLI F., MOLL N., *La letteratura nel mondo del XXI secolo,* Milano, Mondadori, 2010.

MAZZARA F., *Narrare passaggi: intervista a Cristina Ubax Ali Farah*, in ‹‹Into and Out of Italy: Lingua e cultura della migrazione italiana››, a cura di A. LEDGEWAY, A.L. LEPSCHY, Perugia, Guerra, 2010.

PEZZAROSSA F., ROSSINI I., *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB, 2011.

CAMILOTTI S., *Ripensare la letteratura e l'identità: La narrativa di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayovà.* Bologna, Bononia University, 2012.

GIBELLINI C., *Scrittori migranti in Italia (1990-2012),* Verona, Fiorini, 2013.

MENGOZZI C., *Narrazioni contese, vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carrocci, 2013.

SINOPOLI F., *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, NOVALOGOS/Ortica, Aprilia, 2013.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ALBERTAZZI S., *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carrocci, 2000.

EADEM., *Abbecedario postcoloniale* I-II, Macerata Quodlibet, 2004.

EADEM., IMPOSTI G., POSSAMAI D., *Post scripta: incontri possibili tra culture: atti del Convegno internazionale, Bologna 13-15 novembre 2003*, Padova, Il Poligrafo, 2005.

EADEM., *La letteratura postcoloniale, dall'Impero alla World Literature*, Roma Carrocci, 2013.

ASOR ROSA A., *Storia europea della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2009.

BAUMAN Z., *Intervista sull'identità*, a cura di B. VECCHI, trad. it. di F. Galimberti, Roma-Bari, Laterza, 2003.

BIONDI C., "*Poétique de la relation" di Edouard Glissant: una proposta per il terzo millennio*, in ‹‹Rivista di letterature moderne e comparate››, XLVI, 193, n.3, 1993.

BONOMO B., *Voce della memoria. L'uso delle fonti orali nella ricerca storica*, Roma, Carrocci, 2013.

CALVINO I., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1985.

COMBIERATI D., *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

CURTI L., *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006.

DE FRANCESCHI L., *L'Africa in Italia. Per una contro storia del cinema italiano*, Roma, Aracne, 2013.

DEL BOCA A., *Gli italiani in Africa orientale. La conquista dell'impero,* (vol. II) Roma, Laterza, 1979.

ID., *Gli italiani in Africa orientale. La caduta dell'impero,* (vol. III), Roma, Laterza, 1982.

ID., *Italiani, brava gente?* Vicenza, Neri Pozza Editore, 2005.

ID., *Gli studi sul colonialismo italiano*, in R. BOTTONI (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, Il Mulino, 2008.

ID., *La guerra d'Etiopia*, Milano, Longanesi, 2010.

DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987.

DI CARMINE R., *Italophone Writing and the Intellectual Space of Creativity. Shirin Ramzanali Fazel and Lontano da Mogadiscio*, in ‹‹Quaderni del '900››, a. IV, n.1, 2004.

FARAH N., *Yesterday. Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora*, New York and London, Cassell Accademic, 2000; trad. it., *Rifugiati, Voci della diaspora somala*, Roma, Meltemi, 2003.

FIORI C., *Italia. La letteratura salvata dagli stranieri*, in ‹‹Corriere della sera››, 23 novembre 1999.

FLAIANO E., *Tempo di uccidere*, Milano, Longanesi, 1947; Milano, Bur Rizzoli, 2010.

GALEAZZO C., *Diario*, 1937-1938, Bologna, Cappelli, 1948.

GARANE G., *Il latte è buono*, Cosmo Iannone, Isernia, 2004.

GLISSANT E., *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata, 2007.

GNISCI A., *La letteratura italiana della migrazione*, Lilith, Torino, 1998.

ID., *Poetiche africane*, Roma, Meltemi, 2002.

ID., *Creolizzare l'Europa*, Roma, Meltemi, 2003.

KHOUMA P., *Io venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, a cura di O. PIVETTA, Milano, Garzanti, 1990.

ID., *Io, nero italiano e la mia vita ad ostacoli*, in ‹‹La Repubblica››, 12 dicembre 2009.

KOMLA-EBRI K., *Identità trasverse*, in Ead., *All'incrocio dei sentieri. I racconti dell'incontro*, Bologna, EMI, 2003.

LUPERINI M., *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca*, in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di ID., BROGI D., San Cesario, Lecce, Manni, 2004.

LUPERINI R., *Il declino dell'intellettuale italiano*, in ‹‹L'Unità››, 18 febbraio 2004.

MAALOUF A., *L'identità*, trad. it. di F. Ascari, Milano, Bompiani, 2005.

MAKAPING G., *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?*, Rubbettino, 2001.

MENEGHELLI D., *Finzioni dell' "io" nella letteratura italiana dell'immigrazione*, in ‹‹Narrativa. Nuova serie››, Altri stranieri, 2006.

EADEM, *Il diritto all'opacità. Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione,* in ‹‹Scritture migranti››, n.5, 2011.

MENGOZZI C., *Minor is beautiful. Il concetto di "letteratura minore" come strategia di (auto)legittimazione per le scritture migranti*, in "Studi culturali", I, I, 2012.

METHANI S., M., FORTUNATO, *Immigrato*, Roma, Theoria, 1990.

MUMIN AHAD A., *La letteratura postcoloniale italiana*, in ‹‹Decolonizzare l'Italia››, A. Gnisci (a cura di), Roma, Bulzoni, 2007.

NEGRO M.G., MAUCERI C., *Nuovo immaginario italiano*, Roma, Sinnos, 2009.

ONG W. J., *Oralità e scrittura*, (ed. originale *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, London and New York, Methuen, 1982), trad. it. di A. CALANCHI, Bologna, Il Mulino,1986.

ONOFRI M., *Il canone letterario*, Bari, Laterza, 2001.

PARATI G., *Italophone Voices*, in Ead. *Margins at the Center: African Italian Voices*, num. di "Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe", VIII, 2, 1995.

EADEM., *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.

PARE' F., *Letterature dell'esiguità*, Macerata, Quodlibet, 2005.

PETRONIO G., *Il romanzo poliziesco*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

PONZANESI S., *Paradoxes of Postcolonial Cultures. Contemporary Women Writing of the Indian and the Afro-Italian Diaspora*, Suny Press, Albany, 2004.

EADEM., *Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'Impero e letteratura meticcia*, in ‹‹Quaderni del '900››, a. IV, n.1, 2004.

PORTELLI A., *Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano*, in "El Ghibli", 3, 2004.

ID., *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli, 2007.

ID., *Sulla linea del colore*, ‹‹Il Manifesto››, 11 Ottobre 2010.

QUAQUARELLI L., *Certi confini. Sulla letteratura italiana della migrazione*, Lodi, Morellini, 2010.

ROMEO C., *Narrative tra due mari*, Roma, Carrocci, 2006.

ROVATTI P.A., *Retoriche dell'Alterità*, in *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1994.

SAID E., *Cultura e imperialismo*, Roma, Gamberetti, 1998.

ID., *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli 2006.

ID., *Riflessioni sull'esilio*, trad. it., in ‹‹Scritture migranti››, n.1, 2007.

ID., *La critica e l'esilio*, in *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 2008.

SCEGO I., *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, 2010.

SPIVAK G.C., *Critica della ragione postcoloniale: verso una storia del presente in dissolvenza*, Roma, Meltemi, 2004.

TODOROV T., *Identità: a che cosa apparteniamo?*, in ‹‹La Repubblica››, 30 giugno 2006.

TRINH T. M.-H., *Vertigine orizzontale. La politica dell'identità della differenza*, trad. in ‹‹Critiche femministe e teorie letterarie›› a cura di R. Baccolini, M. G. Fabi, V. Fortunati, R. Monticelli, Bologna, CLUEB, 1997.

SITOLOGIA

http://www.repubblica.it/cronaca/2009/12/12news/io_nero_e_la_mia_vita_ad_ostacoli-1820188

http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_i-issue_00_03section_6-index_pos_2.html

www.repubblica.it/cronaca/2001/12/12/news/1820188

www.italianisti,it/fileservices/Derob.%20Roberto.pdf

www.meltingpot,org/articolo4511.html

www.disp.let.uniroma1.it/basili

www.latenda.eu/bibliografia%20cosenza.pdf

www.disp.let.uniroma1.it/kuma14html

http://www.nazione.indiana.com/2009/09/14frontiere-erranti-della-letteratura

www.gabriella_ghermandi.it