



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Scienze Filologiche, Linguistiche e Letterarie

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Scienze Filologiche, Linguistiche e Letterarie

CICLO XXXII

La rappresentazione della nazione nella letteratura postcoloniale e/o di migrazione italiana

Tesi redatta con il contributo finanziario della Fondazione Cariparo.

Coordinatore: Ch.mo Prof. Rocco Coronato

Supervisore: Ch.mo Prof. Emanuele Zinato

Dottoranda: Olga Retziou

Abstract

La rappresentazione della nazione nella letteratura postcoloniale e/o di migrazione italiana.

Il presente lavoro parte dall'assunto fondamentale, evidenziato dalle ricerche relativamente più recenti ed innovative¹ intorno al legame tra cultura, letteratura e identità nazionale, secondo cui la nazione è un'entità ideale creata e alimentata dalle sue narrazioni e dalle varie mitologie prodotte da una collettività. Sotto quest'aspetto, proporsi di indagare la formazione discorsiva dell'identità nazionale di un presente storico, in cui la storia e la realtà si profilano frammentate in una molteplicità di narrazioni e di spazi, comportando anche la proliferazione degli spazi identitari, significa dimostrare l'andamento rizomatico del cronotopo nelle opere che compongono il nostro *corpus*.

Si intraprenderà, dunque, un'analisi degli aspetti strutturanti dei romanzi, sia a livello narratologico sia a livello contenutistico e di stile, con lo scopo di verificare la compresenza di diversi cronotopi sia a livello diacronico sia a livello sincronico che consente la contestualizzazione del processo di formazione del carattere nazionale italiano, gettando luce sul ruolo fondativo che l'immaginario coloniale ne ha avuto. Vedremo, così, come il processo di rammemorazione del passato tramite il genere autobiografico consenta al soggetto traumatizzato di rimettere insieme i pezzi del passato e di ricostruire la propria identità individuale ma anche quella collettiva configurando una serie di «comunità immaginate». Risulteranno fondamentali pertanto i concetti mutuati dalla teoria psicoanalitica quali «memoria culturale» e «trauma» nonché dalla teoria postcoloniale quali «razza», «subalternità» e «presa di parola».

Key-words: narrativa postcoloniale, identità nazionale italiana, «comunità immaginate», cronotopo rizomatico, memoria culturale.

¹ H. Bhabha, *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997; (*Nation and Narration*, London, Routledge, 1990).

Ringraziamenti

Ho sempre creduto che un periodo di tre anni dedicato allo studio di un determinato argomento potrebbe essere sufficiente per approdarsi verso alcune risposte complete. Per ancora una volta, invece, mi sono ritrovata davanti al magnifico paradosso dello studioso, consapevole di doversi dedicare ad uno studio approfondito, senza pretendere di completarlo mai del tutto, poiché la conoscenza assoluta è impossibile. È da questa tensione verso l'assoluto che discende, però, il miglior sforzo.

Lungi dal pretendere di offrire alcune risposte esaustive riguardanti l'argomento trattato nel presente lavoro, concludo questo periodo di studio con la convinzione che la finalità della ricerca non è quella di fornire delle risposte definitive, bensì quella di porre delle nuove domande, quelle giuste: l'unico metodo, forse, che può impedire il sonno della ragione in quanto spinge la coscienza umana a sottoporre sé stesa in un continuo processo di autocritica mirante al γνῶθι σαυτόν. Per avermi accompagnata in questo percorso di crescita personale e professionale, vorrei ringraziare le persone che mi sono state vicine, che hanno creduto in me, che mi hanno incoraggiato e mi hanno sostenuto sia a livello morale che pratico.

Inizio col ringraziare il mio relatore Emanuele Zinato per aver dedicato attenzione al mio lavoro e alla mia maturazione accademica. Gli sono particolarmente riconoscente per avere discusso con me di letteratura e per avermi invitata a rapportarmi all'opera letteraria da una prospettiva diversa.

Questo bel viaggio è stato reso stimolante grazie ad una rete di relazioni intellettuali e di amicizie create nel contesto degli incontri dell'«Officina», e soprattutto della «Para-officina», della scuola di dottorato del DiSLL. Ringrazio pertanto i miei colleghi sia per aver condiviso, e messo in relazione le loro idee con le mie, sia per avermi onorata con la loro amicizia: Anna, Francesco, Beatrice, Marianna, Alice, Giulia, Victoria, Francesco, Elena, Dario, Marco.

Ringrazio per le stimolanti discussioni sul mio lavoro, e per avermi incoraggiata nei momenti più difficili, mia sorella Vassiliki e mia cugina Cristina, la mia cara amica

Elena per la sua costante presenza, le mie amiche Ilaria, Jessica e Maria nonché i miei amici Loren, Stefano e Kostas.

Ringrazio dal profondo del mio cuore Davide, Stefano, Alessandro, Marco e Dario per avermi accolta calorosamente a Padova e per aver offerto tutto il loro concreto sostegno nella realizzazione di questo lavoro, oltre che la loro amicizia ed incoraggiamento nei giorni di chiusura di questa ricerca.

Ringrazio con particolare emozione Louis per aver condiviso con entusiasmo ogni mio progetto, per essermi stato vicino nei momenti più felici e nei miei momenti più difficili, per aver portato la sua conoscenza nella mia vita e per avermi dato una preziosa lezione nel momento propizio.

La mia immensa gratitudine va alla mia famiglia: ai miei nonni Thodoris e Anastasis e alle mie nonne Vassiliki e Garifalia, grazie ai quali ho avuto la fortuna di immergere in un mondo pieno di colori, di immagini, di paesaggi, di canti e danze popolari, di tradizioni, di memorie, di fiabe e di storie, di altri tempi; tutta questa loro ricchezza me la porterò sempre dietro.

Ringrazio infinitamente mio fratello Vaggelis e mia sorella Vassiliki. Grazie per aver sempre creduto in me, per essere stati fieri di me, per avermi sostenuta moralmente e concretamente, per essere sempre al mio fianco ad ogni mio passo. Un sincero grazie va anche a mio cognato Gerasimos per il suo sostegno e la sua generosità nonché alla mia nipotina Vania per la felicità che ha portato nella nostra famiglia nei momenti in cui ne avevamo più bisogno.

Il mio ringraziamento più profondo va ai miei splendidi genitori: a mio padre Andrea e a mia madre Maro per il loro amore, per il loro costante supporto, per i loro immensi sacrifici, e soprattutto per aver intrapreso “quel viaggio” che è diventato il bagaglio più prezioso per la mia *odisseia*. È a voi dedicato questo lavoro, perché senza di voi niente di tutto questo si sarebbe realizzato. Grazie!

Indice	
Indice	3
Introduzione.....	6
Capitolo I La narrativa italiana nell'ultimo trentennio	23
I. Introduzione	23
II. Sensibilità postmoderna: caratteristiche e contesto storico.....	27
1. Il postmoderno italiano: particolarità e problemi di periodizzazione.....	32
2. Letteratura di migrazione e postcoloniale in lingua italiana.....	57
Capitolo II.....	74
Parte prima Letteratura – Storia – Memoria – Trauma	74
I. Introduzione	74
II. Letteratura e Storiografia	78
1. Il romanzo neostorico	84
2. Il romanzo storico ottocentesco	86
3. Il romanzo metastorico	90
III. Storia e Memoria	95
1. Memoria culturale	95
2. Memoria collettiva.....	100
IV. Letteratura e Memoria	101
V. Letteratura e Trauma	104
Parte seconda Memoria - Identità - Nazione - Razza	111
I. Introduzione	111
II. Memoria e Identità collettiva	112
1. Tra ricordo e oblio.....	118
2. La voce dei subalterni	119
3. Pluridiscorsività ed eteroglossia	124
III. Razza e Identità.....	127
1. Impresa coloniale: momento fondativo dell'identità nazionale italiana	127
2. Discorso razzista nell'immaginario romanzesco fascista	132
3. Tempo di uccidere: un romanzo (anti)coloniale del primo dopoguerra	140

4. Razza e sessualità nel processo di formazione dell'identità nazionale italiana	145
Capitolo III Crònos e Tòpos nel romanzo postcoloniale italiano	148
I. Introduzione	148
II. Tempo e Narrazione: voci narranti e focalizzazione	149
III. Narrazione e storia	237
IV. Spazio	255
1. Rotte migratorie.....	255
2. Paese di origine / Paese di destinazione.....	257
Capitolo IV Memoria storica e Identità nazionale.....	278
I. Introduzione	278
II. Esperienza traumatica e doppia coscienza	281
III. Ricostruzione identitaria e appartenenza culturale.....	330
Conclusioni Cronotopo rizomatico e transnazionalità.....	381
Bibliografia.....	393

Τα χρωματιστά σφιχτόδετα σχοινιά
που κρατούν το ζάλωμα της θυγατέρας
αρχινούν εκεί που τελειώνουν οι μακρυές
πλεξούδες που κοσμούν την πλάτη της.
Σαν τις οροσειρές που διατρέχουν τους κάμπους της
και τα ποτάμια με τα ορμητικά νερά που σχίζουν τις πεδιάδες της.
Κρύα γάργαρα νερά
που δρόσισαν ψυχές διψασμένες για ταξίδι.
Κάμποι που πάνω τους ξαπόστασαν τα κορμιά τόσων περιπατητών.
Βουνά που 'θάψαν τις ελπίδες τόσων ταξιδιωτών.
Κείτουν εκεί δαρμένες απ'τον άνεμο
τραγουδησμένες απ'του κλαρίνου το μοιρολόι
ενθυμούμενες απ'του αργαλειού της τα υφαντά.
Αυτά που σαν Μοίρα έπλεκε και τα 'στελνε μακρυνά.

Ai miei genitori

Introduzione

Il 26 giugno del 2019, la giovane tedesca Carola Rackete, comandante della nave di assistenza umanitaria *Sea Watch* con a bordo quarantadue migranti recuperati in mare due settimane prima, decide di ignorare il divieto di attracco delle autorità italiane ed entra in porto a Lampedusa. Dopo il rifiuto della parte della Corte Europea dei Diritti dell'Uomo del ricorso presentato dalla capitana per chiedere lo sbarco in Italia, quest'ultima si è trovata costretta ad ignorare la politica dei "porti chiusi" che vede in Matteo Salvini il suo più ferreo sostenitore, ed è entrata nelle acque italiane. Con qualche mese in anticipo rispetto all'anniversario di trent'anni, all'inizio di agosto del 1991, entrò in porto a Bari un'altra nave, dal nome *Vlora* questa volta, con a bordo ventimila migranti provenienti dall'Albania in fuga da una situazione di caos che cominciava ad instaurarsi nel paese, a seguito del crollo dell'Unione Sovietica; un collasso che aveva travolto tutti i regimi comunisti dell'Europa dell'Est.

A distanza di trent'anni si avverte tanto in Italia - dove la scena politica ha visto affastellarsi varie compagini dal governo Andreotti fino alla figura sovranista di Matteo Salvini - quanto in tanti paesi europei e non solo, un incremento progressivo della spinta nazionalistica dalle affermazioni sconcertanti di *leader* quali Salvini nonché del presidente ungherese Orban, dalla Brexit, dalla crisi economica che colpisce dal 2008 il sud europeo, dalla vittoria elettorale della destra nazionalista in Austria, dall'elezione di Donald Trump, e dal vigore con cui gran parte di questi stati affrontano la crisi migratoria che sta assumendo delle dimensioni senza precedenti. Questa svolta si palesa ai suoi massimi livelli con l'adozione di strategie di chiusura delle frontiere e dei porti, l'emanazione di leggi contro la migrazione clandestina, nonché la costruzione di un nuovo Muro tra gli Stati Uniti e il Mexico destinato ad impedire la libera circolazione delle genti a soli trent'anni di distanza dalla Caduta dell'ultimo Muro in Europa, non

possono, certo, venire incontro a teorie, come quella *della fine della storia*¹, che vedevano nell'orizzonte storico che avrebbe seguito l'era dicotomica della guerra fredda l'avvento di un periodo privo di conflitti e di storia.

A partire proprio da questo evento-chiave del tardo Novecento in poi, sono state sviluppate una serie di tesi riguardanti i concetti di nazione, nazionalismo e stato nazionale al cui interno emergono delle visioni tra di loro antitetiche. Se, da una parte, Eric Hobsbawm, oltre che ad illustrare il carattere inventato delle tradizioni alle quali i nazionalismi si sono rifatti come fonte del loro diritto a rivendicare certi confini, ha sancito l'esaurimento della parabola dei nazionalismi affermando che essi avevano oramai cessato di costituire «un fattore di prima importanza dello sviluppo storico»², dall'altra Nicole Janigro presagiva nel suo omonimo saggio del 1994 che l'«esplosione delle nazioni» sarebbe stato il tratto distintivo della conflittualità del futuro³. Il presupposto che condividono questi diversi punti di vista concerne l'intento degli studiosi di leggere il fenomeno dell'accentuato processo di nazionalizzazione della politica mondiale in relazione ai processi della globalizzazione.

¹ F. Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992 (*The End of History and The Last Man*, New York, Free Press, 1992).

² E. Hobsbawm, *Nazioni e nazionalismi dal 1780. Programmi, mito, realtà*, Torino, Einaudi, 1990 (*Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990). Riprendendo e rielaborando dibattiti più o meno recenti, questi testi hanno riaperto un interesse che dopo la Seconda guerra mondiale sembrava aver perso la sua attualità, in un'atmosfera "post-nazionale" di cui la politica dei blocchi e l'avvio della costruzione europea costituivano l'aspetto più evidente. I processi di decolonizzazione furono da molti interpretati in chiave *nazionale*, ma al di là di questo il tema della nazione e dei nazionalismi mantenne a lungo un carattere prevalentemente accademico. Negli anni Ottanta apparvero alcuni dei testi teorici più significativi: tra gli altri E. Gellner, *Nazioni e nazionalismo*, Roma, Editori Riuniti, 1986 (*Nations and Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1983) e B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 1996 (*Imagined Communities. Reflections on the origins and spread of nationalism*, London, Verso, 1986).

³ N. Janigro, *L'esplosione delle nazioni. Il caso jugoslavo*, Milano, Feltrinelli, 1999.

Dallo stesso presupposto parte anche l'interpretazione che lo studioso Antony Smith fornisce del fenomeno; egli, pur convenendo alla tesi di Hobsbawm secondo cui le nazioni sono fondate su dei presupposti culturali e non in base ad elementi di carattere naturale, non condivide l'idea di quest'ultimo che vedeva nel risorgere dei nazionalismi al tramonto del Ventesimo secolo una reazione difensiva prima del depotenziamento definitivo. Lo studioso americano ritiene piuttosto che le nazioni abbiano una storia di lunghissima durata che affonda le sue radici nel tipo sociale della comunità etnica⁴. Esse dunque risalgono all'inizio dei tempi e non sono mai scomparse né mai scompariranno dall'orizzonte della storia in quanto costituiscono il fondamento di qualsiasi forma di comunità politica, che proprio in quanto tale si sente, e deve sentirsi, accomunata dal senso di un'appartenenza e di un'identità nazionali⁵. Il mondo plurale, che viene a configurarsi dopo la fine del mondo dicotomico del dopoguerra, appare tendenzialmente molto conflittuale; tale risultato è legato intrinsecamente anche ai processi omologanti della globalizzazione, ma anche alla paura che l'incontro con l'alterità comporta corollario dell'enorme flusso delle migrazioni che stanno modificando il quadro geopolitico dell'Europa.

A questi studi imprescindibili si aggiunge l'assunto fondamentale evidenziato dalle ricerche relativamente più recenti ed innovative, come quella di Homi Bhabha⁶, intorno al legame tra cultura, letteratura e identità nazionale, secondo cui la nazione è un'entità ideale creata e alimentata dalle sue narrazioni e dalle varie mitologie prodotte da una collettività. È nella profonda interrelazione tra nazione e narrazione che risiede l'idea portante di questa tesi, ossia nell'idea che il concetto di nazione sia inseparabile dalla

⁴ A. Smith, *Le origini etniche delle nazioni*, Bologna, Il Mulino, 1992 (*The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, Blackwell, 1986).

⁵ Ivi, p. 32.

⁶ H. Bhabha (ed.), *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997 (*Nation and Narration*, London, Routledge, 1990).

sua narrazione; una visione che tradizionalmente mira a costruire l'identità collettiva in opposizione all'Altro, nutrendo l'illusione di un'omogeneità culturale al di qua della frontiera, pretendendo la superiorità di tale cultura nei confronti delle altre ed inventando un nemico che ne minaccia presumibilmente la frontiera e l'omogeneità. La letteratura, sin dall'epoca romantica, è sempre stata uno dei pilastri dell'identità nazionale, in quanto «specchio nel quale si riflette l'immagine che il paese vuole trasmettere di sé stesso»⁷, poiché è in queste narrazioni che i cittadini riconoscono dei valori del carattere collettivo e da esse emerge e si rafforza il loro senso di appartenenza ad una comunità nazionale⁸. A partire da questi presupposti, non è difficile individuare un collegamento incalzante tra narrazione e storiografia letteraria; delineare la storia di una letteratura nazionale richiede innanzitutto la sua narrazione, valorizzando determinate epoche, correnti e autori, attribuendo dell'importanza in determinate tendenze e poca rilevanza in altre. Tale atto significa allora creare un canone privilegiando «la continuità sulle fratture e le somiglianze sulle differenze»⁹ composto da opere e da autori che si raggruppano attorno ad una stessa lingua. Narrare una storia letteraria è «spesso inseguire il procedere dello “spirito” di un popolo, come si usava dire, oppure tracciare la formazione discorsiva di un'identità nazionale che si profila come un dialogo ininterrotto con le parole passate e le parole a venire, interrogando con le forme e i linguaggi la realtà e la storia»¹⁰.

Nella misura in cui, nel corso del terzo millennio, la realtà e la storia si profilano frammentate in una molteplicità di narrazioni e di spazi che comportano anche la

⁷ S. Camilotti, *La letteratura della migrazione in lingua italiana e i suoi riflessi sul concetto di identità culturale*, in F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo*, Bologna, CLUEB, 2012, p. 220.

⁸ Cfr. A. A. Rosa, *Storia europea della letteratura italiana, III. La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009.

⁹ S. Jossa, *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 14.

¹⁰ Ivi, p. 10.

proliferazione degli spazi identitari, indagare la formazione discorsiva dell'identità nazionale significa inglobare anche le contro-narrazioni destinate a infrangere tale continuità. Se nel momento della formazione degli stati nazionali in Europa, tra gli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, una delle funzioni della letteratura era quella di «narrare le nazioni dal loro interno, offrendone una lingua unificata e un immaginario condivisibile», nel secolo successivo la letteratura «intraprende un processo decisivo verso la mondializzazione dell'immaginario»¹¹. Naturalmente, questa è anche una delle ricadute del crescente contatto e scambio tra le letterature - italiane ed europee ma anche europee ed extra-europee - che comincia ad affacciarsi in Italia a partire dagli anni Novanta.

Contrariamente ad altri paesi europei con un ricco passato coloniale, l'Italia iniziò soltanto al tramonto del Ventesimo secolo a diventare testimone del cosiddetto fenomeno della «letteratura della migrazione in lingua italiana»¹² e /o postcoloniale. La questione della terminologia impiegata al fine di descrivere la «letteratura degli autori translingui, ovvero di coloro che cambiando lingua si servono della nuova nei loro testi letterari pubblicati nel paese di arrivo»¹³, è stata centrale sin dagli albori della narrativa in questione, la cui datazione si fa risalire agli anni Novanta. Il termine «letteratura

¹¹ N. Moll, *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, Bologna, Pàtron, 2015, p. 10.

¹² A. Gnisci, *La letteratura italiana della migrazione*, in Id. (a cura di), *Il nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura di migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006. Nel corso degli anni sono stati impiegati diversi termini al fine di riferirsi a questa produzione nonché agli autori e autrici che l'hanno prodotta riportati qui di seguito: letteratura «della migrazione», «italofona», «della diaspora», «dell'immigrazione». A quest'ultima fanno riferimento: L. Quaquarelli (a cura di), *Certi Confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano, Morellini, 2010; D. Meneghelli, *Finzioni dell'io nella letteratura italiana dell'immigrazione*, in «Narrativa», n. 28, 2006, pp. 39-51; Alessandro Portelli, a sua volta, ha parlato di letteratura «afroitaliana». Cfr. A. Portelli, *Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano*, in *L'ospite ingrato. Globalizzazione e identità*, Annuario del Centro Studi Franco Fortini, III, 2000, pp. 69-86.

¹³ F. Sinopoli, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano*, cit., p. 87.

postcoloniale» in lingua italiana, che viene a descrivere quella che fino a quel momento veniva chiamata «letteratura della migrazione», è stato adottato a partire dal 2004 con la pubblicazione di un articolo di Sandra Ponzanesi intitolato *Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero*. In questo saggio essa procede ad una sistemazione del fenomeno della scrittura di migranti proponendo una divisione tra la produzione letteraria delle donne provenienti dalle ex-colonie italiane che si rapportano in maniera opposizionale e sovversiva al canone nazionale e il resto delle scritture migranti in lingua italiana¹⁴. In realtà la studiosa aveva già pubblicato un articolo, nel 1998, sulla scrittura femminile di donne migranti in Italia in cui sanciva la nascita della scrittura postcoloniale italiana in quanto parte della cosiddetta «letteratura minore» – termine coniato da Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁵. Sempre nel 1998 viene datato anche il secondo testo critico considerato quale punto di riferimento imprescindibile in questo campo di studi. Si tratta del testo di Armando Gnisci intitolato *La letteratura italiana della migrazione*¹⁶, in cui il comparatista italiano legge «la letteratura postcoloniale come una sorta di macroinsieme dotato di potere rappresentativo e onnicomprensivo della letteratura della migrazione, nata dall'intreccio del passato migratorio e coloniale dell'Italia con il suo presente di meta di flussi migratori»¹⁷.

¹⁴ Il termine in questione era apparso in due pubblicazioni del 2004: S. Ponzanesi, *Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero e la letteratura meticcia*, in «Quaderni del '900», Vol. IV, n. 4, 2004, pp. 25-35, successivamente inserito in Ead., *Paradoxes of Postcolonial Culture: Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, State University of New York Press, 2004; T. Morosetti (a cura di), *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura dell'immigrazione all'incontro con l'altro*, numero monografico in «Quaderni del '900», n. 4, 2004.

¹⁵ Cfr. S. Ponzanesi, *Post-Colonial Women's Writing in Italian: A Case of Study of the Eritrean Ribka Sibhatu*, in «Northeast African Studies», Vol. V, n. 3, 1998, pp. 97-111.

¹⁶ Successivamente inserito in A. Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.

¹⁷ M. G. Negro, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesari, 2015, p. 12.

A partire, dunque, da quel momento cronologico, si nota una “svolta” nel postcoloniale italiano manifestata in un animato dibattito che prende l’avvio nel campo accademico che vede la produzione, e l’incessante proliferazione, di una serie di testi fondamentali per lo studio del postcoloniale italiano che si avvalgono anche di studi provenienti da diverse aree scientifiche quali la storia, l’antropologia, la sociologia e gli studi culturali. L’intento è quello di gettare luce su un capitolo oscuro della storia italiana offrendone nuove interpretazioni e un nuovo modo di rapportarsi all’archivio¹⁸.

¹⁸ I volumi pubblicati sulla letteratura di migrazione e postcoloniale italiana sono, in ordine cronologico, i seguenti: I. Chambers, L. Curti (a cura di), *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti divisi*, Napoli, Liguori, 1997; G. Parati, *Looking through Non-Western Eyes. Immigrant Women’s Autobiographical Narratives in Italian*, in G. Brinker-Gabler, S. Smith (a cura di), *Writing New Identities. Gender, Nationalism and Immigration the New European Subjects*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 118-142; S. Mezzadra, *La Condizione Postcoloniale*, Verona, Ombre Corte, 2008; G. Parati (a cura di), *Mediterranean Crossroads. Migration Literature in Italy*, London, Associated University Press, 1999; A. Gnisci, N. Moll (a cura di), *Diaspore europee & Lettere migranti*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002; S. Ponzanesi, *Paradoxes of Postcolonial Culture: Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, State University of New York Press, 2004; «Quaderni del ‘900», numero monografico sulla letteratura postcoloniale italiana, Vol. IV, 2004; G. Parati, *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2005; J. Andall, D. Duncan (a cura di), *Italian Colonialism. Legacy and Memory*, Berna, Peter Lang, 2005; S. Albertazzi, *Lo sguardo dell’Altro, le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2005; A. Gnisci (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006; «Methamorphoses», numero monografico dal titolo *Other Italies, Italy’s Others*, Vol. XIV, nn. 1-2, 2006; C. Romeo, *Rewriting the Nation: Migrant and post-Migrant Women Writers in Italy*, Rutgers, The State University of New Jersey-New Brunswick, 2006; D. Comberiati, *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall’Africa coloniale all’Italia di oggi*, Roma, Caravan, 2009; G. Frenquelli, L. Melosi (a cura di), *Lingua e cultura dell’Italia coloniale*, Roma, Aracne, 2009; J. Andall, D. Duncan, *National Belongings: Hybridity in Italian Colonial and Postcolonial Cultures*, Oxford, Peter Lang, 2010; R. Derobertis (a cura di), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010; D. Comberiati, *Scrivere nella lingua dell’altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang, 2010; M. Venturini, *Controcànone. Per una cartografia della scrittura coloniale e postcoloniale italiana*, Roma, Aracne, 2010; S. Camilotti, S. Zangrando (a cura di), *Letteratura e migrazione in Italia. Studi e dialoghi*, Trento, UNI Service, 2010; C. Barbarulli, *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, Pisa, ETS, 2010; L. Quaquarelli (a cura di), *Certi Confini: Sulla letteratura italiana dell’immigrazione*, Milano, Morellini, 2010; G. Proglia, *Memorie oltre confine. La letteratura italiana in prospettiva storica*, Verona, Ombre Corte, 2011; S. Contarini, G. Pias, L. Quaquarelli (a cura di), *Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana dell’immigrazione*, in «Narrativa», nn. 33-34, 2011; U. Fracassa, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Perrone, 2012; F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di),

Sotto quest'aspetto, Sandra Ponzanesi vedeva nel ritardo maturato dagli studi postcoloniali italiani un potenziale vantaggio, nella misura in cui tale ritardo porta con sé un'aria innovativa e sperimentale, volta a contribuire non solo all'arricchimento del campo degli studi postcoloniali in Italia, ma a rinnovare gli studi postcoloniali *tout court*¹⁹. Prima di proseguire, è necessario chiarire che con il termine *postcoloniale* non ci si riferisce soltanto a un fenomeno circoscritto ad un'area geografica precisa o a un settore disciplinare di uno specifico gruppo di lingue; né con esso si intende soltanto quello che segue cronologicamente il coloniale, rielaborando le ferite che ha portato con sé. Il termine postcoloniale designa piuttosto una «strategia critica che implica la

Leggere il testo e il mondo, cit.; C. Lombardi-Diop, C. Romeo (a cura di), *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, New York, Palgrave-Macmillan, 2012; R. Morace, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012; L. De Franceschi (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Roma, Aracne, 2013; L. Lori, *La letteratura postcoloniale somala fra diaspora e identità*, Verona, Ombre Corte, 2013; F. Sinopoli (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013; C. Mengozzi, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013; S. Camilotti, *Cartoline d'Africa. Le colonie italiane nelle rappresentazioni letterarie*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014; F. Sinopoli, *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Roma, Bulzoni, 2014; C. Lombardi-Diop, C. Romeo (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier Università, 2014; N. Moll, *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, Bologna, Pàtron, 2015; S. Brioni, *The Somali Within: Language, Race, and Belonging in "Minor" Italian Literature*, Oxford, Legenda, 2015; M. Bovo Romoeuf, F. Manai (a cura di), *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*, Bruxelles, Peter Lang, 2015; M. G. Negro, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, cit.; G. Bonsaver, E. Bond, F. Faloppa, *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Berna, Peter Lang, 2015; L. Quaquarelli, *Narrazione e migrazione*, Milano, Morellini, 2015; P. Cabot, Ranzini (a cura di), *Les littératures de la Corne de l'Afrique. Regards croisés*, Paris, Karthala, 2016; D. Comberiat, F. Pisanelli (a cura di), *Scrivere tra le lingue. Migrazione, bilinguismo, plurilinguismo e poetiche della frontiera nell'Italia contemporanea (1980-2015)*, Roma, Aracne, 2017; S. Camilotti, T. Crivelli (a cura di), *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*, Venezia, Ca' Foscari Edizioni, 2017; C. Romeo, *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Firenze, Le Monnier Università, 2018; S. Brioni, S. Bousa Gulema (eds), *The Horn of Africa and Italy. Colonial, Postcolonial and Transnational Cultural Encounters*, Bruxelles, Peter Lang 2018; E. Bond, *Writing Migration through the Body*, London-New York, Palgrave-Macmillan, 2018.

¹⁹ Cfr. S. Ponzanesi, *The Postcolonial turn in Italian Studies*, in C. Lombardi-Diop, C. Romeo (a cura di), *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, cit., pp. 50-69.

revisione dei canoni letterari nazionali nonché dei metodi di interpretazione e rappresentazione dominanti, mettendo in discussione categorie fondamentali del pensiero occidentale quali identità, nazione, potere, periferia-centro, tradizione-modernità, differenza, subalternità, frontiera e genere»²⁰. Si tratta quindi di un concetto che ci permette di comprendere i rapporti tra dominanti e i subalterni basati sulle forme del capitalismo transnazionale, di assistere alla nascita di nuove soggettività, di ridefinire i canoni culturali e rielaborare le basi delle discipline accademiche che finora sono state formulate su parametri strettamente nazionali.

Una sezione particolare di questa narrativa, la quale viene definita da Caterina Romeo scrittura «postcoloniale diretta»²¹, è formata dalle opere prodotte da scrittori e scrittrici provenienti dalle ex-colonie italiane, ossia l'Eritrea, l'Etiopia, la Somalia e la Libia, educati nel mito di un passato di grandezza, di una Roma antica riproposta dal regime fascista, nel mito di colonie pensate a immagine dell'Italia. Nel loro caso, proprio per i legami storici che i loro paesi di provenienza intrattenevano con l'Italia, l'italiano «per loro è una lingua madre *altra*, che convive accanto a quella della lingua-madre»²². Spesso si tratta di figli/e di coppie miste, e l'italiano è per loro *in primis* la lingua di uno dei genitori; in altri casi invece, si tratta semplicemente di soggetti che hanno imparato l'italiano durante la loro formazione scolastica e culturale in una delle

²⁰ Ead., *Il Postcolonialismo Italiano. Figlie dell'Impero e Letteratura Meticcia*, in «Quaderni del '900», n. 4, 2004, p. 2. Per un approfondimento sulla critica postcoloniale, si vedano: A. Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, London-New York, Routledge, 2005; B. Ascroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, London-New York, Routledge, 1989; I. Chambers, L. Curti (a cura di), *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, London-New York, Routledge, 1996.

²¹ Dato che, come si è già detto, il concetto postcoloniale è un termine caleidoscopico, la scrittrice procede ad un tale divisione al fine di trovare una nozione che indichi quel gruppo di scritture prodotte da scrittori e scrittrici provenienti dai paesi ex-colonizzati dall'Italia. C. Romeo, in *Riscrivere la nazione*, cit., p. 31.

²² D. Comberiati, *Le molte voci del soggetto nomade*, in «Scritture migranti: intervista di scambi interculturali»: http://www.retidedalus.it/Archivi/2007/marzo/LETTERATURE_MONDO/Letteratura_migrante.htm.

ex colonie oppure per quelli che sono arrivati in Italia direttamente in età scolastica. Oltre alle valenze personali dunque, la scelta della lingua in cui scrivere assume anche una valenza politica; l'italiano è la lingua dell'ex-colonizzatore ma anche quella del pubblico a cui ci si vuole rivolgere.

Nelle opere degli scrittori e delle scrittrici provenienti da questo specifico gruppo dei paesi dell'Africa orientale si individua invece un'altra istanza politica più marcata, esplicitata nel fatto che in esse si porta a galla una parte della storia coloniale italiana rimasta, fino ad un periodo relativamente recente, immersa nell'oblio²³. In esse prende piede allora quella «pulsione negromantica», di cui parla Giuliana Benvenuti, che segue a sua volta Mario Domenichelli, che fa emergere le voci e i discorsi di un passato che la storia ha ammutolito²⁴. Questo passato, nella percezione comune degli italiani, viene percepito come una sfortunata parentesi del periodo fascista, il cui influsso nella formazione dell'identità nazionale, nonché nel processo di modernizzazione del paese, è stato a lungo ignorato. Il motivo di questo ritardo va individuato nella particolarità del postcolonialismo. In Italia, diversamente a quanto accadde con altre grandi potenze europee, il processo di decolonizzazione non è avvenuto subito dopo la fine della colonizzazione; il periodo seguito alla Seconda Guerra mondiale è stato segnato dal predominio di meccanismi di rimozione che hanno rimandato il processo di

²³ N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002; Id., *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Bologna, Il Mulino, 2005; G. Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004; G. Barrera, *Dangerous Liaisons. Colonial Concubinage in Eritrea, 1840-1941*, Evanstone, Northwestern University Press, 1996; V. Perilli, *Miti e smemoratezze del passato coloniale italiano*, in «Controstorie», n. 1, 2008; R. Bonavita, *Spettri dell'altro. Letteratura e razzismo nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2010.

²⁴ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 7-8.

«decolonizzazione della memoria»²⁵ ai primi anni degli anni Novanta unitamente all'approdo della prima grande ondata migratoria in Italia.

Come ci informa Nicola Labanca, considerare l'impresa coloniale come qualcosa di esclusivamente legato al fascismo, e rifiutando di indagare lo sfondo storico più complesso della stessa, ha comportato, durante il decennio degli anni Cinquanta (in cui prevaleva il desiderio di seppellire tutto quello che era relativo al regime fascista), la rimozione totale del periodo coloniale e di quello fascista senza prima «commemorarlo»²⁶. Negli anni Sessanta invece, l'Africa comincia ad essere associata a tutta una serie di tratti discriminatori contraddistinti da una forte esotizzazione, erotizzazione e sublimazione, e finisce così per schiacciarsi in un luogo mitico di sperimentazione²⁷. Sarà a partire dagli anni Settanta in poi che prenderà piede la cosiddetta «guerra della memoria»²⁸, assecondata anche dall'apertura degli archivi storici rimasti fino a quel momento inaccessibili. Le memorie coloniali rimosse, una volta recuperate, avrebbero messo fortemente in discussione il mito degli «italiani brava gente», che nutriva fino a quel momento l'immaginario nazionale²⁹.

L'accentuazione del processo della «decolonizzazione della memoria» coloniale è avvenuta grazie all'approdo dei primi migranti in Italia, nelle fattispecie grazie alle memorie di autori e autrici originari dai paesi ex-colonizzati che hanno gettato luce sulla storia coloniale italiana proponendosi di svelarne le lacune e le omissioni. Al di là della contestazione del discorso coloniale italiano però, tali narrazioni, in quanto

²⁵ N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, cit., p. 438.

²⁶ Id., *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, cit., p. 275.

²⁷ Ivi, pp. 314-315.

²⁸ Ivi, p. 345.

²⁹ Ivi, p. 350.

contro-storie che rivendicano una posizione all'interno della cultura letteraria italiana, rompono la continuità narrativa di una letteratura legata all'idea di nazione³⁰.

Proprio perché la letteratura, come d'altronde la storiografia, in quanto veicolo della *memoria culturale*³¹, ha giocato un ruolo relevantissimo nella costruzione dell'identità nazionale italiana tramite lo stabilirsi di un canone letterario mirante a rispecchiare i valori etici e politici delle strutture politico-istituzionali nonché la sua successiva apertura volta a integrare le produzioni letterarie migranti e postcoloniali di espressione italiana, ossia di opere permeate da una diversa nozione di italianità, porta a riconsiderare le costruzioni identitarie. Rompendo la relazione stabilitasi tra lingua, letteratura e nazione, fondativa delle identità nazionali, le produzioni postcoloniali consentono alla letteratura di liberarsi dal giogo e dai confini che le sono stati imposti dagli Stati nazionali.

Partendo da questo presupposto, occorre premettere che nel presente lavoro, sulla scia di Silvia Contarini³², si intende inserire le opere appartenenti alla letteratura postcoloniale all'interno del panorama della letteratura contemporanea italiana situandole accanto alla produzione *narrativa degli anni Zero*, senza che esse vengano, tuttavia, private dei loro elementi peculiari. Va inoltre specificato che, pur condividendo l'uso del sintagma «letteratura postcoloniale» nel senso che abbiamo descritto prima, seguendo Sandra Ponzanesi, nel presente lavoro si adopera il termine «letteratura di migrazione e/o postcoloniale italiana»³³, più affine, per riferirsi al *corpus* composto dai seguenti romanzi: *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi, *Adua* di Igiaba Scego, *Il latte è buono* di Garane Garane, *Timira* dei Wu Ming ed Antar Mohamed,

³⁰ Cfr. G. Benvenuti, R. Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.

³¹ Cfr. A. Erll, *Memory in Culture*, New Hampshire, Palgrave-Macmillan, 2011.

³² S. Contarini, *Letteratura migrante femminile: dalla scrittura di sé alla riscrittura del mondo*, in H. Serwoska (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 369-380.

³³ Appare così in G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, op. cit.

Madre piccola e Il comandante del fiume di Cristina Ubah Ali Farah³⁴. Benché tutte le opere trattate costituiscano dei testi postcoloniali a pieno titolo, che muovono una critica al discorso egemonico occidentale, in alcuni di essi viene rintracciata una maggiore focalizzazione sul tema dell'esperienza migratoria, mentre in altri su quella coloniale. Sotto quest'aspetto, si è ritenuto opportuno optare per una locuzione che esplicasse tale peculiarità a livello tematico.

In quanto momenti di conoscenza dell'alterità, sia l'esperienza coloniale sia quella migratoria portano l'individuo a ridefinire la propria identità. Partendo dunque dalla tesi condivisa tra gli studiosi che la narrazione è la forma principale tramite cui l'esperienza umana viene ad acquisire senso, sempre più considerata quale le fondamenta su cui si costruisce l'identità, e il mezzo tramite cui essa si manifesta³⁵, si

³⁴ Garane Garane (*Il latte è buono*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005) è uno scrittore di origini somale, discendente da una nobile famiglia, ha frequentato le scuole italiane a Mogadiscio e si è laureato in Letteratura italiana a Firenze e in Letteratura francese a Grenoble. Attualmente è impegnato nell'insegnamento universitario negli Stati Uniti. Gabriella Ghermandi (*Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007) è nata ad Addis Abeba nel 1965, e si è trasferita in Italia nel 1979, dove vive a Bologna, città di origine del padre. Scrive e interpreta spettacoli di narrazione e nel 2012 ha realizzato l'Atse Tewodoros Project, il quale coinvolge musicisti etiopi e italiani sui temi della memoria storica, della tradizione e della convivenza tra culture. Regina di fiori e di perle, il suo primo romanzo pubblicato nel 2007, è stato tradotto nel 2015 in inglese e pubblicato da Indiana University Press. Igiaba Scego (*Adua*, Firenze, Giunti Editore, 2015) è nata a Roma, ma è figlia di un ex ministro degli Esteri somalo in esilio. Scrittrice ormai affermata.

Figlia di madre italiana e padre somalo, Cristina Ali Farah (*Madre piccola*, Roma, Frassinelli, 2007; *Il comandante del fiume*, 66THAND2ND, Roma, 2014) è nata a Verona ma all'età di soli tre anni si è trasferita con la famiglia a Mogadiscio da dove sarà costretta a fuggire nel 1991 a causa dello scoppio della guerra civile. Trascorse inizialmente alcuni anni in Ungheria, in seguito si è installata a Roma e oggi giorno vive a Bruxelles. È autrice di diversi testi e di poesie nonché di due romanzi *Madre piccola* e *Il comandante del fiume* pubblicati rispettivamente nel 2007 e nel 2014. E possiede la lingua materna, nella quale ha intrapreso i suoi studi e nella quale scrive, ma si muove con disinvoltura nel mondo paterno, del quale non le sfuggono la lingua e la cultura, nonché la storia di migrazioni che ha segnato il destino e il carattere del suo popolo. Antar Mohamed ha collaborato con Wu Ming 2 per scrivere (*Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi, 2012); un romanzo dedicato questo alle memorie coloniali italiane: *Timira* è un *non-fiction* novel, incentrato sulla figura di Isabella Marincola, madre defunta dell'autore Anthar Mohamed.

³⁵ D. Polkinghorne, *Narrative Psychology and Historical Consciousness: Relationships and Perspective*, in J. Straub (ed.), *Narration, Identity, and Historical Consciousness*, New York, Berghahn Books, 2005.

ipotizza che nella produzione postcoloniale italiana sotto analisi, l'atto di raccontare il passato consente la cristallizzazione di una doppia operazione: essa prevede la rielaborazione e la ricostruzione dell'identità dei soggetti migranti e postcoloniali a seguito di esperienze traumatiche quali il colonialismo, la guerra civile e la migrazione, sia la demitizzazione dell'identità nazionale italiana svelandone il substrato stereotipato, nazionalistico e spesso razzista.

Seguire e mostrare l'andamento rizomatico del cronotopo, nelle opere in questione, consente di contestualizzare il processo di formazione del carattere nazionale italiano gettando luce sul ruolo fondativo che l'immaginario coloniale ha avuto nel consolidamento di un immaginario nazionale restio a considerare l'intersezione tra nerezza e italianità come possibile in una società storicamente costruita come bianca e cattolica. Questi testi ripresentano il tempo e lo spazio della modernità occidentale «alla luce delle storie, delle culture, dei corpi, negati, offuscati»³⁶. Al tempo stesso, si andrà a vedere come tali soggetti riescano, grazie al racconto autobiografico e alle strategie tipiche dell'oralità, a ricostruire le loro identità individuali ma anche quelle collettive configurando una serie di «comunità immaginate».

In questo contesto, il primo capitolo è dedicato allo studio approfondito e alla presentazione delle traiettorie della narrativa italiana degli ultimi trent'anni. Partendo dal presupposto che, sulla scia di Silvia Contarini³⁷, la produzione narrativa di migrazione e/o postcoloniale in lingua italiana va considerata quale parte costitutiva della letteratura contemporanea italiana, in questo primo capitolo ci si è proposti di inserire tali opere nella categoria della cosiddetta *narrativa degli anni Zero*. Con lo

³⁶ I. Chambers, *Una cartografia sradicata*, in S. Adamo (a cura di), *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria della critica culturale*, Roma, Meltemi, 2007, p. 59.

³⁷ S. Contarini, *Letteratura migrante femminile: dalla scrittura di sé alla riscrittura del mondo*, in H. Serwoska (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà*, cit., pp. 369-380.

scopo di esaminare come e dove la narrativa di migrazione e/o postcoloniale si situi in questo ampio quadro, nonché di indagare quale sia il contributo che essa ha avuto nella letteratura italiana contemporanea, si è intrapresa una doppia operazione. *In primis*, si è cercato di rintracciare sul piano diacronico le linee di continuità e di discontinuità della prima rispetto alla narrativa postmoderna che l'ha preceduta e, in seguito, di individuare sul piano sincronico le affinità e le discrepanze tra le produzioni letterarie postcoloniali in lingua italiana e le opere appartenenti alla *narrativa degli anni Zero*. A questo proposito, si è considerato opportuno gettare luce sugli aspetti predominanti di entrambe le categorie, soffermandosi ora sulle fattezze che le accomunano ora sulle loro linee di divergenza. Si avverte che una delle tendenze vigenti nella narrativa italiana *tout court* dell'ultimo ventennio, ossia quella che fa degli eventi storici del secondo Novecento il luogo deputato dell'immaginario romanzesco, viene rintracciata già nelle produzioni letterarie di migrazione degli anni Novanta e giunge al suo culmine nei primi anni Zero con il riaffiorare della memoria repressa del passato coloniale italiano in seno alla narrativa postcoloniale italiana.

Il secondo capitolo si pone l'obiettivo di indagare una serie di questioni teoretiche di natura filosofico-psicoanalitica e di approfondire ad alcuni strumenti concettuali che sottostanno al lavoro realizzato. Ci si sofferma così sulle implicazioni epistemologiche del complesso rapporto tra storiografia e letteratura, che si riconduce al dittico di realtà-finzione, che da sempre ha accompagnato il dibattito sul romanzo storico, nonché su dei concetti psicoanalitici quali il trauma e la memoria (comprendenti anche le nozioni di memoria collettiva, memoria culturale, memoria traumatica e memoria narrativa) che informano il processo di formazione dell'identità, sia di quella individuale che di quella collettiva. Inoltre, ci si propone di gettare luce su una serie di nozioni mutuata dalla critica culturale e da quella postcoloniale, quali la *posizionalità* della voce narrante e il punto di vista, la *presa di parola* da parte del soggetto *subalterno* nonché il concetto di *intersezionalità*, ossia il metodo che pone l'accento sulla necessità di considerare diverse categorie di oppressione, quali genere, razza, nazionalità, classe, religione, e sessualità, nella loro compresenza e simultanea intersezione.

Nel terzo capitolo ci si focalizza sull'analisi di alcuni aspetti strutturanti delle sei opere che costituiscono il *corpus* della ricerca, con lo scopo di dimostrare che sul piano narratologico si registra una ricorrenza di narrazioni multifocali e si assiste all'intersezione di molteplici piani spaziotemporali i quali rendono conto di una realtà pluriprospectica e multistratificata. La strategia di raffigurare la narrazione della stessa Storia tramite diverse prospettive, oppure di intrecciare con la fabula principale una pluralità di altre storie, rispecchia l'impossibilità di offrire un'interpretazione unitaria e lineare nella Storia, soprattutto dopo l'emanazione della *fine delle grandi narrazioni* che ben si concilia con tematiche quali l'esilio, la diaspora e la migrazione.

Il quarto capitolo, infine, si propone di analizzare il processo di formazione identitaria del soggetto migrante e/o postcoloniale: nei romanzi in questione si dimostra che i personaggi rappresentati dispongono di identità plurali, o quanto meno di diverse risorse per costruire di volta in volta un'identità, diventando potenzialmente membri di più comunità e sottraendosi ad una concezione d'identità nazionale omologante. A tale scopo, si intraprende un'analisi condotta in base alla costellazione degli assi concettuali afferenti ora alla teoria psicoanalitica ora a quella degli studi culturali e postcoloniali, tesa a rintracciare i tre stadi in cui tale operazione si attua: la prima consiste nell'individuare la scissione profonda e il senso di spaesamento che i personaggi provano nel loro tentativo di conciliare l'immagine che loro hanno di sé stessi e quella che gli Altri proiettano su di loro a causa della loro diversità cromatica che li pone al di fuori dello spazio nazionale italiano. La seconda si sofferma sul ruolo terapeutico che la rammemorazione del passato realizzata dal soggetto, ossia l'organizzazione dell'esperienza traumatica sotto delle coordinate spazio-temporali, ha nella ricomposizione della soggettività frammentata; essa permette all'individuo di riappropriarsi del passato e di attribuire del senso alla propria storia. Al tempo stesso il recupero del passato tramite la narrazione comporta l'intreccio dell'esperienza individuale con quella collettiva, poiché la prima è sempre corollario di avvenimenti storici più grandi, quali il colonialismo, la guerra civile e la migrazione. Sotto quest'aspetto, la ricerca identitaria attuata dai personaggi passa dal livello individuale

a quello collettivo, consentendo a questi ultimi di acquisire un livello di maturazione che li porta ad affermare la propria appartenenza a più comunità in base all'intersezione di fattori quali la lingua, la cultura, il genere, la religione, il colore della pelle e la classe sociale.

Capitolo I

La narrativa italiana nell'ultimo trentennio

I. Introduzione

Le opere di cui abbiamo l'intenzione di occuparci in questo lavoro - appartenenti alla narrativa italiana postcoloniale - sono delle produzioni nate durante i primi anni del nuovo millennio che vanno inserite nel quadro più generale della narrativa italiana *degli anni Zero*³⁸. Questa categoria, nonostante raggruppamenti delle opere contemporanee in senso stretto - il che rischierebbe di compromettere lo studio di un fenomeno apparso in epoca proprio sincronica a noi -, si è ormai consolidata grazie alla creazione di un intero filone di studi che si è proposto di avviare dei percorsi di avvicinamento e di avanzare delle ipotesi interpretative sulle produzioni degli ultimi anni, tramite una serie di discussioni ospitate in riviste settoriali, pagine culturali della stampa, blog, convegni, e webzine in cui è stata coinvolta una gran parte di studiosi, di critici contemporanei, ma anche degli scrittori stessi i quali hanno partecipato attivamente a questo dibattito occupandone un posto centrale³⁹.

Lungi da costituire, dunque, una mera categoria cronologica, il termine impiegato designa quelle opere prodotte durante i primi anni del nuovo millennio le quali vengono accomunate da certe caratteristiche ascrivibili a questo periodo preciso in quanto esse vengono a registrare, e forse a rispondere, alle esigenze della realtà che ci circonda

³⁸ Prima dell'adozione del termine *anni Zero* sono stati impiegati da diversi critici i seguenti titoli: A. Scurati, *Letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006; A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007; S. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, Palermo, G. B. Palumbo & C. Editore, 2008; Wu Ming, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009.

³⁹ Alcuni dei siti online che hanno ospitato il lungo dibattito sulla *narrativa degli anni Zero* sono: *Nazione indiana*, *Le parole e le cose*, *Minima et Moralia*, *Il lavoro culturale*, *Il primo amore*, *Wu Ming Foundation*, *Carmilla on-line*, *Lipperattura* e *Vibrisse*.

segnata prevalentemente dalla crisi economica iniziata nel 2008 e il conflitto tra Oriente e Occidente nelle sue diverse accezioni. L'iperbole - il termine per eccellenza che caratterizza questa epoca - s'incarna nell'iperindividualismo, nell'ipernarcisismo, nell'iperconsumismo e nell'ipercapitalismo che dominano la vita privata e quella pubblica. È il momento storico in cui le nozioni della rapidità, della novità, di una sempre più grande spinta di produttività, vengono innalzate e al tempo stesso viene messo in discussione il loro carattere positivo seguito al declino del mito moderno del progresso.

Un'epoca che viene caratterizzata da un alto tasso di conflittualità manifestatasi nel terrorismo internazionale che prese avvio con l'attentato delle Torri Gemelle - diventato, quasi vent'anni dopo, una costante della nostra quotidianità - , nella guerra dell'Afganistan che ne è seguita, nella seconda fase della guerra arabo-israeliana - cominciata nel 2005 e che dura tutt'oggi - , nella crescita dei nazionalismi, nella guerra della Siria e nei grandi flussi di immigrati susseguiti che approdano sulle coste europee. Tutti questi conflitti, che sono al tempo stesso la causa ma anche il prodotto della grande crisi economica che ha colpito il Vecchio Continente, vengono a minare non solo il concetto stesso dell'Unione Europea, bensì impongono la genesi di nuove forme di responsabilità etica, di solidarietà e di attività civile o politica che si differenziano sia dal riflusso che dominò gli anni Ottanta sia dalla contestazione del Sessantotto e degli anni Settanta. Gli aspetti sopranominati manifestano un nuovo clima in cui prende piede una sensibilità collettiva tesa ad affrontare questa realtà conflittuale e, a tal fine, viene impiegato il bagaglio che la modernità e la postmodernità ci hanno lasciato in eredità, ovvero la volontà critica e autocorrettiva tipica della prima nonché la consapevolezza del carattere utopico risiedente nella nozione marxista di rivoluzione.

Testimone di questa volontà riformatrice e dell'atteggiamento critico sul presente diviene anche la produzione letteraria di questi anni; chi prende la parola, sia intellettuale sia scrittore, sente il bisogno di pronunciarsi sul presente in modo diretto e di rappresentare il mutamento antropologico in atto. Questo interesse diventa esplicito non solo nel prediligere temi tratti dalla cronaca quali la criminalità organizzata, il

precariato, i conflitti etnici e sociali, che sono i temi principali di quella che costituisce la corrente principale della rappresentazione letteraria italiana degli anni Zero, ovvero della cosiddetta narrativa *noir*, ma anche nella ricerca di un nuovo e più significativo realismo attuato mediante la riflessione sul rapporto tra *fiction* e *non-fiction* nonché sulla funzione etica della letteratura.

Benché lo sforzo di uscire dall'*impasse* a cui si è giunti a causa del citazionismo postmodernista e dell'uso parziale della grande tradizione narrativa dati già dalla fine del Novecento, è durante gli anni presi in esame che si registra un'intensificazione dei tentativi verso questa direzione. In tal senso, s'individuano due tendenze, tra di loro contraddittorie, che dominano l'immaginario letterario e si creano così due filoni nella narrativa di questi anni: un primo, che raggruppa sia gli scrittori che si sono opposti sin dall'inizio alla poetica postmoderna sia quelli che la abbandonano dopo averla per un periodo condivisa per optare per un ritorno al reale, e un secondo, che continua a muoversi sulla linea tracciata dall'attitudine postmoderna adottata da scrittori i quali, avendo optato per una derealizzazione, rifiutano qualsiasi possibilità di ritorno del reale perché esso non è mai stato raggiungibile⁴⁰.

Ebbene, allo scopo di esaminare dove la narrativa postcoloniale si situa in questo ampio quadro in cui convivono, durante l'ultimo Ventennio, queste due correnti dominanti nonché di capire quale è il contributo che essa ha avuto nella letteratura italiana contemporanea, ci preme procedere ad una doppia operazione: *in primis*, si cercherà di individuare sul piano diacronico le continuità e le discontinuità della prima rispetto alla narrativa postmoderna che l'ha preceduta e, in seguito, di verificare sul piano sincronico se le produzioni letterarie postcoloniali in lingua italiana intrattengono

⁴⁰ Cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 7-138 e 211-271.

alcun rapporto con le opere appartenenti alla *narrativa degli anni Zero*. A questo proposito si ritiene opportuno prendere in esame, nel corso di questo capitolo, i processi di più lungo periodo con l'intento di costruire un quadro di riferimento più ampio che risalga agli albori del postmoderno in Italia, ovvero gli anni Ottanta, fino agli anni Duemila quando prende piede il dibattito sulla sua fine e nasce la cosiddetta letteratura postcoloniale in lingua italiana. Occorre inoltre soffermarsi sugli anni Novanta, periodo segnato dall'esordio dei *cannibali*, ma anche delle prime opere appartenenti alla letteratura di migrazione in lingua italiana: un "fenomeno", come spesso è stato descritto, che va anch'esso inserito nel contesto più generale del cambio registratosi nell'intera scena nazionale e quella internazionale.

II. Sensibilità postmoderna: caratteristiche e contesto storico

Non c'è nessun "dopoguerra".
Gli stolti chiamavano "pace" il semplice allontanarsi del fronte.
Gli stolti difendevano la pace sostenendo il braccio armato al denaro.
Oltre la prima duna gli scontri proseguivano. Zanne di animali chimerici affondate nelle
carni, il Cielo pieno d'acciaio e fumi, intere culture estirpate dalla Terra.
Gli stolti combattevano gli amici di oggi foraggiando quelli di domani.
Gli stolti gonfiavano il petto, parlavano di "libertà", "democrazia", "qui da noi",
mangiando i frutti di razzie e saccheggi.

Wu Ming

Nell'anno 2009, in una giornata ricca di simboli e di emozioni, hanno avuto luogo a Berlino i festeggiamenti per il ventennale della caduta del Muro. Allo scopo di rievocare l'avvenimento storico, forse il più rilevante della storia dell'Europa di *fin siècle*, sono state mobilitate un migliaio di tessere al fine di costruire un gigantesco domino: il simbolo dell'effetto seguitosi al crollo del Muro che, da una lato, ha marcato la fine della guerra fredda e ha condotto alla riunificazione non solo della città di Berlino ma di tutta l'Europa, e, dall'altro, ha segnato un nuovo momento storico che si aprì con lo scoppio della prima guerra del Golfo e si consolida, un decennio dopo, con l'attentato delle Torri Gemelle e la seconda guerra del Golfo.

Tuttavia, l'effetto-domino che la caduta del Muro avrebbe avuto nel decennio a seguire non è stato colto nella sua complessità da una grande parte di intellettuali a livello internazionale i quali, limitandosene ad una lettura parziale, vi hanno intravisto solamente la fine di un periodo di conflitti e il trionfo di un'età d'oro a venire. La convinzione dominante che si fosse entrati in una fase storica caratterizzata da un nuovo ordine mondiale in cui avrebbero regnato la democrazia e la pace ha spinto alcuni fra

di loro a proclamare la *crisi delle ideologie* e ad enunciare *la fine della storia*⁴¹. L'Occidente durante gli anni Novanta procede ad un'autoesaltazione senza precedenti, celebrando il suo potere, i suoi valori e il suo stile di vita; si registra una diffusa rassegnazione scaturita dalla convinzione che il periodo turbolento del dopoguerra fosse finito e che fosse arrivato finalmente il momento di godere di un periodo pacifico, di immergersi in un consumismo sfrenato e di approfittare del già-creato.

A smentire queste aspettative e a provare che non si trattava di altro che di un'illusione collettiva, di una visione utopica oppure di una mera propaganda ideologica, fu il quadro geopolitico mondiale contrassegnato da conflitti etnici e da crisi sociali: la prima guerra del Golfo, le guerre che devastarono i paesi ex-comunisti della penisola Balcanica e il continente africano - la guerra civile in Somalia e più tardi nello Zaire, il genocidio in Rwanda -, l'approdo delle prime onde migratorie nei paesi centro-europei, la crescita della crisi tra Israele e Palestina, la guerra civile in Cecenia, la nascita di movimenti contro la globalizzazione, l'avvenimento dell'11 Settembre del 2001 nonché la seconda guerra del Golfo e quella dell'Afganistan; tutti episodi che vengono a confermare la persistenza di tensioni e di ostilità lungo tutto il decennio in questione e ad inaugurare l'avvento di un nuovo periodo ad alta conflittualità dominato dalla paura e dalla precarietà.

Il decennio degli anni Novanta costituisce l'ultima fase di un periodo storico che data dall'inizio degli anni Sessanta (1965-1995) e che corrisponderebbe alla cosiddetta postmodernità⁴². Quest'ultima viene caratterizzata da una ristrutturazione del sistema

⁴¹ Cfr. F. Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, op. cit.

⁴² Con il termine postmodernità si intende l'epoca storica che comincia verso la metà degli anni Cinquanta e continua fino ai nostri giorni, contraddistinta però da una svolta segnata dalla crisi economica e dai conflitti tra il mondo occidentale e quello orientale che si affermò con l'accresciuta immigrazione in Europa, con il terrorismo internazionale, con la guerra di Afghanistan, con lo scontro israeliano-palestinese nonché con le guerre del Golfo e nell'ex Jugoslavia. Il termine non viene adottato dagli storici, secondo i quali la postmodernità non è ancora esistita; l'epoca che segue la modernità storica

produttivo ed economico capitalista dovuta alla grande instabilità che segna lo sviluppo economico, politico e culturale di quella fase, di cui il postmoderno costituisce proprio il prodotto⁴³. Di pari passo va anche una crisi riguardante il ruolo sociale dell'arte e della letteratura, della disillusione risultata dalla sconfitta delle lotte degli anni Sessanta e dalla *fine delle grandi narrazioni*, ovvero i grandi sistemi che strutturano il pensiero della modernità in Occidente sancito da Francois Lyotard⁴⁴. Il postmoderno, in quanto categoria critica coniata dal teorico Frederic Jameson, designa «la logica culturale del tardo capitalismo»⁴⁵ e, nonostante non sia un'estetica, si lega alle modalità di produzione, diffusione e consumo della cultura e dell'arte nei paesi del capitalismo avanzato, investite da un irreversibile processo di mercificazione.

Bisogna precisare sin dall'inizio che, benché la produzione artistico-culturale che corrisponde a questo periodo sia stata quella dominante, non ha costituito un vero e proprio movimento né in Italia né all'estero, ma ha sempre coesistito con altre forme di produzione culturale⁴⁶. Questo spiega il carattere fortemente ambiguo del postmodernismo ed è altrettanto legato al quadro politico e sociale in cui quest'ultimo viene inserito. Si tratta dunque di investigare le sue idee dominanti, tra di loro molto conflittuali, ma anche il livello politico-economico nonché la dialettica di spazio-tempo che funge da legame di straordinaria importanza nello sviluppo storico-geografico del

(dal 1492 al 1789) corrisponde per loro alla contemporaneità. Data la tesi di alcuni studiosi, secondo cui siamo ancora dentro la modernità, il termine ha suscitato tante perplessità e resistenze visto che si è trattato di decidere se davvero ci fosse stata una frattura tra il ciclo storico iniziato con la Rivoluzione francese e sancito dalle rivoluzioni industriali. Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 25-28.

⁴³ D. Harvey, *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, Milano, Net, 2002, p. 10.

⁴⁴ Cfr. F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981 (*La Condition Postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979).

⁴⁵ Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007 (*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991).

⁴⁶ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 27.

capitalismo e dei complessi processi di produzione culturale e di trasformazione ideologica⁴⁷.

Secondo Jameson, gli aspetti fondamentali del postmoderno consistono nella mancanza di profondità rintracciabile sia a livello della «teoria» contemporanea sia a livello di tutta l'immagine e del simulacro; nell'indebolimento della storicità e nella struttura schizofrenica tipica della temporalità postmoderna, nel predominio dell'«intensità» quale il tipo di tonalità emotiva caratteristico di quest'epoca⁴⁸. In altre parole, regnano la piattezza/superficialità in quanto aspetto formale del postmodernismo per eccellenza, la fuga dalla storia e l'estetizzazione del passato privo di contenuti nonché il rivelarsi della natura utopica risiedente nelle speranze di rivoluzione e di opposizione contro qualsiasi *status quo*. Avvenimenti quali la crisi petrolifera del 1973, il colpo di stato in Cile, con l'instaurarsi del regime militare di Pinochet, la guerra fredda, il continuo sviluppo tecnologico, che non garantisce la fine dei conflitti, vengono a minare le fondamenta del capitalismo fordista, a mettere fortemente in crisi le idee riguardo al presunto progresso e alla prosperità dell'umanità che sarebbe stata raggiunta grazie allo sviluppo tecnologico e a smentire le aspettative per un mondo migliore in cui avrebbero dominato la democrazia, la giustizia e l'uguaglianza a livello sociale ed economico⁴⁹.

Il sentimento prevalente di questa era riguarda la convinzione che non esiste più una via d'uscita dall'orizzonte segnato dalla contraddittorietà del postmoderno. Si perde la fiducia nella possibilità di cambiare la realtà che comporta la perdita del soggetto il quale, come la psiche, viene decentrato; si cede così il posto a dei soggetti

⁴⁷ D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 10.

⁴⁸ F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., pp. 25-34.

⁴⁹ D. Harvey, *La crisi della modernità*, cit., p. 10.

frammentati e dispersi, contrariamente a quelli centrati dell'epoca precedente⁵⁰. In tal senso, la logica culturale postmoderna è dominata dalla frammentarietà, dalla proliferazione di soggetti, di spazi e di temporalità. In più, alla fine dello stile individuale – seguitosi alla «morte del soggetto» – che conduce alla pratica del *pastiche*, vi regnano la decostruzione, l'assemblaggio di materiali tra di loro differenti, la ripetizione, il riuso, il collage, la riflessione metanarrativa, l'estetizzazione del passato, mentre la schizofrenia viene percepita quale la categoria psicologica che caratterizza per eccellenza il postmoderno⁵¹.

Se questi sono gli assetti del quadro postmoderno europeo si passerà ora al caso specifico del postmoderno italiano al fine di esaminare le sue particolarità. Raffaele Donnarumma, nel contesto di un bilancio sulle continuità e le discontinuità di quest'ultimo con quello europeo, ha individuato in questo rapporto non tanto una differenza «di qualità e di valore riguardo alla produzione artistica», ma piuttosto di «atteggiamento» e considera che, contrariamente alla schizofrenia inerente alla condizione postmoderna, la categoria psicologica che può sussumere il postmoderno italiano sia «uno stato depressivo sedato all'ausilio degli psicofarmaci»⁵². Esso ha un carattere «scolorito assai moderato»⁵³ che non osa procedere ad esercitare delle sperimentazioni che caratterizzano le opere dei rappresentanti principali della letteratura postmoderna a livello europeo; individua una riservatezza da parte degli autori italiani che va letta anche alla luce dei cambiamenti comportati dalla tradizione neorealista relativa al ruolo dell'intellettuale nonché alla funzione della scrittura.

⁵⁰ F. Jameson, *Postmodernismo*, p. 31.

⁵¹ Ivi, pp. 19-52.

⁵² R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 48.

⁵³ Ivi, p. 49.

1. *Il postmoderno italiano: particolarità e problemi di periodizzazione*

Al fine di procedere all'analisi degli aspetti che il postmoderno assume nel panorama italiano, a partire dagli anni Ottanta, bisogna ribadire che esso non costituisce un processo univoco, bensì una dominante di quel periodo che, come abbiamo detto prima, affonda le sue radici nei cambiamenti intervenuti nella società dagli anni Sessanta in avanti. Il dibattito culturale e letterario relativo al postmoderno italiano si afferma già all'inizio degli anni Novanta e persiste fino ai primi anni del Nuovo Millennio quando se ne sancisce la fine con la pubblicazione, nel 2005, dell'omonimo *La fine del postmoderno* di Romano Luperini- titolo che fu prima utilizzato da Alfonso Berardinelli nel 1997 - nonché con due articoli apparsi in «Tirature», quali il *Che fine ha fatto il postmoderno?* (2004) e *Il Romanzo dopo il postmoderno* (2005) di Stefano Calabrese. Monica Jensen d'altro canto procede ad una ricostruzione dettagliata con la pubblicazione di *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità storica*. Oltre a questi testi vanno annoverati i saggi *Raccontare il postmoderno* (1997) di Remo Ceserani e i due manuali di Matteo de Gesù, di cui uno intitolato *La Tradizione del postmoderno*, che manifestano un tentativo di storicizzare il postmoderno⁵⁴.

⁵⁴ Cfr. R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005; V. Spinazzola (a cura di), *Che fine ha fatto il postmoderno?*, Milano, Fondazione A. e A. Mondadori-Il Saggiatore, 2004; A. Berardinelli, *La fine del postmoderno*, in «Lo Straniero», nn. 1-2, 1997-1998, pp. 80-97; Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 15-33; C. Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2012. In campo filosofico si vedano: M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012; M. De Caro, M. Ferraris (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012. Per un'analisi sulla ricezione del dibattito sul postmoderno italiano si vedano: M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità storica*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002; R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; M. de Gesù, *La tradizione del Postmoderno: studi di*

Problematica risulta però anche la questione della datazione del suo inizio. Diversamente dalla tesi che vuole il postmoderno italiano stabilirsi nel 1972-1973⁵⁵, Raffaele Donnarumma propone lo spostamento della data a metà degli anni Sessanta per far coincidere la sua fase preparatoria non solo con quella statunitense, ma soprattutto con due fenomeni politico-sociali inerenti alla storia nazionale italiana: gli effetti del miracolo economico e gli eventi del Sessantotto⁵⁶. L'adozione di questa prospettiva comporta il riconoscimento del carattere fortemente ambiguo, e affatto omogeneo, del postmoderno dato che la nascita di quest'ultimo viene letta al tempo stesso quale conseguenza ma anche quale risposta al disagio della postmodernità che si incarna in questa data simbolica.

Rappresentativo del carattere fortemente contraddittorio della cultura postmoderna sarà il fatto che quest'ultima offre una molteplicità di risposte alla fase di questo mutamento storico-sociale, senza che esse vengano impregnate dalla stessa ideologia; benché la produzione narrativa italiana che copre il trentennio 1965-1995 affronti alcuni problemi comuni riguardo a questo mutamento antropologico, essa non può costituire un'unica categoria⁵⁷. Ciò nonostante, quello che accomuna gli intellettuali italiani è il fatto di aver vissuto «sia il boom economico sia la contestazione quale un trauma,

letteratura italiana, Milano, Franco Angeli, 2003; Id., *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme, nella postmodernità letteraria*, Milano, Franco Angeli, 2005; A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit.; R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, op. cit.

⁵⁵ Tale datazione viene adottata da R. Luperini, *Postmodernità e postmodernismo: breve bilancio del secondo Novecento* (in Id., *Controtempo*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 169-178, p. 170), senza negare tuttavia che il postmoderno in Italia comincia a “profilarsi” a partire della metà degli anni Cinquanta. D'altro canto, Remo Ceserani (in *Raccontare il postmoderno*, cit., pp.13-16) si pronuncia piuttosto a favore di questa datazione, mentre A. Berardinelli opta per il 1945. Cfr. Id., *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*, in «Moderna», n. 2, 2001, pp. 81-92).

⁵⁶ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 29.

⁵⁷ Ivi, pp. 28-31.

poiché questa mutazione antropologica viene trattata quale un sintomo della caduta dei valori della vecchia Italia e priva lo statuto e le tradizioni della letteratura»⁵⁸.

Secondo Alberto Casadei la data di piena manifestazione del postmoderno va collocata negli anni Ottanta e raggiunge il suo apice alla metà degli anni Novanta - momento in cui comincerebbe anche il suo declino⁵⁹. L'inizio di questo decennio costituisce per l'Italia una svolta importante a livello storico, politico e culturale la quale viene identificata con la marcia dei quarantamila a Torino, nell'autunno del 1980, quando si rivelò l'esistenza di una «maggioranza silenziosa» che si contrapponeva al clamore degli scontri sociali durante gli anni di piombo. Si tratta di un periodo segnato dal cosiddetto «riflusso» e dominato dalla decrescenza della tensione che aveva attraversato il campo sociale e politico italiano del decennio Settanta-Ottanta⁶⁰.

Il forte impegno ideologico e politico, che aveva segnato la società italiana nel decennio precedente ora viene a declinare seguendo il tramonto del potere dei sindacati e del PCI, cedendo il suo posto al ritorno alla sfera privata dopo anni di manifestazioni nelle piazze, all'adozione di tesi neoliberali dopo aver seguito con fervore le idee marxiste, alla crescita dei consumi dopo un prolungato rifiuto dell'economia di mercato, al predominio della televisione commerciale, assecondato da un decollo della pubblicità che fece crescere un senso di ottimismo e di benessere sociale. Il disimpegno nell'azione politica, sostituito dalla nascita di sottoculture giovanili non toccò solo i giovani ma anche gli intellettuali militanti che avevano fatto parte del PCI i quali, in seguito alla crisi che si era già registrata nelle loro cerchie, avevano tentato a

⁵⁸ Ivi, p. 30.

⁵⁹ Cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit.

⁶⁰ G. Sabbatucci, V. Vidotto (a cura di), *Storia d'Italia, VI. L'Italia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 186-187.

contemperare «durante gli anni del neorealismo una ricerca nella scrittura e una formazione di una coscienza civile pubblica»⁶¹.

È proprio in questo elemento che risiede la particolarità del postmoderno italiano la cui retorica va compresa, secondo Donnarumma, in funzione del rapporto antitetico che stabilisce con le poetiche dell'impegno che lo precedono⁶². In altre parole, il carattere fortemente politico della letteratura neorealista spinge gli autori del postmoderno a mostrarsi riluttanti ad esercitare una funzione critica sul presente e ad optare per la politicità di un'opera. Il tema del carattere politico delle opere postmoderne occupa fino ad oggi un grande spazio nel dibattito fra i difensori e gli oppositori della letteratura postmoderna. Contrariamente a quanto viene affermato da critici per cui parlare di impegno nel postmoderno costituirebbe un ossimoro⁶³, Jennifer Burns, dopo aver proceduto ad un'attenta analisi delle traiettorie dell'impegno nella letteratura italiana del periodo preso in esame (tra 1980 e 2000), sostiene che il venir meno di riferimenti ideologici espliciti non comporti necessariamente l'esclusione totale di istanze etiche e che postmoderno e impegno non si escludano a vicenda, poiché forme di impegno si possono rintracciare tanto nella produzione letteraria del decennio considerato per eccellenza disimpegnato e superficiale, quanto in quello successivo⁶⁴.

In una via di mezzo si trova invece la proposta di Donnarumma riguardo al carattere politico della narrativa presa in esame il quale ribadisce che, da un canto, non è possibile parlare di «impegno» né nel caso del postmoderno né per la *narrativa degli anni Zero* dato che esso presupporrebbe l'esistenza di un assetto di istituzioni sociali, culturali e politiche le quali non vengono riscontrate in questo caso, ma d'altro canto si potrebbe,

⁶¹ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 51.

⁶² Ivi, pp. 51-53.

⁶³ Cfr. R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990; A. Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, op. cit.

⁶⁴ J. Burns, *Fragments of Impegno*, Leeds, Northern University Press, 2001, p. 5.

anzi sarebbe più appropriato, parlare di una «partecipazione alla vita pubblica» al fine di descrivere la necessità accentuata degli intellettuali di pronunciarsi sul presente occupandosi di tematiche relative alla cronaca e alla precarietà⁶⁵. A noi sembra che la differenza tra le varie proposte risieda nella diversa accezione che ciascuno degli studiosi conferisce alla nozione di politica in quanto tale. Da una parte va riconosciuto che, se non si vuole incorrere in anacronismi, bisogna storicizzare il termine «impegno» ed esaminare sia il contesto in cui esso emerge sia le dinamiche specifiche a cui esso è stato legato. In questo senso, adottare tale termine al fine di riferirsi alla produzione narrativa in questione risulterebbe improprio sia per il fatto che quest'ultima venga a descrivere una realtà assai diversa, rispetto a quella del passato, sia per le modalità tramite le quali essa si mette in atto.

Ciò nonostante, va notato che impegno e politicità non sono due concetti sovrapponibili ma due nozioni che indicano un diverso grado di pronunciamento su, e di partecipazione alla vita pubblica. In altre parole, ci sembra che la partecipazione civile di cui parla Raffaele Donnarumma andrebbe già considerata quale indice di una presa di posizione in quanto costituisce, per l'appunto, la modalità principale tramite la quale il *ζῶον πολιτικόν* esercita la propria attività politica. Di conseguenza, la volontà degli scrittori di pronunciarsi sul presente, proprio perché costituisce un atto di «partecipazione alla vita pubblica», conferisce alle loro opere un carattere politico, senza che esso raggiunga necessariamente i livelli di impegno. Si tratta forse di una modalità più adeguata ad un'epoca in cui domina la consapevolezza che non si aspetta più nessuna rivoluzione ed essa ci impone l'orientamento verso diverse forme di solidarietà, di opposizione e di responsabilità etica.

⁶⁵ R. Donnarumma, *Ipermodernità*. cit., pp. 108-109.

Detto questo, occorre ora tornare indietro al fine di costruire un quadro di riferimento che ci permetta di mettere in prospettiva le dinamiche in atto nel passato recente dell'Italia nonché di rintracciare le linee di continuità e di discontinuità tra le diverse correnti della produzione narrativa più recente. A questo scopo bisogna soffermarsi su due momenti-cardine, ossia gli anni Ottanta e gli anni Novanta, affinché vediamo come questi mutamenti affermatosi agli albori degli anni Ottanta, abbiano influito sulla produzione narrativa del periodo in questione.

Gli anni Ottanta

Come si è detto in precedenza, gli anni Ottanta hanno costituito un punto di svolta in cui prevalsero il declino del mito del progresso e l'eclissi della speranza di rivoluzionare il mondo⁶⁶. Questi due aspetti misero in crisi anche le discipline di storia e di letteratura, poiché ha messo in discussione la capacità della grande tradizione umanistica di offrire una interpretazione significativa del presente e, di conseguenza, influiscono sul modo in cui viene percepito il rapporto tra passato e presente da parte dell'immaginario collettivo. Viene oramai contestato lo stesso ruolo dei classici nel processo di formazione dei canoni, così come in quello della *Bildung* romanzesca, ed entrano in crisi gli approcci critici stilistico-formali (compresi quelli strutturalistico-semiotici) a favore di quelli legati genericamente agli studi culturali⁶⁷.

⁶⁶ Sono in molti a sostenere (M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità storica*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002; M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni Editore, 1999; A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007; G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012) che una cesura nella storia della letteratura italiana andrebbe fatta risalire agli anni Ottanta; una cesura da individuare soprattutto nei termini del venir meno del rapporto con la tradizione della letteratura italiana, mentre tra anni Novanta e *anni Zero* non sarebbe appropriato parlare di cesura radicale, né dal punto di vista delle forme né da quello delle strutture produttive.

⁶⁷ A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 38.

In questo contesto, viene individuato nel campo della narrativa «un nuovo atteggiamento il quale si potrebbe definire genericamente postmoderno»⁶⁸. Oltre ad Alberto Casadei, anche Giuliana Benvenuti individua negli anni Ottanta l'ingresso della narrativa italiana nel postmoderno:

Si può dire, dunque, che questo 1980 sia l'anno di ingresso della nostra letteratura in una nuova stagione, soprattutto se si tiene a mente che nel 1979 era stato pubblicato *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino. Benché le esperienze artistiche che segnano queste tre esperienze romanzesche [Calvino, Eco, Tondelli] siano anche notevolmente diverse tra loro, vi si può rintracciare qualcosa di comune nel progetto di riuso o abbandono della tradizione. Un simile riuso/abbandono segna - con una certa approssimazione, è chiaro - il punto di svolta e insieme l'ingresso nel postmodernismo della letteratura italiana; che poi, negli anni novanta, andrà configurandosi come ritorno all' "ordine" o alle forme codificate dei generi di consumo⁶⁹.

Questo nuovo fenomeno si divide in due correnti in base alle due forme di narrazione preponderanti⁷⁰: una prima in cui domina il romanzo allusivo-citatorio e ludico-parodico, segnato dalla narrazione *double coding* che viene in genere definito (neo)storico per la materia che tratta. Si fa riferimento al romanzo capofila del postmodernismo italiano che altro non è che *Il Nome della rosa* di Umberto Eco; ad esso si aggiunge la seconda corrente in cui prevale la scrittura giovanile che fa degli *Altri Libertini* di Pier Vittorio Tondelli il suo emblema. Essa viene contraddistinta da linguaggi antiletterari, e spesso gergali, e viene legata al romanzo-confessione che risponde al bisogno del soggetto oramai decentrato e frammentato. Ecco, come li definisce sinteticamente Casadei: «il postmodernismo come *bestseller* colto oppure come narrativa apparentemente legata alla 'presa diretta' sull'attualità, come sempre si

⁶⁸ Ivi, p. 50.

⁶⁹ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, cit., p. 32.

⁷⁰ A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 53.

dice, derealizzata»⁷¹. Il romanzo-confessione risulta dunque quale il sintomo di un'epoca in cui prevalgono l'*impasse* esistenziale e le difficili condizioni sociali, soprattutto dopo il 1977-78. In concomitanza della descrizione che fa di quegli anni il periodo dell'affievolirsi dell'impegno politico, che comporta il prevalere dell'orizzonte individuale su quello collettivo, e in sintonia con le richieste del mercato, si registra nella produzione narrativa di quegli anni una propensione alla narrazione scaturita da un bisogno di confessione da parte di chi scrive oppure da una volontà di affermazione intellettuale autonoma che non appartenga a gruppi o a ideologie.

Le opere di cui parliamo rappresentano allora due diverse letterarietà le quali vengono tuttavia lette da Alberto Casadei quali due diverse manifestazioni dello stesso atteggiamento, nel senso che esse vengono legate al rifiuto da parte degli scrittori postmoderni di interpretare la tradizione in modo produttivo. Secondo lo studioso, il cambiamento registratosi negli anni Ottanta va interpretato sotto la luce del mutamento del rapporto con la cultura umanistica, i cui temi, modelli, linguaggi e immaginari non costituiscono più il territorio in cui si muovono gli scrittori a partire da questo momento storico. Una volta tolto il peso della tradizione, il passato smette di fungere da modello e si procede ad un suo riuso citazionistico da parte degli scrittori postmodernisti:

La tradizione umanistica che, pur con profonde modifiche e con numerose crisi, aveva per secoli considerato fondamentale il conoscere i classici in funzione dell'agire, diventa un patrimonio improduttivo o inattivo non perché venga di colpo abbandonata, come è stato più volte semplicisticamente affermato, ma perché gli autori non interagiscono con essa per interpretarla con gli strumenti del presente allo scopo di comprenderla nei suoi presupposti (secondo una prospettiva latamente filologica) oppure di farla fruttare, rinnovandola (secondo una prospettiva attualizzante, peraltro alle volte non disgiunta dalla prima, come, a livello critico, dimostra la *Mimesis* di Auerbach).

⁷¹ Ivi, pp. 50-51.

Prevale invece un nuovo atteggiamento, che ha molto a che fare con la scelta da catalogo, cosicché dalla tradizione ci si può limitare ad estrarre elementi piacevoli e riadattabili, che lasciano intuire la loro profondità storica ma in forma, per così dire, neutra, puramente esornativa; oppure del patrimonio della tradizione si fa un lungo in potenza infinito elenco, che però porta a equiparare classici e opere minori, testi davvero imprescindibili e altri solo di moda, insomma, l'alto e il basso di poco tempo prima⁷².

Oramai la tradizione e la cultura umanistica non funzionano come modello vivo data la riluttanza degli autori ad interagire con l'eredità del passato al fine di interpretarlo attraverso le lenti del presente. L'impossibilità di parlare della storia, di orientare e di pronunciarsi sia sul passato che sul presente rendono la narrativa postmoderna di quegli anni una scrittura prevalentemente autoriflessiva che rinuncia, secondo alcuni critici, ad esercitare alcuna funzione politica. Gli autori degli anni Ottanta, specie quelli giovani, non si riconoscono dunque nei riferimenti inerenti alla tradizione alta e colta, bensì si orientano verso l'universo dei consumi e della cultura di massa, adottano dei linguaggi gergali, creando così un loro idioletto che comporta la formazione di sottogruppi autonomi, radicati in micro-tradizioni da inventare di volta in volta, da cui viene escluso chi non condivide i medesimi riferimenti culturali.

I seguenti sono i contenuti di questa narrativa giovanile, così come li ha identificati la studiosa Elisabetta Mondello:

Per restare [...] sul terreno di una ricognizione dei motivi ricorrenti in queste scritture giovanili, basterà ricordare che i temi del mercato delle merci, della globalizzazione e del pensiero unico sono la vera rete unificante l'intera area narrativa, insieme a quelli della musica e della televisione, si tratti in quest'ultimo caso, dell'oggetto domestico (attorno al quale si riunisce la famigliola dei protagonisti, sempre descritta come obnubilata dal mezzo), dei paradigmi culturali e linguistici forniti dalla TV spazzatura o dalla TV *tout court*, ovvero di una parametrizzazione del mondo attuata ossessivamente attraverso la

⁷² Ivi, p. 46.

continua citazione degli spettacoli televisivi d'intrattenimento e d'informazione, dai *talkshows* ai *videoclip*⁷³.

Spostandosi progressivamente verso gli anni Novanta ci si trova davanti ad un'esplosione di questa letteratura giovanile di tipo più trasgressivo e linguisticamente ardito, che continua sulla linea "tondelliana", fino a raggiungere il suo apice verso la metà dell'ultimo decennio del Novecento, quando si segna una nuova fase che apre anche quella attuale.

Anni Novanta

Il momento più rilevante di questo decennio, da diversi punti di vista, è considerato essere il 1994: si tratta non solo dell'anno della discesa in campo di Silvio Berlusconi, ma anche di un momento simbolico riguardo all'evoluzione delle tendenze «editorial-narrative» iniziate negli anni Ottanta, poiché la tendenza del postmodernismo intellettualistico raggiunge il suo apice, e nel contempo prendono piede alcuni nuovi fenomeni letterari. Le linee di forza del campo narrativo-romanzesco si fanno più evidenti poiché vi si riscontrano, da un lato, un'ulteriore semplificazione dei temi e delle forme narrative e, dall'altro, un tentativo di rispondere al sempre più evidente prevalere della cultura visuale su quella scritta. Il fenomeno è strettamente legato alle varie correnti *pulp* o *splatter* individuate inizialmente al cinema e in Italia si riconosce soprattutto in un'etichetta editoriale, quella della raccolta *Gioventù cannibale* (1996)⁷⁴,

⁷³ E. Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta: "cannibali" e dintorni*, in Ead. (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Marsilio, 2004, p. 30.

⁷⁴ D. Brolli (a cura di), *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996. Per l'analisi della narrativa dei cannibali cfr. la rivista «La Bestia», Vol. I, n. 1, 1997; E. Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit.; V. Spinazzola (a cura di), *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere. Dieci modelli a confronto*, Milano, Fondazione A. e A. Mondadori-Il Saggiatore, 2000; Id. (a cura di), *Tirature 2004. Che fine ha fatto il postmoderno*, Milano, Fondazione A. e A. Mondadori-Il Saggiatore, 2004; F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Milano, Bollati Boringhieri, 1995; G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della*

pubblicata dalla Einaudi nella collana «Stile libero». Essa raggruppa dei giovani narratori esordienti negli anni Novanta, i cosiddetti *cannibali*, la cui scrittura continua sulla linea di un tentativo di frattura con il passato e il suo patrimonio politico e culturale. Questi ultimi costituiscono la seconda generazione postmoderna contraddistinta dai seguenti tratti:

Il secolo sembra davvero chiudersi con un'irruzione del postmoderno inteso come indebolimento del soggetto, "crisi dei fondamenti", sostituzione del linguaggio alle cose, intertestualità, uso di uno sperimentalismo "normalizzato" adatto ad un consumo di massa, ma soprattutto con il trionfo della poetica del postmodernismo, ossia della tendenza ideologica che valuta del tutto positivamente i caratteri del Postmoderno, esaltandone in particolare il nichilismo, la "crisi della ragione", l'uso del *pastiche* come gioco e la giustapposizione di stili e linguaggi⁷⁵.

L'immaginario dei cannibali invece affonda le proprie radici nel contesto storico-culturale dei decenni precedenti.

Molte storie degli esordienti degli anni Novanta sono ambientate nel decennio precedente, per ovvi motivi: sono romanzi di formazione o comunque generazionali. Ma sono testi che rispecchiano sia la condizione giovanile sia lo scenario socio-culturale complessivo della società italiana degli ultimi quindici-venti anni del secolo, in tutte le loro componenti (trame, personaggi, ambientazioni, lingua e stile) e per vie diverse da quelle tradizionali, ossia assumendo gli strumenti della deformazione grottesca, dell'assunzione mimetica o parodistica dei modelli massmediatici, della registrazione amplificata della realtà attraverso una lingua dell'eccesso [...], una lingua affetta da una bulimia lessicale e da un'anoressia sintattica. [...] Nei romanzi passano l'Italia consumista e rampante degli anni Ottanta, la

letteratura, Torino, Einaudi, 1996; M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997; F. Pezzarossa, *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999; R. Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neoneoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000. Alcuni dei romanzi più rappresentativi della narrativa dei cannibali sono: A. Nove, *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998; N. Ammaniti, *Branchie*, Torino, Einaudi, 1997; I. Santacroce, *Destroy*, Milano, Feltrinelli, 1996; S. Ballestra, *Compleanno dell'Iguana*, Milano, Bruno Mondadori, 1991; E. Stancanelli, *Benzina*, Torino, Einaudi, 1998; E. Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milano, Baldini&Castoldi, 1995; G. Caliceti, *Fonderia Italghisa*, Venezia, Marsilio, 1996.

⁷⁵ E. Mondello, in Ead. (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., pp.7-8.

crisi della prima repubblica, il caso Craxi, la guerra del Golfo, Berlusconi e il nuovo ruolo dei media, la new economy, il dopo-Craxi, l'Ulivo e il Polo della Libertà⁷⁶.

Come diventa esplicito nel passaggio dunque, il *pulp* nasce esattamente come risposta alla condizione socio-culturale di un mondo che, per quanto possa sembrare confortevole, è sostanzialmente aggressivo. È proprio la violenza e l'iperbole di questa condizione che viene rispecchiata in questa narrativa la quale suscitò una grande controversia tra i critici. La distanza che separa questi scrittori postmoderni da quelli della prima generazione è enorme poiché, mentre per questi ultimi la tradizione, sebbene sia stata respinta, «è un'ombra che costituisce ancora un problema, per i postmoderni della seconda generazione l'ombra sparisce»⁷⁷; essi si immergono in una sottocultura settoriale senza sentire alcun senso di colpa nei confronti del grande canone. Questo è stato il risultato diretto, a detta di Donnarumma, scaturito dal rapporto problematico che gli scrittori della prima generazione avevano già sviluppato con la grande cultura umanistica.

I postmoderni di prima generazione hanno promosso quell'esilio della letteratura che è precisamente il terreno naturale dei postmoderni di seconda generazione. E dall'altro canto, per quanto fossero eredi e custodi di un grande canone occidentale e italiano, hanno fatto pur qualcosa per disgregarlo. Hanno costruito una biblioteca così labirintica, che i loro successori hanno finito con il perdersi. [...] Del resto i cannibali, non [...] cambiano il paradigma secondo cui scrivere è ripetere e ri-assemblare: cambiano, all'interno dello stesso paradigma, fonti⁷⁸.

Unitamente al cambio registratosi tra le due generazioni di scrittori postmoderni riguardo al rapporto che stabiliscono con il passato e con la tradizione, si verifica anche una considerevole differenza relativa al modo a-problematico in cui gli scrittori di

⁷⁶ Ivi, pp.18-19.

⁷⁷ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 59.

⁷⁸ *Ibidem*.

seconda generazione, *cannibali* o no, si rapportano con le forme di vita collettiva; il passato e la tradizione, da un canto, la socialità e la politicità, dall'altro, tutte dinamiche necessarie alla costruzione di un'identità comunitaria, si disgregano. Si assiste, dunque, ad un mutamento che concerne sia il panorama letterario - rivelatosi nell'azzeramento della tradizione che funge da denominatore comune per ambedue le generazioni nonché in una svolta radicale del ruolo dell'intellettuale rispetto agli anni precedenti - sia la scena politica a livello nazionale: in Italia, l'ingresso di Berlusconi in politica, nel 1994, innesca un cambio progressivo di posizione di molti intellettuali, dando il via ad una retorica di opposizionismo secondo cui autori e scrittori cercano forme di partecipazione civile, di denuncia, e di dissenso.

Anni Zero: la fine del postmoderno?

Ebbene, come abbiamo potuto vedere, le caratteristiche che hanno segnato le linee di sviluppo della letteratura italiana, a partire dagli anni Ottanta, hanno ruotato attorno al rapporto dello scrittore con la tradizione umanistica nonché alla politicità delle opere e, di conseguenza, al ruolo dell'intellettuale durante gli ultimi trent'anni. Il tema dell'impegno civile nonché l'enfasi sul carattere etico della narrazione sono aspetti propri della produzione letteraria dei primi anni del nuovo millennio i quali segnano delle discontinuità con la letteratura italiana degli anni precedenti. Discontinuità che andrebbero ritracciate in un rinnovato interesse nei confronti della realtà - che ha origini nello sviluppo del *noir* intorno alla seconda metà degli anni Novanta - e in una ripresa di fiducia nei confronti della parola romanzesca, legata al recupero di istanze etiche.

Tali caratteristiche hanno condotto alcuni studiosi e critici letterari italiani a pronunciarsi a favore *della fine del postmoderno* e ad inaugurare una nuova stagione segnata dal *Ritorno al reale*, suscitando un gran dibattito che ha occupato a lungo la scena della critica letteraria italiana dei primi anni Zero e il quale sembra rimanere ancora aperto. Prima di passare alla controversia relativa al *Ritorno al reale*, di cui si parlerà più avanti, occorre soffermarsi brevemente su quanto affermava Romano

Luperini riguardo alla fine del postmoderno sancito in Italia nel 2005⁷⁹. Il critico letterario, nell'ambito della descrizione della sensibilità postmoderna nella sua opera, enuncia la crisi del ruolo dell'intellettuale nel modo seguente:

Il postmoderno è stato il periodo di una generale anestetizzazione (il termine è di Glucksmann). C'è stata un'anestesia collettiva, e una anestesia specifica degli intellettuali, che, perduta l'antica funzione di "legislatori" e di mediatori civili, si sono ridotti al ruolo *subalterno* di "esperti" e "consulenti" o a quello di "intrattenitori". Si è diffuso un nichilismo morbido e soddisfatto, insensibile alla cura del mondo. Gli intellettuali hanno scambiato il trionfo incontrastato della logica del mercato e del regime di equivalenze che essa sancisce con la mancanza del conflitto. Hanno teorizzato la fine del conflitto proprio mentre accettavano e praticavano come assolutamente naturale la principale conseguenza di quel trionfo, la competizione senza freni, con il suo corredo di narcisismo isterico e d'egolatria. Hanno mescolato vecchio idealismo e nuove tecnologie annullando la materialità e sostenendo la linguisticità del mondo, la riduzione delle cose a simbolo⁸⁰.

Questo stesso tema, ossia quello della funzione sociale e politica dello scrittore, costituirà anche uno degli aspetti cardine della letteratura degli *anni Zero* in cui si segnala un cambio di registro rispetto all'anestesia che caratterizzò, a dire di Luperini, l'intellettuale postmoderno. La differenza tra gli autori di questo periodo e la seconda generazione di postmoderni soggiace proprio nella diversa concezione del ruolo dell'intellettuale rispetto al passato che corrisponde ad un nuovo rapporto con la realtà e ad una rinnovata fiducia nella funzione sociale della letteratura. Secondo Donnarumma, che, come si è accennato, aveva proclamato già nel 2003 che il

⁷⁹ La fine del postmoderno era già stata accennata prima da A. Berardinelli, *La fine del postmoderno* (1997), in Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, cit., pp. 15-33; poi da R. Donnarumma che, nel 2003, aveva affermato, in un bilancio sul postmoderno italiano da lui proposto, che «il postmoderno sembra proprio concluso». Questa riflessione viene approfondita dallo studioso in una serie di articoli e di interventi negli anni che seguono i quali trovano una sistemazione definitiva nel volume più recente dal titolo *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea?*; Cfr. R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «Allegoria», n. 43, Palermo, G. B. Palumbo Editore, 2003, p. 56; Id., *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, cit.

⁸⁰ R. Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., pp. 11-12.

postmoderno era concluso, l'impegno politico occupava per gli scrittori giovani degli anni Ottanta e Novanta un posto secondario: «l'impegno o è una presa di posizione pubblica, estemporanea, strettamente individuale; o, più spesso, non è neppure in questione»⁸¹.

New Italian epic e Ritorno al reale

Il pronunciamento a favore della fine del postmoderno da parte di una serie di studiosi, negli anni precedenti al 2008, sembra aver favorito l'elaborazione di un nuovo pensiero critico che viene a preparare il terreno per la discussione pubblica sulle caratteristiche della letteratura del periodo preso in esame seguita all'inchiesta sul *Ritorno al reale* (numero 57, curato da Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro e Giovanni Taviani) della rivista *Allegoria* (il cui direttore è Romano Luperini) e il memorandum sul *New Italian Epic* elaborato dal collettivo Wu Ming. Queste due proposte hanno suscitato una grande controversia che ha dato il via, negli anni seguenti, ad un acceso dibattito, concretizzato in una serie di interventi apparsi in quotidiani, blog, e riviste di settore, il quale si è sviluppato intorno al presunto ritorno del realismo che da molti viene considerato quale la condizione necessaria perché si possa parlare di opere che rivendicano un valore etico. Si tratta di due contributi i quali, benché siano contraddistinti da profonde differenze, partono dalla comune convinzione di un superamento della sensibilità postmoderna, per ipotizzare un cambio di scena in seno alla *narrativa degli anni Zero* manifestatosi nella tendenza a dare forma ad istanze relative all'impegno civile nonché nel predominio del carattere etico della letteratura. Si legge nell'*Introduzione* del numero 57 di «*Allegoria*»:

⁸¹ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 57.

I maggiori romanzi internazionali, numerosi film, la pittura recente ci parlano di un ritorno alla realtà inteso sia come recupero dei modi storici del realismo passati attraverso la lezione modernista e, talvolta, perfino postmoderna sia come impegno degli intellettuali sul tema della vita civile⁸².

In modo analogo, nel memorandum della *NIE*, pubblicato nel 2008⁸³, vengono annoverate alcune opere di autori italiani le quali sono impregnate di una serie di caratteristiche che testimoniano, per l'appunto, questo cambio di spirito che secondo il collettivo comincia ad apparire nel 1993. Nel contesto della descrizione dei tratti distintivi di questa nuova narrativa si rivendica, attraverso una dichiarazione programmatica in netta opposizione alla retorica postmoderna, la necessità di recupero di un'«etica del narrare dopo anni di gioco forzoso» e di narrazioni in cui emerga «una presa di posizione e un'assunzione di responsabilità»⁸⁴. Gli assetti che soggiacciono alle fondamenta della contraddizione dei Wu Ming nei confronti della poetica postmoderna - ammesso che si possa impiegare tale termine - consistono nella visione che il collettivo ha della letteratura e il modo in cui concepiscono la storia. Essa appare esplicitamente in *Giap* e in *54*, entrambi pubblicati alcuni anni prima del *memorandum*, ovvero nel 2002 e 2003.

Noi usiamo la Storia per estrarre le storie, nel senso che crediamo che la letteratura consista nel raccontare le storie che abbiano un capo, una coda e un intreccio in mezzo, abbiano dei

⁸² R. Donnarumma, G. Policastro (a cura di), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*. Covacich, M. Fois, G. Genna, N. Lagioia, A. Nove, A. Pascale, L. Pugno, V. Trevisan, in «Allegoria», n. 57, Palermo, G. B. Palumbo Editore, 2008, p. 7.

⁸³ Il *memorandum* sulla *New Italian Epic* è un testo che conosce tre diverse versioni: la prima è stata presentata on-line in *Carmilla* nel 2008, dopo essere stata concepita ai fini di un workshop relativo alla letteratura italiana contemporanea tenuto da Wu Ming 1 presso l'Università di Montreal. La versione 2.0 segue un semestre dopo con un apparato di note in cui vengono esplicitati i passaggi che sono stati maggiormente criticati e infine, nel 2009 è stata pubblicata dalla casa editrice Einaudi la versione 3.0 seguita da un saggio dal titolo *La salvezza di Euridice* e un altro intitolato *Noi dobbiamo essere i genitori*. Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009.

⁸⁴ Ivi, pp. 22-24.

bei personaggi, coinvolgano la gente. Tutta roba che nella letteratura italiana degli ultimi vent'anni non si è fatta. Sono usciti un sacco di romanzetti giovanilisti, generazionali, minimalisti, intimisti, fintamente autobiografici, oppure autobiografici ma scritti da gente a cui non succede mai un cazzo nella vita, e quindi vite ininteressanti, passate negli ipermercati. Possono anche andare bene come ombre di documenti sociologici, ma come letteratura fanno cagare. A noi piacciono la letteratura latinoamericana e Salgari, piacciono quei romanzi che ti fanno viaggiare con la mente, che ti fanno vedere belle storie di lotte, conflitti, sangue, amore, merda. Un romanzo deve essere quello⁸⁵.

La concezione della letteratura quale campo di battaglia e di conflitti, in cui si dipana la grande Storia attraverso il racconto delle piccole storie, è quella che si trova nel cuore della poetica del collettivo, come emerge dal passaggio sopraccitato, la quale viene in netta contrapposizione con la retorica postmoderna, alla cui critica si procede nell'*incipit* del romanzo *54* - ripreso all'inizio di questo capitolo – e terminato pochi giorni dopo l'11 settembre 2001: «Non c'è nessun “dopoguerra”. Gli stolti chiamavano “pace” il semplice allontanarsi del fronte. [...] Oltre la prima duna gli scontri proseguivano»⁸⁶. Leggendo questi versi non si può fare a meno di notare la vicinanza con quanto afferma Romano Luperini tre anni dopo in *La fine del postmoderno* (2005)⁸⁷.

Gli intellettuali hanno scambiato il trionfo incontrastato della logica del mercato e del regime di equivalenze che essa sancisce con la mancanza del conflitto. Hanno teorizzato la fine del conflitto proprio mentre accettavano e praticavano come assolutamente naturale la

⁸⁵ Id., *Giap*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 229-230.

⁸⁶ Id., *54*, cit., p. 3.

⁸⁷ Va precisato che Romano Luperini, diversamente dai Wu Ming, i cui versi risentono del clima dell'attentato delle Torri Gemelle - il romanzo viene completato poco dopo -, leggeva il postmoderno in termini di rifiuto di un'idea conflittuale della storia già prima del 2001: «il postmoderno nasce dall'idea che sono finite le grandi contraddizioni; [...] si tratta di un rifiuto teorico, dovuto tanto alla perdita del senso della storia, quanto alla negazione di un'idea conflittuale della storia come contraddizione». Cfr. F. Marchese (a cura di), *Lezioni sul Postmoderno. Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini*, Palermo, G. B. Palumbo Editore, 1997, p. 10. Ciò nonostante, il critico ha sancito definitivamente l'esaurimento del postmoderno nel 2005.

principale conseguenza di quel trionfo, la competizione senza freni, con il suo corredo di narcisismo isterico e d'egolatria. Hanno mescolato vecchio idealismo e nuove tecnologie annullando la materialità e sostenendo la linguisticità del mondo, la riduzione delle cose a simbolo. Occuparsi dello storico e del contingente era chiacchiera. Bisognava rifiutare i fondamenti e i programmi, aborre le grandi narrazioni, risalire alle origini alla casa dell'essere, ai grandi miti fondativi, uscire dalla storia. [...] Quanta ideologia in un periodo che pure si proclamava post-ideologico! Intanto però, già agli inizi degli anni Novanta, qualcosa andava cambiando. C'è stata la prima Guerra del Golfo, è cominciata l'invasione dell'Europa da parte dei popoli affamati, poi si sono susseguiti il terrorismo internazionale, la nascita di grandi movimenti antiglobalizzazione, la distruzione delle Torri Gemelle, la guerra in Afghanistan, la seconda Guerra del Golfo, la fine della sicurezza, l'avvio di una nuova fase segnata da stragi, paure precarietà crescente. [...] È sempre più difficile definire questi anni come quelli della mancanza del conflitto⁸⁸.

A ben guardare, la distanza tra queste due riflessioni sul postmoderno non risulta così lontana: in entrambe si rintraccia una forte critica verso quegli intellettuali postmoderni che si pronunciavano a favore della celebrazione di una fase pacifica che non trovava applicazione né a livello mondiale - bastava girare lo sguardo verso il Medio Oriente e l'Africa - né a livello europeo: si pensi al perdurare delle guerre della Jugoslavia alla soglia dell'Europa. Nonostante la base comune però, la cesura tra le due proposte è profonda e non permette di procedere ad una sovrapposizione del realismo sull'epica, come è stato tentato da alcuni critici. Classificare il memorandum della *New Italian Epic* e il *Ritorno al reale* sotto la medesima categoria interpretativa significa misconoscere le ragioni storico-culturali che hanno condotto alla genesi della *NIE*.

Se il *NIE* è stato innanzitutto un fenomeno transmediale, vale la pena ricordare lo scenario culturale che ne ha dato la spinta. Tra i temi caldi del "Memorandum" figuravano *in primis* il ritorno ad un'etica della narrativa contro il *divertissement* di certa letteratura postmoderna e la fiducia nel valore referenziale della parola nel rapporto con la realtà storica e sociale. Era bastato già questo perché qualcuno tornasse a sventolare la bandiera del realismo,

⁸⁸ R. Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., pp. 11-12.

perché si coniassero termini come il “neo-neorealismo”. Quanto di più lontano da chi invece poneva l’enfasi su una nuova epica, intesa come forma di auto-rappresentazione. Un’epica basata sulla riscrittura finzionale della storia attraverso sguardi obliqui, sull’elaborazione narrativa dei traumi collettivi, sulla ricostruzione della memoria pubblica e privata, sull’ibridazione di linguaggi, generi, ma soprattutto fonti documentarie. Sembra quasi inutile precisarlo, ma il *NIE* nasceva in un contesto storico-culturale in cui l’Italia usciva da un terzo governo Berlusconi e stava per entrare nel quarto⁸⁹.

D’altro canto, la proposta dal titolo il *Ritorno al reale*, uscita nel 2008, la quale ha suscitato altrettante polemiche come quella della *NIE*, concerne l’inchiesta realizzata da parte dei curatori del numero 57 della rivista «Allegoria» i quali hanno intervistato sette scrittori, e una scrittrice⁹⁰, riguardo al tema del *Ritorno al reale*.

1) Da più parti, ormai, si parla di un mutamento di scenario nella letteratura e nel cinema recenti. Ciò che è accaduto dopo l’11 settembre 2001, si dice, avrebbe cambiato il nostro orizzonte storico e posto fine al clima culturale del postmoderno. Condividi questa diagnosi? È mutato qualcosa nel suo modo di scrivere negli ultimi anni? Le sembra si possa parlare di un “ritorno alla realtà”? 2) Recentemente sembra di assistere, da un lato, a un nuovo interesse per forme narrative o d’inchiesta documentaristiche e di *non-fiction*; dall’altro, a un radicalizzarsi della virtualità, della multimedialità, della *fiction*. Vede un’opposizione inconciliabile fra questi due fenomeni? Come narra la realtà negli anni del *reality* televisivo? 3) Qual è il rapporto della sua scrittura con la tradizione del realismo? Ritiene che la qualifica di realistico possa adattarsi senza specificazioni ulteriori alla sua narrativa? In caso contrario, come definirebbe il suo progetto narrativo? 4) Quali sono le forme narrative che la interessano di più? Qual è il suo atteggiamento di fronte allo stile e al linguaggio? 5) Crede che la letteratura possa ancora incidere sulla realtà e avere un valore politico o civile? Oppure la marginalità della letteratura, insieme a quella dell’intera sfera intellettuale, è oggi definitivamente assodata?⁹¹.

⁸⁹ E. Patti, *Cosa resta del New Italian Epic*, in *Il lavoro culturale*, 28 gennaio 2013.

<http://www.lavoroculturale.org/che-cosa-resta-del-new-italian-epic/>

⁹⁰ R. Donnarumma, G. Policastro (a cura di), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*. Covacich, M. Fois, G. Genna, N. Lagioia, A. Nove, A. Pascale, L. Pugno, V. Trevisan, in «Allegoria», cit..

⁹¹ Ivi, pp. 9-10.

Queste domande, relative a delle tematiche quale il rinnovato interesse nei confronti di forme documentaristiche, il prevalere dell'aspetto non-finzionale nonché il valore politico e sociale della letteratura raggruppano gli assetti prevalenti della *narrativa degli anni Zero*, che vedremo meglio tra poco, e risentono, come si dichiara esplicitamente, della convinzione riguardo alla fine del postmoderno e al mutamento attuato successivamente all'attentato dell'11 settembre 2001, di cui abbiamo già parlato. La proposta dell' «Allegoria» ha ricevuto un'enorme attenzione nell'ambito di convegni e di pubblicazioni che l'hanno seguita, suscitando delle polemiche di tale ampiezza che non solo hanno costretto i curatori della rivista a tornare ad occuparsi di nuovo della *narrativa degli anni Zero* quattro anni dopo (numero 64, 2012), ma hanno condotto Raffaele Donnarumma a concepire una nuova categoria, quella di *ipermoderno*⁹², tesa a definire la dominante culturale dalla metà degli anni Novanta in avanti, cui ha fatto seguito uno scambio con Remo Ceserani⁹³.

Sono stati diversi i critici che, contrapponendosi al contributo di «Allegoria», hanno ribadito l'impossibilità di un ritorno al reale, e dopo l'eredità del postmoderno, che ha sancito la cesura tra esperienza e realtà, e dopo l'acquisizione della nozione di Reale in termini lacaniani, ovvero una volta adottata la tesi secondo cui è impossibile conoscere e rappresentare il Reale⁹⁴. In mezzo a tutta questa *querelle*, la pubblicazione di *Il*

⁹² Il termine assume due diverse accezioni: secondo la prima, questa categoria si contrappone alla categoria del postmoderno, dato che «intende spiegare in modo differente fenomeni che siano soliti a riferire a quello, e che infatti ne occupano lo stesso ambito cronologico; dall'altro, designa invece uno spazio che si è aperto dopo il postmoderno, sostituendolo». Si tratta di un insieme di pratiche letterarie, di poetiche, di costumi culturali e politici, ma non una nuova era. [...] L'*ipermoderno* è la modernità passata per il postmoderno: mutata dal postmoderno. Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Un congedo dal postmoderno*, in Id., *Ipermodernità*, cit., pp. 99-165.

⁹³ R. Donnarumma, *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani*, in «Allegoria», n. 75: <http://www.allegoriaonline.it/index.php/anticipazioni/621-il-faut-etre-absolument-hypermodernes-unareplica-a-remo-ceserani.htm>.

⁹⁴ A. Cortellessa, *Reale, troppo reale: ritratto di una generazione traumatizzata senza evento traumatico. Ovvero come mai gli scrittori si trasformano in reporter*, in «Lo stato delle cose», Specchio+, Speciale

realismo è impossibile di Walter Siti, nel 2013, sembrava essere l'intervento con cui si sarebbe concluso il dibattito; un'ipotesi che non è stata confermata come risulta dalla pubblicazione, nel 2014, del saggio di Raffaele Donnarumma intitolato *Ipermodernità* nonché dalla realizzazione di un convegno tenutosi a Parigi, nel maggio dello stesso anno, dal titolo *Les nouveaux réalismes dans la culture italienne à l'aube du troisième millénaire. Définitions et mises en perspective*⁹⁵.

I tratti della narrativa italiana degli anni Zero

La *narrativa degli anni Zero*, pur contrapponendosi al postmoderno per la sua volontà di pronunciarsi sul presente, non riesce a emanciparsi completamente dai debiti dell'eredità postmoderna. Questa contraddizione diventa particolarmente evidente a cavallo fra gli anni Novanta e gli anni Duemila e si manifesta nell'apparire, da un lato, di forme di postmoderno persino più agguerrite di quanto accadesse nei decenni passati e, dall'altro, di nuove forme di scrittura realistica e modernista. Su queste persistenze postmoderne discute Donnarumma nel suo omonimo saggio che segue all'inchiesta sul *Ritorno al reale*⁹⁶. Diversamente da quanto aveva sostenuto alcuni anni prima, quando dichiarava che «il postmoderno era definitivamente concluso»⁹⁷, il critico letterario trova che la produzione letteraria del periodo in esame oscilla tra i modi del postmoderno e qualcosa di nuovo che riscontra delle difficoltà nell'affacciarsi:

Letteratura, novembre 2008, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/>; M. Ganeri, *Reazioni allergiche al concetto di Realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di Allegoria*, in A. Serkowska (a cura di), *Finzione, Cronaca, Realtà. Scambi intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Atti del convegno, Massa, Transeuropa, 2011.

⁹⁵ *Les nouveaux réalismes dans la culture italienne à l'aube du troisième millénaire. Définitions et mises en perspective*, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

⁹⁶ Cfr. R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne* (2008), oramai sistemato in *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 64.

⁹⁷ Id., *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «Allegoria», n. 43, Palermo, G. B. Palumbo Editore, 2003.

La fine dell'età postmoderna e delle sue paralisi non è affatto un'acquisizione condivisa. Piuttosto, siamo di fronte a un bisogno morale di ritorno alla realtà senza garanzie di successo e, anzi, ostacolato da un bisogno contrapposto, a metà fra difesa nevrotica e interesse ideologico, che tutto resti com'era o, peggio, venga rafforzato nella sua chiusura. L'immaginario letterario dà forma a questa ambiguità⁹⁸.

A partire dalla metà degli anni Novanta, si riscontrano nella letteratura italiana una serie di costanti che testimoniano il mutamento a cui si è, fin qui, più volte riferiti relativo al ritorno al genere, specie al romanzo storico e al *noir*, e la prevalenza dell'*autofiction* che occupano lo spazio centrale della letteratura italiana a cavallo tra gli anni Novanta e gli anni Zero. Il cambio di scena affermatosi in questo momento consiste innanzitutto in una «svolta narrativa» manifestata nella prevalenza del puro racconto⁹⁹. Una volta enunciata la *fine delle grandi narrazioni*, si dà il via alla ricerca di «forme di racconto le quali, utilizzando a loro vantaggio la soggettività e l'emotività e proponendo spesso dei modelli positivi di comportamento, consentono la comprensione della realtà»¹⁰⁰. In questo contesto, il racconto diviene, per tanti scrittori e critici, non solo segno di una volontà di affermazione intellettuale autonoma oppure di un bisogno di confessione, ma anche lo strumento più adatto che permette di far esperienza. In questo modo, si assiste ad una crescita rilevante di romanzi in prima persona ascrivibile ad un quadro più ampio in cui emergono le cosiddette «scritture dell'io», particolarmente diffuse in quest'epoca. Agli antipodi del mito postmoderno della morte del soggetto, in queste scritture si attua una sua riabilitazione e si riesce ad

⁹⁸ Id., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, in *Ipermodernità*, cit., p. 64.

⁹⁹ Secondo Donnarumma: «Se il postmoderno era stato segnato dalla svolta linguistica, l'*ipermoderno* è segnato invece da una svolta narrativa». Id., *Ipermodernità*, cit., p. 120. In realtà, come notano A. Casadei e G. Benvenuti, questa predilezione alla narrazione si individua già dagli anni Novanta ed è proprio questa una delle linee di continuità tra le generazioni precedenti.

¹⁰⁰ Ivi, p. 119.

accedere al suo mondo interiore grazie al fatto che si procede ad una presa di parola da parte del personaggio stesso.

Un altro mutamento considerevole risiede nel carattere non-finzionale delle scritture che emergono in questa fase. All'opposto dei dettami della critica e della cultura postmoderna secondo cui tutto era *fiction* e artificiale, nella letteratura degli anni Zero si individua una resistenza alla finzionalizzazione e si opta per la *non-fiction*. Sovente in queste opere l'invenzione stessa viene respinta cedendo il suo posto al saggismo derivante da un rapporto puramente didascalico tra i fatti e le idee¹⁰¹. Si registra così una fusione dei confini tra la *fiction* e la *non-fiction* la quale viene rafforzata dalla scelta degli autori di procedere ad un (pseudo)autobiografismo che rende la loro esperienza diretta e il loro lavoro di documentazione le basi epistemologiche su cui si fonda la costruzione e la finzione narrativa del romanzo.

Oltre alla preponderanza, dunque, della *non-fiction* e dell'empirico, risultata dal limitare dell'invenzione e dal dominio del racconto, in questi testi prevale la poetica di documento¹⁰²: mediante l'integrazione di citazioni nel testo, di riferimenti documentari e di corredi bibliografici, tali narrazioni intendono dichiarare una conformità al vero; un atto che viene a limitare la soggettività di chi lo usa, mentre, al tempo stesso, conferisce a quest'ultimo dell'autorevolezza. In tal senso, la poetica di documento che contraddistingue questa narrativa invita a riflettere sullo statuto di tali testi che si trovano all'incrocio tra letteratura e giornalismo, ma anche sull'equivoco della referenzialità poiché essa condiziona la soggettività del lettore, mettendo la realtà nel campo della contrattazione sociale e non fa di essa un oggetto di rispecchiamento¹⁰³.

¹⁰¹ A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo*, cit., pp. 50-54.

¹⁰² R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 124.

¹⁰³ Ivi, pp. 121-128.

Abbiamo quindi, da un lato, degli scrittori come Walter Siti e Nicola Lagioia, che optano per una radicalizzazione del postmoderno - qualcosa che per Donnarumma è indice di un congedo dal postmoderno -, mentre, dall'altro, vi sono scrittori quali Cesare Battisti, Massimo Carlotto, Giancarlo De Cataldo, Carlo Lucarelli, Marcello Fois che si muovono nella sfera del noir: si tratta del genere che si trova nell'epicentro della scena letteraria italiana degli ultimi anni il quale ha costituito un sicuro investimento, dal punto di vista commerciale, contrapponendosi, da una parte, al postmoderno per la sua volontà di pronunciarsi sul presente e al tempo stesso condivide con esso la tendenza di seguire le regole di genere al fine di raggiungere un successo commerciale. Il *noir* viene contrassegnato da una mancata ambizione stilistica da parte degli scrittori i quali optano per il puro racconto perché adatto ai bisogni di un pubblico, la cui formazione è prevalentemente cinematografico-televisiva e non letteraria. La sua retorica nonché la sua tematica principale è il complotto, il delitto, il mistero e l'orrore, mentre le sue strutture narrative sono sovrapponibili e vengono caratterizzate da continue sorprese e contraddizioni nell'intreccio, dalla forte presenza di tratti mimetici rintracciati nel linguaggio gergale e crudo, nelle ambientazioni all'interno di luoghi della malavita ma anche del potere, nella violenza continua insita in ogni società. In tal senso, è stato definito quale il genere che offre un «ripagamento morale oltre che estetico all'ingiustizia e allo squallore cui nella realtà il lettore assiste impotente o rassegnato»¹⁰⁴.

Il *noir* fa i conti con la storia presente e passata facendo degli «anni Sessanta e Settanta il luogo deputato dell'immaginario romanzesco»¹⁰⁵, in quanto periodo che

¹⁰⁴ Ivi, p. 75.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

appare ai lettori come un momento in cui era possibile *fare esperienza*¹⁰⁶ della Storia senza esserne espropriati. Questi romanzi interessati ai «fatti realmente accaduti» attingono ad un repertorio già presente nella memoria collettiva il quale trae invece le proprie fonti da quanto raccontato e divulgato dalla stampa e dai media. Non si tratta, allora, di storie in cui viene ricostruita una realtà storica, né vi si procede alla messa in scena dell'esperienza diretta di chi le ha esperite; i racconti finiscono piuttosto con il presentarsi come «narrazioni di narrazioni»¹⁰⁷ senza che svelino, tuttavia, il loro carattere artificiale. Nel *noir* italiano si assiste, dunque, ad un ritorno della storia, della conflittualità, della violenza la quale viene rappresentata assieme alle cause sociali da cui scaturisce. In tal modo, alcune delle costanti di questo genere letterario, quali il razzismo, l'esclusione, l'incontro tra italiani e immigrati vengono rappresentate in una serie di romanzi di scrittori italiani appartenenti al *noir* quali *Testimone inconsapevole* di Gianrico Carofiglio (2002), *Nordest* di Massimo Carlotto e Carlo Videtta, (2005), *Come dio comanda* di Niccolò Ammaniti (2006), e di antologie come *Crimini* (2004) e *Città in nero* (2006)¹⁰⁸.

Questi ultimi sono allora dei romanzi prodotti da autori italiani i quali raccontano l'esperienza dell'incontro con l'*Altro* dal loro punto di vista. Una novità invece nel

¹⁰⁶ Il tema della crisi dell'esperienza ritorna ad essere una delle tematiche predominanti della riflessione degli anni Zero, ed è il sintomo di una realtà minacciosa e di enormi problemi a livello mondiale. Il termine è stato inizialmente impiegato, nel contesto della narrativa italiana, da Walter Siti nel suo romanzo *Troppi paradisi* al fine di descrivere la perdita dell'esperienza che caratterizza il nostro mondo, e ne segue il saggio di A. Scurati dal titolo *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* in cui riflette sulle difficoltà della letteratura di far esperienza di un mondo che è stato diagnosticato come minaccioso e traumatico. Cfr. W. Siti, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 2; A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, cit., p. 61.

¹⁰⁷ G. Simonetti, *Sul romanzo italiano oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in «Contemporanea», n. 4, 2006, pp. 55-81, pp. 59-61.

¹⁰⁸ M. Carlotto, C. Videtta, *Nordest*, Roma, Edizioni e/o, 2005; G. Carofiglio, *Testimone inconsapevole*, Palermo, Sellerio, 2002; N. Ammaniti, *Come dio comanda*, Milano, Mondadori, 2006; M. Vichi (a cura di), *Città in nero*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2006; AA.VV., *Crimini*, Torino, Einaudi, 2004.

panorama del *noir* italiano contemporaneo è stata introdotta nel 2006 con la pubblicazione del primo romanzo *noir* scritto in italiano da un autore algerino: *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous¹⁰⁹. Costui è solo uno dei tanti scrittori migranti, oppure di seconda generazione, che procedono nelle loro opere alla rappresentazione di queste «zone di contatto»¹¹⁰, come sono state chiamate da Giuliana Benvenuti; opere in cui si possono rintracciare le linee di convergenza, ma anche di divergenza con il *noir* e con il nuovo spirito che caratterizza la linea di condotta della *narrativa degli anni Zero* sia per quello che riguarda la funzione etica della letteratura e il ruolo dell'intellettuale, sia per quanto concerne il carattere testimoniale e la poetica di documento insiti in tale narrativa.

2. Letteratura di migrazione e postcoloniale in lingua italiana

È all'interno di questo allargato panorama che viene dunque a situarsi la produzione letteraria postcoloniale e/o di migrazione in lingua italiana a cui appartengono tutte le opere che abbiamo l'intenzione di trattare in questo lavoro. Come è stato già ribadito nell'Introduzione, la genesi della narrativa in questione si fa risalire agli anni Novanta e si sviluppa in tre fasi consecutive. Prima di passare però alla periodizzazione, nonché ai tratti specifici di ciascuna di esse, atto che ci condurrà alla verifica di alcuni aspetti che la letteratura della migrazione e/o postcoloniale condivide con la cosiddetta *narrativa degli anni Zero*, preme soffermarsi sulla mancata considerazione della produzione letteraria di migrazione da parte degli italianisti e il suo accantonamento in una zona periferica che perdura tutt'oggi, di cui è esplicitativa la citazione seguente di Romano Luperini. Il critico letterario italiano, dopo aver

¹⁰⁹ A. Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma, Edizioni e/o, 2006.

¹¹⁰ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 87.

fortemente criticato, come abbiamo avuto modo di vedere poc'anzi, l'affievolirsi dell'impegno intellettuale che segnò a sua detta il postmoderno, individua nella generazione a venire una potenzialità di rinnovamento per la cultura e la società italiana e pone le sue speranze in quegli intellettuali che sono cresciuti nel periodo seguito all'evento-trauma dell'attentato del World Trade Center nonché in quelli che portano l'esperienza della migrazione e di altre culture sulle spalle:

Dopo anni di "pensiero" debole sembra che si sia perduta l'attitudine alla critica, che il pensiero stesso si sia dissolto. Ci sarà molto da imparare, e non è detto che ci si riesca. E tuttavia ci sono, anche qua da noi, anche nell'abbruttimento oggettivo di questa Italia goffamente "pacificatrice" all'ombra della "pax americana", almeno due aspetti positivi. Sta nascendo una generazione nuova di intellettuali. Hanno fra i 25 e i 30 anni, si formano nel clima creato all'11 settembre e dalle guerre preventive e non ne possono più dell'ilare nichilismo dei padri, del loro narcisismo vuoto e soddisfatto. Sanno di essere una soglia estrema. Vogliono nuove responsabilità chiedono punti di riferimento, esigono progetti. Nel frattempo gli immigrati provenienti dall'est e dal sud del mondo entrano nelle nostre scuole, imparano la nostra lingua, mescolano i loro figli ai nostri, portano nel nostro mondo la memoria e la coscienza di esperienze tragiche e incancellabili, e si apprestano a farle vivere all'interno della nostra cultura, della nostra letteratura, della nostra filosofia¹¹¹.

In realtà, tanti di questi immigrati avevano cominciato a «far vivere all'interno della letteratura italiana la memoria e la coscienza di esperienze tragiche e incancellabili» già una decina di anni prima che Luperini procedesse a tale affermazione (2005); a partire della metà degli Novanta la cosiddetta «letteratura della migrazione» in lingua italiana cominciava già a corroborarsi nel mezzo di un panorama letterario nazionale dominato dalla corrente della narrativa *cannibale* la quale aveva rotto i rapporti col passato ed enunciava la morte del soggetto e *la fine della storia*. Agli antipodi di questa tendenza si muovevano le scritture degli autori translingui i quali, già dagli albori degli anni

¹¹¹ R. Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., p. 22.

Novanta, cominciavano pian piano a raccontare le loro storie di migrazione e quelle di guerre e di violenze che si portavano dietro, procedendo alla rappresentazione di quella storia che per gli esponenti della sensibilità postmoderna era finita unitamente alla presunta fine dei conflitti.

La trascuratezza da parte della critica di una produzione letteraria in cui la storia trova nuovamente un terreno di rappresentazione e in cui riappare la volontà di una partecipazione sociale e civile, avrebbe potuto a nostro avviso, se fosse stata presa in considerazione, far declinare il dibattito sul postmoderno in una maniera diversa. Questo è soltanto uno degli esempi che la dice lunga sul grado in cui la produzione di sapere sia determinata non soltanto dal posizionamento di chi produce il discorso epistemologico ma anche dal campo di indagine in cui tale conoscenza viene inscritta. Quanto è lecito, in altre parole, pretendere di procedere ad un'ermeneutica della contemporaneità attraverso la lettura di sole opere che appartengono al cosiddetto canone nazionale e senza riservare alcuna attenzione alle scritture "periferiche", per così dire?

Tale critica risulta applicabile anche sul caso dell'emanazione, da parte dei grandi teorici del postmoderno - Jean-François Lyotard e Frederic Jameson -, della *fine delle grandi narrazioni* e dell'impossibilità del soggetto di storicizzarsi e di rappresentarsi. In realtà, quanto enunciato dalla retorica postmoderna non riguardava chi risiedeva nella riva della contro-storia, poiché quella che venne effettivamente a mancare è la grande storia, quella dei vincitori, quella dell'Occidente. Come la critica femminista ha brillantemente mostrato, nell'ambito del dibattito intrapreso tra studiose femministe - quali Inderpal Grewal, Karen Kaplan, bell hooks, Chela Sandoval - la *fine delle narrazioni e della storia* trova applicazione solo al soggetto bianco, occidentale, di genere maschile ed eterosessuale e non risulta valida per il soggetto *subalterno* incarnato principalmente dalle donne, dagli stranieri, dagli omosessuali, dai colonizzati,

e via dicendo¹¹². Per cui, i discorsi intorno a queste questioni non si rivelano soltanto eurocentrici ed incapaci di prendere in considerazione le condizioni *altrui* al di là del mondo occidentale, ma risulterebbero limitati, aggiungiamo noi, anche su scala europea, in quanto inefficaci per descrivere una realtà che oltrepassi i confini dei paesi centro-europei di capitalismo avanzato. Clamoroso è il caso della mancata considerazione delle guerre civili e dei conflitti portati avanti durante il decennio degli anni Novanta nei paesi della penisola balcanica collocati a livello geografico nel cuore del continente europeo al tempo stesso che si proclamava la fine dei conflitti e si presagiva il trionfo del benessere e dello sviluppo.

Ebbene, è in queste produzioni della cosiddetta letteratura di migrazione e/o postcoloniale che si avvia una presa di parola da parte dei soggetti *subalterni* tramite la quale si mettono in crisi i presupposti teorici del postmoderno e si rivela la presenza di coscienze oppositive che si riappropriano di quella storia, di quelle memorie che, secondo i dettami della teoria postmoderna, sarebbero impossibili da rappresentare. È d'altronde nel recupero della funzione etica della letteratura, nel carattere testimoniale e nella poetica di documento, tipici della narrativa di questi anni che si individua una convergenza con la *narrativa degli anni Zero*. Con il termine letteratura di migrazione e/o postcoloniale italiana, dunque, si intendono le opere letterarie di autori e autrici migranti, e di seconda generazione, che emergono, come è stato già affermato, attorno agli anni Novanta. Essa si articola secondo gli studiosi in tre fasi, così come esse vengono riportate qui di seguito.

¹¹² bell hooks, *Negritudine postmoderna*, in Id., *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 23-31 (*Postmodern Blackness*, in Id., *Yearning, Race, Gender and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990; C. Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2000. Si vedano anche: C. Kaplan, Inderpal Grewal (eds), *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2004.

Letteratura «della migrazione e postcoloniale»: prima e seconda fase.

La produzione narrativa corrispondente alla prima fase che copre il periodo 1990-1994, in cui si producono testi «a quattro mani» - testi cioè editi con l'aiuto di un co-autore che può essere uno scrittore o un giornalista italiano il quale svolge il ruolo di mediatore linguistico e culturale, generato dal fatto che gli scrittori appena approdati in Italia non erano adeguatamente familiarizzati né con la lingua italiana né con la cultura. Tra i primi testi che si enumerano in questo periodo è il romanzo del senegalese Pap Khouma *Io venditore di elefanti* scritto in collaborazione con il giornalista Oreste Pivetta (1990), il romanzo intitolato *Immigrato* del tunisino Salah Methnani scritto assieme a Mario Fortunato (1990) e *Chiamatemi Alì* del marocchino Mohamed Bouchane curato da Carla De Girolamo e Daniele Miccione (1991), *La promessa di Hamadi* di Saidou Moussa Ba e Alessandro Micheletti (1991), *Volevo diventare bianca* di Nasser Chora (a cura di Alessandra Atti di Sarro, 1993) nonché quello del tunisino Mohsen Melliti, *Pantanella e Canto lungo la strada* scritto in arabo e tradotto in italiano da Monica Ruocco (1992). Questi primi «testi collaborativi»¹¹³ hanno soprattutto un'impronta autobiografica che permette ai loro autori di manifestare la propria esistenza nel paese di arrivo raccontando il loro impatto con l'Italia nonché di rendere conto dell'esperienza della migrazione in sé.

Come seconda fase invece si designa quella che va dal 1994 fino a metà degli anni duemila in cui prenderà avvio la terza fase che vedremo in seguito¹¹⁴. A questa seconda

¹¹³ Simone Brione si sofferma sui testi collaborativi come possibili pratiche de-coloniali: Id., *Pratiche «meticce»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»*, in F. Sinopoli (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013, pp. 89-119, mentre Caterina Romeo enfatizza i rapporti di potere insiti in questa prassi di scrittura collaborativa la quale fa parte della genesi dell'opera e la quale caratterizza l'opera stessa. Cfr. C. Romeo, *Meccanismi di censura e rapporti di potere nelle autobiografie collaborative*, in «Between», Vol. V, n. 9, 2015, pp. 1-28.

¹¹⁴ Va osservato che la periodizzazione qui riportata è quella proposta da Maria Grazia Negro nel suo rilevante studio della questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana in *Il mondo, il grido, la*

frangia appartengono gli scrittori che scrivono oramai direttamente in italiano senza alcuna mediazione¹¹⁵, cominciano ad affacciarsi delle scelte stilistiche più ricercate e cominciano ad occuparsi di tematiche che troveranno nella fase successiva la loro compiutezza, pur restando principalmente concentrate su tematiche riguardanti la migrazione come esperienza intima e materiale. Quello su cui è importante soffermarsi riguardo a questo periodo concerne l'istituirsi di una serie di concorsi letterari come quello di Eks&Tra, di riviste riservate alla letteratura di migrazione¹¹⁶ nonché di collane

parola il quale segue il quadro già prescritto da Armando Gnisci. Quest'ultimo vedeva lo sviluppo della letteratura postcoloniale in due fasi: una prima (1990-1994) in cui dominano le scritture a quattro mani di stampo strettamente autobiografico e una seconda, la cosiddetta carsica, che si estende dalla metà degli anni Novanta fino alla metà degli anni zero. Un terzo momento viene individuato dalla studiosa nel 2005, quando comincia, a suo dire, la fase di sperimentazione la quale enumera soltanto la produzione narrativa di autori e autrici originari dai paesi del Corno d'Africa. Diversa risulta invece la periodizzazione fornita da Caterina Romeo nella sua recente pubblicazione dal titolo *Riscrivere la nazione* secondo la quale la seconda fase della «letteratura postcoloniale» va collocata nel 2001, mentre il 2005 costituisce per la studiosa il momento in cui prende avvio quel sottogruppo da lei designato quale «letteratura postcoloniale diretta». Le differenti periodizzazioni sono dovute, come spiega Romeo, alle diverse definizioni di postcoloniale che le due studiose adottano dettate dal diverso *focus* che ciascuno dei due studi si pone. Se per gli scopi dell'analisi linguistica intrapresa da M. G. Negro è necessario distinguere tra scrittori e scrittrici provenienti dalle ex colonie e quelli provenienti da altri paesi, per quella realizzata da Romeo, destinata a privilegiare lo studio delle modalità in cui i meccanismi coloniali del passato si riproducono nel presente, è considerato opportuno esaminare come alcuni scrittori e scrittrici del Corno d'Africa siano in dialogo con alcuni testi prodotti in Italia precedentemente al 2005 da soggetti provenienti da paesi che sono stati colonizzati da altre potenze europee nel passato. La studiosa fa riferimento all'opera di Geneviève Makaping, *Traiettorie di sguardi* (2001) in realtà e al racconto *Salsicce* (2003) di Igiaba Scego i quali fungono secondo lei da spartiacque nella letteratura postcoloniale italiana. Cfr. C. Romeo, *Riscrivere la nazione*, cit., p. 20.

¹¹⁵ Cfr. D. Comberiati, *Le molte voci del soggetto nomade*, in *Scritture migranti: intervista di scambi interculturali*

http://www.retidedalus.it/Archivi/2007/marzo/LETTERATURE_MONDO/Letteratura_migrante.htm

¹¹⁶ Alle opere qui presentate, va aggiunto un considerevole numero di concorsi letterari e seminari svolti periodicamente. Oltre a «Sagarana» (<http://www.sagarana.net/home.php>) molte altre riviste sono animate da scrittori / scrittrici migranti e sono pubblicate principalmente on-line. Le riviste dedicate al tema della letteratura della migrazione in Italia sono: «Agora. Paesaggi dell'interculturalità» (http://www.vanninieditrice.it/agora_home.asp), «Caffè: rivista di letteratura multiculturale» (<http://www.archivioimmigrazione.org/caffe.htm>), «El Ghibli. Rivista online di letteratura della migrazione» (<http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/>), «Kùmà. Creolizzare l'Europa» (<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>), «LettERRANZA.org»

e di case editrici specializzate in pubblicazioni interculturali. Nel 1997 viene concepita e fondata da Armando Gnisci la banca dati BASILI (Banca Dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana)¹¹⁷ alla quale viene ad unirsi nel 2000 la rivista «Kùmà. Creolizzare l'Europa» sotto la direzione di Armando Gnisci. Alcuni dei testi pubblicati durante questo periodo sono invece i seguenti: *Lontano da Mogadiscio* di Shirin Ramzanali Fazel (1994), *La Straniera* di Younis Tawfik (1999), *Racconti italiani* di Julio Monteiro Martins (2000), *Rometta e Giulio* di Jadelin Mabilia Gangbo (2001), *Sole bruciato* di Elvira Dones (2001), *Sognando Palestina* di Randa Ghazi (2002), *Imbarazzismi* di Kossi Komla-Ebri (2002), *Fogli sbarrati* di Yousef Wakkas (2002), *Arte di fare il bagno* di Nader Ghazvinizadeh (2004), *Blu cina* di Bamboo Hirst (2005), *Il paese dove non si muore mai* di Ornela Vorspi (2005), *Poema dell'esilio/Poema e mergimit* di Gezim Hajdari (2005), la raccolta di racconti *Pecore nere* di Gabriella Kuruvilla, Ingy Mubiayi, Igiaba Scego e Laila Wadia (2005), *Borgo farfalla* di Mihai Mircea Butcovan (2006), *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous (2006), *La pelusa* di Adrian Bravi (2007), *Fanculopensiero* di Maskim Cristan (2007), *La mano che non morde* di Ornela Vorspi (2007), *I sessanta nomi dell'amore*

(<http://www.letteranza.org/>), «Scritture migranti: rivista di scambi interculturali» (<http://www.scritturemigranti.it/>), «Storie migranti. Una storia delle migrazioni attraverso i racconti dei migranti» (<http://www.storiemigranti.org/>). Le case editrici principali che pubblicano opere di scrittori-scrittrici migranti sono: Sensibili alle foglie, Sinnos, le edizioni NEA, mentre il primo concorso letterario per stranieri che scrivono in italiano è stato organizzato dalle edizioni Eks&Tra e Fara, da cui è seguita la pubblicazione dell'antologia *Le voci dell'Arcobaleno*. Il concorso e l'antologia sono stati poi replicati, con titoli diversi, fino al 2001 quando la pubblicazione dei vincitori del concorso è passata a ADN Kronos. Nel 2005 è stato istituito invece il concorso letterario Lingua Madre rivolto alle donne straniere che scrivono in italiano.

¹¹⁷ Il nome della banca dati, una volta ospitata sul sito dell'Università della Sapienza a Roma, è stato modificato nella primavera del 2017 e si presenta sotto forma del doppio BASILI-LIMM il quale rispecchia il senso e il portato del lavoro che negli ultimi anni ha ridisegnato il cammino dello studio della letteratura migrante come viene oramai chiamata: Banca Dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale. Essa comprende oramai anche delle opere di scrittori e scrittrici translingui di seconda generazione: <http://basili-limm.el-ghibli.it/>

di Tahar Lamri (2007), *Amiche per la pelle* di Laila Wadia (2007), l'antologia di racconti *Amori bicolori* di Muin Masri, Ingy Mubiayi, Zhu Qifeng e *È la vita dolcezza* di Gabriella Kuruvilla (2008), *Rosso come una sposa* (2008) e *Non c'è dolcezza* (2012) di Anilda Ibrahimi.

Si tratta della fase che contiene in realtà anche la maggioranza dei testi prodotti nel corso di questo ventennio i quali, a ben guardare, sono tra di loro molto variegati perché includono scrittori di diversa provenienza geografica, scrittori che hanno vissuto l'esperienza delin diverse età e i quali intrattengono quindi con la lingua e la cultura italiana un rapporto differente. Sotto quest'aspetto si potrebbe tentare di dividerli, sulla scia di Caterina Romeo¹¹⁸, in tre sottogruppi in base ai rapporti intrattenuti tra il paese di origine e l'Italia: in essi compaiono allora opere di scrittori i quali non vengono da paesi che hanno intrattenuto un rapporto coloniale diretto con l'Italia, di scrittori provenienti dall'Albania la quale diremmo che occupa quasi il posto nel mezzo tra il colonialsimo diretto e indiretto, poiché è stata brevemente colonizzata dall'Italia, ma la "colonizzazione culturale" che il paese ha subito tramite la televisione italiana determina uno stato particolare dei rapporti tra i due paesi, mentre il terzo raggruppa quegli scrittori e scrittrici provenienti dai paesi ex colonizzati i quali detengono con l'Italia un rapporto particolare sia per motivi linguistici che storico-culturali. Diventa allora chiaro che risulta molto difficile tentare una periodizzazione delle scritture "migranti" e postcoloniali a causa della disomogeneità che esse presentano. In ogni caso, il periodo a partire del 2005, di cui fanno parte anche i romanzi del nostro *corpus*, funge da spartiacque in quanto viene a testimoniare la proliferazione di apparizioni editoriali ma anche una maggiore sperimentazione di potenzialità letterarie già espresse

¹¹⁸ C. Romeo, *Riscrivere la nazione*, cit., pp. 21-35.

prima. In queste produzioni si riscontra, infine, una «focalizzazione su tematiche e su modelli espressivi tipicamente postcoloniali»¹¹⁹.

Dal 2005 ad oggi: la fase della sperimentazione

La cosiddetta letteratura postcoloniale italiana comincia a formarsi in quanto corpo organico di testi letterari contraddistinto da tratti specifici intorno al 2005-2007. Come afferma Maria Grazia Negro, è con la pubblicazione di *Il latte è buono* di Garane Garane, di *Madre piccola* di Ubax Cristina Ali Farah (2007) e di *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi (2007), che si forma anche in Italia la letteratura postcoloniale italiana e comincia ad emergere una serie di tematiche tipiche del postcoloniale¹²⁰. In essi vengono poi ad aggiungersi il romanzo di Martha Nasibù (*Memorie di una principessa etiope* del 2005), i romanzi di Igiaba Scego (*Oltre Babilonia* del 2008, *Roma Postcoloniale* del 2014 e *Adua* nel 2015), un'altra opera di Cristina Ubah Ali Farah (*Il comandante del fiume* del 2014), il romanzo "meticcio" dei Antar Mohamed e Wu Ming 2 (*Timira*, 2012). La peculiarità di queste ultime consiste nel fatto che la lingua italiana non sia per i loro autori una lingua della diaspora italiana ma costituisca la lingua della loro formazione scolastica e culturale, sia nel paese di origine sia nelle scuole italiane, oppure è la lingua di uno dei loro genitori. Ciò non toglie che l'italiano rimane comunque la lingua del colonizzatore; un problema con cui le autrici e egli autori in questione hanno dovuto confrontarsi, poiché hanno dovuto riflettere se sceglierla come lingua di espressione per la natura dolorosa di tale faccenda.

¹¹⁹ M. G. Negro, *Il mondo, il grido, la parola*, cit., p. 69.

¹²⁰ Ivi, p. 69.

Nelle opere di questa fase il rapporto con la storia e il passato coloniale assume un posto nevralgico, la cui narrazione viene ora affidata al punto di vista dei subalterni. La memoria viene sviluppata nella sua eterogeneità e nelle sue diverse modalità; la struttura narrativa è fortemente influenzata dal racconto orale e appare spesso ciclica; la costruzione identitaria si articola in antitesi al potere colonialista; la riappropriazione del linguaggio dell'ex colonizzatore viene rivestito da una carica esplosiva che tende a minarlo dall'interno; spesso in questa narrativa si assiste anche ad una compresenza di realismo e fantasia¹²¹. È difficile affermare che esistano degli stili e delle strategie usate nelle opere di ambientazione postcoloniale per narrare e per narrarsi, a causa del grande rischio delle generalizzazioni, rischio che si corre ogni qual volta si parli delle scritture di migranti come un fenomeno unitario e relativamente omogeneo. Tuttavia, scorrendo molti dei testi della narrativa postcoloniale, sembra di poter individuare alcuni punti comuni intorno alle caratteristiche della recente narrativa transculturale italiana. Uno dei tratti ricorrenti in queste narrazioni consiste nel predominio di una voce narrante femminile la quale procede all'atto di ri-membrare la propria storia attraverso la narrazione di storie di altri soggetti che hanno vissuto l'esperienza della migrazione, in modo da far incrociare le esperienze presenti e quelle passate riattivate dal ricordo. Un secondo aspetto invece consiste nella coralità individuata sia a livello della trama sia nella compresenza di diversi punti di vista che rende queste opere multifocali; non si tratta solo di raccontare storie diverse tra di loro, ma spesso si assiste alla narrazione della stessa storia da parte di diversi personaggi che aggiungono ogni volta un pezzo nel puzzle.

La partenza e la separazione sono anch'esse una costante ricorrente che si incarna nell'attraversamento di frontiere e nei continui spostamenti; essi coincidono con il

¹²¹ Ivi, p. 70.

procedimento di presa di coscienza acquisita di solito nel contesto del viaggio di ritorno al paese di origine - che costituisce un *leitmotiv* -, e diviene la scintilla che dà il via al processo di ricostruzione identitaria da parte del soggetto sradicato. Il quarto motivo rintracciato nelle opere in questione riguarda la loro struttura investigativa che diviene il dispositivo predominante dell'organizzazione narrativa teso ad orientare l'attenzione del lettore e dei personaggi. Infine, lo spazio, nella sua prospettiva testuale, vi acquisisce un'attenzione rilevante profilandosi a volte come madre patria, a volte si riferisce alla patria/*matria* acquisita e altre volte ancora viene inteso come luogo di passaggio, oppure come zona di incontro/scontro. Lo spazio si "dipana" parallelamente alla narrazione dato che l'arco spaziale delle storie scandisce allo stesso tempo l'arco narrativo; l'insieme di questi due piani consente il delineare di un ritratto completo della vita dei personaggi tramite cui essi riescono a vedere il mondo, poiché sono riusciti prima a vedere dentro sé stessi e a procedere alla ricucitura della loro storia personale e di quella collettiva¹²².

Per quanto riguarda la lingua di questi romanzi, che, come abbiamo detto, sono scritti in italiano, essa viene segnata dall'intento di resistere ad una struttura pomposa e si opta per una lingua più semplice e, a tratti, gergale. In tal senso, l'uso di un italiano meno ricco ha fini espressivi piuttosto che retorici e diventa una delle lingue di espressione dei personaggi tra le altre. Una pratica quasi sempre presente in questi testi riguarda l'inserimento di parole, oppure di intere frasi e paragrafi, provenienti dalla cultura di origine degli scrittori e delle scrittrici, ma anche da lingue che coloro hanno imparato durante il lungo cammino della migrazione prima di insediarsi in un luogo dato. A questo proposito, nei romanzi vi sono integrati dei glossari che offrono la

¹²² Cfr. D. Borgi, *Smettiamo di chiamarla "letteratura di migrazione"?*, in «Nazione indiana», <https://www.zeroviolenza.it/component/k2/item/12950-letetratura-di-migrazione>.

possibilità al lettore di accedere alla lingua d'origine dello scrittore/della scrittrice. Più rari sono invece i casi in cui il testo non è provvisto di una traduzione dei termini *alloglossoi*¹²³ e tale scelta può essere attribuita alla volontà dell'autore di inserire il lettore nella condizione di estraneità in cui esso/essa si è spesso ritrovato/a, oppure può essere legato a modalità di racconto orali tipici della cultura d'origine non riportabili in italiano¹²⁴.

Gli scrittori e le scrittrici che scrivono in italiano parlano anche del loro paese; e raccontare il loro paese significa parlare anche dell'Italia, per i legami storici e culturali che si sono stabiliti attraverso il colonialismo. Le storie che fanno conoscere al pubblico italiano spesso attingono alle fonti originarie dalla loro cultura orale, ai loro costumi, alle loro tradizioni letterarie e a testi antichi di civiltà mai completamente e adeguatamente conosciute in Europa. Questa è una caratteristica importante dato che il loro contributo alla letteratura italiana è molto fertile e apporta prospettive e luoghi diversi, reminiscenze di un passato dimenticato; elementi questi ultimi che costituiscono, in qualche modo, lo specchio della cultura italiana, in cui essa riconosce il proprio riflesso. Essi scrivono in italiano per parlare delle loro esperienze personali in una poetica del rapporto con l'Italia e con l'italiano, fanno riaffiorare la memoria del colonialismo italiano influenzando nel cambiamento dei codici epistemologici attraverso i quali quest'ultimo viene rappresentato.

¹²³ Termine greco antico composto da «άλλος» (altro) e «γλώσσα» (lingua) con cui si descrivono i termini riscontrati in diverse lingue che appaiono nei testi postcoloniali.

¹²⁴ Per un'analisi esaustiva della questione linguistica nella letteratura italiana postcoloniale si veda: M. G. Negro, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, op. cit. Si veda anche: A. Sirotti, *Riflessioni su lingua, retorica e stile in due autrici postcoloniali italiane: una letteratura maggiore?*, in F. Sinopoli (a cura di), *Postcoloniale Italiano. Tra letteratura e Storiografia*, Aprilia, Novalogos, 2013.

A tal proposito, si considera opportuno soffermarsi ad alcuni punti individuati da Giuliana Benvenuti¹²⁵ riguardo al tipo di rapporto che viene instaurato tra le due parti, il quale costituisce secondo la studiosa «lo scarto fondante del discorso coloniale»¹²⁶. Si tratta dello scarto che concerne sia la rappresentazione del passato coloniale sia la descrizione di quanto accade nelle cosiddette «zone di contatto», secondo cui la storia narrata dagli scrittori/scrittrici migranti al lettore italiano «non costituisce una storia *altrui*, come viene spesso concepita dal secondo, ma una storia *propria*»¹²⁷. In queste zone allora si avvia, in senso più largo, un incontro tra la storia coloniale e quella postcoloniale, tra la disciplina della storia e quella della letteratura, tra i migranti e gli italiani, tra la narrativa “nativa” e quella “migrante”, i quali ci conducono a volte all’instaurarsi di un qualche rapporto tra le due parti, mentre altre volte tale rapporto viene meno.

Sono dunque delle narrazioni che si situano nel mezzo e, in quanto tali, comportano una difficoltà nell’impiegare, da un punto di vista critico-letterario, suddivisioni di genere ben distinte tra di loro¹²⁸; difficoltà dovuta al fatto che la letteratura postcoloniale metta insieme i discorsi provenienti da due campi disciplinari finora ben distinti, ossia quello storiografico e quello letterario. In questa pista vi sarebbe da rintracciare allora una prima affinità con la scrittura *degli anni Zero* la quale, allineandosi su questo aspetto alle acquisizioni postmoderne che l’hanno preceduta, si contraddistingue da una ripresa ed una contaminazione tra i generi che dominano il campo letterario. Un’altra tendenza in linea con la narrativa italiana *degli anni Zero* è inoltre da individuare nella frequentazione dell’*autofiction* che negli ultimi anni si è

¹²⁵ G. Benvenuti, *La letteratura postcoloniale e della migrazione*, in Ead., *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pp. 85-106.

¹²⁶ Ivi, p. 87.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Ivi, p. 91.

sovrapposto come genere a quello della forma autobiografica la quale si prestava per la narrazione da parte del soggetto migrante delle prime esperienze d'arrivo e il *telos*, spesso frustrato, dell'integrazione nella società italiana. La scelta di tale forma ben si concilia con gli ultimi sviluppi della narrativa italiana e di quella europea: la possibilità dell'autore di usare il suo stesso nome per il protagonista e l'io-narrante di storie delle quali tuttavia non si possono, o vogliono, più offrire garanzie di veridicità e di autenticità, tende quindi a contravvenire ad un tacito patto stretto in un primo momento tra lo scrittore-migrante e il suo pubblico italiano, che inizialmente si profilava soprattutto come ansioso fruitore di testi sulla migrazione basati su storie "vere" e capaci di veicolare uno sguardo nuovo, diverso e demistificatorio sull'Italia di oggi. Infatti, rispetto ai primi testi autobiografici con i quali si era registrato l'esordio all'interno della letteratura italiana contemporanea del nostro filone transculturale e translingue, le storie di autofinzione degli scrittori tendono ad attrarre il lettore e a depistarlo da scenari presunti "reali", umoristici, drammatici o privati che siano. Quel che rimane è solo la possibilità di un'esperienza reale, la stessa possibilità sulla quale si basa del resto lo statuto della finzione letteraria, così come di quella cinematografica e televisiva.

Un'ulteriore convergenza andrebbe individuata nella poetica testimoniale che investe queste scritture correlata alla «svolta testimoniale» che si registra nel panorama della letteratura italiana, e non solo, negli anni Zero, nel senso che in esse viene intrecciato l'elemento biografico con quello storico, il personale con il collettivo e i personaggi reali con quelli immaginari. Proprio perché nei testi della letteratura migrante e postcoloniale si procede a un recupero di storie condannate all'oblio, oppure ad una ricomposizione di memorie contestate, essi diventano un terreno in cui non ci si limita al mero dato biografico, bensì, tramite la ricostruzione di un ritratto a livello microstorico, si giunge anche alla ricostruzione di un quadro a livello macrostorico. È in questo intento che risiede il carattere etico delle scritture prese in esame il quale consiste nel seguente tritico: nella volontà degli scrittori di gettare luce su degli eventi storici immersi nell'oblio, in quella di procedere alla definizione della propria identità

attraverso la trasmissione del passato di una collettività e nel mettere in scena le difficoltà che costoro affrontano nel farsi riconoscere come autori nonché nel farsi introdurre nel campo letterario italiano¹²⁹.

In quanto contro-narrazioni e contro-storie, dunque, questi testi vengono a sovvertire il punto di vista dominante proponendo una visione alternativa rispetto a quella comunemente accettata che viene a ri-scrivere il passato e la storia. La presa di parola da parte dei soggetti *subalterni* mira a procedere alla decostruzione di una verità storica già costituita e tale impresa implica un discorso sul rapporto tra verità e realtà, nella misura in cui attraverso queste contro-narrazioni la finzione romanzesca risponde ad un'istanza di verità. Analogamente, di fronte alla medesima questione si pone l'ossessione per la storia reale e autentica che si riscontra nel *noir* nel senso che, proponendo delle narrazioni che mescolano finzione e realtà, non si sa alla fine qual è lo spazio di verità che rimane per narrazioni che rivendicano il loro essere reali in quanto *non-fiction*.

La pluralità di storie e di punti di vista, compreso quello dell'autore, che vengono narrati - costante che si muove d'altronde sulla stessa linea tracciata dai dettami del postmodernismo - contribuisce alla ricostruzione e alla rappresentazione della complessità della realtà. Per cui, il ritorno della storia individuato nella narrativa contemporanea costituisce una modalità che consente al soggetto di far esperienza in un'epoca la quale, come si è già ribadito, viene caratterizzata dalla perdita dell'esperienza. L'affidarsi della parola e delle sue capacità di comportare dei mutamenti, e perfino di metamorfizzare la società, tramite la rinegoziazione dei rapporti di forza al suo interno¹³⁰, conferisce alla letteratura una funzione fortemente etica che

¹²⁹ Ivi, p. 87.

¹³⁰ Ivi, p. 72.

fa prevalere il suo aspetto «empatico ed affettivo» rispetto a quello «riflessivo e costruttivo».

Necessità del dire, rifiuto dell'ironia postmodernista, rinnovata fiducia nella referenzialità, tutti tratti che sono oggi rivendicati da certi scrittori, al di fuori però del discorso del «realismo ingenuo», e dunque in maniera problematica, entro uno sforzo etico e conoscitivo prima ancora che storico e letterario. Ciò significa che essi confidano, più che sulle capacità riflessive e costruttive della "letteratura" [...], su quelle empatiche e affettive, producendo un discorso letterario di impronta nettamente performativa, in alcuni casi connotato da una volontà politicamente orientata, e sorretto dalla persuasione che se dalla società dei simulacri non si esce con le armi dell'immaginario, tuttavia l'immaginario contribuisce a creare la realtà¹³¹.

Si tratta, dunque, di produzioni che contengono un'intenzionalità estetica, politica ed etica, manifestatasi nel carattere performativo della narrazione, nel «coinvolgimento comunitario» e nella «tensione etica»¹³²; tutti tratti che segnano una discontinuità con la tradizione postmoderna, ma che vengono rintracciati sia nei testi postcoloniali sia nella maggioranza dei testi appartenenti all'*autofiction*. La differenza in questo caso soggiace proprio nel vigore con cui si attua la riabilitazione del soggetto che tale «necessità del dire» comporta. Se nel caso della narrativa *noir* l'io appare molto debole, nel caso della scrittura storica postcoloniale la riappropriazione della parola da parte del soggetto *subalterno* appare con una maggiore forza per la sua volontà di diventare portatore di una testimonianza e di un'esperienza autentica.

Sono queste allora le piste da ripercorrere e su cui preme soffermarsi al fine di comprendere quali dei tratti della narrativa postcoloniale e/o della migrazione la differenziano, in quanto appartenente alla *narrativa degli anni Zero*, rispetto al periodo immediatamente precedente e cosa invece con esso condivide. Come abbiamo avuto

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ibidem.*

modo di vedere, una cesura radicale sarebbe da individuare negli anni Ottanta, periodo in cui, per il rapporto che gli scrittori stabiliscono con la tradizione letteraria, iniziano ad emergere man mano gli aspetti che poi costituiranno i connotati del panorama degli anni Zero. Per quanto riguarda invece il momento a cavallo tra gli anni Novanta e gli anni Duemila, esso viene segnato da un cambio di registro - e non da una profonda discrepanza - che consiste, come ci fa notare Raffaele Donnarumma, in un rinnovato interesse nei confronti della vita pubblica e si distingue dall'atteggiamento degli intellettuali negli anni precedenti per l'insistenza, da parte di un certo numero di autori, sul valore etico della letteratura.

Sotto quest'aspetto, vi sarebbero delle continuità da segnalare rispetto alla produzione narrativa postmoderna che la precede, risiedenti nella contaminazione tra i generi, nella sovrapposizione dei piani temporali e spaziali, nella plurivocità e, soprattutto nell'eliminazione della barriera tra una letteratura "alta e colta" e una letteratura "bassa e commerciale". Rimane, tuttavia, importante ribadire che le discontinuità con la generazione precedente riposano sul mutamento del ruolo dell'intellettuale, che si afferma man mano negli anni Zero e sull'attribuire alla letteratura un uso performativo e un carattere etico¹³³. Infine, sul piano sincronico, occorre ricordare che, nonostante nella scrittura storica postcoloniale si riscontrino le costanti predominanti di quella del nuovo millennio, ciò non toglie il fatto che vi si rintracciano alcune divergenze ora minori ora maggiori che comunque la differenziano.

¹³³ *Ibidem.*

Capitolo II

Parte prima

Letteratura – Storia – Memoria – Trauma

Questa storia ha qualcosa della notte: è oscura e ciò nondimeno ricca d'immagini; dovrebbe aprirsi su una luce debole e dolce. Quando arriveremo all'alba, saremo lasciati liberi, saremo invecchiati di una notte, lunga e pesante, un mezzo secolo, e alcuni fogli bianchi saranno sparpagliati sul cortile di marmo bianco della nostra casa dei ricordi. So bene che la tentazione dell'oblio sarà grande; è una fontana d'acqua pura alla quale non ci si deve accostare per nessun motivo, malgrado la sete. Perché questa storia è anche un deserto.

T. B. Jelloun

I. Introduzione

Nel capitolo precedente, abbiamo avuto modo di vedere come, con la pubblicazione del romanzo *Il nome della rosa*, il passato cominciasse, a partire dagli anni Ottanta-Novanta, ad occupare un posto rilevante in seno alla narrativa italiana; una tendenza che andava progressivamente intensificandosi mentre ci si spostava verso gli anni Duemila. In questo momento storico preciso, l'indagine sul passato diventa una delle componenti preponderanti della narrativa italiana *degli anni Zero*, rivelandosi all'origine d'istanze narrative, storiche e politiche e acquisisce la funzione di strumento

di critica sociale. Quali sarebbero però le ragioni per cui il romanzo storico rifiorisce in questi anni in particolare¹³⁴?

Quello che comincia a diventare esplicito agli albori del terzo millennio è che, nonostante l'espansione del mondo senza precedenti a cui si assiste nel Ventunesimo secolo per via della globalizzazione, va affermandosi il desiderio sempre più forte di ritorno al passato, di tradizione, di costruzione di identità solide e fisse. Si delega sempre di più al passato il dirci chi siamo nel presente, da dove veniamo e sembra che sia il passato solo a poterci aiutare a costruire un'identità che consenta la differenziazione dagli altri gruppi con cui siamo a sempre più stretto contatto¹³⁵. La storia e la memoria sono diventate due nozioni indispensabili per la presa di possesso sul passato, e per la costruzione del futuro, e questo spiega perché si assiste in questo momento a un'ipertrofia di memorie che ha profondamente mutato e sbilanciato il rapporto tra la disciplina storica e quella della memoria. Il concetto di memoria investe un ruolo importante in diverse aree della pratica sociale ed entra a far parte del

¹³⁴ Contrariamente a studiosi che considerano che tale fenomeno costituisca una novità, Remo Ceserani e Margherita Ganeri sostengono che esso non rappresenti un dato di particolare discontinuità rispetto al periodo precedente, per quanto lo sguardo rivolto all'indietro degli scrittori italiani fosse, negli anni ottanta e novanta, considerato un sintomo di una scrittura d'evasione. La tesi avanzata da Remo Ceserani, e ripresa da Margherita Ganeri, (*Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999, pp. 101-102) illustra come sia possibile osservare delle linee di continuità che contestano l'idea di una rinascita del genere. La studiosa propone l'adozione del termine «modo» letterario piuttosto che genere letterario quando si parla del romanzo storico, e questo perché considera che il primo designi una categoria che riposa su un orizzonte cognitivo ed epistemologico piuttosto che tematico-formale e, in quanto tale, permette di rintracciare le linee di continuità che si trovano dietro le fratture tra le varie correnti della narrativa storica del Novecento e Ottocento (Cfr. N. Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969 (*Anatomy of Criticism. Four essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957), in M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, cit., p. 9). Il filone che viene invece a contraddistinguere tale continuità è quello «contro-storico» che occuperà un posto centrale nella *narrativa degli anni Zero*. Cfr. V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

¹³⁵ M. Bettini, *Contro le radici. Tradizione, Identità, Memoria*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 67.

repertorio dei termini già esistenti – quali mentalità, identità, ideologia, *performance* – funzionali nell'esaminare le operazioni di formazioni sociali.

Se si vuole rispondere in modo congruo però alla domanda posta poco fa, giova considerare, sulla scorta di Giuliana Benvenuti¹³⁶, una serie di aspetti che contraddistinguono tale tendenza: innanzitutto bisogna collocare questa rinascita e la trasformazione del romanzo storico all'interno del discorso più generico del «ritorno alla narrazione»¹³⁷ e alla predilezione di un genere di discorso narrativo dominato «dalla distorsione dei generi canonici piuttosto che dalla sperimentazione di forme radicalmente alternative alla tradizione»¹³⁸. Il secondo motivo che bisogna prendere in considerazione riguarda il fatto che il grande modello del romanzo storico consenta agli scrittori di rappresentare il difficile rapporto tra il passato, il presente e il futuro, mentre il terzo motivo ha a che vedere con la ricezione del genere in questione da parte dei lettori, ossia il successo che il romanzo storico ha avuto presso il grande pubblico. Quest'ultimo costituisce un altro aspetto da tener presente al fine di comprendere i motivi della fioritura del genere in questione, poiché costituisce «il segno di un valore rappresentativo delle modalità con le quali il mercato editoriale e la comunità degli

¹³⁶ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico*, cit., pp. 23-25.

¹³⁷ Nel 1979 fu pubblicato in Gran Bretagna, nella rivista *Past and Present*, il saggio di Lawrence Stone intitolato *The revival of narrative: Reflections on a New Old History* (in «Past and Present», n. 85, 1979, pp. 3-24) in cui si era messa in discussione l'idea, fino a quel momento diffusa tra gli storici, che ci fosse un modo obiettivo e scientifico di scrivere la storia. In quel momento, dunque, si registrò un rinnovato interesse riguardo ai diversi aspetti della vita umana che fu accompagnato dalla convinzione che a stare nel cuore di grandi trasformazioni storiche fossero tanto la cultura di un certo gruppo di persone - e perfino la volontà di una sola persona -, quanto le forze materialistiche astratte. Questo rinnovato interesse relativo all'esperienza umana ha incoraggiato il ritorno alla forma della narrazione come forma di storia. La svolta registrata nella dimensione riguardante una delle fasi della produzione storiografica, ossia quella della narrazione della storia – l'altra essendo quella della ricostruzione intersoggettiva della realtà passata -, ha comportato anche la rivisitazione dei metodi della scienza storiografica con l'adozione di strumenti in cui predomina l'aspetto sociale. Cfr. G. Iggers, *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*, London-Hanover, Wesleyan University Press of New England, 1997.

¹³⁸ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico*, cit., p. 25.

scrittori intendono prendere partito, negli anni Zero, nei confronti del rapporto col passato, e dunque di una certa idea di storia»¹³⁹.

Ebbene, il presente capitolo sarà dedicato all'approfondimento di una serie di questioni di rilievo teorico e verrà diviso in due parti: nel primo ci si propone di riportare le implicazioni metodologiche e teoretiche del complesso rapporto intrattenuto tra letteratura, storia e memoria. Partendo dal nesso letteratura-storia, ci si sofferma prima sui punti preminenti del grande dibattito teorico del Novecento riguardo alla relazione ardua tra storia e finzione, per poi passare alle variegate declinazioni del genere storico, alla cui base tale complessità si colloca, dal momento della sua genesi fino al postmoderno. Successivamente, considerato che trattiamo delle opere in cui si manifestano metodi tipici della storiografia contemporanea, come ad esempio la storia orale, intenti a procedere al recupero di memorie provenienti dal passato, si considera opportuno indagare il difficoltoso legame tra storia e memoria che si ricongiunge al dittico verità-realtà. Sotto quest'aspetto, si attua anche una messa a punto della riflessione critica intorno al concetto di trauma collettivo - che mette insieme il campo della psicoanalisi e quello della filosofia della storia - il quale contribuisce al produrre un consenso, un destino comune, che unisce idealmente i membri della «nazione comunità».

Nella seconda parte invece, si pone l'attenzione sul processo di rammemorazione culturale la quale si considera nevralgica nell'illustrare come l'operazione di rielaborazione del passato storico, attorno a cui si costruisce l'edificio dell'identità nazionale, sia un atto in continuo divenire. Allo stesso scopo si allinea anche la parte susseguente in cui ci si propone di indagare il ruolo che la categoria di razza ha investito

¹³⁹ *Ibidem*.

nella costruzione dell'italianità, partendo dal suo momento fondativo - ossia l'inizio del colonialismo italiano durante la fase liberale dell'impero italiano -, per indagare poi lo sviluppo del discorso esplicitamente razzista corroborato durante il Ventennio fascista. In questo contesto, ci si soffermerà sulla rappresentazione della nerezza e della sessualità all'interno della produzione narrativa fascista e coloniale che rispecchia sia l'esistenza di una determinata sensibilità reale nei confronti dei neri, sia la condivisione di certi valori propagandati dal regime volti a plasmare l'immaginario collettivo italiano e a definire il carattere nazionale di sé passando per la negazione dell'Altro.

II. Letteratura e Storiografia

Negli ultimi decenni, in sintonia con l'affievolirsi dell'idea che la realtà si possa trasmettere attraverso il linguaggio nonché con l'emanazione della *fine della storia*¹⁴⁰ e delle *grandi narrazioni*¹⁴¹, che hanno minato l'idea di storia come un processo monolitico capace di offrirci una rappresentazione del passato fedele ed obiettiva, anche l'idea di evento storico si è profondamente modificata. Intorno a queste posizioni si è pronunciata la maggior parte dei teorici contemporanei, dalle radicali proposte di Hayden White in avanti, il cui lavoro teorico riguardo alla natura narrativa del discorso storiografico, insieme all'apporto delle riflessioni post-strutturaliste nonché alla filosofia postmoderna della storia, hanno messo in discussione i dettami della scienza storiografica tradizionale la quale non ammetteva che la conoscenza storica si potesse ricavare anche da altre pratiche che non necessariamente si fondano su una metodologia puramente scientifica, come il romanzo. Per la storiografia, al romanzo spettava la

¹⁴⁰ Cfr. F. Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, op.cit.

¹⁴¹ Cfr. J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, op.cit.

riflessione sulla vita interiore e sulla complessità sociale, mentre la storia, basandosi sul metodo e sui dati ufficiali, ricostruisce verità oggettive basandosi su documenti e fonti.

Tale visione fu completamente capovolta nell'opera *Metahistory*¹⁴² in cui Hayden White sostiene che la natura del discorso storiografico sia eminentemente narrativa (e dunque finzionale)¹⁴³. Secondo le affermazioni dello studioso, le fonti su cui la ricostruzione storiografica si basa sono infatti sottoposte ad una rielaborazione formale necessaria e, sebbene i fatti che costituiscono l'oggetto di queste fonti siano veramente esistiti, non vi è la possibilità di conoscerli in maniera obiettiva poiché la Storia non viene considerata come un fatto oggettivo, ma come una costruzione culturale¹⁴⁴. Sotto quest'aspetto, la letteratura in quanto ricostruzione e narrazione del passato non si distinguerebbe dalla storiografia; un'affermazione quest'ultima che rimanda al complesso intreccio dei rapporti tra storia e finzione, tra fatti realmente accaduti e storie inventate, tra personaggi storici e personaggi fittizi, tra, infine, racconto fattuale e racconto finzionale, che il romanzo storico stimola fin dalle sue prime manifestazioni. Designando la letteratura modernista quale lo spazio privilegiato in cui nascono nuove forme di rappresentazione, che mettono insieme la sfera del reale e quella dell'immaginario, intente a dare espressione agli eventi traumatici del Novecento, il critico letterario americano enuncia la dissoluzione dei confini, ben stabiliti dal realismo ottocentesco, tra fatto reale e finzione.

Diversamente, dunque, da quanto accadeva nel romanzo storico tradizionale, in cui la distinzione tra la dimensione immaginaria e quella reale era netta, nei nuovi generi

¹⁴² H. White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006 (H. White, *Metahistory: The historical imagination in the Nineteenth - century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973).

¹⁴³ Ivi, p. ix e p. 428.

¹⁴⁴ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 16.

narrativi predomina una forma di intersezione tra questi due registri¹⁴⁵ generata dal montaggio e dalla messa sullo stesso piano di diversi materiali quali fonti d'archivio, eventi finzionali e scene ricreate. Tale commistione, oltre a comportare un mutamento dell'idea stessa di realtà, perché impregnata di un potere conoscitivo maggiore sia rispetto alle forme del realismo ottocentesco sia del racconto storiografico, che «mette in intreccio» gli eventi stabilendo nessi casuali dentro una forma chiusa, porta anche a riflettere, con le parole di Giuliana Benvenuti, «tanto sulla differenza tra narrazione della storia (o delle storie) e narrazione romanzesca, quanto sulla possibile relazione tra scrittura romanzesca e “problema del senso” o “crisi del senso”»¹⁴⁶. Entrambe queste problematiche sono legate alla tesi di White secondo cui l'opera storiografica è una costruzione verbale, ossia «un modo discorsivo il cui contenuto è la sua forma»¹⁴⁷. In altre parole, premesso che «gli eventi storici non dispongono di un senso intrinseco»¹⁴⁸, il significato che da essi scaturisce dipende dalla forma in cui lo storico sceglie di ordinarli all'interno di un intreccio; partendo dalla teoria dei *tropi* introdotta da Northrop Frye¹⁴⁹, White individua quattro strategie d'intreccio, ossia la satira, la tragedia, la commedia e il *romance*, che lo storico può prediligere in funzione del suo posizionamento il quale viene, a sua volta, determinato dall'orizzonte di attesa del suo pubblico. Il *tropos*, dunque, secondo cui i contenuti delle narrazioni storiche, che sono al tempo stesso *inventati* e *trovati*, vengono organizzati e concatenati, determina anche il significato dei fatti e fa sì che le loro interpretazioni siano molteplici e mutabili in base al punto di vista assunto da chi li racconta.

¹⁴⁵ Alberto Casadei ha sostenuto che è forse ora di considerare che tale *mélange* stia nelle fondamenta di una nuova immagine del reale. Cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 17-88.

¹⁴⁶ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico*, cit., p. 15.

¹⁴⁷ H. White, *Forme di storia*, cit., p. 81.

¹⁴⁸ Ivi, p. 18.

¹⁴⁹ Cfr. N. Frye, *Anatomia della critica*, op.cit.

Sebbene lo studioso americano avesse dichiarato che le sue proposte non diminuivano lo statuto della scienza storiografica, le sue elaborazioni teoretiche hanno dato il via a una polemica tra lui stesso e lo storico Carlo Ginzburg, che diventò il suo avversario principale¹⁵⁰. In quanto una delle figure eminenti della *microstoria*¹⁵¹,

¹⁵⁰ Vi sono stati anche altri studiosi, su scala internazionale, a pronunciarsi sulle elaborazioni di Hayden White, come per esempio Lawrence Stone che considerava che la storia fosse una scienza perché equipaggiata da strumenti analitici e da una metodologia volta a giungere ad una conoscenza oggettiva. Nonostante riconoscesse che l'empatia – elemento necessario per lo storico di professione - accentua la componente soggettiva insita nell'operazione di ricostruzione storiografica, costui tracciava comunque una linea netta tra la storiografia come scienza e la finzione letteraria.

Lo storico inglese, pur affermando che non esista una scrittura della storia compatta e cento per cento veritiera, riteneva che ciò non impedisse allo storico di procedere ad una ricostruzione oggettiva del passato basata sul metodo e sull'analisi, malgrado la natura narrativa di quest'operazione. Lo scetticismo comportato dall'influsso delle riflessioni postmoderne riguardo al predominio di macrostrutture nello studio del passato - vigente fino a quel momento - non ha condotto però ad un abbandono completo degli strumenti provenienti dalle scienze sociali ed una fuga totale alla finzione. Contrariamente alla tendenza vigente nel campo della critica letteraria di sovrapporre il piano storiografico a quello letterario, nel campo della storiografia la tradizione della storia sociale cominciò a coesistere con i nuovi dettami della storia culturale che, grazie anche all'apporto della microstoria, ha introdotto nuovi temi ma anche nuovi metodi, spostando il centro di interesse sui processi culturali e sulle esperienze umane piuttosto che sulle macrostrutture sociali. Cfr. G. Iggers, *Historiography in the Twentieth Century*, cit., pp. 135-150.

Per una disamina del dibattito epistemologico entro il quale si iscrivono le tesi di White e Ginzburg si vedano: Cfr. C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006; Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000; Id., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000; Id., *Postfazione*, in N. Z. Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1984; Id., *La retorica della storia e la storia della retorica; sui tropi di Hayden White*, in A. Momigliano, *Sui fondamenti della storia antica*, Torino, Einaudi, 1984; R. Barthes, *Il brusio della lingua: Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988; H. Putnam, *Ragione, verità e storia*, Milano, Il Saggiatore, 1994; J. Topolski, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

¹⁵¹ Carlo Ginzburg e Giovanni Levi sono i due esponenti principali della tendenza affermatasi nell'ambito della storiografia sociale italiana, a partire dagli anni Settanta, dovuta maggioritariamente all'impatto di molteplici influssi quali la storia delle mentalità, inaugurata dalla scuola francese degli *Annales*, gli studi dell'inglese E. P. Thompson sui concetti di classe e popolo, l'antropologia economica di K. Polanyi e quella di C. Geertz, sul valore dei simboli. La specificità della scuola italiana consiste nel focalizzarsi su avvenimenti, personaggi e atteggiamenti mentali riguardanti delle piccole comunità locali le quali inevitabilmente sfuggono agli approcci macrostorici in cui vengono solitamente adottate delle categorie generali (Stato, ordini sociali, sistemi economici ecc.) e periodizzazioni convenzionali (Età medievale, moderna e contemporanea). I maggiori contributi forniti da questo indirizzo di ricerca sono la capacità di cogliere elementi di continuità e di mutamento soggiacenti nei modelli sociali tradizionali nonché «l'acuta consapevolezza che tutte le fasi che costituiscono la ricerca storiografica - come l'identificazione

Ginzburg sembra concordare con le tesi di White soltanto sul punto che riguarda l'influsso considerevole che la sperimentazione letteraria del romanzo storico ottocentesco - specie quello di Manzoni e di Balzac - ha avuto, tanto sulla genesi della tradizione microstorica, ponendo, per l'appunto, l'accento sulla rilevanza «degli effetti della vita privata sulla vita pubblica»¹⁵², quanto sull'equipaggiare la scienza storiografica con nuovi strumenti di ricerca e nuove forme di narrazione storica.

Ciò nonostante, lo storico italiano critica con fervore il relativismo storico e accentua i pericoli generatisi dalla tesi che vuole abolire qualsiasi distinzione tra la narrazione storiografica e quella letteraria, evidenziando almeno tre problematiche fondamentali nelle elaborazioni di Hayden White. Prima di tutto, Carlo Ginzburg accusa quest'ultimo che il modo in cui concepisce la storia conduce a «una riduzione della realtà alla sua accezione soltanto linguistica» attribuendo, per l'appunto, al «linguaggio l'autorità assoluta di creare, di negare e di manipolare gli eventi del passato»¹⁵³. Sotto quest'aspetto, Ginzburg, sulla scorta di Aristotele, rivendica la rilevanza della prova quale concetto fondamentale per la scienza storiografica e insiste sulla necessità di distinguere tra falso e finto.

In seguito, si sofferma sulle implicazioni etico-politiche riguardanti la figura dello storico che scaturiscono dall'ipotesi imputata a White secondo cui esisterebbe un patto tra lo storico e il suo pubblico risiedente in un livello precritico che determina quale della pletora delle possibili interpretazioni lo storico avrebbe prediletto in riferimento ad un evento storico. Secondo tale affermazione lo storico sarebbe, dunque, una figura

dell'oggetto, i criteri di prova, i moduli stilistici e narrativi attraverso cui i risultati vengono trasmessi al lettore - sono costruite e non date». Cfr. C Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in *Il filo e le tracce*, cit., pp. 265-266.

¹⁵² G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico*, cit., p. 13.

¹⁵³ E. Piga-Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, p. 49.

che procede alla selezione di una serie di fatti, e alla loro organizzazione, in modo da accondiscendere i desideri e le paure di una società rendendo, in tal modo, sé stesso portavoce del discorso egemone e assoggettandosi ai dettami dei bisogni di una determinata collettività. Infine, il focalizzarsi esclusivamente sull'aspetto retorico e linguistico della narrazione della storia distoglie l'attenzione da altri parametri di carattere metodologico altrettanto vitali per la produzione della conoscenza storica¹⁵⁴. Essi riguardano per esempio il carattere costruito dell'archivio da cui lo storico attinge il suo materiale il quale viene costituendosi all'interno di rapporti di potere e di egemonia, ed è sempre legato a determinate istituzioni.

Contrariamente a quanto sostenuto dallo storico e critico letterario americano dunque, Ginzburg insiste sul fatto che lo storico si occupi di un oggetto che è concreto e sul bisogno di studiare il passato applicando un approccio che metta insieme sia la dimensione macrostorica sia quella microstorica - in continua giustapposizione tra loro - al fine di non soccombere a delle generalizzazioni che non siano rappresentative della realtà¹⁵⁵. A tale scopo, egli difende la figura dello storico di professione, la necessità non soltanto del metodo ma anche del riconoscimento sociale del valore della disciplina e dei suoi rappresentanti, soprattutto in periodi in cui lo scetticismo espresso nei confronti di questi ultimi può comportare delle prese di posizione radicali: «a prima vista questi temi riguardano soltanto una piccola cerchia di addetti ai lavori: storici, filosofi, studiosi di metodologia della storia. Ma è un'apparenza ingannevole. [...] La discussione su storia, retorica e prova tocca una questione che ci riguarda tutti: la convivenza e lo scontro tra culture»¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Si veda al riguardo: M. Foucault, *L'Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1999 (*L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1984).

¹⁵⁵ G. Iggers, *Historiography in the Twentieth Century*, cit., p. 141.

¹⁵⁶ C. Ginzburg, *Rapporti di Forza*, cit., p. 14.

La costante interrogazione a proposito dei paradigmi veritativi della disciplina storica e delle differenze tra scrittura letteraria e scrittura storiografica, in sinergia con le proposte elaborate intorno alla definizione del postmoderno che riflettono approfonditamente sul ruolo, il significato e le forme del passato all'interno di un'opera letteraria, fa sì che i romanzi di materia storica che occupano un posto privilegiato nella *narrativa degli anni Zero* siano sorretti da una diversa idea di storia che assume le vesti di una ri-scrittura polemica o contro-storica. Poiché il romanzo *neostorico* costituisce uno dei generi letterari più battuti dalla narrativa postcoloniale e migrante, procederemo qui ad una presentazione delle caratteristiche del genere in questione. Andiamo allora prima a individuare alcuni dei tratti del genere storico, partendo dalla sua più recente declinazione in epoca postmoderna - ossia quello *neostorico* - per arrivare poi alle sue prime manifestazioni, nell'Ottocento, nonché alle trasformazioni che subisce lungo tutto il Novecento.

1. Il romanzo *neostorico*

Secondo Giuliana Benvenuti, il romanzo *neostorico*¹⁵⁷ viene dominato da quella che, sulla scia di Mario Domenichelli, chiama «pulsione negromantica»: essa costituisce, secondo lo studioso, un sintomo sociale e culturale tipico dell'epoca della *crisi dei grandi racconti*¹⁵⁸ e si riferisce al desiderio sia dello scrittore di romanzi storici sia dello storico di «evocare le voci dei morti»¹⁵⁹. Da questo dialogo con i morti ne consegue la sua natura dialettica che non si limita solo al livello della sua forma ma caratterizza anche il suo statuto, in quanto risultato di un intreccio tra ricerca

¹⁵⁷ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 7.

¹⁵⁸ Cfr. J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, op. cit.

¹⁵⁹ M. Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011, p. 113.

documentaria vera e propria e immaginazione del poeta. Visto che il genere *neostorico* viene contrassegnato da una serie di varianti che non consentono un uso indifferenziato e generico del termine, si considera opportuno tentare una suddivisione del genere in base alle diverse tendenze in esso individuate. Pur essendo consapevoli che, qualora si parli di opere letterarie, una distinzione netta e chiara tra le diverse varianti non è possibile - in quanto spesso si mettono insieme più di una di queste modalità -, tale operazione mira a fornirci una sorta di bussola al fine di analizzare questioni quale l'uso delle fonti-documenti, la concezione del passato nonché della storia, così come esse si manifestano in questa narrativa.

Richiamandosi alle distinzioni intraprese da Claudia Cao¹⁶⁰, potremmo distinguere tre orientamenti considerati fondamentali in seno a queste produzioni: il primo concerne la forma «dell'iper-romanzo» caratterizzato da un uso cosciente «dell'intertestualità e del *pastiche*»¹⁶¹, apparsi il più delle volte in chiave autoriflessiva e in cui vengono frequentemente individuate delle allusioni in veste allegorica riguardanti la scena politica attuale. Agli antipodi di questa prima categoria in cui l'uso delle fonti e della documentazione storica traspare scrupoloso, si trova la seconda categoria in cui il pronunciarsi sulla realtà tende a non avvenire in maniera trasparente, mentre si assiste a un «allontanamento dalle istanze documentarie e testimoniali»¹⁶². La terza tendenza invece è quella che dà spazio a «[l]e vittime della storia ufficiale che le travalica e le stritola, azzerandone la storia (quella vera e individuale) nell'anonimato di coloro che non hanno voce»¹⁶³. La scrittura - storica e letteraria - in questo nuovo contesto costituisce il *medium* tramite il quale si palesano le falsità e le alterazioni avverate dalle

¹⁶⁰ C. Cao, *Sul ruolo della scrittura nel romanzo neostorico italiano*, in «Between», Vol. V, n. 10, 2015, pp. 1-32.

¹⁶¹ Ivi, p. 5.

¹⁶² M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, cit., pp. 106-107.

¹⁶³ G. De Donato, *Gli archivi del silenzio*, Fasano, Schema, 1995, p. 69.

istituzioni che hanno «corroborato il proprio potere, determinando violenze, lacune e cancellazioni intrinseche a ogni archivio»¹⁶⁴.

Il romanzo *neostorico* si inserisce, dunque, da una parte, nel contesto del nuovo rapporto fra storia e letteratura emerso nel dibattito critico della seconda metà del Novecento e, dall'altra, si situa in una linea di continuità con il romanzo storico ottocentesco, sebbene nel primo si opti per una serie di diverse soluzioni tematico-formali¹⁶⁵. Infatti, con il prefisso *neo* non si intende designare una rottura rispetto a schemi e tematiche del romanzo storico tradizionale, bensì ci si riferisce a un dittico di caratteristiche tipiche del genere in questione: la prima riguarda alla diversa idea di storia che permea la maggior parte di questa narrativa, a seguito della dissoluzione della storia in quanto *master fiction*, mentre la seconda si lega alle modalità di critica sociale adottate dagli scrittori al fine di pronunciarsi sul presente. Allo scopo di interrogare allora il rapporto che il romanzo *neostorico* intrattiene con la sua versione precedente, ci si intende soffermare brevemente sulla genesi del romanzo storico tradizionale e, in seguito, ci si riferirà in modo analitico alle specificità del romanzo *metastorico*.

2. *Il romanzo storico ottocentesco*

Com'è ben noto, l'esordio del romanzo storico come genere letterario risale a Walter Scott, le cui opere diventano territori di osmosi di una serie di tendenze tipiche dei generi letterari a lui contemporanei, come il romanzo picaresco o quello di ambientazione gotica, da cui il romanzo storico discende. La specificità del romanzo scottiano consiste nel fatto che in esso l'elemento storiografico occupi una posizione

¹⁶⁴ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, G. Bonola, M. Ranchetti (a cura di), Torino, Einaudi, 1997, p. 27.

¹⁶⁵ G. De Donato, *Gli archivi del silenzio*, cit., pp. 13-84.

rilevante, in quanto «la storiografia [ne] diventa un referente centrale»¹⁶⁶, facendo del testo narrativo un prodotto misto di immaginazione letteraria e di documentazione d'archivio. Come afferma György Lukács, il maggiore teorico del romanzo storico, nel suo omonimo saggio pubblicato nel 1937¹⁶⁷, la genesi del romanzo di matrice storica va situata all'interno della grande svolta ideologica seguitasi all'indomani della Rivoluzione Francese, in quanto il genere in questione diventò portatore della nuova - rispetto a quella dell'illuminismo - coscienza storicista secondo la quale «il progresso umano veniva sviluppato dall'intima contraddizione delle forze sociali operanti nella storia; la storia stessa diventa portatrice e realizzatrice di questo progresso»¹⁶⁸. Il romanzo scottiano, nello specifico, emerge da questo procedimento di modificazione «dell'essere e della coscienza degli uomini nell'Europa intera»¹⁶⁹, che rinvia ad una concezione hegeliana della storia, ossia ad un'idea della storia quale processo dialettico.

Secondo il critico marxista, nel genere storico il passato rappresentato non corrisponde a quello assoluto dell'*epos*, bensì costituisce una «preistoria oggettiva del presente»¹⁷⁰ e, dunque, non sono gli eroi dell'*epos* a collocarsi nel cuore della storia narrata bensì delle tipologie di uomini portatrici di determinate caratteristiche nazionali. Diversamente della visione hegeliana dell'eroe quale «individuo totale»¹⁷¹ però, le figure principali dei romanzi di Walter Scott costituiscono dei tipici caratteri nazionali, ma non nel senso di «riassumere quanto vi è di più alto, bensì nel senso del buon livello medio»¹⁷².

¹⁶⁶ M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, cit., p. 28.

¹⁶⁷ G. Lukács, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1970; (*Der historische Roman*, 1937).

¹⁶⁸ Ivi, p. 21.

¹⁶⁹ Ivi, p. 25.

¹⁷⁰ Ivi, p. 28.

¹⁷¹ Ivi, p. 33.

¹⁷² Ivi, p. 42.

Ciò che conta nel romanzo storico non è dunque la narrazione degli avvenimenti, bensì la rievocazione poetica degli uomini che questi avvenimenti hanno figurato. L'importante è far rivivere le ragioni sociali e umane per cui gli uomini hanno pensato, sentito e agito proprio com'è avvenuto della realtà storica. È una legge della creazione poetica, paradossale a prima vista, ma poi senz'altro illuminante, che, per rendere evidenti i motivi sociali e umani dell'agire, gli avvenimenti di scarsa importanza esteriore e le circostanze in apparenza poco rilevanti servono meglio che i grandi drammi della storia universale¹⁷³.

In coerenza con questa visione è anche quella di Michail Bachtin, secondo cui la possibilità di raccontare il passato all'interno del romanzo storico dipende dal mutamento, nel mondo moderno, del rapporto tra vita quotidiana e vita collettiva a partire dal quale prende forma il doppio intreccio tra eventi storici e vita privata rappresentata dal romanzo storico:

Il tempo degli eventi personali quotidiani, familiari, si è individualizzato e separato dal tempo della vita storica collettiva della totalità sociale e sono comparsi indici diversi per la misurazione degli eventi della vita privata e degli eventi della storia (essi si ritrovano su piani diversi). Anche se *astrattamente* il tempo è rimasto unitario, nel *sensu dell'intreccio* esso invece si è sdoppiato. Gli intrecci della vita privata non possono essere estesi e trasferiti alla vita del tutto sociale (Stato, nazione); gli intrecci (gli eventi) storici sono diventati qualcosa di specificatamente distinto dagli intrecci della vita privata (amore, matrimonio); essi s'incrociavano soltanto in alcuni punti specifici (guerra, matrimonio regale, delitto) divergendo tuttavia in direzioni diverse (il doppio intreccio del romanzo storico: gli eventi storici e la vita del personaggio storico come uomo privato)¹⁷⁴.

La prerogativa del romanzo storico, che secondo Lukács risiede nella capacità di quest'ultimo di rappresentare il contenuto sociale e psicologico delle vicende narrate le quali devono partire dalla vita del popolo e mirare alla rappresentazione della storia dal basso, è quella che si trova nelle fondamenta del rapporto che lo scrittore intrattiene con

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ M. Bachtin, *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1979 (1975), p. 356.

la realtà e con i problemi sociali ad essa legati in ogni epoca¹⁷⁵. Il postulato principale del filosofo ungherese risiede, dunque, nell'idea che la letteratura rifletta sulla realtà e al tempo stesso le strutture materiali e sociali di uno specifico contesto storico vengano rispecchiate nella letteratura. Occorre precisare che, pur essendo accusato di proporre un modello di riflessione passiva sulla realtà, Lukács concepisce questo reciproco rapporto in termini di una «dialettica mirante a instaurare una relazione tra le parti e il tutto, che consentirà all'individuo di comprendere la totalità sociale che lo circonda»¹⁷⁶. Sotto quest'aspetto, lo snodo principale del romanzo storico è da individuarsi in quella dialettica tra destini individuali e destini generali, la cui rappresentazione viene effettuata ricorrendo a delle modalità epiche e la cui fusione viene auspicata alla fine de *Il romanzo storico* dal pensatore il quale, muovendosi verso una direzione prospettata dalla concezione marxista della Storia, contempla una realtà futura priva di ingiustizia sociale¹⁷⁷.

Oltre alla continuità che il genere *neostorico* intrattiene con il suo predecessore, abbiamo già accennato ai legami che il primo intrattiene con questioni legate, da un canto, alla riflessione sul rapporto tra realtà e finzione, corollario dell'affievolirsi della funzione referenziale della lingua, e d'altro canto alle riflessioni post-strutturaliste e postmoderne sulla *fine della storia* e sull'indebolimento della coscienza storica, tipiche della fase del capitalismo avanzato. Ne consegue che la narrativa postmoderna di ambientazione storica è sorretta da una diversa idea di storia la quale scaturisce dal diverso modo in cui, a seguito della svolta linguistica, si percepisce il rapporto tra realtà

¹⁷⁵ G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., pp. 395-396.

¹⁷⁶ E. Zinato, *Il problema del romanzo. I modelli di Lukács e Bachtin*, in Id., S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti (a cura di), *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, pp. 86-98.

¹⁷⁷ G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., p. 487.

e referenzialità in cui la prima costituisce oramai una commistione di vero, di falso e di finto, e sulla quale ci si intende ora soffermare.

3. *Il romanzo metastorico*

Sulla scorta del quadro delineato da Amy Elias¹⁷⁸ teso a individuare le declinazioni che il romanzo storico ha assunto a livello internazionale durante la postmodernità, ci si propone ora di scandagliare i due filoni principali attorno ai quali si è sviluppato il dibattito internazionale sul postmoderno sin dagli anni Ottanta e i quali si schierano precipuamente con le proposte di Frederic Jameson e di Linda Hutcheon. Il primo riguarda la tesi del critico marxista, la quale abbiamo seguito in modo più dettagliato nel primo capitolo, e che non intendiamo riprendere qui, secondo cui la mancanza di profondità storica, che viene rispecchiata all'interno della produzione artistica postmoderna, sarebbe la prerogativa della «modernità liquida»¹⁷⁹ che viene incarnata nel venir meno di un atteggiamento critico da parte degli artisti esemplificativo dell'indebolimento della coscienza storica all'interno dell'opera artistica.

Agli antipodi di questa tesi si situa quella di Linda Hutcheon¹⁸⁰ la quale procede ad una critica della prospettiva jamesoniana e conia la definizione *historiographic*

¹⁷⁸ A. Elias, *Sublime desire: history and post-1960 fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

¹⁷⁹ Cfr. Z. Baumann, *Modernità liquida*, Bari-Roma, Laterza, 2002 (*Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000).

¹⁸⁰ L. Hutcheon, *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, op. cit. Prima di Linda Hutcheon, Patricia Waugh si era servita della nozione di metafinzione con cui si riferisce a quelle scritture finzionali le quali riflettono in modo sistematico e consapevole sul loro statuto di artefatti al fine di porre delle domande riguardanti il nesso realtà-finzione: «*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality». Cfr. P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London, Routledge, 1984, p. 2.

metafiction al fine di riferirsi a quelle scritture metafinzionali di aspirazione storica dominate da un alto tasso di autoriflessività¹⁸¹. Per la studiosa canadese il postmodernismo è «inevitabilmente politico, decisamente storico ed essenzialmente contraddittorio»: «What I want to call postmodern is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political. By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages»¹⁸². Tale sintagma è inerentemente legato alle asserzioni di Hayden White concernenti la natura retorica e narrativa sia della scrittura storica sia del romanzo storico, e questo fornisce le basi per un lavoro di ricostruzione e rielaborazione del passato che costituisce, secondo Hutcheon, la forma espressiva peculiare della sensibilità postmoderna: «its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) has made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past»¹⁸³.

Ebbene, in virtù del loro carattere autoriflessivo queste scritture possono fungere da spinte sovversive nei confronti del sistema all'interno di cui operano, procedendo ad un uso parodico delle convenzioni tipiche sia della letteratura popolare sia della

Queste ultime, secondo la studiosa femminista, possono essere considerate nel quadro di una reazione che, contrariamente alla prospettiva schizofrenica di Jameson, mira a procedere all'acquisizione di una consapevolezza riguardante le funzioni che il linguaggio assume all'interno del procedimento di costruzione della nostra realtà quotidiana «the function of language in constructing and maintaining our sense of everyday 'reality'». Ivi, p. 3.

In tal modo, le scritture metafinzionali di accezione storica ci invitano a riflettere sul carattere provvisorio sia della realtà che della storia in quanto non esistono più delle verità eterne e assolute, bensì ogni verità costituisce il prodotto di un costrutto retorico il cui significato siamo chiamati a mettere costantemente in dubbio. «Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures». Ivi, p. 7.

¹⁸¹ Tra gli esempi annovera una serie di romanzi storici tra cui *Ragtime* di E. L. Doctorow, *I figli della mezzanotte* di Rushdie, *La donna del tenente francese* di Fowles ed altri.

¹⁸² L. Hutcheon, *A Poetics of postmodernism*, cit., p. 4.

¹⁸³ Ivi, p. 5.

letteratura “alta” sfidando, in tal modo, i procedimenti di mercificazione imposti dall’industria culturale stessa. In questa loro funzione giace quindi il loro carattere politico che viene in netta antitesi con quanto sostenuto dalla corrente di cui capofila è Frederic Jameson. Se per quest’ultimo la presenza citazionistica e frammentaria del passato all’interno della produzione postmoderna non è altro che «un rispecchiamento dello *status quo*»¹⁸⁴ della storia nella fase del tardo capitalismo, nel secondo filone, che segue le elaborazioni di Linda Hutcheon, le strategie predette rappresentano, appunto, un tentativo di «sfidare lo *status quo*» tramite l’adozione di modalità intente a erodere il sistema dall’interno: «I would argue that, as typically postmodernist contradictory texts, novels like these parodically use and abuse the conventions of both popular and élite literature, and do so in such a way that they can actually use the invasive culture industry to challenge its own commodification processes from within»¹⁸⁵.

Per Linda Hutcheon, dunque, il romanzo *metastorico* non è semplicemente un’ulteriore versione del romanzo storico, bensì si tratta di un genere «forgiato in base alla storiografia nella misura in cui esso deriva da una concezione della storia come una forza modellante e, sotto quest’aspetto, esso presenta alcune linee di continuità con il genere classico, ma al tempo stesso viene anche caratterizzato da una serie di significative discontinuità»¹⁸⁶. Gli aspetti principali per cui quest’ultimo si differenzia nei confronti del modello ottocentesco riguardano in primo luogo l’eroe: se nel romanzo storico costui è un tipo rappresentativo dell’epoca in cui vive, nel romanzo *metastorico* sono invece i soggetti emarginati e *subalterni* ad occupare la scena. La seconda differenza consiste appunto nel patto instaurato tra l’autore e il lettore riguardante la veridicità degli eventi narrati: mentre nel caso del modello classico - almeno nella sua

¹⁸⁴ A. Elias, *Sublime Desire*, cit., p. xx.

¹⁸⁵ L. Hutcheon, *A poetics of postmodernism*, cit., p. 20.

¹⁸⁶ Ivi, p. 113.

accezione manzoniana, e non necessariamente in quella lukácsiana - l'autore era costretto ad operare una ricostruzione storica verosimile che consentisse al lettore di distinguere tra gli eventi fattuali e quelli inventati, quello che si mette piuttosto in scena nel romanzo *metastorico* riguarda il processo di raccolta dei dati storici intrapreso dall'autore e il tentativo di quest'ultimo di inserirli nell'ordine narrativo. Infine, mentre nel romanzo storico ottocentesco le grandi personalità si situavano piuttosto in un piano secondario, nella declinazione postmoderna di quest'ultimo ci si rifà alla biografia di personaggi realmente esistiti la quale viene però spesso falsificata allo scopo di mettere in crisi l'autenticità e l'univocità della rappresentazione della storia.

Sebbene, da un canto, i tratti cui ci siamo riferiti consentirebbero di parlare di una frattura definitiva dal modello classico del romanzo storico, vi sono tuttavia degli aspetti tipici del romanzo *metastorico*, come quello dell'autoriflessività ad esempio, i quali venivano già rintracciati anche nel modello ottocentesco. Nonostante le discrepanze individuate allora, concernenti precipuamente la diversa idea di storia che emerge negli anni Settanta, le continue trasformazioni alle quali si sottopone il genere storico, dal momento della sua genesi fino all'età contemporanea, vengono sorrette da un filo rosso vertente su questioni relative sia allo statuto del genere sia al rapporto problematico tra finzione e realtà.

Una felice sintesi dei due versanti che seguono le riflessioni sul postmodernismo di Frederic Jameson, da una parte, e quelle di Linda Hutcheon, dall'altra, risiede nella prospettiva dalla quale Amy Elias guarda la questione della coscienza metastorica postmoderna emergente nelle scritture successive agli anni Sessanta¹⁸⁷. Nell'indagare la concezione della storia che compare nel romanzo storico contemporaneo, la studiosa americana si serve del sintagma *sublime storico* con cui designa l'idea di storia da esso

¹⁸⁷ A. Elias, *Sublime desire*, op. cit.

veicolata, ossia «una concezione della storia come ciò che sfugge, sublime regno di verità mai completamente accessibile e catturabile: il regno del caos, del terrore ma anche della potenziale rivelazione. Nel suo rifiuto della fuga dalla Storia, il romanzo *metastorico* si pone come narrazione fortemente problematica e politicizzata che nella sua ricerca di *mythos* e significati apre diversi modi di relazione con il passato»¹⁸⁸.

La coscienza *metastorica* postmoderna può, in altri termini, essere intesa quale la messa in atto della coazione a ripetere che caratterizza la coscienza traumatizzata. Quello su cui l'immaginazione letteraria si focalizza in questo caso non sono allora i prodotti della storia ma l'operazione di ricostruzione storica in sé, poiché è la storia, in quanto costruito, che costituisce l'oggetto di desiderio dell'immaginazione postmodernista; il desiderio di occupare lo spazio della Storia il quale trova però sempre differito nel suo sforzo di avvicinarsi verso l'Altro che rimane sempre sfuggente. Che si tratti di un romanzo storico postmoderno il cui scrittore mette insieme le diverse parti di una storia allo scopo di ricostruirla oppure in cui si enuncia una storia alternativa intenta a complementare la versione dominante, il denominatore comune in entrambi i tentativi risiede nel carattere *metastorico* che si traduce «nella capacità [dello scrittore] di teorizzare e nel desiderare in maniera ironica la storia»¹⁸⁹.

In tal senso, l'immaginazione *metastorica* che domina i romanzi del tardo Ventesimo secolo, dal postmoderno al postcoloniale, mira ad indagare il “substrato” epistemologico e politico che giace nelle fondamenta della storia partendo dalla relazione tra autorialità, narrazione e documentazione storica. Verso questa direzione si muove la divisione a cui Elias procede tra *metastoria* postcoloniale e *metastoria* postmoderna al fine di individuare il posizionamento del soggetto enunciante del

¹⁸⁸ A. Elias citata in E. Piga-Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., p. 53.

¹⁸⁹ A. Elias, *Sublime desire*, cit., p. ix.

discorso storico; un'operazione di cruciale importanza, poiché se nel primo caso si tratta di una «critica dell'Occidente compiuta dalle cosiddette periferie», la seconda si riferisce «alla narrazione metastorica che proviene dal bacino dell'Occidente che sta nel cuore dell'Impero»¹⁹⁰. Quello che si mette dunque in gioco, a ben guardare, sono i diversi posizionamenti del produttore di storia i quali determinano e circoscrivono il campo visuale di quest'ultimo e, in tal senso, non si può trascurare la situazione economica, ideologica e soggettiva di chi prende la parola per raccontare. Questa riflessione teorica si addice allora ai fini della nostra ricerca in quanto ci consente di mettere sullo stesso piano una serie di questioni che risultano centrali nel nostro lavoro riguardo alle problematiche scaturite dalla coesistenza, all'interno dello stesso studio, di testi che trattano della metastoria postmoderna, come ad esempio l'opera *Timira* dei Wu Ming e di Antar Mohamed, e di quella postcoloniale prodotta da scrittori provenienti da paesi ex colonizzati dall'Italia. Infine, siccome si tratta di autori/autrici che provengono sia dalle periferie sia dal centro dell'ex-impero, non ci si può astenere dal considerare la posizione che questi ultimi occupano all'interno del campo letterario, dal momento che si intende riflettere anche sui rapporti che essi sviluppano con la letteratura nazionale dominante.

III. Storia e Memoria

1. Memoria culturale

¹⁹⁰ Ivi, p. 87.

Il nuovo ordine di questioni che emerse a seguito della crisi del paradigma positivista, nonché del mito dell'obiettività storica, comportò la rivisitazione, sotto un'altra prospettiva, del legame tra storia, finzione narrativa e memoria collettiva. Come si è visto, il lavoro teorico di Hayden White ha avuto una ricaduta pratica sul rapporto tra letteratura e storiografia, ma ha inciso anche in modo particolare sul ripensamento del rapporto tra storiografia e memoria, nella misura in cui è stata messa in discussione la distinzione netta tra storia e memoria, la cui relazione risulta complessa. Contrariamente all'opinione comune che tenderebbe a tracciare una demarcazione chiara tra il fatto storico e la precisione del discorso storiografico, da un lato, e l'emotività della memoria pubblica e privata dall'altro, il rapporto che contraddistingue questi due poli è piuttosto ambiguo, in quanto tra di loro si registra una costante interazione la quale dipende tanto dalla continua rivalutazione del passato quanto dalle circostanze in cui tale lavoro avviene. È l'interazione tra Storia e memoria allora che soggiace nelle origini di quella che può essere chiamata memoria culturale.

Prima di proseguire, occorre premettere che, poiché la memoria è concepita dagli studiosi quale un'abilità che non è in sé osservabile, è tramite l'esaminare dell'operazione di rammemorazione¹⁹¹, il cui prodotto sono le memorie, che si possono formulare delle ipotesi relative alle modalità tramite le quali le comunità costruiscono delle immagini e delle narrazioni del passato. Se il processo di rammemorazione è il primo corollario della memoria, il secondo è quello della dimenticanza sociale. Il ricordo e l'oblio sono, dunque, le due dimensioni della stessa medaglia - la memoria -

¹⁹¹ Il termine rammemorazione apparirà, d'ora in poi, anche come: commemorazione, rimembranza, *remembering*, atti di ricordo, atti di richiamo.

le quali interferiscono sia a livello individuale sia a livello collettivo e ciascuna di loro viene privilegiata a seconda del contesto socioculturale in cui emerge¹⁹².

Spostandosi verso gli anni Novanta, la nozione di memoria culturale cominciò a diventare uno degli argomenti più rilevanti che emersero nel campo degli studi culturali sostituendo e, al tempo stesso, assumendo i diversi discorsi precedenti relativi alla memoria individuale e a quella sociale. A solo pochi anni di distanza dall'ideazione del fortunato concetto di *lieu de mémoire* dallo storico Pierre Nora¹⁹³, luoghi di memoria come quello delle Torri Gemelle testimoniano il passaggio da una memoria di carattere nazionale a una memoria di tipo transnazionale. Nel secondo dopoguerra, il discorso sulla memoria si trova nell'epicentro sia della sfera pubblica sia del campo accademico in cui acquisisce lo statuto di un concetto-chiave preminente in diversi campi disciplinari a livello internazionale e oramai la religione, l'etnicità, l'ideologia, il genere diventano le coordinate predominanti dell'operazione di *rammemorazione culturale* (*cultural remembering*)¹⁹⁴.

La proliferazione degli studi sulla memoria ha condotto, a partire degli anni Venti fino ai nostri giorni, all'uso di una moltitudine di termini e di concetti concernenti la *mneme*, quali memoria collettiva (*mémoire collective*), Mnemosyne, storia e memoria,

¹⁹² Alcuni degli studiosi si soffermano precipuamente sul concetto di memoria culturale e quello di archivio (si vedano: A. Assmann, *Canon and Archive*, in A. Erll, A. Nunning (eds), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin-New York, De Gruyter Editore, 2008), mentre altri accentuano la dimensione di amnesia, di oblio, oppure di dimenticanza sociale, inerente alla nozione di memoria. Cfr. A. Huyssen, *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995; E. Esposito, *Social Forgetting: A Systems-Theory Approach*, in *Cultural Memory Studies*, cit., pp. 181-190). Altri, infine, promuovono gli atti performativi di rimembranza culturale (Cfr. Irwin-Zarecka 1994; M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer (a cura di), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover-New Hampshire, University Press of New England, 1999; A. Rigney, *Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory*, in «Journal of European Studies», Vol. 35, n. 1, 2005, pp. 11-28).

¹⁹³ P. Nora, *Entre mémoire et histoire*, in Id. (a cura di), *Les lieux de mémoire*, Paris, Seuil, Vol. I, 1984.

¹⁹⁴ A. Erll, *Memory in Culture*, op. cit.

luoghi di memoria (*lieux de mémoire*), regni di memoria, memoria culturale, memoria comunicativa, memoria sociale, rammemorazione culturale, oblio, memoria transculturale. Benché queste nozioni siano caratterizzate da una certa eterogeneità tra loro, gli studiosi della memoria tendono a convenire sul fatto che esse condividano due caratteristiche dominanti: la prima riguarda la natura costruita delle memorie, nel senso che esse non costituiscono delle immagini oggettive della realtà passata, ma sono piuttosto il frutto delle operazioni di ricostruzione del passato altamente selettive e soggettive dipendenti dalla situazione, oppure dal contesto, in cui emergono, che sia esso linguistico, storico, sociale, nazionale o disciplinare¹⁹⁵.

Seppur considerata un'attività spontanea, quella della rammemorazione è in verità una lavorazione creativa, organizzatrice e trasformativa. Come ha potuto dimostrare il filosofo Ernst Cassirer, ogni operazione di richiamo del passato costituisce «un processo selettivo, creativo e costruttivo»¹⁹⁶, nel senso che dall'abbondanza di eventi, di processi e dei media risidenti nella nostra esperienza passata, vengono selezionati determinati dati i quali vanno ricollezionati, organizzati e sintetizzati in un modo specifico affinché essi possano costituire oggetto di memoria. Dunque, l'immagine del passato attuata nel presente tramite il processo di rammemorazione non viene semplicemente ricordata, bensì costituisce il risultato dell'atto di mettere insieme (ri-membrare) le tracce del passato che si compie nel presente, e da esso dipende. È proprio nel rapporto stabilito tra queste due accezioni temporali che risiede il secondo aspetto che i termini soprannominati condividono.

¹⁹⁵ M. Amberer (a cura di), *The Language of Memory in a Crosslinguistic Perspective*, Amsterdam, John Benjamins Editor, 2007, p. 13.

¹⁹⁶ E. Cassirer, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Heaven-London, Yale University Press, 1944, p. 51.

Ebbene, in quest'operazione di richiamo risiede un insieme di elementi che determinano ogni volta gli eventi che sono significativi nel presente e i quali vengono riportati qui di seguito: la rappresentazione del presente/passato, la sfera privata/pubblica del ricordo, la dimensione individuale/collettiva dei desideri e delle paure, la storia e il mito, il trauma e la nostalgia, la dimenticanza e l'oblio¹⁹⁷. È in questo lavoro incessante della memoria, i cui contenuti vengono di volta in volta conservati o abbandonati, che consiste la sua dimensione socio-costruttiva. Le memorie individuali e quelle collettive, lungi dal costituire delle rappresentazioni mimetiche del passato, rispecchiano i bisogni e gli interessi dell'individuo, o del gruppo, che procede all'operazione di ricostruzione del passato nel presente. Da esso risulta che la memoria s'interseca con le dinamiche di potere ed egemonia, per cui le vengono attribuiti anche degli aspetti finzionali e distorti che conducono alla formazione di identità collettive che non corrispondono alla realtà. È, quindi, necessario capire quali siano i soggetti che partecipano di volta in volta al processo di *remembering* e quali siano i criteri per selezionare di cosa ricordare e cosa dimenticare.

Il sintagma memoria culturale, assieme ai suoi corollari - la rammemorazione culturale nonché la dimenticanza sociale - accentuano allora la natura culturale, e dunque anche quella discorsiva, dell'operazione in questione e gettano luce sulle due diverse modalità (quella individuale e quella sociale) che ci consentono di concepire il rapporto tra memoria e cultura, ognuna delle quali risale alla nozione di memoria collettiva coniata dal sociologo Maurice Halbwachs, negli anni Venti¹⁹⁸. Quest'ultimo, assieme allo storico d'arte Aby Warburg, è stato tra i primi studiosi ad attribuire al

¹⁹⁷ Cfr. M. Bal, *Introduction*, in Ead, J. Crewe, L. Spitzer (a cura di), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover-New Hampshire, University Press of New England, 1999, pp. vii-xvii.

¹⁹⁸ M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, a cura di P. Jedlowski, postfazione di L. Passerini, Milano, Unicopli, 1996. (*La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968).

fenomeno di memoria una dimensione sociale e collettiva e a studiarla in modo sistematico nel contesto di una teoria della cultura moderna focalizzandosi sull'influsso dei segni, dei media e dei contesti sociali sul processo di *remembering*.

2. Memoria collettiva

Il termine memoria collettiva consiste «nell'insieme delle tracce del passato che un gruppo trattiene, elabora e trasmette alle generazioni successive in relazione ai contenuti delle proprie tradizioni e i materiali della propria storia; tale memoria è insieme fondamento ed espressione dell'identità del gruppo»¹⁹⁹. La rilevanza della memoria per la coesione sociale e per la definizione dei valori collettivi la rende, nelle società complesse, campo e oggetto di conflitti i quali si manifestano precipuamente nella sfera pubblica in cui dialogano e si scontrano con le memorie dei gruppi che competono per l'egemonia sulla produzione di discorsi plausibili e rilevanti all'interno della società nel suo complesso. Sin dal momento della concezione del sintagma in questione, Maurice Halbwachs metteva in rilievo l'uso metaforico che faceva dell'aggettivo «collettivo», poiché era cosciente che l'atto di rammemorazione, oppure di dimenticanza, resta un'azione individuale, per cui non sarebbe plausibile impiegare il termine in questione in senso letterale.

La dimensione collettiva che le è stata attribuita è diventata il motivo per cui la nozione di memoria collettiva è stata sottoposta ad una serie di critiche da una gran parte di studiosi. Queste ultime hanno spinto il sociologo americano, Jeffrey Olick²⁰⁰,

¹⁹⁹ Ivi, p. 37.

²⁰⁰ Oltre a Jeffrey Olick, anche Paul Ricoeur ha problematizzato l'idea di attribuire alla memoria una dimensione collettiva, nonché delle caratteristiche proprie della memoria individuale, mentre ha sottolineato la necessità di riconoscere il *transfert* analogico soggiacente nell'atto di legare la memoria ad un soggetto plurale. Cfr. P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 55-56.

ad accentuare le differenze soggiacenti tra la nozione di memoria collettiva (*collective memory*) e quella di *memoria collezionata* (*collected memory*) le quali corrispondono in sostanza a due diversi modi di concepire la cultura: con il primo sintagma si designa l'insieme di simboli, di media, di istituzioni nonché di pratiche sociali adoperate al fine di costruire, di preservare e di ripresentare versioni di un passato comune; il secondo invece descrive la memoria individuale che viene culturalmente e socialmente formata. Altrimenti detto, si tratta degli specifici schemi culturali che determinano quello che gli individui ricordano oppure i valori e le norme che essi condividono²⁰¹. In realtà, Jeffrey Olick ricorre qui all'uso della nozione di *memoria collezionata* - con cui delinea l'operazione di rimodellamento intrapreso dall'individuo intento a rimettere insieme i vari elementi provenienti da un determinato ambiente socioculturale - allo scopo di riferirsi a quelli che il suo predecessore, Maurice Halbwachs, aveva descritto come «quadri sociali della memoria»²⁰². Al di là, però, del fatto che queste due forme di memoria collettiva vengano analizzate separatamente, è dalla costante interazione individuata tra questi due piani, ossia quello collettivo e quello individuale, che emerge la memoria culturale.

IV. Letteratura e Memoria

La memoria, come si è detto anche prima, non costituisce un'entità afferrabile; la si può descrivere solamente tramite atti o una *performance* di rammemorazione che si realizza attraverso un determinato mezzo. L'esistenza di mezzi di trasmissione risulta allora indispensabile nell'operazione di rimembranza culturale, ma altrettanto

²⁰¹ J. Olick, *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*, London, Routledge, 2007, p. 336.

²⁰² M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.

funzionale nella codificazione del sapere si considera la presenza di certi sistemi e di forme simboliche che costituiscono, secondo Ernst Cassirer, delle forme autonome di comprensione del mondo. I mezzi e i sistemi simbolici coinvolti nel processo di rammemorazione culturale sono, dunque, le due coordinate che giocano un ruolo rilevante dato che determinano le «modalità mnemoniche» tramite le quali il passato viene ricordato. La letteratura, insieme ad altre forme simboliche - quali la legge, la storia, il mito, la religione, e la scienza -, funge anch'essa da veicolo di memoria culturale²⁰³, in quanto ha sempre adempiuto una moltitudine di funzioni mnemoniche riguardanti la ricreazione immaginaria di universi precedenti, la trasmissione di immagini della storia, la negoziazione di memorie tra loro antagonistiche nonché la riflessione sulle problematiche e sui processi della rammemorazione culturale²⁰⁴.

Dato che i punti sui quali la letteratura interferisce con la memoria sono vari, ci si limiterà qui a nominare le tre piste sulle quali tale intersezione si rintraccia con l'intento di individuare tra loro quelle su cui ci si soffermerà più avanti perché pertinenti alla nostra ricerca. Ebbene, la prima riguarda lo studio della «memoria della letteratura» e si focalizza, da un lato, sui rapporti intertestuali tra diversi testi letterari e dall'altro sui processi di formazione del canone letterario in diversi contesti. Un'altra direzione nello studio dei rapporti tra memoria e letteratura si orienta invece verso la raffigurazione «della memoria nella letteratura», ovvero le forme estetiche tramite cui la memoria viene rappresentata in seno ad un'opera letteraria. Infine, la terza afferisce al ruolo della letteratura «quale canale di trasmissione della memoria» in cui la prima svolge un ruolo rilevante nel processo di rammemorazione culturale.

²⁰³ A. Erl, *Memory in Culture*, cit., p. 144.

²⁰⁴ *Ibidem*.

Tale ricognizione si ritiene necessaria perché, come hanno mostrato Jan e Aleida Assmann, la formazione dei canoni nonché della storia letteraria ha un'importanza nevralgica nella costruzione delle identità collettive le quali sono al centro del nostro interesse. A tal riguardo, ci si intende concentrare sulla prima pista che riguarda le teorie di intertestualità le quali richiedono di intendere la letteratura quale un sistema simbolico nonché sui processi di formazione dei canoni nazionali che invitano a considerare la letteratura quale un sistema sociale. Il costituirsi del canone, insieme alla scrittura della storia letteraria, sono considerati come due dei paradigmi predominanti in cui si manifesta la memoria della letteratura all'interno di una determinata società, ma costituiscono anche due procedimenti relevantissimi per la produzione e la trasmissione della memoria culturale²⁰⁵.

Mentre lo studio del rapporto intertestuale tra diverse opere letterarie, nonché l'esaminare delle formazioni del canone letterario, si inserisce in una prospettiva diacronica dello studio del rapporto stabilito tra memoria e letteratura, la pista di studio che si focalizza sulla rappresentazione letteraria dei processi mnemonici approccia la questione da un punto di vista sincronico, poiché mette in primo piano il rapporto dialogico che la letteratura intrattiene con i discorsi extra-letterari sulla memoria. Tale prospettiva parte dal presupposto che l'opera letteraria fa riferimento alla memoria culturale, ovvero "ri-presenta" (oppure mette in scena, "performa") il processo di rimembranza al suo interno²⁰⁶.

²⁰⁵ Ivi, p. 75.

²⁰⁶ Verso questa direzione si è mosso, negli ultimi anni, un considerevole numero di studi che hanno gettato luce sul ruolo rilevante della memoria nella letteratura sia a livello tematico sia strutturale (Cfr. T. Wagenbaur (ed), *The Poetics of Memory*, Stauffenburg, Tübingen, 1998; P. Middleton, T. Woods *Literatures of Memory: History, Time, and Space in Postwar Writing*, Manchester, Manchester University Press, 2000; A. Nunning, M. Gymnich, R. Sommer, *Literature and Memory: Theoretical Paradigms-Genres-Functions*, Narr, Tübingen, 2006). Caso esemplificativo di questa tipologia costituisce l'opera di Marcel Proust *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), in cui idee come quella

V. Letteratura e Trauma

Se da un canto le opere letterarie possono dipingere vivamente la memoria - sia sul piano individuale che collettivo - codificandola in forme estetiche come strutture narrative, metafore e simboli, il trattare le rappresentazioni narrative della memoria richiede l'indagare, oltre alle possibilità, anche i limiti di rappresentazione di quelle memorie che riguardano traumi derivati da conflitti e violenze storiche. È in questo contesto di rappresentazione artistica della memoria che si inserisce anche il discorso sulla nozione di *trauma collettivo* quale «crisi di rappresentazione», fiorito nel panorama degli studi culturali negli ultimi anni, che ha gettato luce, per l'appunto, sull'impossibilità di narrativizzazione che accompagna le esperienze traumatiche quali guerre mondiali, esperienze coloniali, regimi dittatoriali, attentati terroristici e genocidi.

Avendo come punto di partenza il campo della psicoanalisi, e specie gli studi di Freud sull'isteria, la riflessione sul trauma viene man mano a costituire una delle nozioni predominanti del discorso culturale che emerge nell'ambito del pensiero post-strutturalista come ramo della critica letteraria nata negli anni Ottanta attorno alla scuola di Yale ed è intrinsecamente legata ai concetti di memoria, di esperienza e di

di «memoria involontaria» e di «inconscio» – nozioni coniate rispettivamente da Henri Bergson e Sigmund Freud, che andavano diffondendosi agli inizi del Ventesimo secolo, – emergono nel testo attraverso delle forme letterarie quali la narrazione in prima persona, con un io-narrante dominante. La memoria gioca dunque un ruolo importante nella letteratura sia a livello strutturale sia a livello contenutistico.

linguaggio²⁰⁷. Se il trauma, nella sua accezione culturale, si impiegò inizialmente al fine di descrivere l'impatto che l'industrializzazione ha avuto sul soggetto moderno²⁰⁸, bisognerà aspettare fino alla Prima Guerra Mondiale perché il concetto acquisisse pienamente l'accezione bidimensionale di cui dispone tutt'oggi, ossia quella politico-collettiva e quella psicologico-privata²⁰⁹. Walter Benjamin sarà il primo ad enunciare la

²⁰⁷ R. Branchini, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, in «LEA-Lingue e Letterature dell'Oriente e d'Occidente», n. 2, pp. 389-402, p. 389.

²⁰⁸ Oltre al ruolo decisivo che la riflessione psicoanalitica ha avuto nella nascita della nozione di trauma, l'allargamento che il concetto subisce è legato alla questione sociale dell'incidente sul lavoro, che nasce nella società industrializzata in epoca moderna. Come nota Luckhurst: «the accident was there the social, economic, political and bureaucratic element of the state met up to determine and contest the traumatic costs of industrialization». Cfr. R. Luckhurst, *The Trauma Question*, London, Routledge, 2008, p. 5.

²⁰⁹ Occorre qui soffermarsi su una prima osservazione che emerge e riguarda i problemi metodologici ed etici che si pongono nell'attribuire al trauma una dimensione collettiva. Essendo il trauma un concetto usato nell'accezione impiegata da Freud negli *Studi sull'isteria* e in *Al di là del principio di piacere*, in cui quest'ultimo viene concepito come una sofferenza legata alla reminiscenza di un determinato evento, esso si presenta originariamente nella sua dimensione strettamente individuale. Nel corso degli anni però, esso comincia a sottoporsi ad un'estensione progressiva che lo porta ad assumere delle dimensioni collettive, giunta al suo apice con la formulazione, negli anni Ottanta, della sindrome del disordine da stress post-traumatico (PTSD), a seguito della guerra in Vietnam. Cfr. S. Freud, J. Breuer, *Studi sull'isteria*, in S. Freud, *Studi sull'isteria. Opere Complete*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, edizione digitale (*Studien über Hysterie, Gesammelte Werke*, I, (1940-1968); S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975 (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920).

Dunque, da sintomo strettamente individuale, di origine sessuale, il trauma comincia man mano a trovare applicazione a delle categorie sempre più estese che coinvolgono, oltre alle vittime dirette, anche le vittime secondarie di un evento traumatico, ossia la famiglia, gli astanti, perfino gli spettatori che si espongono a un'esperienza traumatica virtuale. Una critica al concetto post-strutturalista di trauma collettivo è stata compiuta da studiosi quali Wulf Kansteiner e Harald Weinbock, i quali rilevano i problemi teoretici ed epistemologici che scaturiscono dal fatto che nel discorso attuale il «trauma culturale» costituisca «nozione vaga e metaforica [...] la quale mette sullo stesso livello della sofferenza concreta di vittime di violenza le questioni ontologiche concernenti l'ambivalenza fondamentale dell'esistenza e della comunicazione umana». Cfr. W. Kansteiner, H. Weinbock, *Against the Concept of Cultural Trauma*, in A. Erll, A. Nünning (eds), *Culturale Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin-New York, De Gruyter Editore, 2008, pp. 229-240. Nel contesto italiano si veda anche: D. Giglioli, *Senza trauma: scrittura dall'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011. Due altri studiosi invece che hanno gettato luce sulle conseguenze di carattere etico comportate dalla strategia applicata dagli studi sul trauma di personificare i testi e di sovrapporre le opere letterarie con gli esseri umani veri e propri, sono: A. Hungerford, *The Holocaust of Texts: Genocide, Literature, and Personification*, Chicago, Chicago University Press, 2003; R. Crownshaw, *The Afterlife of Holocaust Memory in Literature and Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

fine dell'era della narrazione nel suo famoso saggio dal titolo *Il Narratore*²¹⁰ in cui il critico letterario marxista collega il declino dell'arte della narrazione alle conseguenze traumatiche comportate dalla Prima Guerra Mondiale:

Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era notato che, dopo la fine della guerra, la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riservato nella fiamma dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca²¹¹.

A questo primo vero trauma di massa dell'Occidente se ne aggiungerà uno ancora più grande, ossia quello dell'Olocausto, che sta alle fondamenta delle teorie contemporanee sul trauma come aporia. È attorno all'esperienza della Shoah che, negli anni a venire, si svilupperà il dibattito teorico, vivace tutt'oggi, circa l'impossibilità di rappresentazione del trauma che ha precipitato una crisi epistemologica-ontologica di testimonianza manifestata a livello della lingua in sé. L'Olocausto diviene, dunque, il trauma per antonomasia di tutto il Novecento, assumendo la portata di un evento storico imprescindibile, impossibile da spiegare e da storicizzare tramite una narrazione convenzionale. È da qui che prendono le mosse le riflessioni circa la natura irrepresentabile del trauma che cominciano ad occupare un posto centrale all'interno degli studi culturali a partire degli anni Novanta, grazie alle ricerche di un gruppo di studiosi americani di origini ebraica²¹², le quali si susseguono, qualche anno dopo, dalla pubblicazione di due tra i saggi più fortunati nel campo degli studi sul trauma intitolati:

²¹⁰ W. Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, Torino, Einaudi, 2011 (1936).

²¹¹ W. Benjamin, *Opere complete*, a cura di E. Ganni, *Scritti 1934-1937*, Vol. IX, Torino, Einaudi, 2004, p. 321.

²¹² Si tratta nello specifico delle proposte teoriche nate con l'occasione del *Fortunoff Video Archive Project* coordinato da Dori Laub e Geoffrey Hartman, che hanno investito le teorie sul trauma con una rilevante dimensione psicologica. Si trattò di un progetto realizzato dall'Università di Yale che mirava alla costituzione di un archivio di video, interviste di testimoni e sopravvissuti all'Olocausto.

*Trauma: Explorations in Memory e Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*²¹³.

Nelle opere in questione, mettendo l'una accanto all'altra la teoria psicoanalitica, la critica letteraria e la neuroscienza, e seguendo un modo decostruttivista di argomentazione, sulla scorta delle teorie di De Mann e di Derrida, Cathy Caruth sostiene che esista una linea di continuità tra il trauma e i limiti della significazione. Il concetto di «crisi di rappresentazione» acquisisce una posizione centrale nelle riflessioni della studiosa con cui designa l'impossibilità del soggetto traumatizzato di trasformare l'esperienza traumatizzata in racconto, di attribuirle un senso e di ricordarsi di essa. Di conseguenza, il trauma, poiché non può essere rappresentato, viene ripetuto senza fine e riproduce ogni volta la struttura dell'evento, quella che Caruth descrive come «la struttura dell'esperienza»²¹⁴, senza poter comunicare il suo contenuto. Come spiega Patrizia Violi, «il trauma non arriva mai a significarsi, ma ritorna sulla scena identico a sé stesso, si ri-presenta piuttosto che rappresentarsi. Le vittime non sarebbero in grado di rappresentare la loro esperienza, solo di ri-attualizzarla all'infinito in maniera performativa; del trauma, in altre parole, non si dà significato ma solo

²¹³ Cfr. C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins, 1995; Ead., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996. Oltre a questi due testi pioneristici nel campo degli studi sul trauma, un altro sull'argomento, anch'esso cruciale, è il seguente: S. Friedlander, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge, Harvard University Press, 1992. In esso si raccolgono le relazioni tenutesi da alcuni dei più noti studiosi all'omonimo convegno organizzato dalla UCLA, nel 1990, intorno alla questione della rappresentabilità storica. Per una rassegna sugli studi sul trauma si vedano anche: S. Felman, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992; R. Luckhurst, *The Trauma Question*, op. cit.; D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 2001; R. Leys, *Trauma. A Genealogy*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2004; A. Wieworka, *On Testimony*, in G. Hartman (ed.), *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Oxford, Blackwell, 1994, pp. 23-32; C. Demaria, *Il trauma, archivio e il testimone*, Bologna, Bononia University Press, 2012. Occorre qui specificare che studiosi come Geoffrey Hartmann, Dori Laub, Cathy Caruth e Soshana Felman, pensano al trauma collettivo, come quello dell'Olocausto, partendo da un modello di singolarità individuali.

²¹⁴ C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, cit., p. 4.

ripetizione letterale»²¹⁵. È questo il motivo per cui la studiosa elegge l'arte e la letteratura a terreno privilegiato in cui il trauma storico può trovare uno spazio di rappresentazione²¹⁶.

Questa sua tesi è stata però criticata da studiosi come Dominick LaCapra il quale, nonostante concordi sul fatto che l'arte, per la non referenzialità del proprio discorso, riesca a esprimere in modo profondo e iconico i tratti più irrazionali ed emotivi del trauma, denuncia le radici decostruzioniste delle riflessioni di Caruth, nonché il loro carattere astratto e metaforico, richiamando alla necessità etica della storiografia²¹⁷. Lo storico americano si serve degli strumenti psicoanalitici di *transfert*, di *acting out* e di *working through* – ai quali ha conferito un valore etico-politico – allo scopo di indagare il concetto di trauma collettivo. Riflettendo sulla forma del discorso storico del trauma LaCapra prende le mosse dalla distinzione attuata da Walter Benjamin tra l'esperienza non integrata (*Erlebnis*) e l'esperienza narrativizzata (*Erfahrung*)²¹⁸ e le mette in relazione rispettivamente ai concetti di *acting out*, ossia la ripetizione compulsiva e letterale del passato intesa a far rivivere il trauma, e di *working through*, ossia il processo contrario che si riferisce all'operazione di elaborazione, e forse di una parziale

²¹⁵ P. Violi, *Il paesaggio della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014, p. 34.

²¹⁶ C. Caruth, *Unclaimed Experience*, cit., pp. 2-3.

²¹⁷ Afferma lo studioso: «History faces the problem of both writing about and writing out trauma, and I have indicated that it is subject to certain frames or limits that may be contested but not, in my judgement, abandoned or simply flouted». Cfr. D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, cit., p. 194. Sulla stessa linea si muovono anche le riflessioni di Kaplan al riguardo: «without denying the singularity and the unrepresentable character of trauma, it is necessary to see that such an emphasis may push trauma into the mystified circle of the occult, something untouchable and unreachable. [...] To externalize the trauma is not a matter of representation, but a struggle by the wounded body to first imagine and then create a less traumatic, less painful environment». Cfr. E. Kaplan, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, London-New Jersey, Rutgers University Press, 2004, pp. 9-13.

²¹⁸ Nel descrivere il processo della trasformazione dell'esperienza, da esperienza accumulata e scambiabile (*Erfahrung*: vocabolo che racchiude in sé la parola viaggio – *fahren* in tedesco) in esperienza vissuta, Benjamin pone l'accento sull'assottigliarsi della distanza che è un concetto fondamentale nella lettura che il filosofo fa della modernità. Cfr. W. Benjamin, *Il Narratore*, cit., p. 247.

superamento, del trauma mediante la sua messa in parole e la sua narrativizzazione²¹⁹. L'oscillazione tra queste due posizioni riguardo alla rappresentabilità, o meno, del trauma caratterizza il campo dei *trauma studies*, sin dalla sua genesi, la quale si articola in una logica oppositiva che enumera, da una parte, quegli studiosi che considerano che il passato traumatico possa essere recuperato e rammemorizzato tramite una sua narrativizzazione e quelli, dall'altra, che sostengono che il processo di rammemorazione, ovvero di richiamo del passato, sia una continua ed ardua operazione di ricostruzione degli eventi appartenenti al passato piena di lacune ed errori²²⁰.

Le tematiche che emergono seguendo queste teorizzazioni riguardano il valore e la veridicità della testimonianza e della memoria. Ebbene, se nel primo caso il trauma diventerebbe la chiave che consente l'emersione di autentiche forme di memoria le quali vengono intese come *il ritorno del represso*²²¹, in quanto costituiscono una risposta tardiva alle esperienze traumatiche, nel secondo si mette in gioco la veridicità della testimonianza di un soggetto rammemorante, e questo perché nel cuore di un'esperienza traumatica giace l'impossibilità di narrativizzazione risultante dall'intensità emotiva che investe tale esperienza e la quale comporta, per l'appunto, la mancata collocazione di quest'ultima in determinate coordinate spazio-temporali²²².

Agli antipodi di questo schema manicheo, le posizioni di LaCapra non suggeriscono una lettura del trauma dicotomica, bensì propongono un'interpretazione complementare. In altri termini, l'*acting out* e il *working through* vanno considerati

²¹⁹ K. Lee Klein, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, in «Representations», n. 69, University of California Press, 2000, pp. 127-150, p. 142.

²²⁰ Cfr. R. Branchini, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, cit., pp. 389-402.

²²¹ Il termine designa il fortunato concetto di Francesco Orlando ha riadattato prendendo le mosse dalla nozione freudiana di «ritorno del rimosso allo scopo di trasportarlo nel campo della teoria della letteratura e con cui si riferisce a [l]a manifestazione linguistica dell'inconscio» all'interno del testo letterario. Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987 (1973), p. 9.

²²² P. Violi, *Il paesaggio della memoria*, cit., p. 36.

come due processi che interagiscono tra loro e i quali, oltre il fatto che costituiscano due diverse risposte psicologiche al trauma, possono anche fornire differenti modalità testuali di organizzazione della narrazione del trauma collettivo. È in quest'ottica che si può leggere la distinzione che lo storico americano propone tra *scrivere il trauma* e *scrivere sul trauma*. Scrivere il trauma può essere visto solo come una metafora poiché già il fatto di scriverlo, raccontarlo, presuppone una presa di distanza; quello di scrivere sul trauma invece è un aspetto della storiografia inerente all'operazione di ricostruzione intersoggettiva del passato. Sotto quest'aspetto, scrivere il trauma significa esprimere e rielaborare gli effetti di esperienze traumatiche causate da eventi estremi²²³.

In sintonia con la lettura del trauma culturale suggerita da LaCapra si muove anche la tendenza vigente nel campo degli studi sul trauma, in anni più recenti, che riguarda l'adozione da parte della maggior parte degli studiosi dell'ipotesi di un'elettiva rappresentabilità dell'esperienza traumatica, ossia di quella che, sulla scia di Luckhurst, riconosce che «il trauma, in quanto aporia di rappresentazione, genera tanto delle possibilità quanto delle impossibilità di narrativizzazione»²²⁴. La visione elitaria che vedeva, dunque, la letteratura e l'arte come degli spazi privilegiati di rappresentazione dei traumi collettivi viene abbandonata dalla maggior parte della critica culturale contemporanea la quale si pone come obiettivo, non quello di pronunciarsi una volta per tutte su quale dei due meccanismi accompagni il trauma, ma quello di individuare le strategie estetiche mediante le quali si mette in scena l'ir/rappresentabilità del trauma all'interno di un'opera artistica.

²²³ D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, cit., p. 194.

²²⁴ R. Luckhurst, *The Trauma Question*, cit., p. 83.

Parte seconda
Memoria - Identità - Nazione - Razza

Creating nations is a recurrent activity, which has to be renewed periodically. It is one that involves ceaseless re-interpretations, rediscoveries and reconstructions; each generation must re-fashion national institutions and stratification systems in the light of myths, memories, values and symbols of the “past”, which can best minister to the needs and aspirations of its dominant social groups and institutions. Hence the activity of rediscovery and re-interpretation is never complete and never simple [...]. Hence our myths, memories and symbols must be constantly renewed and continually re-told, to ensure our survival. The nation becomes the constant renewal and re-telling of our tale by each generation of our descendants.

A. Smith

I. Introduzione

Come abbiamo potuto constatare anche prima, la sovrapproduzione, durante gli ultimi anni, di romanzi storici - i quali si situano nel crocevia del territorio letterario per genere e di quello storico per tema - è sintomatica del successo che il genere in questione ha avuto presso il grande pubblico. Il carattere non casuale di tale fenomeno viene enfatizzato da Giuliana Benvenuti secondo la quale «i romanzi neostorici di largo consumo si rivelano oggetti analitici preziosi per verificare il rapporto che esiste tra una realtà non risolta e le pratiche narrative delle sue rappresentazioni», e questo proprio perché questi ultimi fungono da «specchi di un discorso in cui la collettività riconosce

sé stessa, e probabilmente si idealizza e si immagina»²²⁵. In quanto opere dominate da un'immaginazione metastorica fondata sulle ricostruzioni del passato basate, a loro volta, su delle fonti storiografiche oppure su delle memorie di carattere testimoniale e autobiografico, nei romanzi di cui ci intendiamo occupare la memoria diventa elemento fondativo dei valori collettivi, legandosi in tal modo strettamente al concetto di identità collettiva.

II. Memoria e Identità collettiva

Nella sua dimensione collettiva, la memoria consiste «nell'insieme delle tracce del passato che un gruppo trattiene, elabora e trasmette alle generazioni successive in relazione ai contenuti delle proprie tradizioni e i materiali della propria storia, e costituisce al tempo stesso fondamento ed espressione dell'identità del gruppo»²²⁶. Il processo della costruzione dell'identità è una lavorazione in transito che viene continuamente mutata e di cui elemento fondamentale è l'esistenza dell'«Altro». La presenza dell'Altro consente la messa in atto di una duplice operazione che permette ai membri di uno stesso gruppo di identificarsi tra loro e, al tempo stesso, comporta il loro distacco dai membri di un altro gruppo sociale. Si tratta, in altri termini, di un processo di accesso ed esclusione che favorisce l'immedesimazione a quello che risulta familiare, mentre respinge quello che è sconosciuto, alieno o non-familiare,

²²⁵ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico*, cit., p. 25.

²²⁶ M. Halbwachs, *La mémoire collective*, cit., p. 93. Oltre alla memoria collettiva, che è per l'appunto interna, in quanto riguarda i ricordi che caratterizzano un certo gruppo, esiste anche la memoria storica, ossia la memoria esterna, che raccoglie le molte memorie in circolazione per comporle in un unico disegno, come «un oceano a cui affluiscono tutte le storie parziali». Se la prima è fortemente legata sia alla presenza fisica dei membri di un gruppo, sia alle cornici sociali da cui essa dipende, la seconda è indipendente da gruppi e cornici, e tende a venire a galla proprio al momento in cui la tradizione vivente della memoria dei gruppi è ormai tramontata. Cfr. M. Bettini, *Contro le radici. Tradizione, Identità, Memoria*, cit., 2011, p. 85.

addebitandolo automaticamente all'“Altro”. L'identità ha, dunque, sempre a che fare con l'“Altro” e gli “altri” ed è legata non solo all'idea che i membri di una collettività hanno di sé stessi, ma anche a quella che gli altri si fanno su di loro²²⁷. I presupposti di questo meccanismo di costruzione identitaria sono allora sia l'auto-definizione che l'etero-definizione.

Secondo la definizione di Giorgio Agamben, le identità come «singolarità disseminate esistono in-differenza» e connettono il «comune al proprio» e il «proprio al comune» in una maniera unica per ognuno di noi, che costituisce il proprio «ethos» o il proprio «uso»²²⁸. Quest'unicità nella pluralità è attivata dal discorso che «corrisponde alla distinzione, ed è la realizzazione della condizione umana della pluralità, cioè del vivere come essere distinto e unico tra uguali»²²⁹. Le identità nascono dalla «narrativizzazione del sé ma la natura inerentemente finzionale di questo processo non mina in nessun modo la sua efficacia discorsiva, materiale o politica, anche se l'appartenenza, «la sutura nella storia», si trova, in parte, nell'immaginario (e nel simbolico) ed è dunque costruita, in parte, nella fantasia o perlomeno all'interno di un campo fantasmatico»²³⁰. Con il termine immaginario, si intende «l'insieme di rappresentazioni mentali che appartengono a un individuo, a una società, a un'epoca. È un concetto che rimanda all'attività mentale e non a quella della finzione. Non è un'invenzione o irrealtà visto che ha una realtà sul piano culturale e psicologico. Fa soprattutto riferimento all'esperienza vissuta delle raffigurazioni che nascono tra

²²⁷ Cfr. S. Hall, *A chi serve l'identità?*, in C. Bianchi, C. Demaria, S. Nergaard (a cura di), *Spettri del potere*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 128-153.

²²⁸ G. Agamben, *La comunità che viene*, Torino, Einaudi, 1990, p. 1.

²²⁹ H. Arendt, *The Human condition*, Chicago, Chicago University Press, 1958, p. 178.

²³⁰ Ivi, p. 134.

conscio e inconscio, che esprimono bisogni e desideri latenti, paure e sogni, pulsioni nascoste, trasportate in forme simboliche»²³¹.

In quanto processo immaginario, quest'ultimo soggiace ad una continua mutazione e contrattazione a seconda delle casualità storiche, politiche e sociali che sono ogni volta in atto. La memoria e il presente, sono due concetti fondamentali per il processo della costruzione dell'identità nazionale, poiché essa si basa proprio sul rapporto dinamico tra questi due elementi. Con il sintagma identità nazionale si intende «l'insieme delle caratteristiche culturali nonché delle tradizioni di un popolo scaturite da determinate casualità storiche»²³². Essa affonda le sue radici nella «cultura, nei valori, nella religione, nell'ideologia, nei simboli e soprattutto nella lingua e nell'eredità culturale che testimoniano l'omogeneità culturale di una data società e la sua continuità ininterrotta col passato. A compiere questo processo, che mira a promuovere un sentire nazionale comune, è la scuola e l'Università, attraverso l'insegnamento della lingua, della storia, della letteratura e della geografia»²³³.

Ebbene, la letteratura e la storiografia, in quanto due dei veicoli più rilevanti della memoria culturale²³⁴, giocano un ruolo cospicuo nella costruzione delle identità nazionali tramite «l'invenzione di una tradizione»²³⁵, ossia il sancire di una continuità con il passato che si trova alla base sia della scrittura delle storie e dei miti nazionali sia dello stabilirsi di un canone letterario mirante a rispecchiare i valori etici e politici delle strutture politico-istituzionali della collettività²³⁶. In tal senso, proprio perché, come afferma Eric Hobsbawm, «le tradizioni ricorrono alla storia come legittimazione

²³¹ L. De Federicis, *Storia e Letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 13-14.

²³² E. Gellner, *Nations and Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1983, p. 16.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Cfr. A. Erll, *Memory in culture*, op. cit.

²³⁵ Cfr. E. Hobsbawm, T. Ranger (eds), *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1994 (*The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983).

²³⁶ Cfr. R. Ceserani, G. Benvenuti, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.

dell'azione e cemento della coesione del gruppo»²³⁷, esse svolgono un ruolo importante sia all'interno del campo storiografico sia di quello letterario. Oltre a Benedict Anderson, ad affrontare la nazione come prodotto di scrittura - un approccio che contesta l'autorità tradizionale di quegli oggetti a cui il sapere della nazione fa riferimento quali la Tradizione, il Popolo, la Cultura -, è stato anche Homi Bhabha il quale, nel seguente passaggio, si sofferma per l'appunto sull'affinità tra nazione e narrazione:

Le origini delle nazioni, proprio come quelle delle narrazioni, si perdono nel mito e i loro confini esistono solo nella fantasia. È un'immagine della nazione – o della narrazione che può sembrare esageratamente romantica e metaforica, ma la nazione come potente idea storica nasce in Occidente proprio da questa tradizione del pensiero politico e da questo linguaggio letterario. La forza culturale di quest'idea, anzi, risiede proprio nell'impossibile unità della nazione in quanto forza simbolica. I discorsi nazionalisti tentano da sempre di creare un'idea di nazione come racconto ininterrotto di un progresso nazionale [...]. L'emergere della “razionalità” politica della nazione come forma di narrativa – con proprie strategie testuali, slittamenti molteplici, sottotesti e stratagemmi figurati – ha già una sua storia, prefigurata da Benedict Anderson quando ha sostenuto che «lo spazio e il tempo della nazione moderna si incarnano nella cultura narrativa del romanzo realista» [...]²³⁸.

La nascita dello Stato-nazione, nel Novecento, quindi, va di pari passo con la dominazione del romanzo sugli altri generi letterari, dove la narrativa diventa matrice di una coscienza nazionale e la storia si utilizza per conferire autorevolezza a tale narrazione. A questo proposito Benedict Anderson sostiene che la nazione stessa sia una sorta di narrazione, «composta da gente che crede di condividere una storia comune, mentre in realtà è proprio il possedere quella storia che fa di loro un popolo, la cui identità si forma nel contatto con il mondo esterno, in opposizione a qualche

²³⁷ E. Hobsbawm, T. Ranger, *The Invention of Tradition*, cit., p. 3.

²³⁸ H. Bhabha, *Introduzione: narrare la nazione*, in Id. (a cura di), *Nazione e Narrazione*, cit., pp. 33-35.

Altro»²³⁹. In sintonia con la teoria dello studioso americano, che vede le nazioni come delle “comunità immaginate” in cui «ciascun membro possiede un’immagine mentale della propria comunità che risiede nel proprio immaginario»²⁴⁰, è anche la visione che l’archeologo tedesco Jan Assmann ha avuto dell’identità collettiva. Nell’indagare i rapporti che quest’ultima intrattiene con la memoria culturale in *Collective Memory and Cultural Identity*²⁴¹, lo studioso sostiene che «con il termine identità collettiva, oppure *we-identity*, ci si riferisca all’immagine che un gruppo costruisce di sé stesso, e con cui i suoi membri si identificano»²⁴², e precisa che essa va intesa nella sua declinazione «ricostruttiva»²⁴³. Inoltre, cercando di gettare luce sui processi di

²³⁹ B. Anderson, *Imagined Communities*, London, Verso, 1983, p. 35. Per le parti citate ho consultato la traduzione di Silvia Albertazzi, *Lo Sguardo dell’Altro*, Roma, Carocci, 2000, p. 62.

²⁴⁰ B. Anderson, *Imagined Communities*, cit., p. 6. Contrariamente a questa visione, studiosi come Jurgen Straub, sostengono che questo processo non sia meramente «riflessivo», nel senso che non si tratta necessariamente di un’operazione nettamente razionale, di cui si è consapevoli. Anzi, spesse volte si tratta di una conoscenza tacita, acquisita in maniera inconscia, latente, che struttura in modo consistente e determina i pensieri, i sentimenti, i desideri, e le azioni dei membri di una collettività. Cfr. J. Straub, *Personal and Collective Identity: A conceptual Analysis*, in A. Nassar, H. Friese (eds), *Identities: Time, Difference and Boundaries*, New York, Berghahn, 2002, pp. 56-76, p. 72. Verso la stessa direzione si muove anche l’interpretazione di Anthony Easthope il quale concepisce l’identità nazionale quale una “struttura inconscia” e la nazione quale «una formazione discorsiva particolare». Cfr. A. Easthope, *Englishness and National Culture*, London-New York, Routledge, 1999, p. 4.

²⁴¹ Cfr. J. Assmann, *Collective Memory and Cultural Identity*, in «New German Critique», n. 65, 1995 (1988), pp. 125-133.

²⁴² J. Assmann, *Communicative and Cultural Memory*, in A. Erll, A. Nunning, S. Young (eds), *Cultural Memory Studies: An international Handbook*, Berlin-New York, De Gruyter Editore, 2008, p. 69.

²⁴³ Secondo Jan Assmann esistono due tipi di identità collettiva: quello «normativo» e quello «ricostruttivo o descrittivo»: «Whereas the first, with respect to the putative members of the collective, merely pretends or presents, directs or suggests, or even imposes, common features, a historical continuity and practical coherence “biding” once and for all, the second type describes the subject’s praxis as well as the self-understanding and world-understanding in order to arrive at a description of the collective identity in terms of a reconstructive and interpretative science of society and culture». *Ibidem*.

È importante operare una tale distinzione poiché un uso generico del termine può comportare delle critiche relative ai problemi metodologici generati dall’applicazione del concetto di identità individuale su scala collettiva. Si veda al riguardo: J. Straub, *Personal and Collective Identity: A Conceptual Analysis*, cit., p. 69.

condivisione mnemonica sottostanti all'operazione di formazione delle identità collettive, lo studioso descrive il sintagma di memoria culturale nel modo seguente:

Il concetto di memoria culturale comprende il corpo di testi riutilizzati, delle immagini, e dei rituali specifici di ogni società in ogni epoca, la cui "coltivazione" serve a stabilire e a trasmettere l'immagine che la società ha di sé stessa. Basandosi su questo sapere di portata collettiva - concernente, il più delle volte, il passato - ogni gruppo diventa consapevole delle sue particolarità e sviluppa un'idea di coerenza e di unità²⁴⁴.

Anche qui si enfatizza allora la dimensione della consapevolezza acquisita da parte degli individui appartenenti ad una determinata comunità, poiché il mero fatto di condividere lo stesso simbolico mondo di senso non si considera sufficiente perché i membri di un gruppo sviluppino un senso di identità collettiva; a suo parere, il presupposto per il formare di un sentire comune è semmai la presa di coscienza di tale condivisione da parte della collettività: «A collective identity is [...] a societal belonging that has become reflexive. Collective identity is, thus, the reflexive participation in or the commitment to a culture»²⁴⁵.

Il concetto di memoria culturale è dunque predominante non solo per l'identità di una nazione o di una collettività, ma anche per quella di un individuo. Abbiamo già avuto modo di vedere come l'operazione di rammemorazione sia un procedimento in continua trasformazione, in metamorfosi. In modo analogo, il formarsi di un'identità individuale o collettiva/nazionale implica sempre due operazioni opposte: quella di separazione e quella di assimilazione, ovvero di memoria e di oblio. Questo è un doppio meccanismo che caratterizza da sempre ogni processo di costruzione identitaria, e il quale si rispecchia anche in ogni processo mnemonico: l'identità così viene pensata come «una costruzione simbolica che per sussistere deve fondarsi principalmente sulla

²⁴⁴ J. Assmann, *Collective Memory and Cultural Identity*, cit., pp. 125-133, p. 132.

²⁴⁵ *Ibidem*.

memoria, poiché identità e memoria sono intrinsecamente legate e si nutrono a vicenda in una catena infinita»²⁴⁶.

1. Tra ricordo e oblio

Or, l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun et aussi que tous aient oublié bien des choses [...]. Tout citoyen français *doit avoir oublié* la Saint-Barthélemy, les massacres du Midi au XIIIe siècle.

E. Renan

La memoria è quindi strettamente legata all'identità nazionale poiché, in ogni epoca, l'immagine che emerge del passato viene condizionata dai pensieri dominanti che determinano cosa sarà ricordato e cosa sarà dimenticato. Il richiamo del passato racchiude allora in sé la duplice operazione di ricordo e di oblio anche di quegli avvenimenti passati che sono scomodi oppure costituiscono oggetti di conflitto per una collettività. Poiché tramite la memoria si dà voce ad eventi di un passato doloroso e alle testimonianze delle vittime, occorre operare un'analisi critica delle modalità di utilizzo del passato nel presente al fine di cercare di potenziare i veri valori fondanti di una nazione²⁴⁷. Ne consegue che la memoria è inerentemente legata all'idea della nazione come comunità, la cui coesione si fonda su un patrimonio di valori comuni.

²⁴⁶ U. Fabietti, V. Matera, *Memoria e identità*, Roma, Meltemi, 1999, p. 9.

²⁴⁷ Sotto questa prospettiva, si vedano le riflessioni di Todorov, riguardanti l'uso buono e cattivo del passato, apportate nel suo libro *Noi e gli Altri* in cui si sofferma sui pericolosi criteri insiti nei processi di selezione e di conservazione della memoria di un popolo. Cfr. T. Todorov, *Noi e gli Altri: la riflessione francese sulla diversità umana*, Torino, Einaudi, 1991 (*Nous et les Autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989).

A tal riguardo, Ernst Renan, nel suo saggio *Qu'est-ce qu'une nation?*²⁴⁸, metteva in luce come la nazione sia sempre in divenire, modificandosi quotidianamente alla luce di un progetto che unisce idealmente gli uomini che appartengono alla “nazione comunità”, per dirla con Benedict Anderson, facendoli sentire partecipi di un destino comune. Per Renan però non è il destino individuale a produrre il consenso, bensì le sofferenze, i lutti, e soprattutto la memoria e il culto degli antenati. La produzione di tale consenso implica però il passaggio dalla memoria individuale alla memoria culturale il quale viene, per l'appunto, condizionato da una serie di politiche che consentono la trasmissione di determinate memorie, e la dimenticanza di quelle loro antagonistiche, dalle quali si riappropriano le generazioni a venire. Il significato sarà cercato ed interpretato, dunque, in base alle strategie di commento, di imitazione, oppure di critica adoperate ogni volta in ogni contesto culturale. Questo cambiamento generazionale comporta, secondo Reinhart Koselleck, anche la modificazione del punto di vista: «Dal presente storico dei sopravvissuti, che hanno vissuto in prima persona queste esperienze, si arriverà a un passato puro che si è ormai separato dal vissuto. Con il dileguarsi del ricordo soggettivo la distanza non sarà solo maggiore, cambierà di qualità. Presto parleranno solo i documenti ufficiali, integrati e arricchiti da foto, filmati e fotografie»²⁴⁹.

2. *La voce dei subalterni*

Sarà grazie a questi documenti o interviste realmente esistite oppure ricostruite da parte dagli autori/autrici di seconda generazione, oppure da autori che non hanno

²⁴⁸ E. Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ? / conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882 par Ernst Renan*, Paris, Calmann-Lévy, 1882.

²⁴⁹ R. Koselleck, da *Nachwort a Charlott Berardt, Das dritte Reich des Traums*, cit. in E. Piga-Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., p. 68.

nessun legame familiare con le storie narrate, che emergono le voci dei personaggi esclusi dalla narrazione dominante del discorso storiografico; voci che si situano in quello spazio tra le testimonianze orali e le ricostruzioni storiografiche intersoggettive²⁵⁰. Si tratta di modalità tipiche di diverse metodologie della storia orale e di diverse correnti storiografiche, come la microstoria (Carlo Ginzburg, Giovanni Levi), la storia dal basso (John Sharpe), la storia delle donne (Joan Scott) e la storia d'oltremare (Henk Wesseling)²⁵¹, che si focalizzano sulle voci degli umili che vengono rievocate tramite la pratica della *presa di parola*²⁵² da parte dei soggetti *subalterni* al fine di raccontare una contro-storia.

I soggetti subalterni prendono allora la parola e tendono ad avvalersi di altri canali, a loro viepiù accessibili nell'era della globalizzazione, come il romanzo o l'autobiografia, al fine di essere ascoltati, di definire e dare dei nomi, in quanto sono sempre stati loro ascoltatori e oggetti del linguaggio *altrui*. Grazie a queste contro-narrazioni si mette in discussione la supremazia del discorso storiografico dominante, la cui visione appare spesso unilaterale, e acquisiscono piena dignità epistemologica tutte le prospettive da cui è possibile vedere la realtà, a cominciare da quelle dei vinti e dei popoli colonizzati che la Storia con la S maiuscola aveva condannato all'oblio.

Qualora si parli però di presa di parola da parte dei soggetti *subalterni*, occorre far riferimento alla questione su cui si è a lungo discusso tra gli studiosi di subalternità negli anni più recenti, e che tutt'oggi costituisce oggetto di dibattito: ci si domanda se

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ P. Burke, in E. Piga-Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., p. 67; Cfr. P. Burke, *La storiografia contemporanea*, Bari-Roma, Laterza, 2007 (*New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press, 1991).

²⁵² M. de Certeau, *La presa di parola e altri scritti politici*, Roma, Meltemi, 2007 (*La prise de parole et autres écrites politiques*, Paris, Seuil, 1994).

effettivamente *il subalterno possa parlare*²⁵³, raccontare la propria storia, e costituirsi quindi come soggetto. La difficoltà di rispondere a tale domanda risiede nel trovare la maniera di accedere il più direttamente possibile alla voce dei subalterni sia a un livello che riguarda il reperire le fonti alternative - quali di racconti orali, i documenti nonché le memorie popolari - sia a un livello che concerne l'uso di strumenti adeguati atti a interpretare tali fonti. In tal senso, occorre intervenire all'interno del discorso storico dominante al fine di rileggerlo da un punto di vista che ne sveli il substrato neocoloniale e nazionalista. Oltre a quello che viene però ricordato e trasmesso alle generazioni a venire, parte inerente della rammemorazione culturale, a sua volta generata dall'interazione tra memoria individuale e memoria collettiva, costituiscono anche le modalità tramite cui tale processo avviene, e quindi anche il significato che il passato assume ogni volta. Sotto quest'aspetto, le nostre memorie, che siano individuali o collettive, possono variare in un grado considerevole e, in tal senso, esse consentono l'emergere di una pluralità di versioni dello stesso evento storico a seconda delle modalità - mitica, politicizzata, traumatica, familiare, generazionale, genealogica e conflittuale - attraverso le quali esso è stato richiamato²⁵⁴.

Ebbene, i concetti che si mettono qui in gioco, i quali sono relevantissimi per il nostro lavoro dal punto di vista epistemologico, sono quelli che richiamano il discorso critico sul *punto di vista*²⁵⁵ nonché quello di *posteriorità*²⁵⁶ inerenti all'operazione di recupero delle voci rimaste nel silenzio. La posteriorità, essendo una nozione correlata

²⁵³ G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson, L. Grossberg (eds), *Marxism and The Interpretation of Culture*, London, Palgrave-Macmillan, 1988, pp. 271-313.

²⁵⁴ A. Erl, *Memory in Culture*, cit., p. 143.

²⁵⁵ Concetto su cui ha inizialmente riflettuto Henry James e il quale è stato ripreso successivamente da una serie di studiosi che si sono occupati di questa teoria fino alla sua formalizzazione recente. Per una disamina si veda lo studio complessivo di a cura di D. Meneghelli, *Teorie del punto di vista*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998.

²⁵⁶ Si tratta del concetto di *Nachträglichkeit* citato in E. Piga-Bruni, *La lotta e il negativo*, cit. p. 65.

alla funzione principale dell'operazione mnemonica, ossia del suo attuare nel presente, si riferisce al carattere inevitabilmente retrospettivo insito nel processo di recupero delle memorie dimenticate. Stiamo qui riprendendo le riflessioni di Emanuela Piga-Bruni relative alla ricostruzione narrativa di un'esperienza passata rimossa. Rifacendosi alla teoria freudiana sulla rimozione nonché sulla dimensione temporale dell'inconscio²⁵⁷, e riprendendo l'idea di Freud secondo cui, «il passato rimosso esiste da qualche parte, in attesa di essere riportato alla luce dal soggetto rammemorante», la studiosa si sofferma sulla funzione che la memoria svolge all'interno di questo processo di ricostruzione del passato rimosso mediante il linguaggio: «la memoria viene raffigurata come un processo di ritrascrizione innescato da determinate circostanze e coinvolge il principio strutturale della posteriorità, ovvero l'operare della memoria nel presente con la consapevolezza di ciò che allora non si conosceva»²⁵⁸.

Trasportando ora questo processo di ricostruzione dal piano individuale a un piano collettivo, si può notare come l'emersione di contro-memorie che ribaltano o completano il discorso storiografico ufficiale, assuma una funzione politica: alla luce della «nuova conoscenza» acquisita dal venir a galla di memorie che giacevano inerti nell'oblio, ogni ricostruzione che avviene nel presente è provvisoria e apre lo spazio ad

²⁵⁷ Cfr. S. Freud, *Studi sull'isteria*, op.cit.

²⁵⁸ E. Piga-Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., pp. 65-66. Oggi viene vieppiù riconosciuto dagli studiosi della psicologia narrativa il ruolo predominante della narrazione nell'atto di rimembranza, in quanto essa diventa il formato per eccellenza di creazione del senso. Nell'elencare le diverse funzioni che la narrazione svolge, gli studiosi Gerald Echterhoff e Jurgen Straub (2003-2004) affermano che tramite la narrazione si costituisce il tempo umano, si crea del senso, si sviluppano delle abilità mentali basilari nell'individuo, e diventa possibile il creare e il rappresentare dell'identità. Come spiega Donald Polkinghorne: «Narrative knowing is a reflective explication of the pre-narrative quality of unreflective experience. It is not a simple recall of the past. Narrative comprehension is a retrospective, interpretive composition that displays past events in the light of current understanding and evaluation of their significance» (Corsivo mio). Cfr. D. Polkinghorne, *Narrative Psychology and Historical Consciousness: Relationships and Perspective*, in J. Straub (a cura di), *Narration, Identity, and Historical Consciousness*, New York, Berghahn Books, 2005, pp. 3-22, p. 10.

una catena infinita di nuove interpretazioni, che saranno rinnovate a seconda dei dettami di ogni epoca e di ogni contesto culturale. Questo è il caso per le opere di cui abbiamo l'intenzione di occuparci, ossia di quella narrativa che tratta il passato coloniale italiano con l'intento, non solo di informare gli italiani sui punti oscuri della loro memoria collettiva, ma anche con quello di smentire certi miti e preconcetti fondativi dell'identità culturale italiana. In queste forme ibride di narrazione si fa uso di fonti storiografiche, di documenti, oppure di interviste con lo scopo di procedere ad una riscrittura della storia coloniale italiana tramite la messa in scena di «una memoria storica contro-egemonica rivolta a illuminare il lato in ombra, la parte sommersa della memoria culturale dello Stato-nazione»²⁵⁹.

L'assunzione del punto di vista di chi è stato escluso dalla narrazione vigente ha dato luogo a un uso del passato come fonte per una mitopoiesi fondatrice di nuove comunità le quali, contrariamente a quelle occidentali in cui la nazione è «collegata allo stato moderno, manifestandosi in pieno in soggetti la cui essenza consiste interamente nella loro nazionalità»²⁶⁰, rievocherebbero la nozione di disseminazione:

Le contro narrazioni della nazione che evocano e cancellano di continuo i suoi confini totalizzanti - reali e concettuali - disturbano quelle manovre ideologiche attraverso cui alle «comunità immaginate» sono attribuite identità di tipo essenzialistico [...]. Il punto estremo di questa dislocazione ideologica è la trasformazione di un confine spaziale differenziato - l'«esterno» - ed indica come i confini che assicurano i limiti coesivi della nazione occidentale si tramutino a poco a poco in una polemica marginalità interna che consente di parlare sia della minoranza, dell'esilio, del marginale e dell'emergente sia a nome di queste ultime²⁶¹.

²⁵⁹ A. Assmann, *Ricordare*, cit., p. 83.

²⁶⁰ B. Anderson, *Imagined Communities*, cit., p. 62.

²⁶¹ H. Bhabha, *DissemiNazione: tempo, narrativa e limiti della narrazione moderna*, in Id. (a cura di), *Nazione e Narrazione*, cit., p. 482.

Come si deduce dal passaggio, quest'idea di nazione-disseminazione si contrappone all'idea di nazione concepita durante l'epoca moderna, ossia l'idea di nazione-metropoli, omogenea, con certi confini, stabili e invalicabili. Oramai, la nazione viene scritta e narrata da quelli che fino a quel momento occupavano le zone marginali, ovvero donne, immigrati, lavoratori migranti, soggetti coloniali, i quali con la loro sola presenza, secondo lo studioso Homi Bhabha, “disturbano” quest'immagine di una comunità ben precisa e propongono una contro-narrazione che promuove a sua volta un'idea di nazione con dei confini mobili e fluttuanti. Sono «i margini che spostano il centro della metropoli e tornano per riscrivere la sua storia e la sua narrativa»²⁶². Questo nuovo concetto contesta, di conseguenza, il discorso ideologico soggiacente alle narrazioni canoniche e impedisce di sviluppare concetti, come quello dell'omogeneità culturale, che promuovono tendenze autoritarie nei rapporti interculturali, e fa sì che lo spazio-nazione si apra ad una nuova cultura transnazionale. In tal senso, «la prospettiva ambivalente e antagonista della nazione come narrazione ha lo scopo di stabilire le frontiere culturali della stessa: si potrà così capire come esse “contengano” soglie di significato che debbano essere varcate, cancellate e tradotte nel processo di produzione culturale»²⁶³.

3. *Pluridiscorsività ed eteroglossia*

Se il principio della posteriorità viene legato al processo di recupero delle memorie giacenti nell'inconscio collettivo, il discorso teorico sul punto di vista, il quale indica «la prospettiva da cui il narratore [a seconda dal suo posizionamento] guarda gli eventi raccontati, o le opinioni che tanto il narratore quanto i personaggi esprimono su

²⁶² Ivi, p. 41.

²⁶³ H. Bhabha, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Nazione e Narrazione*, cit., pp. 37-38.

quel mondo»²⁶⁴ ci conduce, in seguito, alla nozione bachtiniana di pluridiscorsività impiegata dal teorico della letteratura allo scopo di riferirsi a tutte le lingue della pluridiscorsività come degli «specifici punti di vista sul mondo, forme della sua interpretazione, particolari orizzonti semantico-oggettuali ed assiologici. Come tali, esse possono essere tutte confrontate, possono integrarsi a vicenda, possono contraddirsi tra loro, possono essere correlate dialogicamente»²⁶⁵. Una volta introdotta nel romanzo, la pluridiscorsività diventa un'eteroglossia. Per il pensatore russo, quest'ultima consiste nella rappresentazione nel testo letterario di una polifonia di voci che il romanziere riesce a far coesistere all'interno di un'opera:

Eteroglossia [...] è un discorso *altrui* in lingua *altrui*, che serve a esprimere l'intenzione dell'autore in maniera rifratta. La parola di questo discorso è una particolare parola bivoca. Unisce sotto di sé due parlanti allo stesso tempo ed esprime simultaneamente due diverse intenzioni: l'intenzione diretta del personaggio parlante e l'intenzione infratta dell'autore. In questa parola esistono due voci, due sensi e due espressioni²⁶⁶.

Nel passaggio citato vengono dunque rappresentate le due dimensioni legate all'eteroglossia, ossia quella di pluridiscorsività e di bivocalità, la cui armoniosa simbiosi all'interno del testo letterario costituisce la prerogativa del genere romanzesco. Nel descrivere il concetto di pluridiscorsività in *Estetica e Romanzo*, Bachtin sostiene che «la lingua è totalmente pluridiscorsiva: è coesistenza incarnata di contraddizioni ideologico-sociali tra il presente e il passato, tra le varie epoche del passato, tra i vari gruppi ideologico-sociali del presente, tra le correnti, etc»²⁶⁷. Compito del romanziere è quello di cercare di parlare in «una lingua *altrui* [...] rappresentante di un determinato

²⁶⁴ D. Meneghelli, *Teorie del punto di vista*, cit., pp. xvii-xix.

²⁶⁵ M. Bachtin, *Estetica e Romanzo*, cit., p. 99.

²⁶⁶ M. Bachtin, *The Dialogic Imagination: Four essays*, a cura di Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 324.

²⁶⁷ Id., *Estetica e Romanzo*, cit., p. 99.

gruppo ideologico e sociale»²⁶⁸ e far coesistere diverse lingue all'interno dello stesso testo letterario «per l'orchestrazione dei suoi temi e per l'espressione rifratta delle sue intenzioni e valutazioni»²⁶⁹. Il secondo concetto ora, quello di bivolalità, ossia «la doppia coscienza che caratterizza il discorso *altrui* che viene adottato nel testo, indica la natura dialogica della parola in quanto rileva le diverse intenzioni dei due parlanti che coesistono essendo tra loro dialogicamente correlate»²⁷⁰. La parola bivoce è di natura dialogica poiché essa racchiude in sé un potenziale dialogo tra queste due diverse voci, due diverse coscienze e concezioni del mondo nonché tra due lingue differenti.

Le questioni a cui abbiamo accennato finora ci interessano perché vertono sulla natura costruita della coscienza collettiva-nazionale nonché del discorso storiografico. Partendo dal presupposto che la memoria collettiva e l'identità nazionale sono due operazioni strettamente legate, la messa a punto delle questioni sopra individuate si considera necessaria, dal momento che abbiamo a che fare con delle opere in cui emergono dal passato coloniale delle contro-memorie miranti a mettere in discussione alcuni dei più grandi miti fondativi dell'identità nazionale italiana. La categoria di memoria culturale, e nello specifico il processo di rammemorazione culturale intrapreso dai personaggi, consente alle memorie di emergere tramite la prassi della narrazione e, sotto quest'aspetto, il concetto di pluridiscorsività si considera fondamentale nell'atto di narrare la storia, poiché le diverse versioni dello stesso evento devono riuscire a veicolare la realtà storica nella sua pluralità, ossia contemplata da diversi punti di vista ogni volta. In questo senso, la teoria del punto di vista ci invita a prendere sempre in considerazione il posizionamento di chi racconta.

²⁶⁸ Ivi, pp. 93-95.

²⁶⁹ Ivi, pp. 99-100.

²⁷⁰ Ivi, p. 133.

Poiché si tratta di opere che promuovono delle contro-narrazioni che combattono il discorso storiografico ufficiale sul colonialismo italiano, invitando ad una riscrittura della storia coloniale italiana e promuovendo una concezione di storia plurale, i concetti di punto di vista, di pluridiscorsività, di presa di parola, nonché di rimembranza delle memorie obliate risultano predominanti, dal punto di vista epistemologico e metodologico, in quanto ci consentono di riflettere sul carattere retorico del discorso storiografico nonché sul binomio realtà-verità, che occupa un posto predominante nel dibattito scientifico novecentesco.

III. Razza e Identità

1. *Impresa coloniale: momento fondativo dell'identità nazionale italiana*

Dopo aver sviluppato la teoria riguardante la costruzione dell'identità collettiva - e specie di quella nazionale -, ci si soffermerà ora sul caso specifico dell'identità nazionale italiana, di cui momento fondamentale costituisce l'espansione coloniale²⁷¹. In realtà, la formazione dell'identità nazionale italiana è stato un argomento emerso sin dal momento della dichiarazione dell'unità d'Italia, nel 1861; come è sempre successo, e succede tutt'oggi, con gli stati-nazione costituitisi durante l'Ottocento, anche in Italia si avvertiva in quel determinato momento la necessità di espandere il significato del

²⁷¹ L'inizio ufficiale dell'impresa coloniale si situa nel 1882 e delinea un complesso percorso. Per una storia del colonialismo italiano si vedano: N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002; Id., *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Bologna, Il Mulino, 2005; A. Del Boca, *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*, Roma-Bari, Laterza, 1992; Id., *Gli italiani in Africa orientale. Dall'unità alla marcia su Roma*, Vol. I, Milano, Bruno Mondadori, 1992; Id., *Gli italiani in Africa orientale. La conquista dell'impero*, Vol. II, Milano, Mondadori, 1992; Id., *Gli italiani in Libia. Tripoli bel suolo d'amor*, Vol. I, Milano, Bruno Mondadori, 1993; Id., *Gli italiani in Libia. Dal fascismo a Gheddafi*, Vol. II, Bruno Mondadori, Milano, 1994; Id., *Gli italiani in Africa orientale. La caduta dell'Impero*, Vol. III, Milano, Bruno Mondadori, 2002; Id., *Gli italiani in Africa orientale. Nostalgia delle colonie* Vol. IV, Milano, Bruno Mondadori, 2004; Id., *Italiani, brava gente?*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2005.

termine italiano «includendovi l'appartenenza a una collettività etnica con personalità politica autonoma»²⁷². All'interno dunque dello stato neonato, frammentato con propensione centrifuga, risultava urgente il bisogno della costruzione di un'identità nazionale e unificatrice. Tale necessità si manifesta esplicitamente nelle parole seguenti di Vincenzo Cuoco:

Tutto mostra in Europa la necessità di dare al popolo, e specialmente alla classe degli artefici e degli agricoltori, una nuova educazione ed ispirargli l'amor della patria, delle armi, della gloria nazionale²⁷³.

In questo contesto, negli anni tra sette e Ottocento, prese piede la cosiddetta *pedagogia risorgimentale* che incita gli italiani all'idea di una patria comune, al ricordo del glorioso passato e dell'antica grandezza, all'«energia virile dei propositi e delle opere»²⁷⁴. Questo periodo, e personaggi come Vincenzo Cuoco, hanno lasciato all'Italia un'eredità che si rianimerà durante il fascismo, mediante la cristallizzazione del *cantonismo*, ossia quell'ideologia che vuole il contadino essere la spina dorsale della società, caratterizzata da ideali quale la virtù dei forti, con connotazioni militaristiche, disprezzo per gli «stranieri decadenti e anti-intellettualismo»²⁷⁵.

A partire dal secondo decennio dell'Ottocento, si nota una dissociazione tra la parte intellettuale del paese, che si impegna a trovare soluzioni ai problemi contemporanei nonché ad offrire dei modelli all'interno dei quali si realizzerà il superamento del ritardo, e un altro corpo caratterizzato dalla mancanza di unità politica e arretratezza economica. Una realtà frammentata che si è inquadrata all'interno della cornice dello

²⁷² G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983, p. 43.

²⁷³ V. Cuoco, *Scritti Vari*, N. Cortese, F. Nicolini (a cura di), Vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1924, p. 184.

²⁷⁴ G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, cit., p. 60.

²⁷⁵ B. Moore, *Social Origins of Dictatorship and Democracy*, Boston, Beacon Press, 1993, p. 533.

stato italiano, composta da società regionali diverse, con diverse storie, diverse economie e stili di vita, diverse culture e diversi dialetti, senza parlare né scrivere in una lingua comune²⁷⁶. L'Italia dinanzi agli stati europei che stanno a mano a mano subendo una trasformazione rapida, deve prendere delle decisioni che, secondo Giulio Bollati, saranno quelle che hanno avuto la possibilità di «tradurre il “carattere” italiano da fatto interpretativo e prescrittivo in modi concreti di vita, capaci di influenzare il vissuto psicologico individuale e collettivo»²⁷⁷.

Sia dai governi della Destra sia da quelli della Sinistra, si manifestava l'esigenza di rafforzare il carattere militare del paese che, assieme alla scuola, avrebbe posto le basi dell'unificazione, ma fu anche una questione di prestigio della nazione neonata, in quanto l'Italia fu la «sesta grande potenza»²⁷⁸. Malgrado però tutte le iniziative e gli investimenti statali per il rafforzamento dell'esercito, i risultati erano frustranti e si susseguivano una sconfitta dopo l'altra. Esempio eclatante fu la battaglia di Adua (1896), in cui l'esercito coloniale italiano fu duramente sconfitto dalle truppe abissine, rappresentando una pagina nera della storia italiana, «una lacerazione del tempo e dello spazio che ha contribuito ad una nuova articolazione delle relazioni tra Sud e Nord, Africa ed Europa, colonizzati e colonizzatori»²⁷⁹.

Di questo terreno instabile venne a impadronirsi Mussolini il quale, sfruttando la mancanza di una forte ideologia degli altri partiti, la democrazia fragile e lo stato frammentato, riesce a concentrare il potere nelle proprie mani, rimette in discussione l'intero piano coloniale e promuove il prototipo di un italiano nuovo; un italiano totalmente rigenerato, con una mentalità completamente diversa, facendo di lui un

²⁷⁶ Cfr. M. Clark, *Storia dell'Italia contemporanea, 1871-1999*, Milano, Bompiani, 1999.

²⁷⁷ G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, cit., p. 99.

²⁷⁸ H. Campbell, *Etiopianismo, panafricanismo e garveinismo*, in Id., *Resistenza rasta*, Milano, ShaKe, 2004, p. 72.

²⁷⁹ *Ibidem*.

«nuovo uomo, credente e praticante nel culto del fascismo»²⁸⁰. Mussolini parte dal mito dell'italiano buon cittadino e buon soldato per andare oltre e «investire tutte le istituzioni e le risorse del paese in questa radicale trasformazione dei valori e del costume»²⁸¹. Per lui, il nuovo italiano era legato prima di tutto a un soldato nuovo, più tenace, più aggressivo, orgoglioso ascendente dei romani. Voleva essere sicuro che non si sarebbe più ripetuto l'annientamento di Adua, e per questo motivo aveva previsto di promettere alle truppe italiane in Etiopia una «netta superiorità»²⁸². Lui stesso dichiarava fiero di aver modificato a tal punto il carattere dell'italiano «che riusciva a destare orrore per la sua aggressività anziché compiacimento come mandolinista»²⁸³.

Questa politica di Mussolini raggiungerà il suo apice nel 1938 quando prende caratteristiche di arianizzazione con la proclamazione del manifesto della superiorità della razza italiana e la successiva promulgazione delle leggi razziali²⁸⁴. L'apparato fascista-imperiale attribuisce agli africani degli aspetti negativi, dipingendoli come «agenti di corruzione per la razza civilizzatrice» e procede all'inferiorizzazione delle altre razze, fondata sull'ossessiva paura «che le razze gialle e nere potrebbero progredire in numero ed espansione e soffocare la civiltà dell'uomo bianco»²⁸⁵. Mussolini applicò tutti gli strumenti di censura, controllando la stampa e tutti i mezzi di comunicazione, sviluppando dall'altra parte, mediante i giornali, la radio, i fumetti, le cartoline, il cinema e la letteratura, una propaganda sulla superiorità della razza e della civiltà italiana, investita dal mito degli italiani “brava gente”, recatisi in Africa con lo scopo di liberarla dalle guerre fratricide e di portare la civiltà a queste tribù

²⁸⁰ A. Del Boca, *Italiani Brava Gente?*, cit., p. 41.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² Ivi, p. 43.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ C. Lombardi-Diop, *Malattie e sintomi della storia. Il mal d'Africa di Riccardo Bacchelli*, in R. Derobertis (a cura di), *Fuori Centro: percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, cit., p. 44.

²⁸⁵ B. Mussolini, *Scritti e discorsi*, Vol. IX, Milano, Hoepli, 1934, p. 117.

selvagge²⁸⁶. Esemplificativo della propaganda sulla superiorità culturale degli italiani fu un articolo della stampa dell'epoca, dove si rivendicava la continuità con la romanità e con il glorioso passato: «Un mondo è crollato, un altro sorge. Lo vediamo spuntare in questo magnifico silenzio come un'aurora dalle parole del Duce. Dopo quindici secoli, Mussolini ha ridato a Roma il suo Impero immortale»²⁸⁷.

Il mito della romanità, che traeva le sue radici dalla supposta continuità con la civiltà classica, ovvero la civiltà grecolatina che divideva il mondo tra cultura civilizzata - quella grecolatina - e tutto il resto - la cultura barbara -, si riassume perfettamente nella frase seguente di Ugo Ojetti: «tra le doti che hanno dato all'arte italiana gloria e ammirazione durevole e universale, annotiamo queste due: la romanità e la continuità»²⁸⁸. Il mito di un'omogenea continuità storica dovuta alla «capacità della cultura di mantenersi incontaminata nel corso degli anni nel suo contatto con culture inferiori è la prova della sua superiorità»²⁸⁹. Sotto quest'aspetto, la cultura occidentale si autoprivilegia, definendo sé stessa come cultura superiore e procedendo alla sottovalutazione della cultura orientale, perché cultura inferiore.

Questa presunta superiorità della cultura occidentale si trova alle fondamenta dell'*orientalismo*²⁹⁰, secondo il quale la cultura orientale viene descritta attraverso il filtro della coscienza europea centralizzante, piena di stereotipi e immagini precostituite, facendo dei paesi orientali luoghi esotici, inferiori, e incapaci di “rappresentarsi”. L'elemento fondante dell'immaginario collettivo occidentale poggiava sull'idea che l'Oriente, lontano e misterioso, fosse il luogo dell'Altro per

²⁸⁶ Cfr. N. Labanca, *Una guerra per l'impero*, op. cit.

²⁸⁷ A. Del Boca, *Italiani Brava Gente?*, cit., p. 213.

²⁸⁸ U. Ojetti, *In Italia, l'arte ha da essere italiana?*, Milano, Bruno Mondadori, 1942, p. 14.

²⁸⁹ E. Avdela, *Tempo, Storia e Identità nazionale*, in T. Dragona, A. Fragoudaki (a cura di), *Cos'è la nostra patria*, Atene, Edizioni Alexandria, 1997, p. 56-57.

²⁹⁰ Cfr. E. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.

antonomasia. L'opposizione binaria di noi-loro è la caratteristica principale dell'orientalismo che si è imposta grazie al dominio intellettuale e politico dell'Occidente. In questo contesto, come afferma Giulio Bollati, sarà «il senso di superiorità etnica e razziale a far scattare l'impresa coloniale, e non il colonialismo a offrire un senso di superiorità»²⁹¹.

Ciò che più colpisce in queste modalità critiche sono le figure retoriche nelle quali di continuo ci si imbatte nelle descrizioni dell'"Oriente misterioso", così come gli stereotipi circa la "mentalità africana" (o indiana, o irlandese, o giamaicana o cinese), l'idea di portare la civiltà a popolazioni barbare o primitive, le inquietanti teorie, tristemente familiari, circa la necessità delle pene corporali, della pena di morte o comunque di punizioni esemplari quando "quelli" si comportano male o si ribellano, perché "quelli" capiscono solo la forza e la violenza, perché "loro" non sono come "noi", e dunque meritano di essere governati da altro²⁹².

Questa «supremazia bianca» fu messa, tuttavia, in questione dalla vittoria di Adua nel 1896 che incarnò per gli etiopi, per tutti i popoli africani e per i movimenti pan-africanisti della diaspora nera, la possibilità di resistere al colonialismo europeo, di respingerlo e di sconfiggerlo sul terreno militare. Con Adua si concludeva la prima esperienza imperialista italiana nel Corno d'Africa che faceva crollare in poche ore «il castello di violenze, di abusi, di rapine, costruito in undici anni dalle truppe italiane»²⁹³.

2. *Discorso razzista nell'immaginario romanzesco fascista*

Il 5 Agosto 1938 fu pubblicato in Italia il primo numero della «Difesa della razza»; il periodico di carattere razzista e antisemita ospitò sul frontespizio di questo suo numero - ma anche nei due numeri successivi - i due principali oggetti polemici

²⁹¹ G. Bollati, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, cit., p. 42.

²⁹² E. Said, *Cultura e Imperialismo*, Roma, Gambetti, 1998, p. 7.

²⁹³ A. del Boca, *Italiani Brava Gente?*, cit., p. 86.

dell'ideologia razzista di stato: gli ebrei e i colonizzati²⁹⁴. Il giornale, che assunse le dimensioni di un forte strumento propagandistico, ci consente di «mettere in luce i principali obiettivi simbolici perseguiti dal regime che attraverso la campagna razziale si sforzò di mettere a punto una nuova identità italiana e fascista»²⁹⁵. La ripresa di concetti e figure provenienti da ideali classicisti che esaltassero il mito della romanità non si riscontra però solo nella rivista in questione, bensì trova applicazione, ora di più ora di meno, in seno alla produzione artistica italiana nata nel periodo tra le due guerre mondiali.

Nonostante la produzione culturale di opere di impostazione razzista e antisemita fosse più limitata in Italia, rispetto a quella francese o inglese, ciò non impediva al razzismo di stato di esplicitarsi anche in una parte della produzione letteraria italiana, sia nella sua accezione “alta” sia in quella commerciali²⁹⁶. In effetti, tale produzione giunse al suo apice durante gli anni Trenta, specie con la politica razzista del 1938, con l'apparire di un nuovo tipo di italiano che poggiava, come si è visto prima, su una tradizione culturale che lo precedeva; elementi fondanti di tale tradizione costituivano sia i discorsi dei Corradini, Oriani e Morasso, che tenevano stretto il nesso tra razza e nazione, sia la nozione del «superomismo dannunziano» in cui, detta con le parole di Carlo Salinari, veniva già individuata «l'esaltazione della nazione come fatto di sangue e razza» contraddistinta dai seguenti aspetti²⁹⁷:

²⁹⁴ R. Bonavita, *Spettri dell'altro. Letteratura e razzismo nell'Italia contemporanea*, G. Benvenuti, M. Nani (a cura di), Bologna, Il Mulino, 2009, p. 77.

²⁹⁵ Ivi, pp. 78-79.

²⁹⁶ Occorre enfatizzare che il razzismo fascista si sviluppa in due filoni principali, che sono strettamente correlati: quello coloniale e quello antisemita, i quali, da un punto di vista storico e teorico, andrebbero studiati insieme. Ciò nonostante, noi ci soffermeremo precipuamente sul filone coloniale, perché pertinente alla nostra ricerca.

²⁹⁷ C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 35.

[C]ulto dell'*energia dominatrice* sia che si manifesti come forza (e violenza) o come capacità di godimento o come bellezza; ricerca della propria tradizione storica nella civiltà pagana, greco-romana, e in quella rinascimentale; concezione aristocratica del mondo e conseguente disprezzo della massa, della plebe e del regime parlamentare che su di essa è fondato; idea di una *missione* di potenza e di grandezza della nazione italiana da realizzarsi soprattutto attraverso la *gloria* militare; concetto naturalistico, basato sul sangue e sulla stirpe e altri elementi fisici, sia della nazione che del superuomo destinato a incarnarla e guidarla²⁹⁸.

Le caratteristiche razziali esemplari vengono configurate nell'imponenza del superuomo, nel suo volto e il suo corpo, e vengono affiancati da tratti quali intelligenza, virilità, determinazione, amor di patria, e sensualità; costui non viene però mai travolto da questa sensualità da cui riesce spesso a liberarsi sottoponendo sé stesso a una sistematica disciplina mirante a promuovere gli ideali e gli sforzi di conquista imperialistica. Agli antipodi di questo modello normativo si pongono i due «controtipi» - quello dei neri e degli ebrei - costituitisi nel contesto della svolta antisemita e antirazzista registrata nel 1938 la quale non fece altro che rafforzare degli stereotipi e preconcetti da tempo presenti nella tradizione culturale italiana, come d'altronde in quella dell'intero Occidente.

Basti pensare alla funzione simbolica del «negro» nell'arte e nella cultura occidentale, impregnata da «razzismo inconscio». Anche a detta dei recenti estensori di un *Dizionario dei simboli*²⁹⁹, alla sua frequente associazione alla sporcizia, all'impurità, ovvero al mondo animale, come anche al mito di cannibalismo, oppure evocare lo stereotipo iconografico dell'ebreo, che affonda le sue radici nell'alto Medioevo, come l'accusa rivolta agli ebrei, di praticare omicidi rituali e di nutrirsi del sangue dei cristiani, oppure por mente a

²⁹⁸ Ivi, p. 39.

²⁹⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, numeri*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 123 (*Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont / Editions Jupiter, 1968).

quell'insieme di pregiudizi, stereotipi, ideologie e saperi che Edward Said ha definito come «spazio discorsivo dell'orientalismo»³⁰⁰.

Dunque, la proliferazione del numero di opere letterarie di matrice razzista che domina la narrativa di ambientazione coloniale, specie negli anni Trenta, è strettamente legata alla «massiccia campagna di fascistizzazione della società italiana nonché alla formulazione del modello antropologico dell'uomo nuovo fascista»³⁰¹. L'immaginario letterario di queste opere - spesso decisamente razzista - palesa allora l'idea imputata all'immaginario collettivo che esista una qualche gerarchia tra la razza dei colonizzatori italiani e quella dei colonizzati «disposta lungo una scala che vede gradualmente crescere l'inferiorità e la vicinanza al mondo animale in proporzione col diminuire della somiglianza fisica coi bianchi, secondo uno schema ampiamente diffuso anche nella cultura scientifica dell'epoca»³⁰².

In realtà, la politica razzista in colonia iniziò molto prima del '38, poiché già dall'inizio dell'impresa il regime fascista ha incoraggiato la produzione letteraria che propagandava il ruolo civilizzatore dell'espansione italiana e nella quale, tramite narrative di viaggi composte precipuamente da giornalisti e soldati, si rispecchiava il

³⁰⁰ R. Bonavita, *Spettri dell'altro*, cit., p. 87. Tali stereotipi vengono rintracciati, non solo nel romanzo d'appendice - intento a propagandare il cattolicesimo oppure mirante a scopi commerciali, come ad esempio nelle opere di Carolina Invernizio -, ma anche in opere della letteratura "alta" prodotte agli inizi del Novecento, come ad esempio opere di D'Annunzio, di Giovanni Boine e di Giovanni Papini. Cfr. L. Gunzberg, *Strangers at home: Jews in Italian Literary Imagination*, California, University of California Press, 1992, p. 198; P. Valbrega, *L'immagine dell'ebreo nell' "Orfana del Ghetto"*, in G. Davico Bonino (a cura di), *Carolina Invernizio: il romanzo d'appendice*, Torino, Forma, 1983, pp. 73-79; Cfr. G. Benvenuti, *Boine, Gobineau e la letteratura*, in A. Burgio (a cura di), *Nel nome della razza. Studi sul razzismo e sul revisionismo*, Roma, Manifestolibri, 1998; Cfr. N. Harrowitz, *Matilde Serao's "La mano tagliata": Figuring the Material in Mystery*, in «Stanford Italian Review», Vol. VII, nn. 1-2, 1987, pp. 191-204; Ead., *Antisemitism, Misogyny, and the Logic of Cultural Difference: Cesare Lombroso and Matilde Serao*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1994.

³⁰¹ R. Bonavita, *Spettri dell'altro*, cit., p. 93.

³⁰² Cfr. M. Pagliara, *Faccetta nera. Il romanzo coloniale*, in G. De Donato, G. Stacchini (a cura di), *I best seller del Ventennio. Il regime e il libro di massa*, Roma, Editori Riuniti, 1991, pp. 363-457.

mondo africano quale «un paradiso pastorale»³⁰³. Tale tendenza trovava tra i suoi sostenitori due degli scrittori più famosi che hanno celebrato l'espansione coloniale italiana, come Gabriele D'Annunzio e Filippo Marinetti con le rispettive opere *Più che l'amore* (1906)³⁰⁴ e *Mafarka le futuriste* (1910) e *Poema africano della divisione 28 ottobre* (1937)³⁰⁵. Quell'esotismo che permeava la narrativa coloniale si manifestava soprattutto nel genere erotico il quale fu quello più battuto durante la fase tardiva dell'imperialismo fascista. Se in un primo momento però, il genere erotico italiano seguiva le tracce del modello della narrativa esotizzante francese di *fin de siècle*³⁰⁶, in cui il possesso erotico della doma indigena da parte dell'uomo bianco e colonizzatore diventava la metonimia dell'occupazione coloniale, esso entrò in crisi nel momento in cui, nel 1936, furono introdotte nelle colonie italiane le normative razziste.

Malgrado i suoi debiti verso il romanzo esotico francese di *fin de siècle*, nella narrativa esotica italiana non si assiste all'adozione di una visione dell'"Altro" come «perdita dell'identità dell'uomo occidentale» né la colonia viene percepita quale luogo in cui viene proiettato «l'impulso di trasgressione delle regole della nostra società»³⁰⁷, caratteristiche che dominano invece le opere di Loti. Nella versione italiana del romanzo esotico³⁰⁸, la vita in colonia viene sì rappresentata in termini di evasione da e

³⁰³ C. Burdett, *Fictions and Narratives of Empire*, in P. Poddar, R. S. Patke, L. Jensen (eds), *A historical companion to postcolonial literatures*, Edinburg, Edinburg University Press, 2008, p. 281.

³⁰⁴ G. D'Annunzio, *Più che l'amore*, Dramma in prosa, scritto nel 1906.

³⁰⁵ F. T. Marinetti, *Mafarka le futuriste. Romain Africain*, Paris, E. Sansot Editions, 1910; (tr. It. *Mafarka Il futurista. Romanzo*, Milano, Le edizioni Futuriste di Poesia, 1910); Id., *Poema africano della divisione 28 ottobre*, Milano, Mondadori, 1937 (seconda edizione).

³⁰⁶ Si tratta del modello istituito in Francia alla fine dell'Ottocento che vide tra i suoi principali esponenti scrittori come Pierre Benoit e Pierre Loti. Cfr. A. Licari, R. Maccagnani, A. Zecchi (a cura di), *Letteratura, esotismo, colonialismo*, Bologna, Cappelli, 1978.

³⁰⁷ A. Licari, *Lo sguardo coloniale: per un'analisi dei codici dell'esotismo a partire dal "Voyage au Congo" di Gide*, in Ead., R. Maccagnani, A. Zecchi (a cura di), *Letteratura, esotismo, colonialismo*, cit. p. 37.

³⁰⁸ In questa categoria rientrano scrittori come G. Milanese, *La sperduta di Allah*, Roma, Stock, 1927; M. Appellius, *Il cimitero degli elefanti*, Milano, Alpes, 1928; G. M. Sani, *Femmina somala. Romanzo*

di opposizione contro la modernità capitalistica occidentale, ma esso differisce dal suo prototipo, nel senso che non diviene il luogo in cui prende piede una trasgressione dai valori borghesi, bensì si presenta in veste di «un campo di addestramento»³⁰⁹, dove si dipanano le virtù dal fascismo le quali vengono invece ignorate nel decadente mondo occidentale³¹⁰.

[In queste opere] la colonia viene presentata come una sorta di “avanguardia spirituale” del fascismo, il luogo dove il futuro “uomo nuovo” di Mussolini si è riparato dalla “cancrena demagogica” socialista che rode l’artificiosa società democratica insieme con l’inautentica sete di godimenti. Laggiù infatti si possono recuperare quei “valori” nazional-imperialistici, ascetici e attivistici fiaccati dal dopoguerra e che solo l’avvento della dittatura avrebbe ripristinato anche in patria. [...] Tutti questi ufficiali dell’esercito o militanti fascisti rappresentano la dittatura come una vera e propria rigenerazione epocale, che parte dalle forme del vivere associato in patria e in colonia per giungere fino al singolo individuo, nella proposta esistenziale di un modello umano più “genuino” e “autentico”³¹¹.

Per il resto, la narrativa italiana sarebbe, sulla scorta di Licari, più vicina a quel filone esotico più marcatamente filocoloniale – rappresentato in Francia dalle opere dei Leblond e Louis Bertrand – in cui l’Africa viene investita da una funzione rigeneratrice, in quanto diviene la terra in cui «l’Occidentale è destinato a trovare le vestigia dell’antica cultura greco-latina, i fondamenti della cultura cattolico-classicistica»³¹². Sotto quest’aspetto, nei romanzi di scrittori italiani, come ad esempio Guido Milanese,

coloniale del Benadir, Napoli, Detken e Rocholl, 1933; Id., *La reclusa di Giarabub*, Milano, Alpes, 1931; Id., *E per i solchi millenari delle carovaniere. Romanzo coloniale*, Tripoli, Plinio Maggi Ed., 1926; V. T. Zammarano, *Azanagò non pianse. Romanzo d’Africa*, Milano, Mondadori, 1934; Id., *Auhér mio sogno. Romanzo di terra lontana*, Milano, Ceschina, 1935; R. Romano, *Il campione della razza. Romanzo fascista*, Torino, Giulia, 1936.

³⁰⁹ T. Zammarano, *Azanagò non pianse.*, cit., p. 25.

³¹⁰ R. Bonavita, *Spettri dell’altro*, cit., pp. 32-33.

³¹¹ Ivi, p. 33. Le parole in virgolette sono estratte dal romanzo di G. Milanese, *La sperduta di Allah*, cit., p. 199.

³¹² A. Licari, *Lo sguardo coloniale: per una analisi dei codici dell’esotismo a partire dal “Voyage au Congo” di Gide*, cit., p. 38.

la conquista coloniale acquisisce il carattere di una «missione [intenta a] risvegliare una civiltà che la barbarie islamica ha assorbito»³¹³.

Nella narrativa in questione le ideologie, oppure gli atteggiamenti, esplicitamente razzisti, si palesano sia a livello delle descrizioni sia a livello delle caratteristiche dei personaggi e degli intrecci. Testimone della strutturazione razzista dell'immaginario romanzesco diviene l'organizzazione gerarchica che permea tutti i livelli narrativi, che si manifesta nelle caratteristiche e nei ruoli attribuiti ad ogni personaggio da parte dell'autore in base alla "razza" da cui ciascuno di essi discende. Secondo tale schema, nell'apice della piramide si situa il *maschio* bianco tracciando così una linea diretta tra maschilismo e razzismo eurocentrico, per cui criterio fondamentale per la gerarchizzazione dei personaggi costituisce il grado in cui questi ultimi si avvicinano all'aspetto fisico, nonché alla cultura ed educazione, dei colonizzatori.

Ebbene, l'universo romanzesco della narrativa coloniale si organizza attorno a un sistema di opposizioni secondo cui il polo positivo viene sempre occupato da proprietà di carattere positivo - che vengono, naturalmente, addebitate alla razza colonizzatrice - e quello negativo che racchiude tutti gli attributi dei colonizzati che consistono in metafore zoologiche, arretratezza "primitiva", atavici "istinti", sporcizia, fanatismo, e via dicendo. La positività dei personaggi nativi è proporzionale alla loro devota sottomissione ai signori colonizzatori; in qualsiasi altro caso la rappresentazione degli indigeni nel testo assume quasi sempre delle sfumature sfavorevoli, in quanto gli aspetti negativi dei colonizzati sono prerogativa della loro razza, di cui non possono disfarsi.

Tra i due poli opposti si trovano invece i personaggi meticci i quali godono di una posizione leggermente superiore rispetto a quella dei "negri", i quali devono la loro relativa superiorità al sangue bianco, soprattutto quando quest'ultimo è pervenuto loro

³¹³ *Ibidem.*

per via paterna. Ciò nonostante, spesso, la descrizione non verosimile dei tratti somatici dei meticci, i quali appaiono completamente giustapposti e non fusi tra loro, veicola in realtà un rifiuto completo per la mescolanza che viene giustificato dall'incoerenza insita nelle diverse razze³¹⁴. Il principio della gerarchizzazione si applica soprattutto nei rapporti amorosi e sessuali, in quanto alle donne indigene viene sempre riservato il posto di una duplice inferiorità, sessuale e di razza. La donna indigena scompare come soggetto all'interno dei rapporti di potere instauratisi tra le due parti, non le viene data mai la parola e costituisce oggetto del colonizzatore. La disparità razziale si trasporta naturalmente anche al regno dei sentimenti; contrariamente alla "femmina" indigena che ama perdutamente il maschio bianco, colui la ritiene soltanto strumento teso a soddisfare i propri bisogni sessuali. Le emozioni della donna nativa trovano spazio nel testo letterario solamente tramite la voce narrante del protagonista bianco il quale la paragona, il più delle volte, a una bestia. Oggetto di desiderio dell'uomo bianco e colonizzatore, quindi, al personaggio femminile nativo viene addebitata unicamente la qualifica di *madama*³¹⁵, di "amante ideale", di «passività assoluta, colma di desiderio, in grado di gratificare chi la possiede manifestandogli muto, incondizionato amore»³¹⁶.

L'unico caso invece in cui un personaggio femminile di un'etnia non-occidentale, si considera degno di prendere la parola - e, di conseguenza, di essere raffigurato come soggetto - è quello in cui quest'ultimo, grazie all'educazione europea, ha completamente eliminato le caratteristiche della propria stirpe e ha interiorizzato il

³¹⁴ Stupisce qui il fatto che l'atteggiamento dei narratori citati nei confronti dei personaggi meticci segue fedelmente le direttrici della politica legislativa del regime, conformandosi, a partire dal 1936, ai dettami della legge razziale che, se prima consentiva ai meticci il diritto di diventare italiani a tutti gli effetti, ora li spinge esclusivamente nella comunità indigena negando loro la cittadinanza italiana. Cfr. R. Bonavita, *Spettri dell'altro*, cit., p. 37.

³¹⁵ Madama era la designazione attribuita alle concubine comprate dagli ufficiali italiani. A mettere fine alla pratica del madamato fu, anche in questo caso, la proclamazione del decreto razziale del 1936.

³¹⁶ R. Bonavita, *Spettri dell'altro*, cit., p. 35.

discorso occidentale. Qualsiasi altra etnia, che non sia occidentale, finisce così per piegarsi alla superiorità culturale e razziale dell'Occidente, elemento che giustifica e legittima, di conseguenza, l'invasione coloniale investita di una funzione civilizzatrice. Ebbene, sono questi i tratti distintivi dell'immaginario razzista che vengono configurati anche all'interno della narrativa coloniale italiana. Andiamo a vedere ora come questi ultimi vengano riprodotti, ma anche ribaltati, in seno a un romanzo capostipite della produzione letteraria coloniale italiana che intrattiene anche dei forti legami con una parte della produzione narrativa postcoloniale.

3. *Tempo di uccidere: un romanzo (anti)coloniale del primo dopoguerra*

Una volta conclusa l'avventura coloniale, e stabilita una distanza dall'enfatica propaganda fascista, cominciarono ad apparire le prime voci dissonanti che descrivevano l'impresa italiana in Africa nei suoi aspetti spiacevoli, disumani e crudeli. Già nel 1923 Luciano Zuccoli, col suo romanzo *Kif tebbi. Romanzo africano*³¹⁷, manifestò il desiderio di eliminare la componente esotica dalla letteratura coloniale e di mostrare un maggiore interesse per le popolazioni indigene; la rappresentazione che dominò tuttavia la sua opera rimase quella di una netta distinzione razziale tra le popolazioni indigene e gli italiani nonché di una politica di segregazione razziale che si è intensificata verso gli ultimi anni del regime³¹⁸. Si dovrà aspettare fino ai primi anni del dopoguerra per l'esordio dell'opera di Ennio Flaiano dal titolo *Tempo di uccidere*³¹⁹: il romanzo, scritto poco dopo la fine del periodo coloniale dell'Italia in Etiopia, si considera «fondamentale per la questione coloniale e postcoloniale del

³¹⁷ L. Zuccoli, *Kif tebbi. Romanzo africano*, Milano, Treves, 1923.

³¹⁸ C. Burdett, *Fictions and Narratives of Empire*, cit., p. 282.

³¹⁹ E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, Milano, Longanesi, 1947.

Novecento»³²⁰, in quanto fu una delle poche opere della sua epoca a trattare il colonialismo italiano in chiave critica.

La storia, ambientata durante il periodo di guerra tra l'Italia e l'Etiopia (1935-1936), racconta, attraverso la voce del suo protagonista - un anonimo tenente italiano -, il delitto che quest'ultimo perpetra contro una donna etiope che uccide dopo averla stuprata. Inizialmente il delitto viene presentato come un atto involontario, in quanto la donna è stata ferita per sbaglio dalla rivoltella del protagonista; quest'ultimo non cerca però in alcun modo di salvarla, bensì decide di ucciderla con un colpo alla testa perché convinto che sarebbe comunque morta. Una volta commesso il delitto, il tenente nasconde il cadavere in un crepaccio coprendolo con pietre e cespugli, e tutto il resto del romanzo viene dominato dalla sua paura di essere scoperto e accusato per la morte di Mariam; cosa che però non succederà lasciando il protagonista in tal modo impunito. Ciò nonostante, i suoi sensi di colpa percorrono tutta la narrazione e si affiancano a una serie di manovre tese a coprire ogni traccia che avrebbe potuto comportare la sua accusa, conducendolo in tal modo a tentare una serie di altri delitti senza successo. Tutti questi atti "mancati" riescono a farlo degradare sempre di più e, una volta superato il limite, il tenente raggiunge lo spazio della "malattia", in senso letterale e metaforico, permettendoci così di parlare di una «doppia malattia»: «nel primo caso si tratta della lebbra che colpisce il tenente, e che lui assegna al suo rapporto sessuale con l'indigena, invece nel secondo si tratta dell'allegoria della malattia della coscienza occidentale»³²¹.

Il modo in cui il racconto si sviluppa testimonia l'intenzione dell'autore di chiamare in causa il posto in cui la cultura occidentale ha marginalizzato il discorso storico

³²⁰ T. Skocki, *Il perdurare della violenza. Settimana nera di Enrico Emanuelli: tra echi flaianei e problematiche della decolonizzazione*, in «Oblio», Vol. III, n. 11, p. 107.

³²¹ B. Brunetti, *Modernità Malata. Note su «Tempo di uccidere» di Ennio Flaiano*, in R. Derobertis (a cura di), *Fuori Centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, cit., pp.62-63.

coloniale. Per realizzare tale proposito, Flaiano usa come pretesto la scrittura letteraria facendo del suo protagonista un intellettuale vocato alla letteratura il quale, come afferma in un passaggio, «st[a] scrivendo un lungo racconto»³²² che parla continuamente della sua «colpa» e del suo «castigo». L'autore crea degli eroi, o piuttosto degli anti-eroi, che sono torturati dalla cattiva coscienza e che riconoscono la debolezza, il malessere e la follia generati dal loro incontro con l'Africa. La scrittura, partendo da un fatto banale - il mal di dente del protagonista che lo porta fuori dell'accampamento, cioè da un «piccolo occidente» nel cuore dell'Africa -, lo fa avvicinarsi al mondo indigeno dove la banalità si sostituisce alla tragedia generata da una serie di massacri e di inutili atrocità; fatti che alla fine vengono ridotti al nulla, in quanto il tenente si autoconvince che il delitto non sia mai esistito³²³.

Siamo dunque davanti a una storia “allegorica”, chiusa, che si esaurisce in una continua ripetizione e ritorno alla morte. Il protagonista ritorna costantemente al luogo del delitto cercando di spiegare la sua malattia senza successo e prova inutilmente a fuggire. Questa ripetizione, letta nella chiave della critica dell'opera conradiana da Said, può essere vista quale «un ritorno *all'interno della storia stessa*, cioè in seno alla *wilderness*, in quanto luogo di guarigione e in quanto luogo dove la Verità si rovescia e la Verità della Storia imposta dall'occidente si dissolve»³²⁴. Si tratta dell'allegoria dunque, della “crisi” della coscienza occidentale, o per dirla con Freud, del disagio della civiltà occidentale che cerca di “rivelarsi a sé stessa” attraverso il contatto con la *wilderness* e l'accostamento al *Thanatos*, raffigurato nella morte di Mariam.

L'aver ucciso Mariam, ora, mi appariva un delitto indispensabile, ma non per le ragioni che melo avevano suggerito. Più che un delitto, anzi, mi appariva una crisi, una malattia, che

³²² E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 129.

³²³ Cfr. B. Brunetti, *Modernità Malata. Note su «Tempo di uccidere» di Ennio Flaiano*, cit., pp. 64-70.

³²⁴ E. Said, *Cultura e imperialismo*, cit., p. 54.

mi avrebbe difeso per sempre, rivelandomi a me stesso. Amavo, ora, la mia vittima e potevo temere soltanto che mi abbandonasse³²⁵.

In questo contesto, Cristina Lombardi-Diop, nel suo saggio riguardante il romanzo storico di Bacchelli *Mal d'Africa*, si riferisce alla peculiare visione epistemologica che l'Europa ha dell'Africa, individuata da Christopher Miller, secondo la quale l'Africa è «immersa in una vuota oscurità, un paese senza storia, quindi non può costituire un oggetto di conoscenza»³²⁶. Secondo la studiosa, l'immagine dell'Africa precoloniale offerta da Bacchelli contribuisce all'*amnesia* storica che domina il discorso post-coloniale occidentale, e specie quello italiano, il quale non ha risolto ancora il suo rapporto col passato coloniale ma l'ha semplicemente rimosso. È da questo processo di rimozione che nasce la malattia, il mal d'Africa. Bacchelli, attraverso un'esplicita promozione del mito degli "italiani brava gente" denuncia la scomparsa dell'africano "buon selvaggio" nonché dell'idea stereotipata dell'Africa esotica - territorio di «vitalità e originalità»³²⁷. Una sparizione che è inevitabilmente dovuta anche al colonialismo e alla civiltà occidentale che, in gran parte, hanno distrutto quest'umanità innocente che caratterizzava l'Africa precoloniale.

Malgrado però il distacco dell'eroe dalla retorica coloniale, sulla quale spesso ironizza, nel testo di Flaiano permangono alcuni tratti di esotismo e di discriminazione manifestati in alcuni passaggi del testo segnati dalla riproduzione di una serie di stereotipi sull'Africa, dal "silenzio del nativo" nonché dallo "sguardo cieco" del colonizzatore³²⁸, nella misura in cui i luoghi vengono visti come luoghi di meraviglie e

³²⁵ E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 248.

³²⁶ C. Lombardi-Diop, *Malattie e sintomi della storia. Il mal d'Africa di Riccardo Bacchelli*, cit., p. 44.

³²⁷ Ivi, p. 46.

³²⁸ Per quanto riguarda il romanzo di Flaiano, ci si è soffermati sulla permanenza dello sguardo coloniale individuato nel testo, perché rappresentativo del passaggio dal romanzo coloniale a pieno titolo a quello postcoloniale. Per un'interpretazione poliedrica però del testo si rinvia al relevantissimo intervento di Giuliana Benvenuti, che invita ad una rivalutazione del testo riguardo al suo carattere anti-coloniale, la

in cui prevale il pericolo del contagio e della malattia mortale; gli indigeni vengono rappresentati come maligni, pigri e inaffidabili e la donna nativa viene «dipinta con i colori dell'immaginario erotico maschile occidentale»³²⁹. Il raffigurarsi allora delle indigene come portatrici di misteriosi piaceri sessuali, e al contempo di tenebrose malattie, costituisce, forse, un'allegoria del discorso coloniale in sé con le sue metafore e i suoi stereotipi fondato «sull'oscillazione continua tra fantasia, desiderio e paura»³³⁰.

La contraddittorietà delle ideologie reperita allora in *Tempo di uccidere* va letta, a nostro parere, sulla scorta di Stefano Brugnolo, secondo cui lo statuto ambivalente di un'opera letteraria è indicativo del suo grande valore, nel senso che quest'ultima va concepita quale un terreno in cui si manifestano sia le idee che si conformano all'ideologia dello scrittore, in quanto individuo, sia quelle convinzioni che contrappongono «la trasgressione alla norma, la diversità all'identità e la diserzione all'appartenenza. Questo vale più che mai per molti scrittori coloniali»³³¹. È sotto questa chiave che andrebbe letta la scelta dello scrittore di fare apparire il suo tenente del tutto consapevole della propria «cecità»:

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 quelli suggeriti dalla più elementare natura³³².

quale viene pienamente condivisa dalla scrivente: «Nonostante i rilievi pertinenti e acuti di alcuni critici rispetto al permanere di uno sguardo coloniale in *Tempo di uccidere*, ritengo che il romanzo di Flaiano sia un testo straordinario perché nel 1947 critica in profondità le ragioni del colonialismo, e non solo perché espone la delusione delle tante aspettative create dalla propaganda, ma soprattutto perché è un romanzo sulla colpa. [...] Non si tratta di una critica del colonialismo, ma Flaiano induce il lettore, non dimentichiamoci che siamo nel 1947, a prendere atto dell'assurdità e della follia della situazione coloniale». Cfr. G. Benvenuti, *Da Flaiano a Ghermandi: Riscritture Postcoloniali*, in «Narrativa», nn. 33/34, 2011-2012, pp. 311-319, p. 315.

³²⁹ Cfr. S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro*, cit., p. 46.

³³⁰ *Ivi*, p. 32.

³³¹ *Ibidem*.

³³² E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 24.

Oltre alle parole citate, indicative della consapevolezza dell'autore risultano anche i due appunti rinvenuti nel diario di Ennio Flaiano dal titolo *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*³³³, che racchiude scritti redatti durante la campagna d'Etiopia (nello specifico dal novembre del 1935 al maggio del 1936), che funzionano, diremmo, da epigrafe agli *Appunti*, ossia la lunga lista di annotazioni che costituisce il testo del diario. Nella prima di queste annotazioni, «[l]e colonie si fanno con la Bibbia alla mano, ma non ispirandosi a ciò che vi è scritto»³³⁴, l'autore iscrive l'impresa coloniale nella lunga tradizione dell'imperialismo occidentale, che storicamente ha nascosto le reali motivazioni, di carattere economico e politico. A partire dal 1700, la scienza si è sostituita alla religione, in quanto detentrica della verità assoluta, e allora la naturalizzazione della categoria di razza – e quindi l'idea che le differenze che determinano le diverse condizioni di vita siano naturali – viene a giustificare la missione civilizzatrice³³⁵.

4. *Razza e sessualità nel processo di formazione dell'identità nazionale italiana*

La seconda annotazione rintracciata nel diario di Ennio Flaiano riporta: «Influenza delle canzonette sull'arruolamento coloniale. Alla base di ogni espansione, il desiderio sessuale»³³⁶ e mostra come il processo di costruzione di una mascolinità bianca italiana attraverso il soddisfacimento di fantasie erotiche-esotiche giaccia alle fondamenta dell'impresa coloniale. Ciò evidenzia la necessità di analizzare le politiche sessuali che il governo italiano, liberale prima e fascista poi, mise in atto nelle colonie,

³³³ Si tratta di un quaderno di appunti, redatto prima della stesura del romanzo *Tempo di uccidere* che è stato pubblicato quale appendice al romanzo. Cfr. E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, Milano, BUR, 2000.

³³⁴ E. Flaiano, *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, in *Tempo di uccidere*, cit., pp. 287-313, p. 289.

³³⁵ Cfr. C. Guillaumin, *L'idéologie raciste. Gèneses et langage actuel*, Paris-La Haye, Mouton, 1972; Ead., *Racism, Sexism, Power and Ideology*, London-New York, Routledge, 1995.

³³⁶ E. Flaiano, *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, cit., p. 289.

poiché, come si è visto, l'identità nazionale italiana si andava costituendo proprio negli anni in cui ebbe inizio l'impresa coloniale, in base alla rappresentazione della femminilità, della mascolinità e della bianchezza, tracciando così un forte legame tra la «virilità e la femminilizzazione della terra che va conquistata dall'uomo»³³⁷.

In questo contesto, Nicoletta Poidimani, che ha analizzato la costruzione della “razza italiana” e le politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini, getta luce sull'incoerenza che caratterizza tale politica riguardo alle donne africane. La studiosa individua due momenti-cardine di questa retorica che ruotano attorno alla data del 9 maggio 1936, anno della proclamazione della fondazione dell'impero dell'Africa Orientale Italiana e della messa al bando del canto *Faccetta nera*. In un primo momento, dato che la spedizione in Etiopia aveva assunto un «carattere terapeutico» perché destinata ad affrontare la «degenerazione» degli uomini, alla donna africana veniva conferita una «sessualità sfrenata» e «animalesca», e uno status inferiore, passionale e istintivo che la rendeva disponibile e alla portata dell'uomo bianco colonizzatore³³⁸. Tale rappresentazione della donna, quindi, non solo «giustificava la sottomissione e lo sfruttamento delle popolazioni indigene» ma costituiva anche un “allettamento” per le truppe italiane, in quanto l'Africa veniva rappresentata come un «paradiso di sensi a portata di mano dei maschi italiani»³³⁹. Esemplificativo delle pratiche di promozione dei rapporti tra le donne indigene e i soldati italiani fu il cosiddetto *madamato*: una condizione di convivenza di una donna indigena ed un uomo italiano, durante la quale la donna era completamente in balia degli ordini del secondo, in uno stato assimilabile

³³⁷ S. Sabelli, *Sessualità, Razza, Classe e Migrazioni nella costruzione dell'“italianità”*, in M. F. Cacciatore, G. Mocchi, S. Plastina (a cura di), *Percorsi di Genere*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 144.

³³⁸ Cfr. N. Poidimani, *Difendere la “razza”. Identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*, Roma, Sensibili alle foglie, 2009.

³³⁹ G. Stefani, *Colonia per maschi: Italiani in Africa Orientale. Una storia di genere*, Verona, Ombre Corte, 2007, p. 101.

al matrimonio che non veniva tuttavia riconosciuto come tale. La *madama* non era equivalente alla moglie, anche perché tanti dei soldati italiani avevano già una moglie in Italia. Successivamente alla proclamazione delle leggi razziali invece, nel 1938, la pratica del *madamato* venne considerata illegale, si impedì qualsiasi contatto tra le donne africane e gli italiani, e si impose la pena del rimpatrio e del carcere a chi non obbediva³⁴⁰. Si rivela così il passaggio da una propaganda di “ipersessualizzazione” della donna africana alla criminalizzazione delle relazioni miste e alla sua «denigrazione» e «animalizzazione»³⁴¹.

Tale rappresentazione delle donne africane viene ribaltata per la prima volta nel romanzo dell’autrice postcoloniale Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle* che trae dal romanzo di Flaiano l’idea di scrivere il suo libro, inserendo sé stessa al solco della tradizione degli «scrittori migranti, diasporici e postcoloniali che procedono spesso a una riscrittura del canone, verificata in altre letterature»³⁴². Giacché la riscrittura del canone getta le basi per una produzione postcoloniale in lingua italiana che mette in discussione, tra l’altro, la rappresentazione stereotipata della femmina nera da parte del discorso nazionalistico italiano, esaminare la rappresentazione della razza all’interno della letteratura coloniale italiana ci consente di constatare quanto la nerezza sia stata, e sia tuttora, considerata estranea allo spazio sociale, politico, culturale e simbolico della nazione italiana.

Ebbene, tale presa di coscienza è resa possibile grazie alle produzioni della letteratura postcoloniale italiana, in cui tramite le contro-rappresentazioni della nerezza gli scrittori cercano di ridefinire la norma cromatica della nazione italiana, richiedendo

³⁴⁰ Cfr. M. Luraschi, *Beyond Words: Mirroring Identities of Italian Postcolonial Women Writers*, in «Enquire», n. 3, 2009, pp. 1-22.

³⁴¹ N. Poidimani, *Difendere la “razza”. Identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*, cit., p. 141.

³⁴² G. Benvenuti, *Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali*, in «Narrativa», cit., p. 317.

una concezione più inclusiva dell'italianità e una riforma della legge per l'acquisizione della cittadinanza. In tal senso, essi procedono alla messa a punto delle condizioni di discriminazione razziali avvenute sia nel passato - nel quadro dei rapporti coloniali tra colonizzato e colonizzatore -, sia nel presente - nel quadro dei rapporti neocoloniali che contraddistinguono il nesso migrante-nativo -, soffermandosi sulla messa in discussione degli stereotipi nei confronti dei meticci nonché sulla divisione interiore che domina la coscienza di questi personaggi generata dalla loro doppia appartenenza, oppure da un senso di multi-appartenenza, che viene manifestato anche nella loro struttura spazio-temporale.

Capitolo III

Crònos e Tòpos nel romanzo postcoloniale italiano

I. Introduzione

Nel presente capitolo si intende indagare l'impianto narrativo delle opere in analisi al fine di mostrare come, nella maggior parte dei casi, essi propongono una narrazione in cui domina un punto di vista soggettivo piuttosto che oggettivo, mentre sia gli episodi della vita privata, sia i fatti storici si dipanano lentamente nelle pieghe del racconto. In alcune di queste opere la narrazione è più immediata, realistica e relativamente più lineare, mentre in altre il punto di vista mira a enfatizzare gli effetti che gli avvenimenti hanno sulla vita degli individui e non gli eventi stessi; prevale così una narrazione per immagini la quale non è quasi mai lineare o cronologica. L'uso del discorso diretto per cui si concede la parola ai personaggi perché raccontino le loro storie e le loro esperienze, consente al lettore di immedesimarsi più facilmente in loro e di adottare un punto di vista interno ai fatti narrati. Benché questi due espedienti, ossia la personalizzazione degli eventi e il punto di vista interno alla vicenda narrata, non

costituiscono certamente una novità della produzione narrativa postcoloniale, essi troverebbero, però, una maggiore applicazione nelle opere in analisi. A queste due caratteristiche va aggiunto anche il ricorso sistematico da parte degli autori al genere autobiografico che costituisce un'altra proprietà della scrittura postcoloniale.

Ebbene, l'assunzione di un punto di vista interno agli eventi e non extradiegetico, l'emersione della Storia nelle sue conseguenze sulle vite degli individui non attraverso una descrizione cronologica, la scelta di assumere di volta in volta di un punto di vista in sintonia con il posizionamento della voce narrante invece della riproduzione del discorso sopraffattore sulle vicende storiche, consente al lettore di sentire empatia nei confronti dei personaggi, di farsi un'idea più personale e più precisa sugli avvenimenti storici. La Storia è veicolata non tramite una visione universalistica, bensì tramite un punto di vista individuale e specifico, che riesce così a restituire la realtà raccontata nella sua multiformità delle idee e delle interpretazioni.

II. Tempo e Narrazione: voci narranti e focalizzazione

In questa prima parte del nostro lavoro, ci si propone di indagare e di analizzare i meccanismi tramite i quali appaiono alcuni degli aspetti strutturali di questi romanzi, manifestatisi sia a livello dei piani spazio-temporali sia a livello dello stile e delle forme. Il modo in cui tale analisi avverrà sarà verticale piuttosto che quello orizzontale; l'analisi di un singolo testo alla volta ci permetterà di esaminare un testo alla volta e di gettare luce sulle sue peculiarità, mettendo in luce, dove sarà ritenuto necessario, anche i punti che le opere del nostro *corpus* condividono, oppure quelli che li differenziano.

I piani temporali individuati nei romanzi in analisi seguono il filo dei ricordi personali delle molteplici voci narranti. Tale tecnica narrativa contribuisce alla creazione di un testo in cui i diversi stati d'animo e le varie esperienze di vita dei personaggi sono abilmente accostati per rendere la complessità del reale e della cronologia storica. Gli stratagemmi che vengono allora adottati al fine di riprodurre la narrazione polifonica sono principalmente due: in alcuni testi si assiste ad una continua

ed esplicita alternanza di narratori, mentre in altri il narratore è esterno, ma, di volta in volta, si focalizza su un determinato personaggio, restituendone il punto di vista. C'è anche il caso in cui un'unica voce narrante che racconta la propria storia è al centro del racconto; in questo caso viene meno la corallità, ma i piani temporali risentono comunque del flusso della memoria, e dunque della molteplicità della narrazione.

Come è stato già osservato nel primo capitolo, all'interno della narrativa postcoloniale italiana si avverte la compresenza di istanze postmoderne e di aspetti decisamente postcoloniali dovuta principalmente al fatto che tale produzione sia emersa in Italia agli inizi del terzo millennio. Si considera, dunque, del tutto normale che le influenze occidentali abbiano caratterizzato fortemente lo stile e le forme letterarie dei/delle nostri/e autori/trici i quali attingono sia dalla tradizione letteraria che li ha preceduti, sia da quella a loro coeva, gettando tuttavia, a loro volta, le basi per l'emersione di una serie di scritture di ambientazione coloniale per mano di scrittori italiani "nativi"³⁴³.

Nel campione di opere che è stato scelto di analizzare viene rispecchiato sia il dialogo instauratosi tra gli scrittori migranti e quelli nativi, mediante la selezione di scrittori provenienti prevalentemente dai paesi ex-colonizzati³⁴⁴ e di scrittori come Wu Ming 2, sia il *mélange* delle suggestioni postmoderne e postcoloniali manifestato tanto nel carattere pluridimensionale nella scrittura della storia caratterizzante le opere in analisi, quanto nella riflessione metafinzionale che in esse emerge. La volontà di sottolineare il carattere costruito e retorico del racconto è in sintonia con i dettami

³⁴³ A partire dai primi anni del terzo millennio va intensificandosi la produzione di opere prodotte da scrittori italiani i quali trattano la tematica coloniale. Oltre i classici oramai e già citati romanzi storici di *Debrà Libanòs* (2002) di Lucciano Marrocu, vanno menzionate anche *La presa di Macallè* (2003) di Andrea Camilleri nonché *Il Nipote del Negus* (2010), *L'Ottava Vibrazione* (2008) di Carlo Lucarelli, *Sangue giusto* (2017) di Francesca Melandri.

³⁴⁴ Come Gabriella Ghermandi, Cristina Ubah Ali Farah, Garane Garane, Igiaba Scego.

dell'estetica postmoderna nata in Occidente e perciò non è casuale che, oltre i due co-scrittori Wu Ming 2 e Mohamed Antar che ne fanno pienamente uso, le scrittrici che più la praticano siano quelle maggiormente legate alla cultura occidentale, ossia Cristina Ubax Ali Farah e Igiaba Scego.

Nel romanzo *Madre piccola*³⁴⁵ pubblicato nel 2007 dalla casa editrice Frassinelli, Cristina Ubah Ali Farah descrive le storie di vita e le sofferenze dei somali sradicati, esuli e rifugiati a causa della guerra civile scoppiata nel 1991 in Somalia, che provocò la dispersione del popolo somalo in diversi paesi del mondo. In esso si intrecciano le storie dei tre protagonisti, i quali appaiono tre volte ciascuno, dividendo il romanzo in nove capitoli intitolati a seconda del nome di ognuno: *Domenica Axad*, *Barni*, *Taageere*; la strategia risulta funzionale poiché consente al lettore di riconoscere quale sia ogni volta la voce narrante senza che i personaggi necessitino presentazione da parte dell'autrice. Nei capitoli si assiste ad una narrazione in prima e in terza persona intrapresa in alternanza dai tre protagonisti; Preludio, Interludio ed Epilogo costituiscono dei "monologhi" di ogni personaggio. Gli altri sei capitoli sono organizzati in forma di "dialogo", in cui i tre personaggi si alternano per raccontare la propria storia a un terzo interlocutore; non si tratta tuttavia di un tipico dialogo, poiché chi ascolta – e che ogni volta cambia – rimane sempre muto e il lettore "sente" la voce di quest'ultimo solo attraverso il discorso indiretto del parlante.

Ciascun personaggio si sussegue allora all'altro al fine di raccontare la propria storia – all'interno della quale si inseriscono anche le storie di tanti altri personaggi della diaspora – davanti a degli interlocutori i quali appaiono, a volte "intimi", interni al testo

³⁴⁵ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, Roma, Frassinelli, 2007.

e alla realtà descritta, a volte “esterni”, rappresentando un ruolo istituzionale³⁴⁶. Di quest’ultimo caso sono emblematici Barni, la quale si rivolge ad una giornalista (al secondo capitolo) che intende realizzare un documentario sulla diaspora somala, Domenica Axad (sesto capitolo), Taageere che si rivolge a Shukri - l’ex-moglie - con cui parla al telefono (terzo capitolo) e a un mediatore culturale (settimo capitolo), e Domenica Axad che racconta la sua storia a Barni (quarto capitolo) e scrive una lettera alla sua psicoanalista (ottavo capitolo). Tale strategia è però anche esplicativa del carattere postcoloniale del testo, potrebbe essere letta come un atto di *agency* attuato dal soggetto postcoloniale. Altrimenti detto, il silenziamento di tutti e tre gli interlocutori che rappresentano, come già affermato, il discorso ufficiale ed istituzionale occidentale non si considera casuale, bensì viene considerato quale un’azione intenta a rovesciare le dinamiche di potere soggiacenti ai rapporti coloniali, e quelli neocoloniali manifestati nel nesso nativo-migrante, volta ad attribuire la parola al soggetto *subalterno* che, dopo essere rimasto a lungo in silenzio, prende la parola e interrompe chi parlava a suo nome. Così, le voci narranti che appaiono nel testo sono precipuamente le voci dei Somali a cui si dà la possibilità di occupare uno spazio sociale dove la loro voce si può finalmente sentire.

Nonostante questi capitoli siano stati concepiti come un dialogo, il lettore ha la sensazione di assistere a una sorta di monologo poiché la voce dell’interlocutore, diegetica o extradiegetica, non ci perviene mai direttamente nel testo sotto forma di discorso diretto, ma è sempre filtrata dalla voce narrante che ne riprende affermazioni e domande. Ne sono esemplificativi gli estratti seguenti:

³⁴⁶ D. Comberiati, *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dell’Africa coloniale all’Italia di oggi*, cit., p. 61.

Nomi di famiglia: se abbiamo qualcosa di simile? Dipende da quello che intende. [...] Si complimenta per il mio italiano? Conosco questa lingua sin dall'infanzia³⁴⁷.

Io? Vivo a Roma da anni ormai³⁴⁸.

Il mio racconto? Diversi anni fa, in quello stesso ospedale era accaduto qualcosa di miracoloso³⁴⁹.

Oltre alla presenza di diversi io-narranti, a rendere polifonico il carattere del testo è la mescolanza tra i registri del narratore e quelli dei locutori che non appaiono nel testo. La natura dialogica del discorso indiretto libero, dunque, consente alla scrittrice di restituire il punto di vista dei personaggi (la giornalista e il mediatore culturale) a cui non viene data la parola, e al tempo stesso attribuisce al testo dinamicità e vivacità, riprendendo sia le domande e i commenti *altrui*, sia perché dal racconto emergono delle informazioni piuttosto che delle emozioni – è il caso dell'intervista con la giornalista. Nei dialoghi più intimi in cui si privilegiano le sensazioni piuttosto che i meri avvenimenti, la mescolanza di voci consente all'enunciatore di assumere alternativamente il punto di vista *altrui*. Vi sono diversi esempi di questo tipo nel capitolo in cui Domenica dialoga con sua cugina Barni:

Ogni famiglia ha delle regole e lei quelle parole non le ha sapute rispettare. Lo zio Foodcaddè non l'avrebbe altrimenti abbandonata, capisci? [...] Non sono abbastanza sensibile? Ma dover leggere sempre dietro le righe, Axad, è così faticoso³⁵⁰.

Questa vicenda ti scuote? Non mi meraviglia che non te l'abbia raccontata. Io ho conosciuto questa storia domandando e domandando. E lui ammetteva tutto, rideva. Se è maschile

³⁴⁷ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. 14.

³⁴⁸ Ivi, p. 17.

³⁴⁹ Ivi, p. 54.

³⁵⁰ Ivi, p. 153.

minacciare di inculcare un altro maschio? Vallo a capire. Ci sono molte cose degli uomini che ho rinunciato a capire. O siamo noi che ci ostiniamo a far finta di non vedere³⁵¹?

Diventa dunque esplicito l'alternarsi di queste due modalità; ora il narratore riprende le domande dell'interlocutore con lo scopo di rispondere, ora è la voce narrante stessa che pone delle domande, magari anche retoriche, alle quali il lettore stesso è chiamato a rispondere al fine di immergersi nel mondo del personaggio. Quest'ultimo viene anche chiamato ad intuire dei dettagli che vengono spesso tralasciati (e di volta in volta vengono ripresi nel corso della narrazione da altri personaggi che ne aggiungono nuovi particolari), oppure a illustrare i fatti da un altro lato poiché raccontati e filtrati volontariamente in maniera personale. In tale modo, l'alternanza iterata di voci narranti offre un ritratto della realtà dipinto da variegata prospettive e dà al lettore l'impressione di percepirla in modo obiettivo; gli stessi episodi vengono raccontati più di una volta e, solo dopo aver ascoltato le varie voci, il lettore sente di avere a sua disposizione tutti gli elementi necessari per capire il susseguirsi cronologico dei fatti. Esemplificativo è in questo caso il racconto della storia di Shamsa, un personaggio a cui accenna Taageere nel terzo capitolo, parlando della propria infelice vita matrimoniale:

Shamsa, chiarore di mar profondo, bellezza da sirena. Capelli lisci su tutta la schiena. Ho visto il prima e ho visto il dopo. Il prima? Sull'album, delle foto che ha portato con sé, dalla Finlandia, per mostrarle ai conoscenti, dice. Il dopo? Un marito brutto, brutto, brutto. Basso e mezzo gobbo, poveretto. Allah mi perdoni. Un marito dal cuore geloso di serpe. Tutte le sere le portava un bicchiere di latte e di miele. Così mi diventa bella grassa, diceva. E non scappa più via. Questo ho raccontato dalla sua voce, l'ha detto lui, a me, ti giuro: così mi diventa bella grassa, e rideva³⁵².

La ragazza, che come emerge dalla narrazione in un secondo momento è cugina di Barni e di Domenica-Axad, compare spesso nel romanzo, soprattutto quando le due

³⁵¹ Ivi, p. 165.

³⁵² Ivi, p. 80.

cugine si riferiscono al loro passato da bambine. Ciò nonostante, il lettore deve aspettare fino al quarto capitolo per poter aver accesso, tramite le parole di Domenica, ad ulteriori informazioni sulla storia di quest'ultima alla quale viene dedicato un racconto riguardo alla sua vita da adulta. Il lettore riesce a ricostruire la storia di questo personaggio soltanto dopo una quarantina di pagine dal primo momento in cui Taageere la nomina e deve aspettare fino alle ultime righe del racconto di Domenica affinché si assicuri che i due personaggi si riferiscono alla stessa persona:

Era sofferente, aveva una cera violacea e lo smalto scrostato. Dall'infelicità? La prima cosa che noto è il modo di ridere, vacuo. Il sapore della gioia perso. Ero con Taageere quel giorno, sai, le sue spiegazioni comiche. Come se a rovinare Shamsa potesse bastare un bicchiere quotidiano di latte e di miele. Taageere parlava come se avesse scoperto un piano diabolico. Il marito che, per isolare Shamsa e tenerla con sé, l'aveva ingrassata con latte e miele.³⁵³

Il brano riportato è stato selezionato proprio per rappresentare la complessità della narrazione e le diverse versioni, e interpretazioni, che ciascun personaggio offre degli stessi eventi, restituendoli nella loro poliedricità e, a volte, anche nella loro contraddittorietà. Esso si evince dal diverso modo in cui i due narratori interpretano i fatti: se Domenica Axad pone piuttosto l'accento sul senso di abbandono della donna nonché sulla solitudine che sentiva, Taageere offre una diversa spiegazione: «[i] figli che ha partorito? Da soli non bastavano per incidere così a fondo. Sono quel latte e miele che l'hanno resa così triste»³⁵⁴. Oltre alla raffigurazione dei fatti nelle loro diverse accezioni allora, dall'estratto presentato emerge anche la molteplicità dei ruoli che i narratori rivestono, in quanto si figurano ora come voci narranti ora come soggetti narrati. Ne consegue che il lettore procede ad una costruzione graduale e parziale

³⁵³ Ivi, p. 116.

³⁵⁴ Ivi, p. 80.

dell'idea che si fa sui protagonisti ma anche sugli eventi, come se stesse collezionando i frammenti di un *puzzle*, la cui immagine intera riesce a completare soltanto alla fine.

Nell'opera che andiamo analizzando allora, non ci si trova davanti a una trama con un inizio, una parte centrale e una fine, organizzata in una successione temporale corrispondente a quella degli eventi narrati. La scrittrice smembra la trama, organizzandone le parti in un ordine diverso, e narra in base a interconnessioni, aprendo continue digressioni. Tale atto però, come afferma anche Taageere, è parte inerente alla narrazione e non si tratta di divagazione:

amico non sto divagando, se non ti sta bene come racconto le cose, allora porta le tue cose da qualche altra parte. Io sto seguendo un logicammino³⁵⁵.

L'unica intenzione di linearità si manifesta nei tre capitoli *Preludio*, *Interludio*, *Epilogo*, i quali potrebbero essere percepiti come una sorta di flusso di coscienza in cui i personaggi parlano liberamente, come se assistessimo ad un soliloquio. A ben guardare, però, nelle parti in questione vengono inserite alcune produzioni artistiche fondamentali per l'immaginario nazionale somalo che si intrecciano all'interno dei monologhi dei personaggi aprendo un "dialogo" con la tradizione orale. Già nell'*incipit* si nota la frase composta metà in somalo e metà in italiano: «*Soomaali baan ahay*, come la mia metà che è intera»³⁵⁶, la canzone (*jiifto*) dal titolo *Soomaali baan ahay* (Somalo io sono) composta da Cabdulqaadir Xirsi Siyaad "Yamyam", nel 1977. Questa canzone appare in un momento storico in cui si promuove da parte degli apparati ideologici dello Stato e del regime totalitario di Siad Barre la nozione della "somalità" forgiata attorno

³⁵⁵ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. 98.

³⁵⁶ Ivi, p. 1.

ad un avvenimento storico cruciale per l'espansione della nazione, ossia la guerra che la Somalia dichiarò contro l'Etiopia per rivendicare la zona frontaliere di Ogaden³⁵⁷.

Nell'*Interludio*, appare invece la poesia dal titolo *Heelo Xamar waa lagu xumeeyay* (Mogadiscio è stata assaltata) composta da Mohamed Sheegow Bishaara due anni dopo lo scoppio della guerra civile, ossia nel 1992, mentre il poeta era già in esilio a Dubai³⁵⁸; quest'ultima tratta del saccheggio della città di Mogadiscio che costituisce una ferita profonda nel corpo collettivo del popolo somalo. Nell'*Epilogo* infine, la scrittrice intreccia con la narrazione dei versi di una sequenza poetica intitolata *Soomaalay dhammaanta* (Somali, A voi tutti!) estratta dal dramma *Qabyo I / (L'incompiuto)* scritto per la prima volta in Canada, nel 1998, dal poeta e drammaturgo Maxamuud Cabdullaahi Ciise "Singub"³⁵⁹: «Sono la pelle tagliata, tagliata mentre pascolavo gli animali, chi l'ha tagliata è quell'uomo, ma il marchio è rimasto uno solo, è rimasto il dovere dell'unità, soomaali baan abay»³⁶⁰.

Tutti questi estratti provenienti da opere rappresentative dei momenti salienti della storia nazionale somala, ossia la fondazione dello stato-nazione degli anni Settanta, lo scoppio della guerra civile e la dispersione della diaspora, vengono dunque inseriti nel testo in parte in somalo, in parte tradotti in italiano, e si presentano come ritornelli in diversi punti della narrazione che vengono a enfatizzare il movimento circolare e ripetitivo delle storie mescolate alle vicende esistenziali dei protagonisti. Il fatto che la scrittrice inserisca dei frammenti di testi fondanti della tradizione letteraria somala

³⁵⁷ A. Proto-Pisani, W. Souny, *De la poésie nationale au prisme du roman d'exil, "Madre piccola" de Cristina Ali Farah*, in «Italiès», nn. 17-18, 2014, pp. 769-809, p. 773.

³⁵⁸ Come ci informa Giorgio Banti, questa versione del poema è stata ricomposta e interpretata dal cantante esiliato Al-Ustaad Axmed Naaji Sacad il quale l'ha registrata nello studio di Radio Cairo, il 29 Gennaio 1992. Cfr. G. Banti, *Tradizione e innovazione nella letteratura orale dei somali*, in «Africa», Vol. LI, n. 2, 1996, pp. 174-202.

³⁵⁹ A. Proto-Pisani, W. Souny, *De la poésie nationale au prisme du roman d'exil*, cit., p. 773.

³⁶⁰ Ivi, p. 12.

potrebbe essere letto quale un intento di recuperare una lacuna di memoria allacciandosi all'elemento identitario profondo dei suoi protagonisti che cercano di fare i conti col passato, e di conseguenza con la tradizione letteraria somala, nel contesto della diaspora³⁶¹.

D'altro canto, la scrittrice prende le distanze dalla portata ideologica dei testi originali manifestata nel personaggio di Barni, allontanandosi così da una rappresentazione dell'esperienza migratoria in chiave nazionalistica. Cristina Ali Farah procede alla riscrittura di questi testi piuttosto sotto forma di un contro-discorso rispetto ai valori in essi contenuti, perché questi ultimi non sono idealizzati ma vengono contestualizzati nello scenario tragico della storia recente della guerra; si instaura così una dialettica col passato destinata a denunciare e smascherare il carattere paternalistico, nazionalistico e bellicista che si veicola in queste produzioni della tradizione letteraria somala. Al tempo stesso, i componimenti integrati nel testo che appaiono sotto forma di frammenti in lingua somala, che vengono riscritti in italiano, rendono conto del loro carattere ibrido, ma hanno anche un potenziale poetico molto forte percepito soprattutto a livello della costruzione sintattica e del ritmo della lingua;

³⁶¹ In una sua intervista ad Anna Frabetti, Cristina Ali Farah ha parlato della rilevanza del patrimonio letterario somalo nonché dell'importanza delle memorie orali nella scrittura della Storia: «A proposito degli archivi, ho avuto la fortuna di lavorare con Alessandro Portelli che mi ha fatto capire quanto fosse importante la storia orale ma anche di partecipare alla creazione dell'archivio *Somalia* realizzata da Annarita Puglieli presso Roma 3, che è una linguista, la quale fa parte del gruppo che ha scritto il somalo ufficialmente, ha studiato la struttura della lingua, che ha raccolto negli anni presso il Centro di Studi Somali a Roma tutta una serie di materiali, che non essendoci più biblioteche attive in Somalia a causa della guerra civile, credo che siano un patrimonio estremamente importante, perché appunto la Storia riusciamo solamente a rielaborarla attraverso questo tipo di strumenti culturali proprio per evitare essenzialismi e rigidità senza comprensione. E questi sono anche l'immaginario che ci permette di colorare la realtà e di coprire varie parti e di non irrigidirci in certe posizioni. Sicuramente anche questo dialogo con i testi somali ma anche l'uso delle parole italiane rimasticate dal somalo per me è come suggerire un rovesciamento tra i paesi e le lingue». C. Ali Farah, Intervista ad Anna Frabetti nel contesto del progetto CHER – Culture et Histoire dans l'espace roman, effettuata il 24/09/2015: https://www.canal-u.tv/video/uds/lecon_de_litterature.18821 visitato il 14/09/2019.

il ritmo e la musicalità della lingua somala (fortemente caratterizzata dall'oralità) vengono conservati. Proprio l'oralità costituisce un elemento strutturante e, allo stesso tempo, un elemento stilistico del romanzo che stiamo analizzando, come afferma anche l'autrice stessa:

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 storie. In un certo senso unisco queste mie dimensioni linguistiche scrivendo in italiano, storie che ascolto in somalo; nello stesso tempo, intrecciare storie diverse mi permette di ricostruire il mondo della diaspora, mettere insieme una comunità di fatto sparpagliata per il mondo intero³⁶².

L'influsso della cultura orale somala nel romanzo non si rispecchia soltanto nell'intreccio della narrazione con dei testi fondativi della storia nazionale del paese, ma anche e soprattutto nell'impianto dell'opera fortemente orale. Questo riproduce un "dialogo", ora sotto forma di intervista, ora sotto forma di conversazione *vis-à-vis*, oppure di interlocuzione telefonica, tramite cui emergono tante voci e diverse esperienze narrate, facendo sì che ogni soggettività emerga come costruzione di una complessa rete di relazioni e mai da un fatto unico, facendo del testo un luogo di continue trasformazioni e trasfigurazioni, luogo di conflitti e di tensioni. La narrazione assumerebbe, dunque, secondo Simona Cigliana, l'accento dell'epica che trova la sua espressione nelle vite itineranti, nelle peregrinazioni verso l'incognito, nelle lotte per la vita, nelle separazioni e nei ritrovamenti, nel naufragio e soprattutto nel *nòstos*, che costituisce il tema centrale del genere epico³⁶³; tali aspetti tipici dell'oralità accentuano la dimensione collettiva del racconto disseminato da eroi provvisori che narrano le loro peripezie. Si raffigura così una narrazione che si perde, si ritrova e si ricompone come

³⁶² D. Comberiati, *La quarta sponda*, cit., p. 48.

³⁶³ S. Cigliana, *Terre Madri e Madre terra: identità, sostentamento, autorialità nelle scrittrici postcoloniali*, in «Narrativa», cit., p. 193.

succede esattamente con i personaggi, facendo della struttura del testo una tessitura di «fitto ricamo», di «un groviglio di nodi» e del romanzo il luogo della configurazione del mondo come un grande intreccio; ogni evento è conseguenza di un altro e nello stesso tempo può essere, a sua volta, la causa di altri eventi. Le digressioni, il narrare in base a interconnessioni sono elementi insiti nella narrazione, come si è già ribadito da Taageere.

Il contenuto e la forma che le conversazioni intrattenute dai personaggi assumono determinano anche lo stile del romanzo. Questo aspetto viene confermato anche nel capitolo con cui il romanzo si chiude, ossia la lettera che Domenica Axad scrive alla sua psicologa con l'intento di ricostruire la storia della propria vita. Oltre a una serie di espressioni rintracciate nel testo³⁶⁴, che ci consentono di intuire l'identità del destinatario, a farci capire che si tratta di un'analista è anche la forma a cui la scrittrice ricorre la quale, adeguandosi allo statuto del destinatario e alla materia raccontata, ci viene restituita sotto forma di lettera scritta. Il fatto che la voce narrante si rivolga ad una persona istruita ed estranea alla cultura somala determina tanto il contenuto quanto lo stile della narrazione: la protagonista si sofferma spesso su vari tratti riguardanti la sua cultura di provenienza, fungendo in tal modo da mediatrice tra le due diverse componenti culturali:

A Mogadiscio, mia madre lavorava per il centro culturale italiano ed entrava prevalentemente in relazione con persone che parlavano la sua stessa lingua. A quei tempi, ciò accadeva abitualmente anche al di fuori di luoghi del genere, giacché tutte le persone scolarizzate conoscevano l'italiano. Il somalo è una lingua con una struttura sintattica e

³⁶⁴ Sono frasi come: «l'albero genealogico, che mi ha suggerito di raffigurare», *Madre piccola*, cit. p. 224; «come lei mi ha aiutato a comprendere» (Ivi, p. 223); «non riuscirò a chiarire a lei e a me stessa l'origine di quelle lacerazioni. Il mio fine ultimo è quello di fornirle tutte le coordinate possibili per prevenire un'insorgenza futura» (Ivi, p. 246).

un'organizzazione del pensiero assai diversa da quella italiana, ragion per cui l'apprendimento poteva rivelarsi molto lento e poco gratificante³⁶⁵.

Il lessico che diventa più accurato e lo stile di più ampio respiro si adattano allora rispettivamente al presumibile grado di istruzione dell'interlocutrice nonché al tentativo da parte della protagonista di delineare in maniera obiettiva alcune delle differenze risiedenti tra la cultura italiana e quella somala. La scelta della scrittrice di non rappresentare una seduta di psicoanalisi – una tecnica che sarebbe risultata allineata alla modalità secondo cui sono stati riprodotti tutti gli altri “dialoghi” nel testo – testimonia, molto probabilmente, la sua volontà di far combaciare la cultura scritta europea-italiana e la tradizione orale somala. Sotto quest'aspetto, il capitolo in sé costituirebbe la prova di una forte contaminazione dei tratti principali di queste due culture; una strategia che sarebbe d'altronde in sintonia con il tentativo della protagonista lungo tutto il romanzo di procedere ad una riconciliazione delle due metà di sé e all'accettazione della propria identità composita. Tale atto può essere letto allora come una presa di posizione da parte dell'autrice (destinata ad esprimere il raggiungimento dell'equilibrio da parte di Domenica Axad) fra le due diverse culture che porta alle spalle. In questo senso, la forma ibrida del testo rispecchierebbe l'identità meticcica di questo personaggio tanto combattuto, caratterizzato dal tipico sentimento di doppia appartenenza, incarnato anche al suo nome, Domenica Axad.

Il *comandante del fiume*, il secondo romanzo della scrittrice Ubah Cristina Ali Farah, pubblicato nel 2014, si colloca in una linea di continuità con il primo romanzo, *Madre piccola*, testimoniato dallo spostamento della scrittrice dalla ricerca delle proprie radici italo-somale, che prende piede nel suo primo romanzo, alla messa in scena di una *quête* identitaria intrapresa da un giovane migrante di seconda generazione

³⁶⁵ Ivi, p. 232.

della diaspora somala. È come se leggessimo l'evoluzione della storia del bambino che nasce alla fine del primo romanzo, il figlio di Domenica Axad, migrante di seconda generazione a Roma, seguendolo nell'adolescenza mentre è impegnato a fare i conti con il passato dei genitori e con il proprio ambiente sociale e urbano.

Quello che salta subito all'occhio è la decisione della scrittrice di impiegare questa volta una diversa strategia narrativa, affidando la responsabilità della narrazione al punto di vista di Yabar, un irrequieto giovane di origini italo-somale. Quest'ultimo, nato a Mogadiscio, è immigrato in Italia con i suoi genitori a seguito dello scoppio della guerra civile somala, ma cresce soltanto con la madre a Roma poiché entrambi siano stati abbandonati dal padre, che era rientrato poco dopo in Somalia per partecipare alla guerra per poi scomparire senza traccia. Adolescente, e avendo scarsa memoria sia dalla sua infanzia, sia da suo padre – dovuta anche alla reticenza della madre di parlare del passato –, il protagonista viene ritratto in un momento di crisi nella sua vita; dopo essere stato bocciato per la seconda volta a scuola, Yabar viene mandato dalla madre presso la famiglia somala allargata della stessa, che risiede a Londra, al fine di imparare tramite loro la verità che lei non riusciva a raccontargli, cioè il fatto che suo padre fosse responsabile della morte di suo zio (del giovane fratello della madre) avvenuta nel contesto della guerra fratricida tra i clan in Somalia.

Il comandante del fiume costituisce un *Bildungsroman* a tutti gli effetti, in cui la storia di formazione del giovane protagonista si sviluppa per diciotto capitoli che non riportano alcun titolo, preceduti da un preludeo che raffigura Yabar che sta per mettere per iscritto la propria storia di vita. L'auto-narrazione parte *in medias res* dal presente a Roma - subito dopo che il protagonista è rientrato dal viaggio a Londra - dove subisce un incidente che lo porterà all'ospedale e corre il rischio di perdere la vista. Il tempo della storia si estende per quattro giorni, il periodo che il personaggio trascorre ricoverato presso l'ospedale Fatebenefratelli, durante i quali il lettore comincia a conoscere il protagonista e la sua storia di vita tramite la voce-narrante di quest'ultimo, nonché mediante i dialoghi che instaura con una serie di personaggi che vengono a visitarlo, quali la zia elettiva Rosa, il suo miglior amico Sibarita, la madre Zahra, e la

sorellina elettiva Sissi. Lo stile segue una struttura paratattica in cui viene prediletto il romanesco, arricchito a tratti dall'uso di espressioni gergali teso a rendere conto dell'universo in cui l'opera si colloca:

«Allora fratellino, tutto a posto»? Ha chiesto e, facendo l'occholino al compare, mi ha teso la mano per presentarsi. «Piacere Libbaan».

La storia del «fratellino» stava diventando il tormentone della serata e a me scocciava che se la ridessero alle mie spalle³⁶⁶.

Il passaggio restituisce lo stile del linguaggio adoperato dai giovani a Roma e consente alla scrittrice di riprodurre l'ambiente dei centri sociali e del quartiere Flaminio frequentati dai ragazzi di seconda generazione. Nonostante la presenza di una voce narrante dominante faccia venir meno la coralità, il romanzo che stiamo trattando presenta una struttura particolarmente complessa che viene attraversata da diverse narrazioni e temporalità, oltre che da varie ambientazioni geografiche quali Roma, Mogadiscio e Londra. La narrazione è arricchita da un uso abbondante di dialoghi tra i personaggi i quali influiscono sulla crescita e maturazione di Yabar, poiché in essi risorgono, tramite una serie di continue analesi, le loro storie che si intrecciano a quella del protagonista. Il ritorno al passato viene, però, suscitato da diversi motivi ogni volta: esso nasce il più delle volte da un accostamento analogico che mette insieme due o più cronotopi conducendo così ad una stratificazione spaziale e temporale di luoghi tra loro diversi:

Nel romanzo del garofano rosso avevo sottolineato la parola «traboccare». C'era scritto qualcosa del tipo «amicizia significa traboccare su qualcuno», allora mi sono domandato se io e Sissi traboccavamo l'uno sull'altra, come il fiume, quando trabocca e copre d'acqua e fango la pista³⁶⁷.

³⁶⁶ C. U. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 121.

³⁶⁷ Ivi, p. 73.

Mia madre mi ripete sempre che a Mogadiscio non c'è un fiume bello come il Tevere, c'è soltanto il mare. Un giorno quando avevo più o meno tre anni, i miei mi portarono in gita fuori città. Ci dirigemmo verso la spiaggia di Gesira, dove si poteva affittare un *bungalow* per ripararsi dal sole³⁶⁸.

Il ritorno al passato si genera, dunque, a volte da pretesti di minima importanza che rinviano ai meccanismi di memoria involontaria, altre volte da parallelismi spaziali, come quello tra il Tevere a Roma e il mare a Mogadiscio. In altri casi ancora, i ricordi sono generati dalle domande che i personaggi, e specie Yabar, pongono l'uno all'altro riguardo ai propri pensieri e sentimenti:

«Zia, mi dici qualcosa su tua madre?»

«Perché mi fai questa domanda?»

«Te la ricordi ancora?»

«Lo sai, te l'ho detto tante volte. È morta quando ero bambina. [...]»³⁶⁹.

Tali strategie narrative permettono al passato di affiorare nel presente, ma esse determinano anche la modalità della narrazione. Nei casi in cui le analessi riemergono dalla memoria involontaria - quale un odore o un paesaggio - il personaggio narra in prima persona. Emergono così tramite l'io-narrante di Yabar le vicende ambientate a Roma che riguardano sia la vita della famiglia elettiva nel presente degli anni zero, ossia quella costituita da Yabar con sua madre e da quella di Rosa con sua figlia Sissi, sia il momento di arrivo del protagonista insieme ai genitori biologici, nei primi anni Novanta. Altre volte invece il protagonista appare in veste di narratore omodiegetico che intesse in terza persona la storia degli altri personaggi, intrinsecamente legata alla sua. Su di loro si focalizza nel corso della narrazione e il loro punto di vista emerge dalla descrizione della voce narrante.

³⁶⁸ Ivi, p. 75.

³⁶⁹ Ivi, p. 31.

Zia Rosa andava a correre quasi tutti i giorni, lungo il fiume, intorno alle due. [...] Ora zia Rosa zoppica ancora, ma io lo so che guarirà, lo sanno tutti che il suo ginocchio tornerà a posto. Sissi però da quel giorno è cambiata: non aveva mai pensato che prima o poi avrebbe dovuto correre da sola. Quella ragazza sembra fortissima ma la conosco, pure a lei capita di avere paura ogni tanto³⁷⁰.

In altri casi ancora la voce narrante ci restituisce il punto di vista dei personaggi tramite il discorso diretto, come si evince nel passaggio seguente in cui zia Rosa racconta di suo padre e del passato fascista:

«Zia, stavo pensando a quando dicevi che tuo padre era fascista». [...] «È la verità». [...] «Cioè, sei sicura che lo fosse anche ideologicamente? Non era soltanto, come si dice “figlio della sua epoca?”». «Esiste il libero arbitrio, Yabar, la possibilità di scegliere. O credi che gli esseri umani siano tutti pecore?»³⁷¹.

Spesso sono, però, gli interlocutori a ricorrere al passato e a raccontare in prima persona episodi della loro vita che si estendono in sequenze più lunghe destinate ad illuminare ulteriormente aspetti della storia della loro vita e dei loro sentimenti. Il cambio di focalizzazione avviene così tramite le domande poste dal protagonista all'interlocutore, come si è visto sopra. In altri casi infine, è l'interlocutore stesso a prendere l'iniziativa; ne sono esemplificativi i seguenti passaggi:

«Ti ho mai raccontato come mi ha conquistata il padre di Sissi?»³⁷²
«Quando zia Rosa attacca a raccontare ogni tanto si perde nei ricordi»³⁷³.

Mogadiscio viene così restituita tramite le memorie della madre di Yabar relative alla sua vita in Somalia tra gli anni Sessanta e Novanta, ossia quelli rispettivamente riferiti al periodo dell'AFIS e al momento dello scoppio della guerra civile. Il passato

³⁷⁰ C. U. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 27.

³⁷¹ Ivi, p. 120.

³⁷² Ivi, p. 82.

³⁷³ Ivi, p. 84.

coloniale, d'altro canto, riaffiora tramite le memorie di zia Rosa che racconta della sua famiglia mista, da madre somala e padre italiano, facendo emergere così nel testo il passato più remoto, quello che mette direttamente in contatto la storia somala e quella italiana. Nel presente degli anni zero si situano anche le vicende del breve periodo che il personaggio principale trascorre a Londra presso la famiglia della madre. La ricostruzione del racconto avviene, dunque, in maniera progressiva e frammentaria. Tale aspetto si esplica nel fatto che il primo capitolo apre con il protagonista che si reca ferito all'ospedale senza che venga, però, fornita alcuna informazione supplementare durante tutta la trama e, soltanto alla chiusura del romanzo, diciassette capitoli dopo, il lettore viene a sapere che Yabar si era fatto investire da una moto davanti al Cantiere (un centro sociale dove si era recato ubriaco, a seguito del suo ritorno da Londra dove aveva saputo la verità su suo padre). Anche questa verità rimane un enigma per la maggior parte della narrazione. È con il progressivo dipanarsi del passato che il lettore è informato del coinvolgimento del padre nella morte dello zio materno. La scoperta della verità, che assume una grande rilevanza per la presa di coscienza da parte del personaggio, si presenta così come graduale e mai come un fatto unico. È quanto viene espresso anche nelle parole di Yabar che seguono:

Ma dico io, una storia non si può cogliere al primo sguardo, bisogna armarsi di pazienza e mettersi in ascolto³⁷⁴.

L'idea della scrittrice riguardo all'impossibilità di cogliere e raccontare la [S]toria nella sua completezza che viene resa dal commento metanarrativo rintracciato nel presente estratto spiega il motivo per cui gli eventi procedono lentamente, provengono da diverse voci e solo alla "fine" diventa possibile avere tutti gli indizi per poter ricostruire la storia. Ne è indicativo il dialogo tra Yabar e Sissi: «Ho tante di quelle cose da

³⁷⁴ Ivi, p. 7.

raccontarti. Un sacco di storie. Non so neppure da dove cominciare». «Dalla fine». «Non c'è una fine»³⁷⁵. Tale tesi si individua anche in *Madre piccola* in cui Barni sostiene:

Ora, visto che il racconto ha preso questa piega, mi resta da concludere la vicenda del Muto. Spero sia soddisfatta. La storia in verità non finisce, quella di Luul e di Mohamed, quella mia e di Axad. Siamo ancora tutti qui. Ma posso infilare l'ultima perla della sua collana, perché so che questo fa parte del vostro modo di raccontare. Raccontare concludendo³⁷⁶.

L'asserzione che non ci sia una fine alla storia e che «raccontare concludendo» sia una pratica occidentale che non si addice alla cultura somala, fortemente influenzata dall'oralità, accentua l'andamento ciclico del racconto rappresentato anche dal fatto che la scena di apertura del romanzo sul tempo presente si riallacci alla scena con cui l'opera si chiude:

Ora sono pronto. Voglio raccontare i fatti dall'inizio alla fine, spiegarli per bene. Solo mettendo le parole una dietro l'altra riuscirò a vederne il senso. Sissi sarà contenta. Lo devo soprattutto a lei, è la mia sorellina³⁷⁷.

Il tempo presente quindi viene dilatato per via delle continue analessi al passato, ma anche attraverso una serie di lunghe digressioni rintracciabili nell'inserimento di abbondanti sezioni descrittive e riflessive riguardanti spesso il microcosmo attorno al Tevere – centro nevralgico della città, figura centrale dell'opera. Le ricorrenti descrizioni fluviali di ordine simbolico e tematico scandiscono tutto il romanzo accompagnando i momenti salienti del processo di formazione del protagonista e soprattutto i momenti critici di passaggio dall'adolescenza alla vita adulta,

³⁷⁵ Ivi, p. 203.

³⁷⁶ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. 54.

³⁷⁷ C. U. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 8.

simboleggiato dai costanti attraversamenti di ponti³⁷⁸. In tali passaggi, la narrazione si estende, dunque, per assecondare il flusso delle riflessioni del protagonista, che trascorre spesso dei momenti di contemplazione che gli consentono di estraniarsi dal presente:

Il mio posto preferito sta poco oltre il ponte di Porta Portese, in direzione del mare. La vegetazione è più selvatica e non sembra neppure di stare in città. [...] In quel punto i muraglioni sembrano scivoli bianchi e in alto sono fasciati da un groviglio di fichi, oleandri, querce e altre piante di cui non conosco il nome. Rimane scoperta una fiancata scoscesa, dove vengono ad allenarsi con gli skateboard. Ed è proprio lì che mi sedevo in primavera, sulle lastre di travertino dove spuntavano le bocche di leone, e le aspettavo con i fiori mezzi aperti tra le dita. Li aprivo e richiudevo, non ci pensavo proprio a correre, e Sissi continuava a prendermi in giro per come me ne stavo sovrappensiero a fissare l'acqua³⁷⁹.

Spesse volte invece alle sequenze descrittive in cui predomina la figura del fiume se ne sostituiscono altre in cui vengono narrati i sogni o – per meglio dire – gli incubi del protagonista sintomatici della sua condizione psichica:

Sogno un aereo enorme, e il portello aperto, nessuna scaletta. Faccio il giro dell'aereo e questo si trasforma in un palazzo altissimo, inaccessibile. Devo partire, dov'è finito l'aereo? Eccolo riapparire, un catorcio bianco, la scaletta in muratura. Salgo e mi ritrovo in una stanza vuota, senza sedili, con il fondo due finestrelle da cui si vede il mare. A un certo punto appaiono mio padre e mia madre, sono seduti l'uno accanto all'altra³⁸⁰.

I sogni esprimono in gran parte l'angoscia e la difficoltà affrontate dal protagonista per intraprendere quel viaggio verso il passato con lo scopo di riappropriarsi sia della propria storia individuale che di quella familiare. Nonostante sia il presupposto del suo processo di formazione, Yabar non ha, come vedremo meglio nel capitolo successivo,

³⁷⁸ N. Moll, *La Roma della diaspora somala: i grovigli spaziali della narrativa di Cristina Ali Farah*, in «Il Capitale Culturale», n. 16, 2017, p. 161.

³⁷⁹ C. U. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., pp. 22-23.

³⁸⁰ Ivi, pp. 18-19.

nessun altro modo di accedere al passato, al di là dei racconti degli altri. Quest'inaccessibilità si esplica nella mancanza della scaletta che consente al personaggio di recuperare la memoria del passato.

Il fiume sorveglia dunque il processo di formazione del protagonista facendo da sfondo nei momenti cardine della sua maturazione, come è chiaro dall'*explicit* del romanzo dominato dall'immagine imponente del Tevere. Proprio nel momento in cui il protagonista, nella *climax* narrativa, elenca alla sorellina tutto quello che la sua avventura gli ha insegnato, egli afferma che, dopo tanti anni, ha capito finalmente che «non è [suo] padre, [è lui] il comandante del fiume»³⁸¹, rimandando così alle parole del titolo. Il Tevere occupa, però, anche il centro di alcune delle leggende che provengono dal passato e diventano prova della posizione nevralgica del fiume non solo nella vita degli abitanti del presente, ma anche del passato, instaurando così un rapporto dialettico tra le due dimensioni temporali, simboleggiato dallo scorrere dell'acqua, che costituisce una delle più vecchie metafore della temporalità.

Secondo la leggenda popolare, Castel Sant'Angelo deve il suo nome a una visione. Sembra infatti che molto ma molto tempo fa, mentre la peste si abbatteva sul popolo romano, il papa avesse visto un angelo rinfoderare la spada infuocata sulla sommità della mole, segno che la terribile epidemia era cessata³⁸².

Sai che proprio qui di fronte, sull'isola Tiberina, nei tempi antichi si teneva la sagra dei cocomeri? Il momento più bello era quando i cocomeri venivano lanciati nel fiume e i ragazzini facevano a gara per acchiapparli³⁸³.

È il fiume, d'altronde, l'elemento comune che la narrazione principale condivide con quella che le fa da sfondo, ossia con la fiaba somala del *Comandante del fiume*, che

³⁸¹ Ivi, p. 204.

³⁸² Ivi, p. 109.

³⁸³ Ivi, p. 70.

funge anche da titolo nel romanzo e che viene progressivamente inserita dalla scrittrice nel corpo del testo. Si tratta di una leggenda che zia Rosa raccontava a Yabar e a Sissi sin da piccoli che diventa l'allegoria di uno dei temi del romanzo, ossia quello concernente la questione morale del «male necessario, [il quale] bisogna imparare a governare»³⁸⁴ nonché della responsabilità del singolo nei confronti della propria comunità:

*Molto tempo fa, vivevano in Somalia due anziani molto saggi chiamati Xiltir e Goole. Un giorno, accompagnati dal loro servitore Shiire, detto Puzzolente, si misero in viaggio dal loro ovest, alla ricerca di una fonte d'acqua. Camminarono per mesi sotto il sole e nella polvere, finché stanchi e assetati giunsero ai piedi di una montagna. Si sedettero per riposare ed ecco che all'improvviso videro sgorgare acqua freschissima tra le rocce e ne bevvero in abbondanza. Dopo essersi dissetati, riempirono i loro otri, staccarono tre rami da un albero e costruirono un arnese appuntito e biforcuto chiamato «hagool». Con esso scavarono un solco profondo e serpeggiante, cosicché l'acqua vi si potesse incanalare fino a raggiungere il loro villaggio. Il solco diventò un fiume, e al loro arrivo i saggi vennero accolti con grandi festeggiamenti, perché erano tornati e avevano portato il dono dell'acqua da terre lontane. Ben presto la gente scoprì che l'acqua era sì abbondante, ma con essa erano arrivati anche i coccodrilli e il fiume ne era infestato. I coccodrilli uccidono gli uomini e i loro animali, e così nessuno aveva più il coraggio di avvicinarsi al fiume. «Oltre all'acqua ci avete portato quelle bestie terribili» disse il popolo ai saggi. [...]*³⁸⁵.

I saggi non sapevano come liberarsi delle bestie crudeli, così il popolo si rivolse ai due maghi potenti rivali tra loro, Abow e Saykayeele. «Fate qualcosa!» li imploravano. «Nel fiume che Xiltir e Goole hanno portato vivono dei mostri spaventosi». Abow andò verso un enorme albero di garas e, dopo averlo sollevato dal suolo con un incantesimo, comandò: «Vai nel fiume e schiaccia tutti i coccodrilli!».

Saykayeele andò verso un formicaio gigante e, dopo averlo sollevato dal suolo, comandò: «Vai a distruggere tutti i coccodrilli!». Il popolo attese lungo il fiume di essere liberato dal

³⁸⁴ Ivi, p. 42.

³⁸⁵ Ivi, pp. 41-42.

terrore, ma quando vide arrivare i due maghi seguiti dall'albero e dal formicaio gigante si spaventò ancora di più. La gente temeva più le nuove creature che i cocodrilli.

«L'albero di garas e il formicaio sono molto più pericolosi delle bestie del fiume» disse Yabar, un uomo che sapeva parlare agli animali. «È meglio se chiediamo ai maghi di interrompere la magia». «Ma chi vi proteggerà da quegli animali terribili?» Ricordate che siete stati voi a chiedere il nostro aiuto!» li ammonirono i maghi. «Vi aiuterò io a convivere con i cocodrilli» si offrì Yabar «ogni volta che me lo chiederete».

Il popolo accolse con gioia la proposta, Yabar venne eletto comandante del fiume e di tutte le sue creature: il suo compito era quello di proteggere la gente e il bestiame dai cocodrilli. I due maghi accettarono la volontà degli abitanti del villaggio, affidarono i due mostri al comandante e ordinarono ai cocodrilli: «D'ora in poi ubbidirete a Yabar, altrimenti sarete tutti distrutti dall'albero di garas e dal formicaio». I cocodrilli accettarono di ubbidire a Yabar e tornarono a nuotare nel fiume³⁸⁶.

Oltre che a sovrapporre, dunque, due diversi piani spazio-temporali attraverso le leggende somale e quelle italiane, la storia del comandante consente la sovrapposizione del piano della finzione con quello reale, poiché la sua trama fa da chiave di lettura per la trama principale. Tale simbiosi non potrebbe non essere dettata dall'intento della scrittrice di affiancare alle fiabe italiane una leggenda somala che renda conto della rilevanza dei due generi in questione nell'immaginario popolare di entrambe le culture.

Nella prospettiva di un romanzo di crescita o di formazione quale è per certi versi *Il comandante del fiume*, volevo che si percepisse l'idea di una descrizione favolistica della città, che ne rendesse la dimensione ludica e di scoperta che è propria dei ragazzi. Allo stesso modo, anche la favola africana che parla della scoperta del male, prima di tutto dentro sé stessi, mi sembrava un simbolo molto forte di crescita. L'immaginario di Yabar, al pari di quello di tanti giovani di origine straniera, si è costruito mettendo insieme questi elementi: ci sono tracce della cultura e della letteratura italiana, ma anche della cultura orale somala, il tutto mescolato nell'esperienza di vita in una grande città³⁸⁷.

³⁸⁶ Ivi, p. 79.

³⁸⁷ *Yabar, ragazzo alla ricerca di sé*, intervista di Ubah Cristina Ali Farah a <https://ilmanifesto.it/yabar-ragazzo-alla-ricerca-di-se/>

In quanto specchi delle credenze e delle tradizioni popolari, le fiabe e le leggende riflettono l'influsso dell'oralità sull'opera di Cristina Ali Farah, che però, come si è visto anche nell'analisi del romanzo precedente, viene declinato in chiave innovativa. Lungi dal percepire l'oralità in modo statico ed essenzialistico, fissata in un passato lontano, la scrittrice si propone di contestualizzarla nell'ambiente metropolitano contemporaneo che fa da sfondo alle sue narrazioni. Cristina Ali Farah non percepisce l'oralità come un tratto esclusivo della tradizione somala, ma si propone di far dialogare quest'ultima con la tradizione letteraria italiana. Ciò diventa esplicito nei rimandi, rintracciati nel testo sotto analisi, a delle opere di diversi scrittori del canone italiano, quali Cesare Pavese (il rapporto con il quale sarà ulteriormente sviluppato nel capitolo successivo), Pier Paolo Pasolini, Elio Vittorini e Italo Calvino. Il dialogo che l'autrice italo-somala instaura con questi scrittori che occupano la scena letteraria italiana del secondo dopoguerra viene affermato anche nell'intervista che segue:

Nell'elaborazione del romanzo è stata molto importante anche una cosa che mi ha detto una volta la mia amica scrittrice Carola Susani: il pericolo che nella narrativa delle migrazioni i riferimenti alla cultura che gli autori hanno alle spalle sia prevalente rispetto a quella italiana. Così, prima di iniziare a scrivere mi sono immersa nella letteratura italiana del dopoguerra, quando si sentiva un gran bisogno di raccontare delle storie, e mi sono sentita rinfanciata, accolta da questi romanzi perché vi ho trovato lo stesso bisogno di narrare una molteplicità di vicende, quasi impossibili da comprimere in un solo romanzo³⁸⁸.

Oltre al rapporto stabilito tra *Il comandante del fiume* e *La Luna e i falò* di Cesare Pavese³⁸⁹, che viene citato alla fine del romanzo, nell'*incipit* del testo di cui ci stiamo occupando viene instaurato un rapporto intertestuale anche con *Fiabe Italiane* di Italo Calvino³⁹⁰ esplicito nelle parole di Yabar («le favole non sono poi così diverse dalla

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ C. Pavese, *La luna e i falò*, op. cit.

³⁹⁰ I. Calvino, *Fiabe Italiane*, Torino, Einaudi, 1956.

vita reale»³⁹¹) che diventano una parafrasi dell'affermazione dello scrittore secondo cui «le fiabe sono vere»³⁹²:

Le fiabe, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita [...] sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino: la giovinezza, dalla nascita che sovente porta in sé un auspicio o una condanna, al distacco della casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano³⁹³.

È proprio in quest'ultimo caso, ossia quello del romanzo di formazione quale *Il comandante del fiume*, che le fiabe si inseriscono fungendo da controparte alla trama principale, destinate a restituire la complessità del rapporto soggiacente tra la finzione e il reale. Vengono richiamate in questo caso le riflessioni dei Wu Ming nel saggio *La salvezza di Euridice* che fa parte della *NIE* in cui Wu Ming 2 scrive:

Siamo troppo influenzati dall'idea che comprendere è comprimere. Se voglio «capire» una serie di numeri, devo trovare una formula che generi la serie. [...] Spesso invece per capire i fatti bisogna collegarli tra loro e questo significa aumentare la complessità della rete. [...] Per dare un valore ai fatti, perché continuo davvero, abbiamo bisogno di interpretarli, di farli risaltare su uno sfondo. Anche una storia inventata può servirci a capire, per assurdo, il senso di un avvenimento³⁹⁴.

È il verosimile che condiziona dunque il reale: esso risulta oramai nella commistione di reale e immaginario, ed è in questa «nuova forma di reale» che consiste la funzione ideologica e politica della revisione della Storia.

³⁹¹ C. U. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 8.

³⁹² I. Calvino, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988, p. 19.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ Wu Ming 2, *La salvezza di Euridice*, in Wu Ming, *New Italian Epic. Narrazioni, sguardi obliqui, ritorni al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 148-149.

Il romanzo *Il latte è buono*³⁹⁵ dello scrittore somalo Garane Garane è stato pubblicato nella collana Kumacreola di parole migranti e studi interculturali per la Cosmo Iannone Editore, nel 2005, e viene considerato da Armando Gnisci, che ha curato la collana, come «il primo romanzo postcoloniale italiano, la prima voce decolonizzata africana che ci riguarda e ci racconta»³⁹⁶. Stefano Zangrando precisa, a sua volta, che si tratta di un'opera che presenta un insieme di aspetti rappresentativi del romanzo postcoloniale i quali, sulla scorta di Silvia Albertazzi, consistono nella strutturazione *sui generis* di una saga familiare, la funzione unificante di una figura progenitrice, il ricorso all'oralità sul piano linguistico e su quello tematico, e una fusione di fantasia e realismo. Altrettanto caratteristica di questo romanzo è anche la commistione di «ibridazione, meticciato linguistico» ed «erranza ed esilio a livello tematico» in cui Albertazzi avvista una comunanza tra le letterature postcoloniali e i «testi fondanti delle grandi culture occidentali»³⁹⁷.

L'opera si divide in due parti ciascuna delle quali consiste in due capitoli in cui la dimensione temporale risulta funzionale alla narrazione. Essa si sviluppa tramite la voce di un narratore esterno ed onnisciente in maniera lineare, ma l'organizzazione è dominata da un costante susseguirsi di episodi – che assumono spesso, oltre il loro ruolo nella trama, anche una funzione simbolica – nonché dal continuo intreccio tra realtà e mito. Detta con le parole di Stefano Zangrando, sulla scia di Albertazzi, si tratta di una fusione «sfrenata» di fantasia e realismo «volta a conciliare il mito e il racconto, [...] la realtà magica dell'immaginario postcoloniale con gli orrori della cronaca»³⁹⁸. I protagonisti dell'opera sono due: Shakhlan Iman, la figura della leggendaria regina

³⁹⁵ G. Garane, *Il latte è buono*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005.

³⁹⁶ Ivi.

³⁹⁷ S. Albertazzi, *Lo Sguardo dell'Altro*, cit., p. 18.

³⁹⁸ Ivi, p. 18.

della Somalia inventata dallo scrittore che appare nel primo e nel secondo capitolo del romanzo, mentre negli altri due il protagonista è Gashan, nipote di Shakhlan Iman. L'avvicendamento dei protagonisti nei diversi capitoli coincide anche con un cambio delle coordinate spazio-temporali; nel primo, intitolato *Nascita di una regina*, in cui viene narrata la storia della nascita e dell'elezione della leggendaria regina Shakhlan Iman, la narrazione è ambientata in un passato mitico, atemporale il quale viene identificato dallo scrittore stesso, nella sua unica intervista di cui disponiamo, con il diciottesimo secolo presso un villaggio d'Azania situato tra la Somalia, il nord Kenya e l'Etiopia orientale:

È un passato, prima del colonialismo e prima del contatto con l'occidente: intorno al 1700, quando i somali avevano ancora la gloria. I somali hanno sempre avuto contatti con l'oriente, gli arabi, i persiani; anche i nomi sono venuti da altrove. La tribù di cui parlo, degli Ajuran, discende da donne, ma le donne come in tutte le religioni e in tutti i miti, hanno perso potere quando si è codificato tutto³⁹⁹.

Questo periodo prima della colonizzazione dunque, viene caratterizzato dallo scrittore nell'*incipit* del romanzo quale un periodo contraddistinto da «pace di tutto. Pace in tutto. Pace tra gli uomini e la natura»⁴⁰⁰ e viene legato anche al titolo dell'opera: «Il latte è buono in tempo di pace»⁴⁰¹. Si tratta di un'espressione tradizionale che, come viene specificato nella postfazione stessa dell'opera da A. Waberi, esprime l'augurio più caro dei nomadi, poiché «quando c'è la pace, piena ed intera, il latte è più dolce, più schiumoso del solito»⁴⁰². Coerente all'ambientarsi del racconto in questo periodo

³⁹⁹ G. Gadaleta, Intervista a Garane Garane, in «El-Ghibli», http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=03_12§ion=6&index_pos=2.html.

⁴⁰⁰ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 5.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² A. Waberi, *Garane Garane, il nomade d'Azania*, in G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 130.

«mitico» dominato dalla tradizione orale, è anche lo stile della narrazione che assume una forma favoleggiante che ben si concilia con il contenuto della materia narrata:

Shakhlan Iman era nata dopo ventiquattro mesi vissuti nel grembo di sua madre. Era lei che aveva fatto la scelta, perché voleva formarsi all'interno di una donna, di sua madre, in una terra dove gli uomini facevano il bello e il brutto tempo. [...] Lei scelse il tempo in cui nascere. Non sarebbe diventata una dea forse? Una dea dell'amore, dell'odio, dei mutamenti⁴⁰³.

A confermare il legame con la tradizione orale somala è, oltre all'uso dei ritornelli «camminava, camminava» e il «latte è buono» i quali rinviano alla cultura nomadica a cui appartiene Shakhlan Iman, anche la riproduzione da parte dallo scrittore di una conversazione tra i membri del consiglio dei saggi; in queste riunioni si delibera sull'eventualità di permettere alla figlia del loro capo, Omar Iman, di succedere al trono, poiché tale ruolo viene tradizionalmente ricoperto da maschi. Se, da una parte, la narrazione è impregnata da una serie di elementi soprannaturali ascrivibili, seguendo Todorov, «al meraviglioso puro»⁴⁰⁴, emerge, dall'altra parte, anche una serie di rilevantissimi riferimenti a campi semantici quali la politica, la cultura, la religione e la tradizione somala, tesi a confermare le capacità retoriche dei somali e ad illustrare l'importanza del clan nella realtà sociopolitica somala. Accanto a queste questioni di attualità, di natura socioculturale, quali la divisione in clan, l'Islam, la posizione della donna, l'infibulazione, l'uso del velo, nonché l'omosessualità che rappresenta «la coscienza nascosta di tutti gli oppressi»⁴⁰⁵, appare la raffigurazione di Shakhlan Iman come di una creatura a cui, al di là dei tratti femminili e delle capacità magiche, vengono

⁴⁰³ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 5.

⁴⁰⁴ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 57.

⁴⁰⁵ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 15.

addebitati anche degli aspetti maschili e zoomorfici; Shakhlan Iman ha degli occhi da leonessa e viene identificata quale la regina degli animali⁴⁰⁶.

Lei, l'unica progenitura dell'Iman Omar. Il suo nome inglobava tutto: significava tatuata, completa. Shakhlan sapeva già dopo due o tre ore di vita che lei era la personificazione dell'uomo e della donna, della savana e dell'anima più resistente del mondo: il cammello. Era nata in una struttura chiusa: lei sarebbe stata la chiusura e l'apertura della cultura dei nomadi⁴⁰⁷.

Agli antipodi della visione eurocentrica che risente la scelta dello scrittore di procedere ad una divisione netta tra un periodo «mitico»-leggendario e un periodo storico il quale si identifica con l'arrivo dei colonizzatori che individua l'inizio della storia in Africa, e in Somalia allo specifico, con l'arrivo del colonialismo, si colloca l'intento dello scrittore di dedicare quest'opera alle donne somale. Stando alle sue dichiarazioni programmatiche:

Volevo fare un inno alle donne somale: chi può in Africa parlare meglio di una donna, attraverso il suo corpo scalfito, distrutto... le donne africane sono sempre state diritte, gli uomini vacillano in Somalia; ancora oggi quelle che aiutano e che costruiscono scuole sono donne, mentre gli uomini mangiano il *chad*, la droga nazionale, o fanno i guerrieri. In Occidente, a causa delle differenze culturali, si vede solo l'aspetto esterno, quello del velo: tutta la storia delle donne africane e mussulmane è ridotta a cose esteriori. Mentre vedere dietro il tenue velo di Shakhlan significa capire che una donna non è prigioniera se non guida: può darsi che nella sua terra non ci siano abbastanza macchine, intere famiglie non hanno macchine! Le donne africane sono state viste come oggetti di studio piuttosto che come protagoniste: nel mio romanzo Shakhlan Iman influisce invece sulla situazione storica, economica e sociale⁴⁰⁸.

Garane Garane denuncia, nella sua intervista, la violenza epistemica portata sulle donne somale da parte del discorso occidentale che le riduce ad oggetto di studio e

⁴⁰⁶ Ivi, p. 36.

⁴⁰⁷ Ivi, pp. 12-13.

⁴⁰⁸ Intervista a Giulia Gadaletta.

approccia di maniera epidermica le complesse ragioni che risiedono dietro determinati fenomeni culturali, quali l'uso del velo e l'infibulazione, che in Occidente vengono lette come atti di violazione e di sopraffazione. Lo scrittore incita, dunque, il discorso dominante occidentale ad avvicinarsi ai fenomeni con maggiore attenzione al fine di capirne le profonde ragioni e di non soffermarsi su simboli, oppure su pratiche culturali, considerate selvagge. Nonostante l'intento dello scrittore fosse quello di rafforzare il ruolo della donna nella società patriarcale, il suo obiettivo non sarebbe riuscito, secondo Simone Brioni⁴⁰⁹, a causa del fatto che la donna debba necessariamente infibularsi e riassumere in sé sia l'uomo che la donna al fine di poter abbattere la dominante struttura patriarcale della società somala. A noi sembra, però, che la lettura che Stefano Zangrando fa del romanzo sia più adatta al fine di comprendere la questione della rappresentazione della donna: come giustamente afferma lo studioso, Garane Garane ci «pone nella condizione di non poter giudicare, con gli strumenti della ragione odierna»⁴¹⁰ questioni, quale l'infibulazione, che sono caratterizzati da un'ambiguità derivata dalla loro particolarità storica e culturale impossibile da comprendere per chi si trova al di fuori di tale realtà. Lungi dal procedere, aggiungiamo noi, ad un assoluto rovesciamento delle dinamiche tra maschile e femminile all'interno della società somala, che risulterebbe probabilmente inverosimile, lo scrittore opta per la raffigurazione della complessità della questione e contempla delle strategie diverse di *agency* adottate dalle donne somale che, seppur non considerate radicali da una prospettiva europea, non le spossessano della loro forza e della loro portata politica.

⁴⁰⁹ S. Brioni, *The Somali Within. Language, Race and Belonging in "Minor" Italian Literature*, Oxford, Legenda, 2015.

⁴¹⁰ S. Zangrando, *Ibridazione cronotopica e scrittura dello spaesamento ne "Il latte è buono" di Garane Garane*, in Id., S. Camilotti (a cura di), *Letteratura e migrazione in Italia. Studi e dialoghi*, cit., pp. 122. Secondo lo studioso è proprio in questo elemento, ossia nella sospensione del giudizio al lettore, che risiede la prova dell'appartenenza del romanzo che stiamo analizzando nell'albero del romanzo moderno. Ivi, p. 123.

Sotto quest'aspetto, Shakhlan appare consapevole del compromesso che deve fare, cioè farsi infibulare, al fine di ottenere il potere politico:

«Vuoi dire che Shakhlan Iman, la figlia dell'Iman Omar, sarà infibulata come tutte le altre?» [...] «È chiaro, è la tradizione» rispose Kana. «Bravo Kana!», pensava Shakhlan. «Quel giorno non piangerò. Gli occhi della leonessa non me lo permetterebbero [...]»⁴¹¹.

Al termine della raffigurazione polifonica del dibattito tra i saggi, e prima di passare al secondo capitolo, si assiste ad una serie di bruschi passaggi dal periodo premoderno a quello moderno e storico, manifestato nell'approdo del colonialismo: «Gli anni passarono tra conquiste, vittorie, e...Ramadan! I tamburi d'Africa cominciarono a tuonare. Strani animali bianchi arrivarono sulle loro coste»⁴¹². In questa rappresentazione stereotipata che rinvia, identificando l'inizio della storia in Africa con l'arrivo dei coloni, ad un'idea piuttosto eurocentrica della divisione cronologica, si rintracciano una serie di riferimenti ad eventi storici avvenuti in diverse dimensioni spaziotemporali; la battaglia di Adua, la sconfitta degli italiani, nel 1896, la conferenza di Berlino⁴¹³, nel 1884. Lungo tutto questo primo capitolo, che si conclude con la morte di Omar Iman e la notizia che Shakhlan è incinta ed aspetta un figlio, si avverte una costante presenza di elementi soprannaturali che rendono la narrazione a tratti antirealistica: «La figlia dell'Iman non si sposò e rimase incinta seduta sotto il Qurac, l'albero tradizionale»⁴¹⁴.

⁴¹¹ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 30.

⁴¹² Ivi, p. 38.

⁴¹³ Durante la conferenza di Berlino è stata spartita la Somalia in cinque porzioni: Somalia Italiana, British Protectorate of Somaliland, **Cote** Francaise des Somalis, la Somalia occidentale, sotto egemonia etiopica, dove si svolge la prima parte del romanzo, ed infine, il Northern Frontier District, riannesso al Kenya colonizzato dall'Inghilterra. Cfr. A. Waberi, *Garane Garane, il nomade d'Azania*, in *Il latte è buono*, cit., p. 131.

⁴¹⁴ Ivi, p. 40.

Il secondo capitolo intitolato *Mogadiscio la noiosa* si apre con la nascita di Kenadit, figlio di Shakhlan Iman e padre del protagonista Gashan; una nascita che assume dei tratti mitologici, come quella della regina stessa nel primo capitolo, poiché il figlio ha trascorso ben dodici anni nel ventre della madre. La voce narrante segue dunque le peregrinazioni di Shakhlan per la città di Mogadiscio, occupata dagli italiani, ritratta nel suo processo di modernizzazione che comporta un rapido mutamento della realtà storico-culturale restituitaci tramite lo sguardo straniato di Shakhlan Iman:

Shakhlan Iman camminò da Qallafo. A Mogadiscio guardava dappertutto, studiava tutto con la bocca aperta! Si guardava attorno. Vedeva solo donne con monili d'oro, con le mani, le gambe, i capelli pieni di hennè. Vedeva case dove nel pomeriggio si mangiavano biscotti e tè. Vedeva bambini giocare, con bambini di diversi clan, ad uno strano sport chiamato *kalscio*, con una cosa rotonda chiamata *balooni*»⁴¹⁵.

La figura della leggendaria regina rappresenta lo sguardo straniato della tradizione premoderna, di cui era portatrice, su quella moderna, come si manifesta nel ritornello «Shakhlan Iman camminava, camminava, camminava»⁴¹⁶ che, assieme all'espressione «Il latte è buono»⁴¹⁷, scandisce tutta la narrazione. Al tempo stesso, lei stessa rimane lungo tutto il testo la figura cui vengono associati tratti soprannaturali e capacità magiche manifestate nella visione con cui presagisce la futura guerra civile tra le tribù nomadi (il cui simbolo diventa il cammello) e quelle sedentarie (incarnate nella figura dell'asino):

Attraverso la smorfia di Shakhlan si intravedeva già il futuro conflitto tra i due animali: il cammello e l'asino. Il secondo, sedentario e adatto alle piccole distanze. Tutt'e due con la forza unica dei trasportatori di armi. Uccidono senza rimpianti, per niente⁴¹⁸.

⁴¹⁵ Ivi, p. 43.

⁴¹⁶ Ivi, p. 46, p. 48, pp. 54-57, p. 61.

⁴¹⁷ Ivi, p. 46, p. 48, pp. 54-57, p. 61.

⁴¹⁸ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 47.

L'epoca di passaggio dall'era premoderna a quella moderna dominata dalla trasformazione del paese per via della colonizzazione viene invece incarnata da Kenadit, il padre di Gashan, il quale si inserisce nella classe dirigente del paese e diventa ministro dei Trasporti pubblici e dell'aviazione. Il capitolo si sofferma poi sul momento della nascita del protagonista che, contrariamente a suo padre, è nato «dopo soli nove mesi!»⁴¹⁹ diventando così il primo della sua famiglia a nascere nella Storia. In seguito, vengono riportate nel testo le vicende storiche riguardanti il colpo di stato del 1969 che ha condotto al potere Siad Barre per concludere il capitolo con la partenza di Gashan per l'Italia. Descrivendo le origini mitiche della sua famiglia Gashan esprime la propria appartenenza ad una classe privilegiata, il prestigioso clan dei Gareen.

Ad apertura del terzo capitolo, intitolato *L'Esilio*, la voce narrante segue Gashan nel suo peregrinare in Italia, in Francia e negli Stati Uniti, e tematizza l'esilio letterale e metaforico del protagonista prima di arrivare alla propria maturazione personale. Lo spaesamento psichico che comporta l'esilio si manifesta sin dal momento in cui arriva in Italia dove si ritrova a far i conti con la propria «identità artificiale»⁴²⁰. Benché la narrazione avvenga in terza persona, il fatto che il narratore sia onnisciente consente allo scrittore di restituire l'interiorità dei personaggi in modo da creare un effetto di prossimità ed inclusione del lettore grazie all'uso del discorso indiretto libero. Inoltre, la strategia per cui viene impiegato un tempo verbale che non coincide con quello della narrazione, riesce, secondo Laura Lori, «a rendere, da una parte, in modo efficace le

⁴¹⁹ Ivi, p. 47.

⁴²⁰ Così descritta da A. Mumin Ahad: «Gashan appartiene alla generazione di quei giovani che con l'istruzione ricevuta nella scuola italiana in Somalia e il livello sociale borghese costruiscono la loro identità sul mito italico, un'identità che si contrappone ed è in conflitto con la cultura nomade e pastorale». Cfr. A. Mumin Ahad, *Corno d'Africa. L'ex-impero italiano*, in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006, pp. 250-251.

riflessioni e le impressioni che i personaggi sviluppano riguardo agli eventi, mentre dall'altro penalizza leggermente la fruizione del romanzo, perché il tempo verbale presente assolutizza le convinzioni dei protagonisti e la scorrevolezza della narrazione è ostacolata e frammentata dalla presenza di questi giudizi»⁴²¹. Il passaggio seguente ne è esplicativo:

«Chissà perché? L'Italia è tanto vicina alla Tunisia e alla Libia, e gli italiani assomigliano a questi due popoli che amano le cipolle!», si disse Gashan. Scoprieva pian piano Roma. Roma è una città che assomiglia alle catacombe. Si starnutisce a causa della sporcizia: tutto è nerastro. Si ha l'impressione di vivere sottoterra, nelle catacombe. Si ha l'impressione che i vivi e i morti si tengano per la mano. «Le loro carnagione è forse frutto di tutto questo?», si chiedeva Gashan⁴²².

L'alternare il racconto con le riflessioni dei protagonisti potrebbe essere comunque un modo per aprirsi ad una lettura più profonda del testo, mentre la forma del romanzo sembra avere una struttura che miri direttamente al contenuto politico e sociale del testo. In questo senso, la risposta di Garane Garane alla domanda che Giulia Gadaleta gli pone riguardo alla tradizione letteraria a cui si rifà *Il latte è buono* dà un'idea più precisa:

Un somalo mi ha detto «Il tuo romanzo è un *gabay*», ossia una lunga litania filosofica. La struttura è tradizionale, italo-somala [...] i somali nomadi raccontavano questa lunga storia che durava per pagine e pagine: quando ho cominciato a scrivere non ho potuto fermarmi prima di finirlo⁴²³.

Benché nell'opera non appaiano mai dei riferimenti diretti ai generi letterari della tradizione orale somala, l'influsso di quest'ultima si risente comunque nella

⁴²¹ L. Lori, *Inchiostro d'Africa. La letteratura postcoloniale somala fra diaspora e identità*, Verona, Ombre Corte, 2013, p. 72.

⁴²² G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 75.

⁴²³ G. Gadaleta, Intervista a Garane Garane, http://archivio.elghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=03_12§ion=6&index_pos=2.html

successione iterata di eventi, nella riproduzione, nel primo capitolo, dell'assemblea dei saggi in cui vengono rievocate le genealogie dotate di una sacralità quasi equivalente a quella del Corano, nonché nell'uso del *gabay* il quale costituisce, come ci informa Giorgio Banti, uno dei generi poetici più rilevanti della poesia orale somala, con «struttura orale prosodica regolare e con potenziale ampio di lunghezza (oltre il centinaio di versi)»⁴²⁴. Didier Morin conferma le parole di Garane Garane quando parla di «struttura tradizionale» e aggiunge che il *gabay* è considerato quale la forma più nobile della poesia somala, abitualmente praticata dagli uomini e portatrice dell'idea nazionale⁴²⁵.

Alla luce di ciò andrebbe forse interpretato l'epiteto "italo-somala" che Garane Garane addebita alla struttura del romanzo che andiamo analizzando, che delineerebbe la commistione tra la forma tipica della poesia orale somala, permeata dall'idea nazionale, con la forma-romanzo europeo, che ha tradizionalmente svolto la stessa funzione. Indicativo dell'ibridismo che permea il testo a livello strutturale sarebbe anche l'uso abbondante dell'ironia sul piano stilistico, uno strumento tipico della letteratura occidentale, e quindi anche della narrativa italiana, funzionale a gettare uno sguardo critico sul mondo e sui costumi di colonizzati e colonizzatori, sui vari aspetti della stessa cultura postcoloniale, ma anche sulla condizione del migrante in sé⁴²⁶.

⁴²⁴ G. Banti, *Note di letteratura somala*, in «Quaderni del CSA/Centro Piemontese di Studi Africani», n. 2, 1995, pp. 56-83, p. 60.

⁴²⁵ D. Morin, *Le texte légitime. Pratiques Littéraires orales et traditionnelles en Afrique du Nord-Est*, Paris, Peeters Selaif, 1999, p. 124.

⁴²⁶ Alcuni degli interventi critici approfonditi sono: S. Camilotti, S. Zangrando (a cura di), *Letteratura e migrazione in Italia. Studi e dialoghi*, op. cit.; C. Barbarulli, *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, op. cit.; D. Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia*, op. cit.; R. Morace, *Letteratura-mondo italiana*, op. cit., C. Mengozzi, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013; J. Burns, *Migrant Imaginaries. Figures in Italian Migration Literature*, Oxford, Peter Lang, 2013. Sugli aspetti linguistici invece si veda: C. Liemle, *Ways out of Babel: Linguistic Diversity in Contemporary Literature in Italy. Exploring Multilingualism in the Works of Immigrated Writers*, Trier, Verlag Trier, 2011.

L'ironia, ma anche lo stile tragicomico, vengono spesso adoperati dagli scrittori della letteratura di migrazione e/o postcoloniale al fine di rappresentare l'identità collettiva italiana, con la quale molti tra di loro fanno i conti, poiché si tratta di strumenti che consentono loro di esprimere il loro sguardo straniato e straniante sia sul luogo e la cultura di destinazione, sia sulla loro stessa comunità di origine e sulla condizione di migrante in sé⁴²⁷. Seguono alcuni esempi:

«Signore, un latte macchiato, per piacere!»

«Ma voi...».

«Voi cosa? Voi chi?».

«Voi...Insomma, voi...».

«Sì? Mi dica, signore».

«Voi di colore».

«Sì, l'ascolto».

«Voi vi sedete. Discutete per ore e bevete solo un caffè».

«Ho chiesto un latte macchiato».

«Lo so. Tu bere, non mangiare e non dare mancia».

Di colpo il cameriere cominciò a parlare come un extra-terrestre con questo essere fuori della norma⁴²⁸.

Più avanti nel testo si rintraccia la seguente riflessione di Gashan:

⁴²⁷ N. Moll, *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, Bologna, Pàtron, 2015.

⁴²⁸ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., pp. 79-80.

Viaggiamo per mimetizzare e difendere un passato che evitiamo a casa. Il mais non mi piaceva molto in Somalia. Qui lo mangio tutti i giorni e dico alla gente che è perché sono somalo⁴²⁹.

Dunque, il narratore riesce a smascherare i pregiudizi degli italiani manifestati nel dittico di idee razziste e di comportamenti discriminatori, tramite il “gioco” con gli stereotipi sugli immigrati (quelli che emergono nel primo passaggio citato mediante il ricorso ridondante al pronome «voi» nonché l’uso dei verbi all’infinito – un altro tra i luoghi comuni che vengono addebitati ai migranti). Grazie a questa caratterizzazione stereotipata, lo scrittore prosegue un obiettivo ben preciso che consiste, da una parte, nel far divertire il lettore, facendolo guardare gli eventi dall’interno ma, dall’altro, nel denunciare gli stereotipi sugli immigrati che diventano un luogo comune nella società italiana. Al livello linguistico, d’altronde, trova concretizzazione «lo spaesamento doppiamente demistificante - verso sé stesso e verso i contesti di volta in volta affrontati»⁴³⁰ che avverte Gashan durante le sue peregrinazioni - in quanto quest’ultimo si contraddistingue, con le parole di Maria Grazia Nero, da un alto tasso di opacità dovuto all’uso molto particolare che Garane Garane ne fa:

Si tratta di un plurilinguismo radicale, che colloca il lettore italofono *ex abrupto* non solo nelle sonorità della lingua somala, ma anche in codici culturali a lui completamente estranei lasciandolo solo nell’opera di decifrazione linguistica, ma soprattutto culturale, di un mondo dominato dall’inverosimiglianza⁴³¹.

Nel quarto, e ultimo, capitolo de *Il latte è buono*, dal titolo *Il ritorno, il monologo, la morte*, la narrazione ritrae il personaggio nel momento in cui rientra in Somalia in piena guerra civile, nel 1990. Dopo la peregrinazione letterale e metaforica, Gashan

⁴²⁹ Ivi, p. 106.

⁴³⁰ S. Zangrando, *Un ibridismo romanzesco*, cit., p. 127.

⁴³¹ M. G. Negro, *Il mondo, il grido, la parola*, cit., p. 126.

torna al paese natio dove riappare la figura della nonna Shakhlan che accompagna il protagonista nel suo girovagare per la Mogadiscio distrutta dalla guerra. La narrazione, diversamente dall'inizio del capitolo in cui risulta condensata in un breve riassunto del destino dei membri della famiglia che si sono rifugiati in altri continenti, riprende qui il ritmo più esteso. Riappaiono intanto i ritornelli che accompagnavano la figura di Shakhlan «camminava, camminava» e «Il latte è buono», oppure altre versioni dello stesso. La presenza della nonna, che gli si rivela la notte nel sogno, spinge Gashan a decidere di rimanere a Mogadiscio; la figura fantasmatica di Shakhlan lo accompagna nelle sue peregrinazioni per la città saccheggiata:

Diede un calcio a dei vecchi sandali, che appartenevano ad un *reer guuraa*, un nomade. «Cosa ci fanno qui i sandali dei figli dei cammelli?» si chiese. Riconobbe questi sandali perché il nomade porta indistintamente gli stessi sandali per la destra e per la sinistra. Le scarpe rivolte al cielo gli ricordavano che il passato e il futuro non avevano più senso. Bisognava inventare il presente. Si guardò attorno. Non c'era nessuno a cui parlare, dire quello che aveva dentro. Troppi morti. Troppa desolazione di anime. Troppo vuoto⁴³².

Con questo gesto simbolico il protagonista scredita il simbolo per eccellenza dell'etnia nomade - i sandali - e sollecita i suoi connazionali a pensare, invece che al passato sempre evocato dalla tradizione e ad un futuro inimmaginabile in un contesto di totale rovina, al presente di morte e di distruzione che hanno provocato. Il *focus* della narrazione segue le riflessioni del protagonista contraddistinte dalla denuncia tanto della cultura somala quanto di quella coloniale, ma anche dai giudizi del personaggio rispetto alla propria esperienza di migrazione che ha trasformato la propria identità errata in un'identità ibrida, consapevole della propria pluralità.

⁴³² G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 125.

Dunque, allo stesso modo in cui Cristina Ali Farah fa dell'oralità il principio strutturale dei suoi due romanzi che abbiamo preso in analisi, anche in *Garane Garane* l'oralità influisce sulla struttura del testo essendo espressa dalla presenza di diverse voci (che porta con sé un forte dialogismo), dall'uso dei ritornelli «camminava, camminava» e «Il latte è buono», che appaiono in diverse varianti e scandiscono la narrazione, dai costanti accenni all'universo culturale somalo, dalla forte presenza di elementi soprannaturali nonché dal ritmo disteso della narrazione che caratterizza i passaggi in cui appare il cammino di Shakhlan Iman. Il ricorso ad alcuni degli aspetti tipici dell'oralità, però, non comporta l'idealizzazione del patrimonio tradizionale somalo poiché, da quanto si desume dall'ultimo estratto e da tutto il quarto capitolo, lo scrittore procede ad una forte critica ai presupposti ideologici di quest'ultimo. Il protagonista assume così un atteggiamento critico verso quello stesso patrimonio, paragonando l'immutabilità della tradizione ai colori e alla consistenza di un *jimbar*, una sedia bassa senza schienale che le condizioni atmosferiche non scalfiscono minimamente, rivelando così la mentalità maschilista e belligerante che sta dietro quella stessa tradizione⁴³³.

Il romanzo *Regina di fiori e di perle*, pubblicato da Donzelli nel 2007, si situa tra le opere più rappresentative della produzione letteraria postcoloniale in lingua italiana⁴³⁴. L'opera si colloca a metà tra autobiografia e romanzo *neostorico*⁴³⁵ in cui la storia di formazione della piccola Mahlet si affianca alla narrazione di avvenimenti di carattere storico e in cui, tramite il recupero delle memorie etiopi sul colonialismo

⁴³³ Ivi, p. 16.

⁴³⁴ Per il caso italiano la riscrittura di un romanzo canone della letteratura coloniale italiana da parte di una scrittrice postcoloniale conferisce pienamente all'opera il titolo del romanzo postcoloniale italiano. G. Benvenuti, *Da Flaiano a Ghermandi. Riscritture postcoloniali*, in «Narrativa», cit., pp. 311-321, p. 317.

⁴³⁵ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, op. cit.

italiano, si procede alla ricostruzione del quadro storico-politico dell’Etiopia⁴³⁶. Esaminando l’edificio narrativo del romanzo, ci si rende conto del carattere ibrido di quest’ultimo manifesto tanto a livello della struttura, quanto a livello della lingua, arricchita com’è da una serie di stilemi, di forme e di termini in amarico. *Regina di fiori e di perle* è un romanzo corale che si articola in due parti in cui vengono dispiegate le vicende storiche che vanno dall’occupazione italiana, nell’ottobre del 1935, fino all’anno 2000, quando Mahlet ritorna in Etiopia dopo aver passato un periodo in Italia.

Ebbene, nella prima parte, intitolata *La promessa*, la quale comprende i primi due capitoli del romanzo, l’io-narrante della protagonista rievoca le esperienze incantate della propria infanzia trascorsa a Debre Zeit insieme alla sua famiglia e, al contempo, sullo sfondo della narrazione si delinea il quadro storico-politico del paese. La storia di formazione di Mahlet costituisce, però, anche la cornice del romanzo al cui interno si inseriscono una serie di altre storie che vengono raccontate nella seconda parte del romanzo. La linea temporale di questa sezione, che segue uno sviluppo cronologico, viene interrotta da un’analessi eterodiegetica in cui il vecchio Yacob, uno dei tre venerabili anziani della famiglia allargata di Mahlet, prende la parola per raccontare le vicende intorno alla resistenza etiope contro l’invasione degli italiani nel 1935. La scoperta da parte della protagonista di un documento storico datato in epoca coloniale, un *foglio di sottomissione*, farà sì che venga a galla la storia della guerriglia etiope contro il giogo coloniale contro cui Yacob ha combattuto. Nel raccontare le dinamiche legate al periodo in cui era un *arbegnà* (un partigiano), il saggio anziano si riferisce anche alla storia d’amore, finita tragicamente, tra sua sorella, Amarech, e un soldato

⁴³⁶ S. Contarini, *Narrazioni, migrazioni e genere*, in L. Quaquarelli (a cura di), *Certi Confini. Sulla letteratura italiana della migrazione*, cit., p. 138.

italiano, Daniel. Una volta finito il suo racconto, il vecchio partigiano fa promettere alla piccola Mahlet che, quando sarà grande, scriverà la sua storia:

Sarai la nostra cantora. [...] Allora prometti davanti alla Madonna dell'icona. Quando sarai grande, scriverai la mia storia, la storia di quegli anni e la porterai nel paese degli italiani, per non dare loro la possibilità di scordare. [...] Sarai la voce della nostra storia che non vuole essere dimenticata⁴³⁷.

Questa prima parte, che assume dunque la forma di un *Bildungsroman* dedicato alla narrazione degli episodi della vita di Mahlet dal momento della sua infanzia fino all'età adulta ambientati nel periodo della dittatura di Derg (attorno agli anni Settanta), si chiude con un salto temporale lineare negli anni Novanta e lo spostamento della protagonista in Italia per i suoi studi universitari.

Nella seconda parte, intitolata *Il ritorno*, Mahlet, dopo essere vissuta per cinque anni in Italia, rientra alla sua terra natia per la morte del vecchio Yacob e vi trascorre un periodo di lutto durante il quale si reca ogni giorno alla chiesa di Giorgis per pregare insieme al vecchio eremita, Abba Chereka. È qui che si assiste all'adempimento del suo destino, nel senso che è nel monastero che il personaggio riuscirà a ricordarsi della promessa, di cui si era nel frattempo completamente dimenticata, che aveva fatto al saggio anziano. In questo posto Mahlet assiste ad una serie di storie che le vengono raccontate, in un arco temporale di sei giorni consecutivi, da una serie di personaggi che vi incontra e in cui ciascuno degli io-narranti le affida una storia concernente prevalentemente il passato dell'occupazione coloniale oppure l'esperienza di migrazione in Italia, che alcuni tra di loro hanno vissuto successivamente alla fine dell'epoca coloniale la sua vocazione si palesa.

⁴³⁷ G. Ghermandi, *Regina di fiori e perle*, cit., p. 5 e p. 67.

In quanto opera che si propone di restituirci una serie di memorie di ambientazione coloniale che mettono in discussione la narrazione dominante italiana sull'occupazione dell'Etiopia, *Regina di fiori e di perle* istituisce un romanzo in cui viene privilegiato il punto di vista di chi sta dall'altra riva della Storia. Si opta così per determinate forme di discorso, nonché di una lingua letteraria, che testimoniano la necessità di rappresentare l'alterità nella sua complessità. Altrimenti detto, nel romanzo non viene riprodotto soltanto un contro-discorso storico, che si opponga a quello occidentale, ma vengono adottate anche le forme che siano adatte al contenuto veicolato. In tal senso, nell'opera che andiamo analizzando, la Storia viene raccontata per mezzo di diverse forme e tramite una polifonia incarnata nei sette io-narranti, i quali assumono variegati punti di vista, offrendone così una pluralità di storie che, una volta messe insieme, formano il ritratto del mosaico della Storia. Vediamo così emergere una serie di voci narranti etiopi, come quelle degli *arbegnà* (Il vecchio Yacob⁴³⁸ e Abbaba Igirsà Salò⁴³⁹), la voce di un vecchio vescovo⁴⁴⁰, le voci di donne raffigurate sia nel loro ruolo attivo nella resistenza come partigiane (la storia della madre della signora della tartaruga che ha partecipato alla resistenza ma anche la famosa condottiera Kebedech Seyoum⁴⁴¹), sia in quello di soggetti migranti (la storia di Bekelech⁴⁴²). Nonostante queste voci provengano prevalentemente dal campo degli etiopi, e dunque enfatizzano il carattere prevaricatorio dei soggetti ex-colonizzati, la scrittrice non si astiene dal restituirci anche la prospettiva di alcuni personaggi italiani che adottano dei punti di vista difforni all'ideologia fascista e nazionalistica vigente. In tal modo, il colonialismo viene rappresentato nella sua complessità e non come un fenomeno omogeneo.

⁴³⁸ Ivi, p. 17.

⁴³⁹ Ivi, p. 167.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 154.

⁴⁴¹ Ivi, p. 205.

⁴⁴² Ivi, p. 243.

In quest'ultima categoria rientrano le storie di Daniel e del Signor Antonio, che si inseriscono all'interno dei racconti degli io-narranti principali, rispettivamente in quella di Yacob all'inizio del romanzo e in quella di Woizero Bekelech alla fine, e raffigurano il momento dell'incontro tra il soggetto ex-colonizzato e quello dell'ex-colonizzatore; le loro voci vengono riportate nel testo tramite la riproduzione del discorso diretto che irrompe nella diegesi in terza persona. Daniel è il giovane soldato italiano che si innamorò di Amarech – la sorella di Yacob con cui ha avuto una bambina – il quale ha disertato dalle truppe coloniali per partecipare alla guerriglia etiopica e per combattere contro il regime fascista al fianco dei partigiani. La sua vita – assieme a quella di sua moglie – finisce in modo tragico per mano degli italiani che li uccidono per aver infranto il Decreto 880 della legge razziale, che impediva i rapporti tra i cittadini italiani e le donne indigene. Ecco qui di seguito la voce di Daniel:

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. [...] Io non ci andrò in Italia. Yacob [...] portaci dai tuoi amici, dai guerrieri. Ti giuro, combatterò con loro contro i fascisti⁴⁴³.

La prospettiva del secondo personaggio italiano, ossia il signor Antonio, che emerge nel racconto di Woizero Bekelech, occupa più spazio nella narrazione, risulta più complessa e rende meglio conto dell'ambivalenza insita nell'impresa coloniale. Da un lato, l'ex combattente in Etiopia che lavorava come traduttore, riproduce nel suo rapporto con il personaggio di Bekelech alcuni degli schemi gerarchici soggiacenti al rapporto tra colonizzato-colonizzatore, come quando insiste ad insegnare alla donna etiopica a scrivere, perché era analfabeta, oppure quando riproduce uno dei tipici miti del

⁴⁴³ Ivi, pp. 52-53.

discorso coloniale italiano secondo cui la resistenza etiope avrebbe avuto una portata molto limitata.

Quel giorno cercò, ancora, di convincermi a imparare a leggere e scrivere l'amarico: «Bekelech è facile – ribadì. Per te che lo sai parlare imparare a scriverlo sarebbe una sciocchezza». E cominciò a spiegarmi la struttura del nostro alfabeto. [...] «Signor Antonio – risposi questa volta buttando i miei occhi dentro i suoi – mi piacerebbe imparare, ma dovete comprendere! Tutta l'energia che ho la divido tra lavoro e il tentativo di vivere secondo la vostra cultura che, come lei sa, è molto diversa dalla nostra». Lui comprese e non tentò più di insegnarmi⁴⁴⁴.

Però c'era un argomento che non voleva mai toccare. Quando gli chiedevo della nostra resistenza, dei nostri arbegnà. Allora il Mal d'Etiopia passava. Di colpo diventava un vero patriota italiano. «Bekelech – diceva con enfasi – cosa vuoi che potessero fare qualche migliaio di disgraziati contro il nostro esercito? un esercito ben equipaggiato. Un esercito europeo del XX secolo? Giusto far esplodere piccole scaramucce senza grandi conseguenze». «Sarà...», replicavo io, certa del contrario⁴⁴⁵.

Il personaggio assume dunque, da un lato, l'atteggiamento di buon civilizzatore nei confronti del soggetto ex-colonizzato, però, dall'altro, muove una forte critica contro il regime fascista di cui non condivideva convinzioni e finisce per ammettere a Bekelech la profonda vergogna che provava riguardo ai crimini compiuti durante l'occupazione dell'Etiopia.

Signor Antonio [...] ve lo chiedo un'ultima volta: venite in Etiopia con me. Un breve viaggio. «No Bekelech. [...] 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 grande vergogna. Bekelech, io mi vergogno. Mi vergogno di ciò che il mio paese ha fatto al vostro»⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ Ivi, pp. 260-261.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 275.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 277.

Dunque, contrariamente a quanto accade nel caso di *Madre piccola* in cui, come abbiamo visto, la voce del soggetto ex-colonizzatore viene silenziata, oppure ci perviene esclusivamente tramite la voce narrante del «soggetto minore», nel presente romanzo la voce degli italiani non viene filtrata dal racconto dell'io-narrante ma viene riportata all'interno del testo tramite il discorso diretto. Tale scelta è destinata ad accentuare la critica corrosiva mossa contro il sistema coloniale che si trova al cuore del romanzo, in quanto essa emerge dalle parole degli italiani stessi che ne denunciano la profonda gerarchizzazione e corruzione. In tal modo, l'impresa coloniale appare nella sua eterogeneità poiché viene gettata luce sulla presenza di tanti soldati italiani al suo interno i quali si opponevano ai dettami dell'ideologia fascista ma si trovarono costretti a combattere in Africa⁴⁴⁷.

In *Regina di fiori e di perle* emerge una turbolenza di storie, raccontate da diversi punti di vista, che sono la rappresentazione di personaggi provenienti da tutte le classi sociali che parteciparono attivamente nella resistenza etiopica. Nei racconti si mettono in scena tanto i grandi personaggi storici, imperatori, eroi gloriosi, quanto dei personaggi più umili, quali commercianti, infermieri, preti, monaci, contadini che hanno combattuto contro gli italiani. Oltre agli io-narranti maschili, la scrittrice dà spazio anche a diverse figure femminili che, nel periodo di guerra, hanno patito in quanto madri e mogli che dovevano prendersi cura della famiglia da sole, e in quanto donne

⁴⁴⁷ Come emerge da ricerche storiche, come quella di Imma Taddia, le memorie che vengono utilizzate come fonti per la ricostruzione del colonialismo italiano erano quelle di italiani che hanno combattuto in Africa e corrispondevano di solito alle élite militari. Mancavano invece le memorie degli italiani lavoratori ed operai che vivevano in colonia in condizioni di estrema precarietà. Questa fascia della popolazione italiana viveva d'altronde in stretto contatto con gli indigeni e non condivideva affatto il mito di superiorità della razza bianca né rispettava le leggi razziali. Nelle loro testimonianze traspare di fatto una certa distanza dalla propaganda del regime e una denuncia della sua corruzione e incapacità di organizzazione che conferma l'impossibilità di offrire una visione omogenea della colonizzazione in Etiopia. Cfr. I. Taddia, *Italian Memories/African Memories of Colonialism*, in R. Ben Ghat, M. Fuller (eds), *Italian Colonialism*, New York, Palgrave-Macmillan, 2005, pp. 209-219.

ridotte ad oggetti sessuali nelle mani dei signori-colonizzatori. Tra di loro vengono presentate anche alcune figure di partigiane ed eroine che non solo hanno combattuto nella resistenza, ma sono state addirittura condottiere di intere armate.

Il richiamo delle memorie coloniali attuato dalle voci narranti consente l'emergere di una serie di racconti, ciascuno dei quali viene restituito tramite l'impiego di un diverso genere narrativo che fornisce il quadro finzionale alle testimonianze orali. L'opera è dunque composta da favole, da composizioni in versi e da racconti che potrebbero essere letti anche in maniera indipendente e autonoma; ciò nonostante tutte le diverse parti sono collegate tra di loro dal contenuto e ciascuna risulta necessario nell'economia del romanzo. Tutte le volte che la focalizzazione della narrazione cambia, esso viene dichiarato esplicitamente, tanto all'inizio del racconto quanto alla sua fine: nella prima analesi riguardante la *Storia di Yacob*⁴⁴⁸ – in cui si inserisce anche la prima composizione poetica cosiddetta *getem*, che vedremo più avanti, e la storia di Amarech e Daniel – la voce narrante del saggio anziano dice a Mahlet: «Sistemati che ti racconto la storia del foglio di sottomissione. [...] Sei pronta?». Annuii⁴⁴⁹. [...] «Ecco figliola – mi disse Abba Yacob – ecco la mia storia, la storia del foglio, la storia della mia Amarech, sorella della tua bisnonna»⁴⁵⁰.

In seguito, si introduce una fiaba dal titolo *Storia dello stupido leone con la scimmia*⁴⁵¹ raccontata dal personaggio del vecchio vescovo che la protagonista ha incontrato durante il suo primo giorno nel monastero aspettando che arrivasse Abba Chereka. Ecco come si apre e si chiude la sua storia: «“Come? Non conosci la storia dello stupido leone con la scimmia? [...] Beh! Te la racconto. Fatti cuore figliola, e

⁴⁴⁸ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 17.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 16.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 67.

⁴⁵¹ Ivi, p. 154.

accogli questa storia'»⁴⁵² [...] «Terminata la storia il vecchio vescovo, senza attendere un mio commento, mi diede una pacca sulle spalle e [...] si alzò»⁴⁵³. La fiaba è destinata a descrivere in maniera allegorica i rapporti coloniali tra l'Italia e l'Etiopia sotto forma di relazioni tra il leone e la scimmia; in essa si proietta l'arroganza del leone che simboleggia il colonialismo italiano, incapace di guardare la realtà tramite gli occhi dell'Altro, ossia quelli che hanno subito le conseguenze di tale ignoranza. Diventa esplicito che la tipologia di narrazione selezionata dalla scrittrice, la fiaba, non è casuale ma risulta funzionale allo scopo didascalico dell'opera la quale non intende limitarsi alla mera rappresentazione dei fatti, bensì si propone di assumere anche una funzione pedagogica.

Le storie che seguono, ossia quella del personaggio di Abbaba Igirsà Salò⁴⁵⁴, quella di Farisà Alulà raccontata da Dinkie⁴⁵⁵, e quella della celebre condottiera Kebedech Seyoum⁴⁵⁶ narrata dal personaggio della signora della tartaruga, concernono il racconto di avvenimenti storici corrispondenti ai momenti salienti di tutte e due le fasi della resistenza etiope. Il racconto di Abbaba Igirsà Salò ricostruisce gli eventi storici corrispondenti alla prima fase della controffensiva da parte dell'esercito di Hailè Selassiè, verificatasi durante i mesi di novembre e dicembre del 1935, destinata a bloccare l'invasione degli italiani sul fronte nord del paese. Il personaggio del vecchio narratore della televisione nazionale, ispirato a una figura vera della storia culturale dell'Etiopia contemporanea, racconta dell'uso dei gas chimici da parte dell'esercito italiano proprio in questa prima fase della resistenza, nonché dello sterminio di tutta la sua famiglia che viveva nella città di Harar: «Se vuoi ti racconto un pezzo della mia

⁴⁵² Ivi, p. 154.

⁴⁵³ Ivi, p. 157.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 167.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 185.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 205.

storia, di quei tempi. Forse un giorno potrebbe servirti”. Annui e lui si mise immediatamente a raccontare»⁴⁵⁷. [...] «Il vecchio narratore aveva terminato il suo racconto. Fece una breve pausa e poi si alzò per andarsene»⁴⁵⁸.

Nelle altre due storie invece vengono riportate le gesta di alcuni tra i più importanti eroi della resistenza tra il reale e il mitico. I racconti assumono la forma di epopee intente a raccontare al lettore italiano la storia della resistenza da un punto di vista sempre interno alle vicende narrate nonché ad esaltare tanto i personaggi storici quanto le figure di anonimi/e partigiani/e etiopi che si sono combattuti/e contro il giogo coloniale italiano. In sinergia con la carica istruttiva dei racconti va anche il carattere epico che essi assumono, scaturito dall’operazione di sublimazione di questi personaggi attuata dalla scrittrice tramite l’iscrizione delle loro eroiche imprese all’interno di una lunga tradizione orale, che verrà trasmessa di generazione in generazione e finirà per far parte della memoria collettiva etiope. La narrazione della signora della tartaruga si introduce e si conclude allora con le parole seguenti: «“Senti figliola, ti piacciono o no le storie? [...] Intanto ascolta, poi quando arriverà il momento te ne ricorderai. E le userai”»⁴⁵⁹. [...] «Allora ti è piaciuta la storia di mia madre? [...] Quando la userai non scordarti nessuna parte. Tutto è indispensabile per comprendere quei tempi»⁴⁶⁰; invece nel raccontare la storia del glorioso eroe Farisa Alula, il personaggio di Dinke ribadisce: «Ciao figliola [...] mi manda la signora della tartaruga [...] mi ha detto di venire qui e raccontarti del mio padrone. Posso attaccare. Ecco [...] Attacco. Dall’inizio. Ti racconterò del mio padrone: il comandante Farisa Alula. Il Grande»⁴⁶¹. [...] «A quel

⁴⁵⁷ Ivi, p. 166.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 179.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 202.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 231.

⁴⁶¹ Ivi, p. 184.

punto, smettendo all'improvviso di raccontare, mi chiese se sapevo che ore fossero [e] si alzò e si allontanò [...]»⁴⁶².

Infine, l'ultimo io-narrante ad affidare a Mahlet la propria storia è Woizero Bekelech, la quale attacca nel modo seguente: «“Mahlet! Sei tu che raccogli le storie sul tempo degli italiani?” [...] “Sentite”- dissi – “io non raccolgo storie, ma se volete raccontarmi la vostra, sarei contenta di ascoltarla”. [...] “Allora fatti coraggio figliola e ascolta la mia storia” [...]»⁴⁶³. «“Ecco figliola! La storia del Signor Antonio è terminata. Quando la userai dammene notizia attraverso la signora della tartaruga”»⁴⁶⁴. La narrazione di quest'ultima storia si potrebbe avvicinare al genere del *reportage* in quanto si pone l'obiettivo di descrivere l'esperienza di migrazione del personaggio in questione nell'Italia degli anni Novanta e di rendere testimonianza della realtà contemporanea legata all'emigrazione nella società italiana. Benché questa storia non presenti per l'appunto delle somiglianze con il genere della fiaba, che le ha precedute, essa condivide tuttavia la portata etica e morale che permea anche le altre narrazioni. Queste ultime costituiscono dei dispositivi di maieutica miranti ad informare il lettore italiano sul passato coloniale del proprio paese e a riparare, mediante l'operazione di presa di parola e di rammemorazione mnemonica, i torti della Storia, le cui ripercussioni si espandono fino ai giostrini nostri.

Oltre al genere letterario della fiaba, che abbiamo già riconosciuto, vi sono anche due momenti all'interno del romanzo in cui vengono inserite delle poesie orali, i cosiddetti *getem*: un tipo di poesia amarica che istituisce uno dei fondamentali generi letterari della cultura etiopica e viene raffigurato sotto forma di composizione in versi cantata dall'*azmari* e accompagnata dal *masinko* – un violino tradizionale

⁴⁶² Ivi, p. 195.

⁴⁶³ Ivi, p. 241.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 279.

monocorde⁴⁶⁵. Il primo viene integrato nel racconto che apre il romanzo e viene cantato da Aron l'*azmari* allo scopo di glorificare le imprese di Yacob da guerrigliero. Questo primo componimento viene rappresentato in una forma mista, in quanto ci vengono riportati nel testo i primi versi in amarico – sprovvisti di traduzione in italiano – e il resto viene riassunto dalla voce narrante di Yacob. L'irrompere di queste due strofe in amarico nel corpo principale della narrazione potrebbe rispondere all'intento della scrittrice di porre l'accento sul carattere eminentemente etiope del genere letterario in questione il quale non ha un suo corrispettivo nella cultura italiana.

Per allietare il pranzo delle ospiti, Aron, il nostro *azmari*, aveva preso il *masinko* e si era messo a [...] declamare strofe, accompagnandosi con la musica. Erano versi in mio onore:

Afer tekelelachew iellum behiwot

af keftew motu Yacobn siaiut.

La polvere li avvolge, non sono più in vita
sono morti a bocca aperta vedendo il grande Yacob.

[...] Ogni strofa alludeva a un evento che mi vedeva protagonista. Worku, Nuguse e Hailè Teklai ne dettagliavano i fatti. Aron accennava e loro ampliavano. Racconti e racconti su di me. Di mie gesta eroiche a futura memoria [...]⁴⁶⁶.

Il genere in questione permette, dunque, al cantore di esporre le vicende belliche del grande guerriero sia per esaltare il suo eroismo in presenza della sua famiglia sia per celebrare le virtù dei partigiani e motivare il gruppo dei combattenti. Il secondo *getem* invece viene incorporato nella finzione narrativa alla fine del romanzo in cui si riproducono le vicende dell'ultimo giorno di Mahlet nel monastero. Quello che cambia questa volta è che la poesia è tutta trascritta in italiano con soltanto alcuni accenni

⁴⁶⁵ Ivi, p. 20.

⁴⁶⁶ Ivi, pp. 20-21.

all'amarico; atto che manifesterebbe la volontà dell'autrice di rendere il poema trasparente dal punto di vista linguistico nei confronti del lettore italiano.

A cena terminata
e tavola sparecchiata
iniziano le chiacchiere
dei grandi di casa.

«Figliola è sufficiente,
va' via da questa stanza»,
dicono e ripetono
alla piccola Mahlet [...].

Un giorno da lontano
vediamo un carro armato.
Tra gli alberi nascosti,
ci prepariamo a compiere
l'agguato da *arbegnà*. [...] ⁴⁶⁷.

Ecco che dal carro
sbuca un *nech sollato*:
io ho sollevato il mauser
e gli ho sparato! [...]

«Proteggici, aiutaci, Dio creatore»,
si mette a urlare la gente attorno a noi.

Ed ecco in nostro aiuto il grande Yacob!

⁴⁶⁷ Ivi, p. 289.

Brandisce la sua spada e balza su di loro,
rotea in aria superba la sua lama,
e poi più in basso, precipita su teste,
con i miei occhi, dico, in questi occhi
riflesse ho visto due teste rotolare. [...] ⁴⁶⁸.

Tutto questo accadde in quei tempi di tristezza,
e quando con la lotta vincemmo l'oppressore,
quando tornò il paese in mano nostra,
sfilarono gli arbegnà con la bandiera
che alta nei cieli era tornata a cantar di festa ⁴⁶⁹.

Come ci informiamo dal paratesto, si tratta di una poesia che è stata inizialmente composta per intero in amarico da Gebre Iasu Gorfu e poi tradotta dalla scrittrice stessa in italiano ⁴⁷⁰. L'esecutore è, anche in questo caso, Aron l'*azmari*, le cui declamazioni poetiche avevano accompagnato Yacob e i suoi compagni sul terreno delle battaglie nella guerra del 1935. Egli appare tanti anni dopo e recita un lungo panegirico in cui vengono riportate delle scene dall'infanzia di Mahlet, le gesta eroiche di Yacob, nonché dei riferimenti al momento della liberazione dell'Etiopia dall'Italia; elementi tutti destinati a incitare Mahlet a non dimenticare la sua storia e quella del suo popolo. In tal modo, la protagonista scopre a sua grande sorpresa che viene evocato anche il proprio nome in quel panegirico facendola così partecipe di quella sfera leggendaria perché trasmittitrice della memoria collettiva. A seguito di questo momento di iniziazione, l'eremita riveste la giovane ragazza della missione di diventare cantora della storia del

⁴⁶⁸ Ivi, p. 290.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 291.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 302.

popolo etiope e le offre il quaderno in cui Yacob le aveva riportato tutti i nomi e i luoghi storici che le sarebbero serviti.

Visto da questa prospettiva, diventa esplicito che il recitare del secondo *getem* avviene in un momento critico della narrazione, in quanto consente alla protagonista di comprendere il senso della sua visita al monastero, di recuperare la promessa che aveva fatto e di compiere l'azione che aveva preso in carico, ossia quella di svelare agli italiani la storia etiope tramite l'atto di scrittura. Il fatto che questa volta l'autrice traduca interamente in italiano la poesia non andrebbe letto soltanto come una volontà di trasparenza, bensì si allineerebbe anche all'estetica di ibridismo che contraddistingue la produzione postcoloniale, che in questo specifico caso si manifesta nell'intento dell'autrice di "tradurre" – metaforicamente e letteralmente – un genere letterario, tipico della cultura orale etiope, in una lingua occidentale. La narrazione della storia si presenta dunque qui nella sua complessità, poiché la scrittrice ricorre ad una pluralità di variegate forme letterarie tematizzate nel romanzo allo scopo di trascrivere le testimonianze raccolte, come per esempio l'uso di favole, di racconti, e di poesie-*getem*. Ciascuno di questi racconti rivela uno statuto narrativo diverso e offre un campione dei generi reperiti nella cultura popolare orale etiope⁴⁷¹, di cui diventa esemplificativo anche il neologismo, *cantora*, impiegato dall'autrice con l'intento di descrivere «una

⁴⁷¹ La scrittrice aveva fornito maggiori dettagli sui generi della letteratura orale etiope che si trovano parzialmente nel suo romanzo, lamentandosi della graduale scomparsa di questi ultimi nella società moderna in cui si stanno completamente perdendo le radici e vengono meno i valori tradizionali, nella loro doppia veste di promotori e mandatori di quegli stessi generi: «In Etiopia c'erano questi generi di letteratura orale detti *gené*, oppure *oro* e *cera*, con il significato di oro colato nella cera. Con questi *gené* si usava insultare tutti [...]. C'è pure una forma di improvvisazione poetica chiamata *ghitm* che si basa sul ritmo e serve per raccontare le storie ma anche gli aneddoti della vita quotidiana. [...]». Cfr. D. Comberinati, *La quarta sponda*, cit., p. 152.

figura-chiave dell'espressività amara, in cui le storie vengono raccontate attraverso il canto»⁴⁷².

Tale termine, oltre ad accentuare dunque la responsabilità etica che investe l'atto di trasmissione delle memorie del passato, diventa anche esplicativo dell'importanza attribuita dalla scrittrice al canto il quale, come viene spiegato dalla stessa nel suo sito, le consente di rendere il carattere collettivo di questo patrimonio tradizionale dato che «da sempre le canzoni sono la voce del popolo»:

Ho iniziato a scrivere nel 1999, ma è stato successivamente, nel corso del tempo, che ho sentito la necessità di recuperare l'arte dell'oralità tanto cara al mio continente, l'Africa, e iniziare a narrare. La spinta al recupero dell'oralità è sorta da una esigenza che ha radice nel mio retroscena culturale etiope dove si è abituati a condividere tutto con la comunità. Narrare nasce dal desiderio di condividere l'emozione di un racconto che pulsa ogni volta con ritmo diverso perché tra narratore e pubblico si forma un cuore unico, irripetibile. Il canto che accompagna la narrazione rappresenta l'amore che nutro per la cultura etiope, per la sua spiritualità intrinseca e mi piace pensare di portarla qui, con le canzoni che non sono mai vuote di significato, che conferiscono un doppio senso ad ogni cosa e da sempre sono la voce del popolo⁴⁷³.

Gabriella Ghermandi spiega che i motivi che l'hanno condotta ad adoperare l'oralità sono legati ad un'idea di recupero dell'autenticità della cultura etiope, il cui influsso è rispecchiato sia nella presenza dei generi letterari a cui abbiamo poc'anzi accennato, sia nella struttura del romanzo. Come succede anche nel caso di Cristina Ali Farah, il cui romanzo *Madre piccola* si fonda su una serie di interviste che l'autrice aveva effettuato con membri della diaspora somala, anche in *Regina di fiori e di perle* le storie che compongono il nocciolo narrativo dei diversi racconti derivano dalla raccolta di una serie di memorie orali effettuata dalla scrittrice italo-etiope. La scrittrice ha

⁴⁷² C. Lombardi-Diop, *Postfazione*, in *Regina di perle e di fiori*, cit., p. 307.

⁴⁷³ Estratto dal sito di Gabriella Ghermandi, <http://www.gabriella-ghermandi.it/>. Visitato il 21/08/2019.

intervistato dei vecchi combattenti etiopi che parteciparono alla resistenza oppure con degli etiopi viventi in Italia⁴⁷⁴, così come lei stessa afferma nei ringraziamenti del suo libro:

Se dovessi dire che questo romanzo è solo opera mia, mentirei. Io sono solo stata colei che ha raccolto le voci. Vorrei ricordare i tanti che mi hanno raccontato le loro storie di quei tempi: Rosa Farisa, figlia di Farisa Alula, Abbaba Tesfaye Salo, Abba Woldu Mikael, Gebaynesh Kidane, Gatawn Bekele, Yehenew Smarateab, Mamma Asegedech e infine il vecchio vescovo di cui non so il nome⁴⁷⁵.

Nel testo che andiamo esaminando, dunque, il lavoro di raccolta delle storie orali è principio strutturante dell'opera ma ne è anche metafora centrale, riferita al meccanismo della scrittura della Storia. Utilizzando la struttura a cornice che presuppone la costante successione di focalizzazione nonché di molteplici piani spaziotemporali che emergono dalle narrazioni dei diversi io-narranti, si mette in dubbio l'esistenza di una verità unica e la possibilità di raccontare in modo completo e condiviso la Storia di una comunità o nazione. La molteplicità di racconti che emergono dunque si racchiudono all'interno della storia-cornice di Mahlet la quale si scioglie in maniera circolare. La circolarità, uno degli elementi tipici dell'oralità, viene rintracciata in diversi piani del romanzo, e soprattutto nella seconda parte dell'opera, in cui le storie vengono suddivise in due gruppi di cui fanno parte tre racconti ogni volta scanditi dalla

⁴⁷⁴ Così ci informa la scrittrice stessa in una sua intervista a G. Gadaleta, *Sconfinando. Intervista a Gabriella Ghermandi*, Radio Mompracem, <http://www.mompracemradio.it/mompracem/2007/11/08/gabriella-ghermandi/> visitato il 21/08/2019; D. Comberiati, *La quarta sponda*, cit., p. 150. I metodi di lavoro di Ghermandi si avvicinano a questa dello storico; ha raccolto le testimonianze orali e ha consultato gli archivi di Addis Abeba. La sua scrittura prende piede dal lavoro di documentazione, fondata anche su dei fonti diretti in Etiopia, orali e scritti in forma di archivi, ma anche attingono da risorse indirette, specie i lavori storici dei studiosi che si sono principalmente occupati della storia coloniale, come Angelo del Bocca, Nicola Labanca e Richard Pankhurst.

⁴⁷⁵ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 253.

ripetitività di una serie di gesti rituali, che questo aspetto emerge. Ogni giorno comincia con il viaggio della protagonista da casa sua verso il monastero di Giorgis: Mahlet si siede sempre sotto il sicomoro per aspettare l'eremita Abba Chereka; mentre sta aspettando contempla i passanti trovandosi in uno stato di sonnolenza – quasi vicino all'ipnosi – che viene rappresentato come un atto propedeutico al fine di ascoltare le storie; un narratore che è sempre di passaggio si mette al suo fianco e comincia a raccontarle la sua storia; solo alla fine compare il personaggio del vecchio eremita, il cui arrivo viene sempre preannunciato dal rumore caratteristico della sua fracassa. È dopo questo procedimento che la protagonista raccoglie le memorie evocate dai personaggi, come dei fiori e perle, diventandone la regina. Il parallelismo tra le parole del titolo del romanzo e le memorie dei personaggi diventa più esplicito nell'*incipit*:

Raccolgo fiori e perle.

Fiori di tutti i tipi: grandi, piccoli, invisibili, anonimi, fiori con colori sgargianti come il sole imperioso e altri con colori tenui, come brezze di primavera.

Fiori profumati e fiori la cui fragranza segreta racconta storie all'anima.

Raccolgo perle e fiori [...] ⁴⁷⁶.

Lo schema ciclico, manifestato sia nella ripartizione delle narrazioni orali in due gruppi nonché nella ripetitività dei gesti rituali, sia nell'espedito secondo cui l'opera si apre e si chiude con il giuramento della protagonista al vecchio Yacob, è evidente proprio in questo passaggio:

Quando ero piccola, me lo dicevano sempre i tre venerabili anziani di casa: «Diventerai la nostra cantora» ⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 1.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 5.

E loro, i tre venerabili anziani di casa, me lo dicevano sempre negli anni dell'infanzia, durante il caffè delle donne: «Da grande sarai la nostra cantora»⁴⁷⁸.

Adottando la strategia di una scrittura a cornice da cui emerge una pluralità di storie si mette quindi in dubbio l'esistenza di una verità unica e la possibilità di raccontare in modo completo e condiviso la Storia di una comunità o nazione, mentre la circolarità che contraddistingue il meccanismo narrativo messo in atto propone una lettura continua della storia che non si chiude, bensì ritorna e si riprende. Per dirla con le parole di Cristina Lombardi-Diop, «la fine della storia di Mahlet è anche il suo inizio, in quanto chiude il cerchio della cornice principale riportando il tempo della narrazione al presente della scrittura»⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 299.

⁴⁷⁹ C. Lombardi-Diop, *Postfazione*, in *Regina di fiori e di perle*, cit., pp. 309.

Timira è il romanzo scritto «a quattro mani»⁴⁸⁰ da Antar Mohamed e Wu Ming 2, uscito nel 2012 presso Einaudi⁴⁸¹. L'opera è contraddistinta dalle continue intersezioni tra storia e memoria con cui viene ricomposta la storia di vita di Isabella Marincola – la madre di Antar Mohamed – attraverso la voce narrante della quale viene ricostruito un capitolo della storia nazionale italiana. La narrazione si svolge tra gli anni Venti e gli anni Novanta, affrontando e intrecciando numerosi temi su cui la riflessione storiografica rimane ancora aperta, quali le “unioni miste” e le loro ricadute, politiche e private, sotto il fascismo nonché la rimozione della memoria coloniale dell'Italia postfascista. Come programmaticamente dichiarato nel sottotitolo, *Timira* è un «romanzo meticcio» che racconta la storia di vita dell'italosomala Isabella Marincola

⁴⁸⁰ Il senso in cui viene impiegato il termine qui è diverso rispetto alle altre opere «a quattro mani» nate dalla collaborazione tra scrittori di madre lingua italiana e migranti, come in *Io, venditore di elefanti* di Pap Kouma e Oreste Pivetta, *La promessa di Hamadi* di Saidou Moussa Ba e Alessandro Micheletti e *Immigrato* di Salah Methani e Mario Fortunato. In questi esempi, e in tanti altri, il carattere collettivo dell'opera derivava dal fatto che gli scrittori non di madrelingua italiana fossero da poco approdati in Italia e necessitassero di un supporto linguistico. Nel caso di *Timira*, tale problema non si pone poiché sia Isabella che Antar sono di madre lingua italiana, hanno frequentato scuole italiane (Isabella a Roma e Antar a Mogadiscio) e Antar ha, inoltre, conseguito quattro lauree nell'Università di Bologna. Seppur questo fatto diminuisca le probabilità di riproduzione di rapporti gerarchici tra autori all'interno del testo, dove le competenze dell'uno sono necessarie all'altro, ciò non toglie la probabilità di reiterazione di attitudini neocoloniali. Su questa problematica riflette Wu Ming 2 nei passaggi metaletterari del testo, sui quali ci si soffermerà anche più avanti. Il problema che si pone piuttosto in questo caso è il fatto che *Timira* non possa essere semplicemente considerata come un'opera «a quattro mani», poiché va preso in considerazione anche il contributo di Isabella, nonostante il suo nome non venga inserito tra quelli degli autori sulla quarta di copertina. Tale scelta è stata attribuita da Wu Ming 2 al fatto che «Isabella Marincola/Timira Hassan non era più su questa terra, e non sembrava onesto attribuirle la co-responsabilità di uno scritto sul quale purtroppo non ha potuto dare un parere definitivo», ma dall'altra parte la sua presenza ha contribuito in maniera talmente significativa nella scrittura che hanno deciso di inserire il nome e una foto di Timira nella quarta di copertina. Sulla questione della scrittura di migrazione a quattro mani si vedano: J. Burns, *Frontiere nel testo: autori, collaborazioni e mediazioni nella scrittura italoфона della migrazione*, in Id., L. Polezzi (a cura di), *Borderlines: Migrazioni e identità nel Novecento*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2003, pp. 203-212; S. Wood, *A “Quattro Mani” Collaboration in Italian Immigrant Literature*, in S. Bigliuzzi, S. Wood (eds), *Collaboration in the Arts from the Middle Ages to the Present*, Ashgate, Aldershot, 2006, pp. 151-162.

⁴⁸¹ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, op. cit.

nata nel 1925 a Mogadiscio. Quest'ultima e suo fratello Giorgio⁴⁸² sono figli della relazione extraconiugale che il militare Giuseppe Marincola ha avuto con una donna somala, Aschirò Assan, durante il periodo dell'occupazione della Somalia da parte dell'Italia. Nel 1927, una volta riconosciuti legalmente, i due bambini sono stati portati in Italia dal padre per vivere insieme a lui, alla sua moglie legittima e ai loro figli⁴⁸³.

Timira è, dunque, un romanzo «meticcio» perché prima di tutto adotta un punto di vista misto, ossia quello di Wu Ming 2, quello di Isabella e quello di Antar Mohamed, atto a narrare la condizione di un personaggio *in-between*⁴⁸⁴. È questa sua condizione *in-between* il secondo motivo che giustifica l'impiego dell'epiteto in questione il quale «risemantizza in modo positivo un termine di solito connotato negativamente ed evitato dagli studi postcoloniali»⁴⁸⁵, poiché rappresentare il meticcio richiede, a sua volta, di optare per un tipo di racconto che non sia quello del romanzo convenzionale ma di

⁴⁸² Giorgio Marincola è stato partigiano e antifascista. La sua storia viene raccontata dai C. Costa, L. Teodonio, *Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola (1923-1945)*, Roma, Iacobelli, 2005; Wu Ming 2, *Basta uno sparò. Storia di un partigiano italo-somalo nella Resistenza italiana*, Massa, Transeuropa, 2010; A. Amadei, *Quale razza*, 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=ivqZeYkMCm0>; il sito web *Razza partigiana* <http://www.razzapartigiana.it/>

⁴⁸³ Prima dell'occupazione dell'Etiopia, la legislazione coloniale concepiva la nozione di identità razziale in base alla discendenza paterna, per cui il riconoscimento dei figli avuti con donne africane comportava l'acquisizione della cittadinanza italiana da parte dei bambini nati dalle unioni miste. Questa situazione cambia però successivamente alla proclamazione dell'Impero quando si afferma una concezione – basata sul razzismo biologico – che si traduce nell'impossibilità da parte dei padri italiani di riconoscere i figli avuti da donne africane, e nell'attribuire a questi ultimi dello status di suddito coloniale. Su questi temi, anche se con un *focus* sul caso eritreo, si vedano i lavori di G. Barrera, *Patrilinearità, razza e identità: l'educazione degli italo-eritrei durante il colonialismo italiano (1885-1934)*, in «Quaderni Storici», n. 32, 2002, pp. 21-53 e di B. Sorgoni, *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interraziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Napoli, Liguori, 1998.

⁴⁸⁴ H. Bhabha, *Culture's in between*, in S. Hall, P. Du Gay (eds), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage, 1996.

⁴⁸⁵ La critica postcoloniale ha per lo più evitato l'uso di questo termine, privilegiando piuttosto nozioni come «figli di unioni miste» oppure di condizione «in-betweenness» (Bhabha), di «soggetti nomadi» (Braidotti), di «esuli» (Said), di «culture diasporiche» (Gilroy), di «ibrido» e «ibridismo»; evitando, insomma, il termine meticcio per le forti connotazioni razziste che veicola. Cfr. G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 105.

quello legato alla forma narrativa ibrida che prevede il mescolamento «della storia e la Storia, la testimonianza e la *fiction*, i documenti e l'introspezione, l'autonarrazione (fittizia) e la narrazione esterna»⁴⁸⁶.

L'opera si divide in tre sezioni, ciascuna delle quali viene composta da una serie di ricordi di Isabella, da estratti dal diario personale della protagonista, da fotografie, da testimonianze letterarie e da relazioni della stampa e dei cinegiornali dell'epoca. Oltre alla rielaborazione di questi materiali, gli scrittori vi inseriscono anche una serie di paratesti che consistono in un esergo situato all'inizio del romanzo, in quattro *Lettere intermittenti* che scandiscono l'intera opera – tra cui la prima che introduce il romanzo, mentre le altre tre scandiscono la fine di ciascuna delle tre parti –, in una serie di diversi reperti dell'*Archivio storico* e, infine, nei *Titoli di coda*: questi ultimi sono formati da un breve appunto dove si getta luce sulle finalità programmatiche del romanzo che andiamo analizzando nonché da un apparato di note che descrivono il lavoro di documentazione, le citazioni e la provenienza dei documenti inseriti, oltre a specificare dove gli scrittori si sono intervenuti con lo scopo di modificarne i contenuti⁴⁸⁷.

L'intreccio degli eventi narrati tramite queste diverse forme di discorso non si evolve in modo lineare, ma segue un vertiginoso movimento che spazia da un periodo all'altro all'interno di un'ampia fascia cronologica che si estende dal 1925 al 2011.

⁴⁸⁶ G. Benvenuti, *Memoria e métissage nel romanzo italiano postcoloniale e della migrazione*, in F. Manai, M. Bovo Romoeuf (a cura di), *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, pp. 115-136, p. 126.

⁴⁸⁷ Li spiegano anche che l'intento iniziale di entrambi gli scrittori non era quello di raccontare la storia di Isabella ma quella del fratello Giorgio Marincola. Isabella desiderava per tanti anni realizzare tale faccenda e questo desiderio divenne un costante riferimento per le sue scelte di vita, tra cui anche la sua scelta di tornare in Somalia in cerca della madre. Questo fu uno dei sogni del fratello, precocemente mancato per via della strage nazifascista, che desiderava rientrare con la giovane sorella in Somalia, una volta laureatosi in Medicina. Come afferma Isabella stessa: «Se mio fratello Giorgio mi aveva detto che un giorno saremmo tornati in Somalia, allora il vero tradimento della sua memoria era non andarci, ora che potevo». Cfr. A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 264.

Così, nei capitoli che costituiscono dei racconti veri e propri, vengono ricostruite delle vicende ambientate in Somalia e in Italia che coprono il periodo tra il 1925 e il 1992. In essi, la voce narrante è ora quella della protagonista che racconta in prima persona ora la voce del narratore che racconta in seconda persona, rivolgendosi ogni volta ad Isabella, in modo da farla apparire in due ruoli discorsivi diversi: quello dell'“io”-narrante e di un “tu” del narratore. La protagonista prende la parola nei capitoli dedicati alla narrazione di vicende appartenenti al passato lontano, come quello della sua nascita in Somalia e della sua infanzia e adolescenza da meticcica a Roma, della sua vita da giovane in Italia e del ritorno in Somalia. In prima persona si evolve anche la narrazione nei passaggi estratti dall'agenda di Isabella, riadattati però dai due scrittori, destinati a ricostruire gli eventi di un altro livello cronologico, rispetto alle vicende del passato. Sono questi gli eventi accaduti nei mesi di gennaio e febbraio del 1991 quando Isabella, dopo aver passato tanti anni in Somalia, si ritrova costretta a tornare in Italia come profuga a causa della guerra civile che scoppia nel paese negli anni Novanta a seguito del crollo del regime di Siad Barre⁴⁸⁸.

I nove capitoli dal titolo *Archivio Storico*, d'altro canto, includono una serie di reperti storici (documenti di archivio, relazioni ufficiali e articoli di giornali) tramite i quali si mette in scena una documentazione che riguarda sia in modo esplicito la vita di Isabella Marincola, sia degli avvenimenti storici di più ampia portata, come ad esempio l'amministrazione fiduciaria della Somalia, la guerra civile e la Resistenza, che la concernono in modo indiretto. Così appaiono nel romanzo alcuni documenti tra cui la *Relazione riassuntiva del governatore della Somalia a sua Eccellenza il Capo del*

⁴⁸⁸ Le peripezie dell'approdo di Isabella in Italia erano già pubblicate parzialmente a giugno del 1992 in «Soo-Maaal», un foglio autoprodotta stampato a Pavia con il titolo *Quando la Somalia risorgerà dalle sue ceneri?*. Cfr. A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 506.

*governo sull'opera compiuta nella colonia*⁴⁸⁹, l'estratto del diario di Galeazzo Ciano⁴⁹⁰, l'atto ufficiale con il quale Giuseppe Marincola riconosce la figlia Isabella⁴⁹¹, varie fotografie di Isabella, della madre naturale e del fratello⁴⁹², la notifica dell'assegnazione della medaglia d'oro alla memoria di Giorgio Marincola⁴⁹³. Questi reperti sono a volte dei documenti storici riportati nel testo, a volte dei documenti del tutto o parzialmente ricostruiti e trascritti dagli scrittori in modo da mimetizzare il quadro storico in cui gli eventi hanno avuto luogo. Gli apporti delle ricerche storiografiche d'archivio non si limitano però soltanto ai capitoli dell'*Archivio storico*, perché vengono riscontrati anche in altre parti del romanzo. In esse appaiono, l'una accanto all'altra, fonti dalla pubblicistica italiana degli anni Venti e Trenta che si mescolano con le fonti orali, ossia le lunghe interviste effettuate da Wu Ming 2 alla stessa Isabella e l'intervista rilasciata ad Aureliano Amadei per la realizzazione del breve documentario *Quale razza?*⁴⁹⁴. Di particolare rilevanza sono, infine, anche i due componenti poetici prodotti da artisti somali che vengono incorporati al romanzo, come quella di Faarax Nuur, intitolato

⁴⁸⁹ Ivi, pp. 33-35.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 35.

⁴⁹¹ Ivi, pp. 46-47.

⁴⁹² Ivi, p. 12, p. 49, p. 101, p. 153, p. 162, p. 170, p. 217, p. 248.

⁴⁹³ Ivi, pp. 148-149.

⁴⁹⁴ Il documentario di Amadei, *Quale razza* (la video-intervista ad Isabella che è reperibile su You-tube) nasce da un'idea di C. Costa e L. Teodonio, autori del volume *Razza partigiana* dedicato a Giorgio Marincola, fratello di Isabella e partigiano morto nel 1945. Oltre all'omonimo saggio, sotto lo stesso titolo appare anche il sito <http://www.razzapartigiana.it/> in cui si possono trovare delle foto e documenti d'archivio. All'interno di questo progetto narrativo più ampio si inserisce anche il libretto dal titolo *Basta uno sparò. Storia di un partigiano italo somalo nella resistenza italiana* accompagnato da CD audio dello spettacolo *Razza partigiana*, reading con testi a voce narrante di Wu Ming 2, musiche di Federico Oppi, Paul Pieretto, Stefano Pilia, Egle Sommacal. Cfr. C. Costa, L. Teodonio, *Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola*, Roma, Iacobelli, 2008; Wu Ming 2, *Basta uno sparò. Storia di un partigiano italo somalo nella resistenza italiana*, op. cit.

Aaakhiru-seben (La fine dei tempi) e quella di Timiro Ukash, poetessa e militante della Somali Youth League ⁴⁹⁵:

Gli inglesi, gli etiopi e gli italiani stanno litigando

Si stanno spartendo il paese, il più forte prevarrà.

Ma per me questo è un segno della fine dei tempi.

È un mondo che si sono venduti tra loro senza
che fossimo avvertiti.

È un mondo in cui l'uomo di cui ti fidi è per te
un serpente.

Ma per me questo è un segno della fine dei tempi⁴⁹⁶.

Lascia che ci facciano la guerra e ci mettano
sotto chiave

lascia che ci brucino col fuoco e proiettili,
uomini e donne

i pochi che resteranno, conquisteranno
l'Indipendenza.

Lascia che ci usino come portatori e che ci trattino
come immondizia

Lascia che trattino i saggi della Lega come servitù.

Finché l'Indipendenza per cui combattiamo
non sarà reale

Non ci lasceremo turbare da quel che fanno

⁴⁹⁵ È stata detenuta a Kisimayo nell'Agosto del 1952, perché arrestata incinta durante una manifestazione contro l'Afis, partori in carcere una bambina. Cfr. A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 349.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 36.

gli italiani.

Possano gli italiani essere distrutti e nulla restare di loro
possano esplodere con le bombe ed essere fatti a pezzi
possano essere sacrificati per la bandiera della Lega
possa Dio esaudire le mie preghiere⁴⁹⁷.

L'inserimento di due poesie orali - provenienti dalla tradizione somala - realizzatesi da artisti ex-colonizzati e tradotte in italiano assume una funzione straniante, in quanto questi due componimenti rendono conto del punto di vista dei soggetti somali nei confronti dell'imperialismo italiano. Se nella prima poesia questi ultimi sembrano annientati dagli avvenimenti storici che metteranno fine all'indipendenza di quella che diventerà la nuova colonia, in quella di Timiro Ukah tale atteggiamento di sconfitta viene ribaltato, scongiurando, tramite la ripetizione di una maledizione, la fine del colonialismo in Somalia. Il recupero della tradizione orale avviene anche attraverso il personaggio di Isabella la quale rievoca alcuni generi tipici di poesia orale che erano molto diffusi nella Somalia di allora quali il *gabay*, il *buraanbur*, il *geeraar* impiegati, a sua detta, per «protestare, corteggiare, lamentarsi»⁴⁹⁸.

I generi della tradizione letteraria somala rimangono quindi inaccessibili, oppure non vengono rielaborati, come testimonia l'incapacità di Isabella di comprenderli a causa della non-conoscenza del somalo. Sotto quest'aspetto, non si può affermare che nel romanzo che stiamo trattando si assista ad un intento di recuperare l'arte dell'oralità tipica della cultura somala, bensì si tratterebbe piuttosto di un tributo da parte degli scrittori al patrimonio letterario somalo che hanno dovuto consultare per scrivere il romanzo. Ciò nonostante, l'adozione di una forma letteraria tipica della cultura somala

⁴⁹⁷ Ivi, p. 349.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 358 e p. 345.

si allinea all'intenzione degli scrittori non solo di arricchire il carattere «polifonico ed obliquo» dell'opera, in sintonia con l'intento programmatico del manifesto della *NIE*⁴⁹⁹, apportandovi le testimonianze dei soggetti subalterni in forma di poesie, ma anche a quella di ridefinire l'immaginario coloniale del lettore italiano attraverso un genere letterario diverso rispetto a quello del romanzo. A mettere in discussione il mito degli italiani *brava gente*, mostrando come l'autorappresentazione dell'Italia quale una forza coloniale rispettosa delle popolazioni assoggettate fosse sostanzialmente poco veritiera, sarà il secondo testo in cui si esprime un odio profondo nei confronti dell'amministrazione fiduciaria italiana in Somalia (A.F.I.S.) che per i somali si traduceva nel modo seguente: «*Ancora Fascisti Italiani in Somalia*».

Infine, l'inserimento nel romanzo di questi due componimenti poetici incentrati sul tema della resistenza dei giovani somali, negli anni Sessanta, getta luce anche sull'intento iniziale degli scrittori di raccontare la storia di Giorgio Marincola la quale costituiva, d'altronde, il motivo fondamentale della nascita del romanzo. Invocando la figura del fratello partigiano della protagonista, gli scrittori suggeriscono, secondo Simone Brioni, «un'implicita riflessione riguardo alla comune battaglia dei partigiani italiani e dei popoli colonizzati dagli italiani contro lo stesso nemico: il fascismo [...], mostrando come le battaglie dei popoli che combattevano per sottrarsi al giogo coloniale italiano e quelle degli italiani per la loro indipendenza fossero mosse da intenti comuni»⁵⁰⁰. Si sovverte così, indirettamente, la canonizzazione del mito della Resistenza che, nel dopoguerra, collaborò al processo di «self-absolving and indulgent

⁴⁹⁹ L'adottare uno «sguardo obliquo» è uno dei tratti che accomunano le opere appartenenti nella "nebulosa". Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 26.

⁵⁰⁰ S. Brioni, *Pratiche «meticce»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»*, in *Postcoloniale italiano*, cit., p. 109.

deracialization of the whole italian history»⁵⁰¹, sottolineando anche la partecipazione in essa di soggetti non-bianchi, come ad esempio la figura storica di Giorgio Marincola.

Passiamo ora alla forma epistolare che viene utilizzata da Wu Ming 2 al fine di sviluppare una serie di riflessioni metaletterarie tramite l'inserimento delle quattro *Lettere intermittenti* a cui ci si è già riferiti prima. Queste consistono in un *Preludio*, due *Interludi* e un *Epilogo*; tutte si rivolgono a Timira. In esse viene sviluppata la cronaca dell'incontro tra Wu Ming 2 ed Antar Mohamed avvenuto nel 2003, i primi contatti con Isabella e le successive fasi della stesura del romanzo. Su quest'ultimo ci si focalizza nello specifico nella *Lettera intermittente n. 3*, in cui Wu Ming 2 sviluppa le proprie perplessità riguardo alle possibili complicazioni che avrebbe comportato l'impresa di scrivere un romanzo insieme ad una donna con cui aveva «una differenza d'età di mezzo secolo e [dei] gusti e giudizi molto distanti»⁵⁰². Per questo motivo, in un primo momento, il cantastorie ha pensato di raccontare da solo la storia di Isabella, basandosi su una serie di conversazioni tra lui e la protagonista registrate a livello settimanale dal 2008; cosa che Isabella rifiuta, seguendo il consiglio di Antar, e costringe così Wu Ming 2 a riflettere e a scoprire di essersi accostato a Isabella secondo la prassi neocoloniale, ben esemplificata nel passo che segue:

Lastricando di buone intenzioni la via dell'inferno, convinto di fare il bene e l'interesse di entrambi, sono venuto alle tue coste come un europeo d'altri tempi, per trasformare le tue terre nella mia colonia. Verrebbe da dire che l'unico modo per non essere colonialisti è quello di non sbarcare nemmeno, nella terra dell'altro, di non immischiarsi nei suoi affari: ma da qui a sostenere che ognuno deve stare a casa propria, il passo è breve, ed è un passo che la mia gamba rifiuta [...].

Dall'altra parte, eravamo entrambi convinti che la tua terra avesse diritto a un posto sul mappamondo [...]. Nondimeno, se avessi preso il mare e fossi tornato ai miei lidi – per

⁵⁰¹ M. Mellino, *De-provincializing Italy. Notes on Race, Racialization and Italy's Coloniality*, in C. Lombardi-Diop, C. Romeo (a cura di), *Postcolonial Italy*, cit., p. 93.

⁵⁰² A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit. p. 344.

stare certo di non confondere esplorazione e conquista – tu di certo avresti lasciato perdere ogni cartografia. E non perché senza di me non saresti uscita nell'impresa, ma perché non avresti voluto farlo da sola⁵⁰³.

In questo passaggio si spiegano in maniera efficace i ragionamenti che hanno portato Wu Ming 2 a decidere di condividere alla fine la scrittura con Isabella, la cui morte però ha reso necessario che il figlio di lei, Antar, si aggiungesse al collettivo di scrittura. Le considerazioni dell'autore sul rischio di alterare il senso della sua storia, nonché le riserve che aveva riguardo al suo stesso ruolo di «biografo o panegirista, alle prese con un libro di memorie»⁵⁰⁴, testimoniano una presa di coscienza da parte di quest'ultimo, sul rischio insito a tale impresa, ossia quello di riprodurre dei rapporti gerarchici tra lui e Timira⁵⁰⁵:

[...] la vecchia nonnina, buona solo per rammentare e rammendare il passato; la donna che porta una testimonianza di vita e l'uomo esperto che la interpreta; l'emigrato di pelle scura che può raccontare la sua storia solo indossando il costume del “povero negro”, per poi farsi prestare la voce ad un ventriloquo di pelle bianca⁵⁰⁶.

La riflessione sulla scrittura, dunque, ha spinto l'autore non soltanto a modificare la sua idea iniziale di intraprendere da solo la stesura del romanzo, ma allo stesso tempo

⁵⁰³ Ivi, pp. 345-346.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 344.

⁵⁰⁵ La stessa consapevolezza non caratterizza però, secondo Caterina Romeo, la scelta dei due autori di escludere la narratrice Isabella dalla funzione autoriale. Come afferma la studiosa, tale scelta testimonia una mancata consapevolezza da parte dei due autori della questione di genere poiché, nonostante si tratti di un testo con un carattere oppositivo e politico dovuto anche al carattere anticonformista della protagonista, da essa «[...] rimangono solo il volto e il nome nel titolo, *Timira*, quasi a suggerire che lei sia diventata l'oggetto di scrittura all'interno del testo la cui forma è stata decisa tra maschi. Dopo aver letto una narrazione che evidenzia la fierezza e lo spirito anticonvenzionale della narratrice e protagonista - che l'avevano indotta a ritagliarsi dei ruoli del tutto atipici, tanto nella società italiana quanto in quella somala, che sicuramente non erano stati concepiti per le donne come lei – i lettori e le lettrici non possono fare a meno di chiedersi se Isabella avrebbe avallato una tale operazione che in parte la relega ai margini della propria storia». Cfr. C. Romeo, *Riscrivere la nazione. La letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Le Monnier Università, pp. 65-66.

⁵⁰⁶ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 344.

è risultata, nella sua evoluzione e nelle sue conclusioni, parte integrante della trama che giustifica anche la forma che il romanzo ha nel momento della lettura. Come ci viene man mano svelato nella lettera dunque, Isabella non è soltanto la protagonista del testo, la destinataria a cui si rivolgono le lettere, ma appare anche in vesti di narratrice nei capitoli in cui viene raccontata la sua storia passata rispetto al presente del racconto. Coi diviene, di conseguenza, anche «una co-autrice “impossibile”, o meglio “impossibilitata”, a più livelli, del romanzo. Questa impossibilità ha una ragione empirica (Wu Ming 2, dopo lunghi colloqui con Isabella, ha cominciato effettivamente a redigere il romanzo dopo la morte di lei, aiutato da Mohamed Antar, il figlio di Timira), ma allo stesso tempo politica e culturale insieme»⁵⁰⁷.

Ciò che emerge con limpidezza da queste riflessioni metanarrative è legato alle questioni e al problema della posizione del soggetto narrante nella rappresentazione dell'Altro nonché nel raccontare la storia *altrui*, in quanto invita a meditare sulle forme di assoggettamento che la collaborazione tra uno scrittore del “Primo mondo” e un soggetto del “Terzo mondo” può comportare, nel senso che essa può finire per sottrarre al secondo la parola, e quindi la sua storia. Pertanto, Wu Ming 2 precisa che la decisione in sé di «scrivere insieme, cinquanta e cinquanta, non è garanzia di nulla, e anzi può diventare lo schermo dietro al quale nascondere ulteriori soprusi, con l'aggravante della buona volontà. Non basta sedersi a tavola insieme per potersi chiamare commensali»⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ G. Benvenuti, *Memoria e métissage nel romanzo italiano postcoloniale e della migrazione*, cit., p. 124.

⁵⁰⁸ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 345. Come risulta da un'intervista che è stata rilasciata dai due scrittori a Severino Mario Montanelli nel 2012, il lavoro di scrittura è stato inizialmente diviso tra i due: Antar Mohamed aveva ricostruito le parti più recenti della storia di vita di Isabella mentre Wu Ming 2 si è occupato della riproduzione delle vicende passate della protagonista in base alle interviste che aveva realizzato nel 2008 con lei. Cfr. S. Brioni, *Pratiche «mesticce»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»*, in *Postcoloniale italiano*, cit., p. 94.

Riecheggiando le riflessioni di Gayatri Spivak nel suo celebre saggio *Can the subaltern Speak?*, la quale si domanda sull'effettiva possibilità del soggetto *subalterno* di parlare, Giovanni Cattabriga avverte qui la necessità di trattare con prudenza la memoria di testimoni disposti a narrare le proprie storie, qualora uno scrittore venisse chiamato a trasformarle in intreccio romanzesco. Denunciando la violenza epistemica esercitata sui soggetti subalterni, lo scrittore bolognese segnala il costante pericolo della reiterazione di atteggiamenti egemonici e della sopraffazione di tipo coloniale, poiché, come sostiene, c'è «un piccolo colonialista che abita stabilmente i crani occidentali»⁵⁰⁹. Nel caso in cui la dovuta cautela non fosse dimostrata, tale faccenda potrebbe finire per configurarsi come puro «ventriloquismo», ossia l'azione di prestare semplicemente la propria voce ad altri, che comporterebbe non soltanto il cancellare della storia *altrui*, ma il negare anche della propria storia. Per dirlo con le parole di Spivak, quello che qui viene descritto riguarda la differenza tra l'atto di *darstellen*, ossia il “rappresentare” (nel senso di “mettere in scena”) e quello di *vertreten*, ossia il parlare in voce di qualcuno, differenza che gli intellettuali devono tenere ben presente al fine di rendere trasparente la propria posizione e, quindi, evitare di «ventriloquizzare» il discorso del soggetto *subalterno*⁵¹⁰. Lungi da fungere da ventriloquio, dunque, lo scrittore dovrebbe mettersi accanto al soggetto *subalterno* al fine di parlare insieme ad esso, procedendo alla produzione di un discorso ibrido, di un «romanzo meticcio», in cui la storia del romanziere si intreccia alla storia del soggetto *subalterno*.

Tornando alla struttura del romanzo, c'è da aggiungere che, oltre ad essere un romanzo meticcio, *Timira* è anche una storia «vera», poiché la narrazione affonda le

⁵⁰⁹ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 344.

⁵¹⁰ Cfr. G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, op. cit; Ead. *A critique of Postcolonial Reason: Toward a History of The Vanishing Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; A. D'Ottavio, *Subalterna. Ai margini del femminismo*, in S. Marchetti, J. M. H. Mascot, V. Perilli (a cura di), *Femministe a parole. Grovigli da districare*, Roma, Ediesse, 2012.

sue radici nella realtà, come abbiamo avuto modo di verificare nei *Titoli di coda*, alla fine del volume, in cui i due scrittori ci tengono a sottolineare che il lavoro è «fedele alle testimonianze di Isabella Marincola»⁵¹¹ e che la loro trasposizione romanzesca è stata effettuata «senza stravolgerne il contenuto»⁵¹². Ciò nonostante, dai *Titoli di coda* ci informiamo ulteriormente che i dati raccolti attraverso le interviste e i documenti riguardanti la vita di Isabella sono stati implementati da altri materiali derivati da ricerche storiche e d'archivio, rielaborati e manipolati, a loro volta, dagli autori, facendo così dell'architettura narrativa del romanzo un misto di fatto e di finzione (*fact-fiction*). Proprio quest'ultima precisazione giustifica la frase messa ad esergo del romanzo, ripresa da quella citata nel film di John Landis Burke&Hare, *Ladri di cadaveri*, in cui si citava: «Questa è una storia vera *eccetto* le parti che non lo sono». Di seguito si riporta la frase, così come viene riportata in *Timira*: «Questa è una storia vera [...] comprese le parti che non lo sono»⁵¹³.

In un articolo apparso sul sito *Giap*, nel 2012, relativo al romanzo, gli scrittori hanno dichiarato di aver alterato parzialmente la citazione originale di John Landis, poiché in *Timira* appare «come *tutto* vero, come può essere vera una testimonianza, un racconto messo in prospettiva, la voce di una *subalterna* che finalmente parla, sfugge alla retorica ufficiale e ci consegna il suo sguardo di parte. *Timira* non è un documentario storico, ma semmai un invito, uno stimolo ad approfondire la storia, a cercare i documenti»⁵¹⁴. Viene quindi qui sottolineato il carattere *factfictional* dell'edificio narrativo dell'opera dominato da una commistione tra il piano del reale e quello dell'immaginario, intento

⁵¹¹ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 505.

⁵¹² Ivi, p. 505.

⁵¹³ Ivi, p. 3 e p. 5.

⁵¹⁴ *Timira Cut'n'Paste*, in *Giap*, pubblicato il 5-7-2012: <https://www.wumingfoundation.com/giap/2012/07/timira-cut-n-paste/>

a gettare luce sulla complessità «di quello che si usa chiamare la Storia»⁵¹⁵, ma anche sull'impossibilità di «raccontare una verità assoluta»⁵¹⁶, perché una tale verità non esiste. L'intento degli scrittori è, semmai, quello di «raccontare modestamente la verità di Isabella, il suo punto di vista sul mondo reale e sugli esseri umani che vi ha conosciuto»⁵¹⁷, ma soprattutto si propongono di sottolineare che oltre le parti in cui vengono ricostruite le vicende di una persona realmente vissuta, anche i segmenti inventati, rielaborati, oppure interpretati dagli autori, portano anch'essi una verità all'interno del romanzo, esattamente nello stesso modo in cui lo fanno i fatti più vicini alla verità di Isabella⁵¹⁸.

Il lettore viene così invitato a creare, tra gli eventi biografici e quello che viene raccontato, un legame tra realtà e verità basato non solo sulla documentazione, ma soprattutto sulla testimonianza, manifestata prevalentemente nella presenza delle fotografie all'interno del testo⁵¹⁹. Come abbiamo già accennato all'inizio, la narrazione della storia di Isabella viene accompagnata anche da una serie di fotografie riguardanti

⁵¹⁵ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 7.

⁵¹⁶ Ivi, p. 505.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ Secondo quanto affermato da Simone Brioni, se l'intento programmatico degli scrittori era quello di raccontare la verità di Isabella, esso non è in sintonia con il risultato del romanzo, in quanto quello che viene raccontato non è la verità di Isabella, ma si tratta piuttosto della «rielaborazione e interpretazione» della verità di Isabella da parte dei due scrittori. Cfr. S. Brioni, *Pratiche «mesticce»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»*, in *Postcoloniale italiano*, cit., p. 104. Questi ultimi, a loro volta, hanno dichiarato al riguardo: «Isabella è stata attrice di cinema e di teatro, quindi sapeva molto bene che anche la memoria e l'autobiografia sono forme di recitazione. Non le interessava scrivere un diario personale, sapeva che con un taglio del genere il libro avrebbe perso di valore, si sarebbe risolto in un fatto privato. Fin da subito ci siamo trovati d'accordo che la verità del nostro romanzo non doveva consistere nella cronaca esatta di una vita, ma nel tentativo di restituirne il senso. Nel libro ci sono diversi episodi inventati, alcuni volutamente, in chiave simbolica, altri plasmati e ricostruiti da quel processo creativo che è la rimembranza. Ecco perché, in esergo al romanzo, abbiamo inserito la frase: «Questa è una storia vera, comprese le parti che non lo sono». Cfr. Wu Ming, *Timira Cut 'n' Paste*, in *Giap*, op. cit.

⁵¹⁹ G. Benvenuti, *Docu-mémoire. "Timira" et les sources du roman néohistorique italien*, in «Poetiche», Vol. 17, n. 43, 2015, p. 325.

le diverse fasi della vita della protagonista⁵²⁰: luoghi in cui Isabella ha vissuto, come quella della Somalia⁵²¹, documenti, come il suo passaporto e la sua carta d'identità che certificano la sua doppia identità e cittadinanza a livello nazionale e culturale⁵²². L'inserimento delle fotografie che interessa, dunque, il piano testimoniale del romanzo va in netto contrasto con l'intento che contraddistingue il processo di elaborazione e manipolazione da parte degli scrittori di documenti storici, che mira a rendere conto della natura retorica della ricostruzione storiografica nonché ad offuscare i confini tra letteratura e storiografia tessendo insieme frammenti di memoria e di documenti storici che mettono in discussione la nozione di verità storica.

Adua, è il romanzo più recente della scrittrice italo-somala Igiaba Scego pubblicato nel 2015 da Giunti editore⁵²³. Come accade nei suoi testi precedenti, anche in quest'ultimo la memoria storica coloniale vi occupa un posto centrale, e ciò diventa esplicito sin dal titolo, antonomasia di un relevantissimo momento della storia coloniale italiana. Il titolo del romanzo, rimandando al nome della città in cui le truppe coloniali italiane conobbero, nel 1896, una delle loro sconfitte più dure, riprende il nome della protagonista, Adua, una donna matura di origini somale che racchiude in sé la storia della sconfitta di un paese, ossia quella dello stato italiano che ha lasciato sospeso, per i quarant'anni a venire, qualsiasi intento espansionistico e quella di un uomo, ossia quella di suo padre: «Ti ho dato il nome della prima vittoria Africana contro l'imperialismo. Io, tuo padre, stavo dalla parte giusta. E non devi mai credere il contrario. Dentro il tuo nome c'è una battaglia, la mia...»⁵²⁴.

⁵²⁰ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 12, p. 49, p. 101, p. 153, p. 170, p. 217, p. 248, p. 499.

⁵²¹ Ivi, p. 162.

⁵²² Ivi, p. 338, p. 348.

⁵²³ I. Scego, *Adua*, Milano-Firenze, Giunti Editore, 2015.

⁵²⁴ Ivi, p. 49.

La storia raccontata in *Adua* si dipana per trenta capitoletti, che coprono vicende ambientate in un arco temporale che va dagli anni Trenta e gli anni Settanta fino al presente degli anni Duemila; è ambientata in Somalia e in Italia, specialmente a Roma, dove la protagonista vive, dopo esservi immigrata all'età di soli diciassette anni con lo scopo di diventare attrice. Il romanzo è ambientato al tempo della colonizzazione fascista (a Magalo e Mogadiscio in Somalia, a Roma, e ad Addis Abeba), negli anni Settanta in Somalia e a Roma e, in epoca contemporanea, a Roma, rendendo visibile il profondo legame esistente in Italia tra il colonialismo del passato e la condizione postcoloniale del presente.

Sedotta dal grande schermo – con cui venne per la prima volta in contatto nel cinema che i fascisti costruirono a Magalo negli anni Trenta – la protagonista decide di scappare da un padre dispotico e da un paese in cui si era da poco instaurato il regime dittatoriale di Siad Barre allo scopo di recarsi a Roma e diventare una diva del cinema. I suoi sogni di attrice, però, si polverizzano e lei si ritrova ad interpretare il ruolo di protagonista del film erotico, campione d'incassi del 1977, dal titolo *Femina Somala*. L'esistenza della pellicola è pura invenzione della scrittrice; il titolo però rinvia all'omonimo romanzo coloniale di Gino Mitrano Sani *Femina somala: Romanzo coloniale del Benadir*⁵²⁵, pubblicato nel 1933. Dopo un lungo salto cronologico (siamo oramai nel primo ventennio del terzo millennio), le onde dei nuovi immigrati che continuano a sbarcare a Lampedusa si sostituiscono a quelle vecchie di rifugiati approdati in Italia all'inizio degli anni Novanta e durante gli anni Settanta. Adua, ormai vecchia, si sposa con un ragazzo somalo richiedente asilo, da poco arrivato in Italia, a cui attribuisce il nomignolo Titanic e con cui intrattiene un rapporto molto ambiguo.

⁵²⁵ G. Mitrano Sani, *Femina somala: Romanzo coloniale del Benadir*, Napoli, Libreria Detken&Rocholl, 1933.

Dopo aver deciso di lasciarlo partire dopo avergli procurato i soldi necessari affinché potesse imboccare le rotte della diaspora verso l'Europa del Nord, Adua si ritrova completamente sola a Roma in un momento critico della sua vita in cui deve decidere se rientrare finalmente in Somalia, come ha già fatto la sua amica Lul, oppure se deve continuare a vivere a Roma. La sua unica compagnia rimasta nella Città Eterna è la statua dell'Elefante di Bernini, situata in piazza Santa Maria sopra Minerva. È di fronte a questo interlocutore "muto" che la protagonista, in vista del suo plausibile ritorno in Somalia, ricostruisce la storia della propria vita in cui si intreccia anche quella di suo padre Zoppe, e, dunque, anche la storia che unisce i destini dei due paesi, di cui diventa simbolo il monumento dei caduti a Dogali situato sulla piazza dei Cinquecento a Roma, con cui il romanzo si chiude⁵²⁶.

Venti capitoli su trenta portano rispettivamente il nome del personaggio su cui è focalizzata ogni volta la narrazione, facendo apparire in alternanza i nomi di Adua e di suo padre, Zoppe. I dieci capitoli restanti portano invece il titolo *Paternale* e fungono da interludi che si frappongono ogni volta tra i capitoli dal titolo *Adua* e *Zoppe*, e seguono sempre lo stesso ordine: *Adua, Paternale, Zoppe*. Padre e figlia diventano così figure allegoriche di due periodi storici differenti e la loro voce si alterna in seno alla narrazione: la voce narrante di Adua si assume il compito di raccontare in prima persona gli eventi riguardanti sia l'Italia che la Somalia degli anni Sessanta-Settanta, momento che coincide con la fase del colonialismo indiretto della Somalia per via dell'AFIS, e il successivo colpo di stato. Il periodo dell'occupazione coloniale viene restituito tramite

⁵²⁶ La battaglia di Dogali è il secondo più importante evento storico, dopo quella di Adua, della prima fase dell'espansione dell'Italia in Africa che ebbe luogo nel 1887 in Eritrea e vide sul campo le truppe italiane contro le forze dell'impero etiopico. La battaglia finì con la sconfitta dell'esercito del Regno d'Italia. È da notare che l'avvenimento ebbe luogo subito dopo la Conferenza di Berlino (1884-1885) che dette il via allo *Scramble for Africa*. Cfr. R. Derobertis (a cura di), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, cit., p. 17.

la storia di Zoppe - traduttore impiegato dal regime fascista durante gli anni Trenta -, la cui esperienza viene riportata in terza persona da un narratore esterno che si focalizza sul punto di vista del protagonista.

In questi capitoli la scrittrice ricostruisce le vicende della vita dei due protagonisti mettendo al tempo stesso sullo sfondo la storia coloniale italiana; le esperienze personali e quelle storiche si intrecciano grazie ad una molteplicità di piani spaziali e temporali che seguono il filo dei ricordi delle voci narranti e che si ambientano tra Roma, Mogadiscio, Addis Abeba e Magalo, città in cui la protagonista è cresciuta. La narrazione parte con Adua che si introduce al lettore, il quale viene subito messo a conoscenza della scoperta del documento di proprietà di *Laabo dhegah*, la sua casa a Magalo. È il ritrovamento di questo documento, e la meditazione sull'evenienza di tornare in Somalia, che innesca il processo di guarigione intrapreso dal personaggio, avverato mediante il racconto del tempo passato all'elefantino di Bernini. Alla storia personale di Adua si intreccia però anche quella familiare; affiora così anche la Storia coloniale filtrata dallo sguardo di Zoppe, che non viene tuttavia esplorata dalla scrittrice fino in fondo, poiché, come essa stessa dichiara, «voleva trasformare gli eventi storici in emozioni, visioni, vissuti»⁵²⁷. È proprio nelle visioni di Zoppe, che dispone di abilità premonitrici, che emerge il passato coloniale facendo di questi una figura situata all'interno del periodo precedente alla Guerra d'Etiopia. Le vicende partono dal terzo capitolo con degli accenni al tempo passato, ossia il 1934, ma anche al luogo, ossia Roma. Zoppe in questo cronotopo si trova lì a lavorare come traduttore al servizio dei fascisti e sogna che il luogo in cui la guerra si realizzerà sia un posto sulla frontiera, la cui posizione liminale aumenta le possibilità di tensioni:

⁵²⁷ I. Scego, *Adua*, cit., p. 175.

Quella sera Zoppe aveva sognato la guerra di Benito Mussolini. Nel sogno afoso la guerra cominciava in un posto come tanti nel Corno d’Africa, dove si portavano le bestie al pascolo. Una zona di confine dove era facile perdere la testa e litigare con i propri vicini. Il *casus belli* che Benito Mussolini agognava per fare ufficialmente la guerra all’Etiopia. Era un sogno o una visione del futuro⁵²⁸?

Il sogno premonitore del protagonista assume qui un valore simbolico molto forte, in quanto prevede quello che succederà nel flusso della Storia; l’incidente di Ual-Ual a cui si accenna qui serve infatti agli italiani come pretesto per dichiarare guerra all’Etiopia, fatto che comporterà, come abbiamo avuto modo di vedere nelle narrazioni di Gabriella Ghermandi, all’occupazione del paese nel 1937. Inserendo il sogno nella narrazione, la scrittrice crea quindi una sorta di prolessi destinata a spostare il piano al futuro che ci informa di quello che succederà al flusso della storia nonché delle fortissime ricadute che tale avvenimento avrà per i popoli conquistati, soprattutto per quello etiope.

Ebbene, di fianco alle informazioni di cronaca e ai fatti realisticamente descritti tramite le esperienze di Zoppe a Roma, ad Addis Abeba e a Mogadiscio, proprio alla vigilia della guerra d’Etiopia, che rendono conto del contesto storico del periodo in questione, esiste anche una dimensione in cui prevale l’elemento soprannaturale, derivato dal fatto che la scrittrice attribuisca al personaggio la capacità di avere, in quanto discendente di una famiglia di indovini, delle visioni. Nonostante tali visioni ci vengano restituite sotto diverse vesti e non svolgano sempre la stessa funzione, quello che le accomuna riguarda principalmente il fatto che esse avvengano di maniera del tutto inaspettata nella vita quotidiana, spezzando il flusso della narrazione ora rinviando a scene del passato ora anticipando momenti storici che si avverranno nel futuro. L’inserimento nel romanzo di elementi magici e soprannaturali assegna all’opera una tonalità epica. Caratteristica quest’ultima che si addice alle opere di gran parte della

⁵²⁸ Ivi, p. 50.

produzione degli anni zero, così come gli autori della *NIE* la intendono: da quanto emerge dal manifesto, la tonalità epica viene manifestata in queste opere sia nella sua accezione di meraviglioso sia in quella di perturbante il quale, a sua volta, viene inserito all'interno del genere fantastico. Sulla scia di Roger Caillois «la fiaba, il fantastico, e la fantascienza compiono in letteratura una funzione equivalente; [...] questi generi letterari rivelano la contraddizione di ciò che l'uomo può e quello che vorrebbe: – secondo le epoche – volare o raggiungere le stelle; tra ciò che sa e ciò che gli è impossibile sapere»⁵²⁹.

Ebbene, sarà attorno a queste due istanze che cercheremo di analizzare le accezioni che le visioni di Zoppe assumono nel testo, poiché, come è stato già accennato, esse assolvono funzioni differenti, il cui denominatore comune consiste nel fatto che rinviino direttamente o indirettamente al contesto storico coevo del protagonista. La prima è quella che consente al personaggio di staccarsi provvisoriamente dalla realtà presente nel periodo in cui si ritrova incarcerato alla prigione di Regina Coeli a Roma, dove viene torturato dalle guardie dei fascisti e di trasportarsi mentalmente in luoghi diversi, rievocando le immagini di persone a lui care nonché momenti felici della sua vita al fine di fuggire un presente tanto doloroso:

Le immagini felici della sua vita passata tapparono il dolore. Gli occhi svegli di sua sorella Ayan, la mano dolce di suo padre, la disciplina dei gesuiti che gli avevano insegnato l'italiano e le lettere acute del suo amico etiopio Dagmawi Mengiste. Erano intorno a lui e lo incitavano a non mollare [...]. Anche la famiglia Limentani stava pensando a lui. Sentiva la bambina chiedere alla madre Rebecca: «come si disegna uno gnu, mamma? Secondo te ha la stessa gobba dei cammelli? Perché non invitiamo il signore di colore di nuovo a pranzo e non gli chiediamo se per piacere lo disegna lui?»⁵³⁰.

⁵²⁹ R. Caillois, *Fiaba, Fantastico, Fantascienza*, in S. Albertazzi (a cura di), *Il punto su: La letteratura fantastica*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 155-159, p. 157.

⁵³⁰ I. Scego, *Adua*, cit., pp. 38-39.

In questo caso la visione assume, dunque, una funzione di evasione, il luogo in cui il personaggio progetta sé stesso, come si manifesta anche nella frase citata dal narratore: «Zoppe sapeva che la migliore via di fuga era dentro la sua testa»⁵³¹. Il ricorso del protagonista all'immaginario per rievocare momenti e immagini di persone, come quella del padre e della sorellina, appaiono come l'unico rifugio che questi trova in quei momenti di estrema violenza esercitata sul proprio corpo da parte dei fascisti e permette al personaggio di «non cedere alla morte»:

I calci diventavano pugni. Colpiva forte, colpiva duro. Zoppe si strinse alla visione per non cedere alla morte. Aveva ombre davanti a sé, ma era a loro che affidava la sua anima. La bambina sorrise. Zoppe notò con tenerezza che stava perdendo i denti da latte. «Se questi energumani mi spaccano il naso, la bambina non mi riconoscerà». Il pensiero di cambiare faccia terrorizzava Zoppe. «Spero che il papà la porti lontano. Il più lontano possibile». «Sì...il più lontano possibile da qui»⁵³².

Ad accentuare il carattere relazionale delle diverse tra loro storie appartenenti all'interno della stessa Storia è l'allusione alla sorte riservata agli ebrei durante la seconda guerra mondiale, di cui il lettore già conosce l'esito, rimandando in tal modo al futuro. Collegare diversi momenti salienti della storia della Seconda Guerra Mondiale permette alla scrittrice di restituire i diversi cronotopi che appaiono sia sul piano sincronico sia su quello diacronico all'interno dell'opera in cui la rappresentazione frammentaria della narrazione corrisponde ad un'analogia raffigurazione dello spazio. Si sovrappongono così due diverse spazio-temporalità che rendono conto del rapporto dialettico tra passato e presente permeato dai rapporti storici tra due diverse dimensioni temporali, ma restituiscono anche la Storia sotto una prospettiva transnazionale rendendo conto dei legami tra diversi avvenimenti storici,

⁵³¹ Ivi, p. 33.

⁵³² Ivi, p. 21.

oppure le implicazioni che l'uno può avere sull'altro. Tale strategia consente quindi di gettare luce sul carattere plurime della Storia la quale si rappresenta all'interno di un «sistema mondo in cui la storia dei popoli è storia continuamente intrecciata con altre storie, e dove la prospettiva di rappresentazione del tempo e dello spazio mira volontariamente a trasformarsi in prospettiva transnazionale, se non globale»⁵³³. Al tempo stesso, il ricorso dell'autrice all'espedito delle visioni al cui interno si raffigurano spesso gli avvenimenti storici ci conduce ad ipotizzare che la scrittrice cerchi di «sgretolare le certezze del presente»⁵³⁴, restituendo i fatti nella loro accezione soggettiva e non in maniera realistica.

In altri passaggi invece le visioni assumono piuttosto le vesti del meraviglioso, poiché permettono il riaffiorare di eventi del passato remoto riguardanti la storia familiare di Zoppe, ma anche il venir a galla della rilevanza della tradizione orale somala, inclusi degli accenni a dei miti legati alla storia della Somalia. A tale scopo, la trasmissione delle storie orali è di carattere nevralgico per la cultura e la tradizione somala, «terra striata di parole dolci come la seta»⁵³⁵, come si usa dire in somalo. L'importanza della narrazione e della trasmissione da generazione a generazione è una delle caratteristiche fondamentali della cultura somala, la cui lingua si dota di un codice scritto soltanto nel 1975. Se nel caso di Gabriella Ghermandi, l'impegno di trasmettere la memoria della comunità viene affidata dai saggi alla protagonista Mahlet, in questo caso la trasmissione avviene da padre a figlio e Zoppe eredita le storie del passato tramite Hagi Shafir:

«Sheko sheko, sheko, hariir». Storia o storia, oh storia di seta. Così cominciavano tutte le favole che Zoppe aveva ascoltato da bambino. Dopo la preghiera della sera il padre lo

⁵³³ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico*, cit., p. 80.

⁵³⁴ S. Albertazzi, *Il punto su: La letteratura fantastica*, cit., p. 14.

⁵³⁵ A. Waberi, *Il nomade d'Azania*, ne *Il latte è buono*, cit., p. 129.

chiamava presso di sé e lui si rannicchiava mansueto ai piedi. Erano l'unico posto in cui si sentiva davvero al sicuro. L'unico posto dove si sentiva vivo. Il padre aveva una voce robusta e sincera, una voce che dava spazio a tutte le magie. Le parole si rincorrevano e creavano mondi dove anche un pulcino poteva all'occorrenza diventare il più coraggioso dei guerrieri⁵³⁶.

La riproduzione nel testo delle modalità narrative della fiaba, tipiche della tradizione somala, così come appaiono in questo passaggio diviene indicativa della tonalità epica che contraddistingue il romanzo declinata nella sua accezione di meraviglioso la quale viene anche rafforzata dall'insorgere, grazie allo spaesamento mentale del personaggio quando si trova ad Addis Abeba, di una serie di elementi concernenti le tradizioni culinarie e soprattutto i miti e le leggende che riguardano il passato mitico che l'Etiopia e la Somalia condividono:

[Ad Addis Abeba] c'era stato con Hagi Shafir in uno dei suoi viaggi. Il padre andava lì per guarire i bambini dai loro demoni. Era così come aveva conosciuto Dagmawi e la sua famiglia. [...] «Qui un tempo c'era il regno di Bilquis, quella che i *gaal* chiamano la regina di Saba. Se siamo al mondo, figliolo lo dobbiamo a lei. Per questo vengo spesso in questa terra straniera. Mi ricongiungo con l'anima dell'antica regina»⁵³⁷.

Il riferimento alla regina della terra di Saba, la cui esistenza reale è contestata, allude al passato leggendario dell'Etiopia, ma è indirettamente legato anche con la storia di tutti i paesi africani, trattandosi di un personaggio che viene citato nella Bibbia sotto il nome di Machèda, e nel Corano, sotto il nome di Bilquis. Secondo quanto viene riportato nel libro epico etiope dei Re, il Kebra Nagast, è dall'unione della regina Machèda con il Re Salomone di Israele che è nato l'imperatore Menelik I, considerato il capostipite della stirpe imperiale etiope. Quest'ultimo sarà susseguito, tra altri, dall'imperatore Menelik II, dal 1889 fino al 1913 nonché da Ras Tafari Makonnen,

⁵³⁶ I. Scego, *Adua*, cit., p. 160.

⁵³⁷ Ivi, p. 111.

incoronato Negus, nel 1930, col titolo di *Hailé Selassie I*, Re dei Re. Quest'ultimo è stato legato con il movimento politico e religioso del rastafarianesimo⁵³⁸, e quindi, con la storia di tutto il continente africano. Accanto agli accenni a personaggi mitici appartenenti ad un tempo lontano, in *Adua* si dà spazio anche ad una figura leggendaria propria della cultura somala, ossia quella dei *fallou*, degli indovini. La scrittrice riproduce il rito di iniziazione di Zoppe e il suo inserimento alla linea genealogica degli indovini, come sua zia Bibi e suo padre Hagi Safar, i quali credono nella magia e nei miracoli e ricorrono alle «pieghe delle budella» degli animali al fine di presagire l'avvenire e leggere il mondo:

Era stata la zia Bibi, anni prima a insegnargli a leggere le viscere delle bestie. [...] Zoppe si rivide bambino nel cortile della Bibi. Aveva quattro o forse cinque anni, giocava con una caprettina gonfia di latte [...] Ore dopo, i visceri della capretta gli furono presentati a pranzo. [...] E fu allora che Bibi gli disse: «Osserva le pieghe delle budella. Da qui potrai leggere il mondo. [...] Guarda, figliolo, guarda meglio. Non vedi quel tratto di strada verso Galcayo? Non vedi un uomo con un fagotto? E non vedi l'orrido avvoltoio che lo sovrasta? Non vedi il cielo carico di promesse? Non vedi la iena che sta partorendo nel dolore? Non vedi i bambini al pascolo? [...] Avvicinati. Lasciati andare. Lì c'è l'*alif* e c'è la *ta*. La *min* e la *ra*. La *sad* e la *dad*, la *shin* e la *sin*. C'è la scrittura del mondo e pian piano anche tu imparerai a decifrarla»⁵³⁹.

Legata alla valenza politica dell'oralità sarebbe anche la scelta della scrittrice di rappresentare questo determinato gruppo della comunità somala; atto che mirerebbe, a nostro avviso, a rievocare un momento importante del quadro storico in cui si inserisce la guerra d'Etiopia, ossia l'omicidio degli indovini e degli stregoni etiopi realizzatosi nel contesto della strage di Addis Abeba, in primavera del 1937, a cui d'altronde rinvia anche un altro passaggio del romanzo sotto analisi che vedremo più avanti. Uccisione,

⁵³⁸ M. Halter, *La regina di Saba*, Milano, Spirali, 2009.

⁵³⁹ I. Scego, *Adua*, cit., p. 56.

quest'ultima, destinata a intercettare le potenzialità eversive dei cantastorie e gli indovini i quali erano considerati dal regime come dei pericolosi perturbatori dell'ordine pubblico. Oltre a fungere da legame con la storia coloniale italiana, allora, la strategia di usare un indovino come personaggio attorno al quale organizzare le vicende riguardanti il periodo esplicitamente coloniale consente alla scrittrice di inserire una serie di elementi storici in un'atmosfera onirica, accordando in tal modo agli eventi una natura volutamente ambigua, poiché si tratta di riferimenti che si collocano tanto sul piano storico-politico quanto su quello immaginario, tanto su quello reale quanto su quello fantastico.

Tale scelta sarebbe in sintonia con l'intento programmatico di Igiaba Scego di ricostruire nel presente testo un capitolo della storia coloniale italiana, e tale azione richiede una riflessione anche su quello «che [...] è impossibile sapere»⁵⁴⁰ del passato; quello che si può acquisire di quest'ultimo è comunque un recupero frammentario e non un'*apocatastasi* completa del ritratto tale quale era. A rafforzare quest'ipotesi sono anche le parole stesse della scrittrice, già citate prima, la quale afferma che non era interessata ad una riproduzione mimetica degli eventi storici, bensì si è proposta di rendere conto del modo in cui tali eventi sono stati esperiti da chi li ha vissuti. Ne diventa esplicativo il passaggio che segue in cui si allude ad una delle eminenti catastrofi concernente la strage di Addis Abeba in cui l'elemento epico si presenta nella sua accezione perturbante, e non meravigliosa, ed irrompe nella quotidianità del protagonista svelando la sua angoscia e la sofferenza generata dalla violenza perpetrata:

Durante il viaggio da Massawa a Mogadiscio Zoppe non riusciva a pensare ad altro che alla sua sventura. Sulla nave l'uomo aveva lottato con le torbide visioni che si presentavano sfacciate. Teste di gallo mozzate, lingue impiccate ad alberi di melograno, un mare rosso di sangue e lui pieno di cicatrici lungo la schiena. E a mano a mano che il viaggio andava

⁵⁴⁰ R. Caillois, *Fiaba, Fantastico, Fantascienza*, cit., p. 157.

avanti e Mogadiscio si avvicinava alla sua pelle anche le visioni si facevano più insensate. Un uomo in groppa a un leopardo rideva sguaiatamente, mentre un corvo nidificava sulla testa serpentosa di un mostro dalle labbra tumide. Zoppe non riconosceva niente. In quelle sue visioni mostruose niente aveva forma umana. Ragazzi con tre fila di denti conversavano con buoi dalle orecchie di coniglio e, accovacciato accanto a loro, un essere dalla testa di giraffa cagava farfalle su un mucchio di cadaveri. Massawa... Maledetta città! Il suo ricordo lo stava facendo impazzire. «Signore, signore...sta bene?». Fu la voce di Uarda, una delle cameriere della casa coloniale dove soggiornavano [...]. «Stava parlando da solo, sa?» rise la ragazza⁵⁴¹.

Traspare qui in modo chiaro la riluttanza della scrittrice di descrivere mimeticamente i crimini coloniali a cui rinvia il riferimento alla città di Massawa, il cui ruolo è stato nevralgico nell'impresa coloniale per via della sua posizione strategica che consentiva agli italiani di usarla come base per loro operazioni. Il dominio di un linguaggio del tutto metaforico e frammentario, capace di rendere conto dell'orrore che gli eventi hanno provocato ai personaggi-testimoni della Storia, accentua ulteriormente il carattere epico del racconto. L'intero passaggio assume qui le vesti di un'allegoria in cui gli eventi si traducono in immagini offrendo una sorta di *tableau*.

Seguendo la definizione dei Wu Ming sull'uso dell'epica in una parte delle opere raggruppati nella *NIE* che si rifanno alle riflessioni di Walter Benjamin sul teatro epico, si sostiene che alcuni degli aspetti di quest'ultimo potrebbero trovare applicazione nel presente passaggio. Nel teatro epico, secondo Walter Benjamin, «anziché immedesimarsi nell'eroe, il pubblico deve piuttosto imparare a stupirsi delle situazioni in mezzo alle quali questi si muove»⁵⁴². «L'effetto sorpresa», continuano i Wu Ming, «si verifica mediante *interruzioni* dell'azione, attimi di “congelamento”, veri e propri

⁵⁴¹ I. Scego, *Adua*, cit., p. 143.

⁵⁴² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 127-135, citato in *NIE*, p. 76.

tableaux: l'eroe epico se li ritrova davanti e così si produce “straniamento”⁵⁴³. In modo analogo, Zoppe nel nostro caso, come un eroe epico che si trova nel mezzo della propria odissea (a cui alludono i termini «nave», «sventura», «viaggio» e «lotta»), ha difficoltà a trovare un senso dalla propria avventura; più si avvicina alla meta, meno riesce a dare alcun senso alla propria esperienza e a leggere il mondo, assumendo così le sembianze di un anti-eroe.

A confermare l'ipotesi appena sviluppata sarebbe anche la struttura e la funzione dei dieci capitoletti intitolati *Paternale*. In essi il racconto si svolge in seconda persona tramite la voce narrante di Zoppe il quale si rivolge sempre a sua figlia. Si tratta di sequenze, brevi nella loro totalità, destinate a fornirci ulteriori dettagli sulla vita dei due personaggi al fine di farci comprendere le complesse dinamiche che contraddistinguono il loro rapporto difficile, poiché illuminano aspetti riguardanti sia la personalità di ciascuno sia la loro storia. Nella maggior parte dei casi, le scene che vengono riprodotte raffigurano Zoppe nel suo ruolo di padre che rimprovera e critica costantemente la figlia, senza che lei prenda mai la parola⁵⁴⁴. Il linguaggio informale, a volte anche volgare, indicativo dello stile fortemente parlato-orale che caratterizza queste sequenze, assieme alle brevissime frasi organizzate in modo paratattico e dominate dall'uso dell'imperativo, risentono del carattere prevaricatore che veicolano i passaggi. Il tutto viene presentato al tempo presente e manca qualsiasi coordinata cronotopica che permette di collocare le vicende in un preciso contesto spazio-temporale. È solo attraverso i contenuti che si riesce a dedurre che si tratta, prevalentemente, di episodi

⁵⁴³ *NIE*, p. 77. Nonostante questi ultimi prendano le distanze ad un primo momento, ammettono in seguito che la maniera in cui loro fanno uso dell'aggettivo epico non sarebbe in alcuni casi diverso da come appare anche nel teatro epico di Brecht.

⁵⁴⁴ I. Scego, *Adua*, cit., p. 13, p. 32, p. 49, p. 63, p. 81, p. 92, p. 107, p. 125.

relativi all'infanzia e all'adolescenza di Adua⁵⁴⁵, avvenuti da qualche parte in Somalia, il che ne spiegherebbe anche il tono biasimante e il carattere fortemente pedagogico.

La descrizione in questi passaggi è talmente vivace che li trasforma quasi in scene che prendono vita davanti agli occhi del lettore, come se fossero delle “vignette” che riprendono *tranches* dalla vita della protagonista. Si dipinge, per esempio, il difficile rapporto tra lei e il padre manifestato nell'atteggiamento dinastico che quest'ultimo assume nel suo tentativo di educare la figlia. Ne è esemplificativo il seguente passaggio:

Stai composta, Adua. Togli quei gomiti dal tavolo. E asciugati quella bocca sudicia. La schiena dritta, per Dio. [...] Hai le mani zozze, lavatele subito, se non ti bastono. È questo modo di guardare tuo padre, Zoppe, screanzata? Sei come tua madre, Asha la Temeraria, quella poco di buono. Tua madre, quella troia, che è morta lasciandomi qui solo con il mio amore. [...] Hai gli stessi occhi suoi, non li sopporto! Ma vedi come ti aggiusto io. Con me non si scherza, si riga dritto, ragazza. E, se non ubbidisci, lo sai cosa ti succede, sì? Ecco, allora stai dritta con quella schiena e per carità non piagnucolare. Mi urti i timpani. Zitta. Ecco, stai zitta!⁵⁴⁶.

Se i primi otto interludi costituiscono dei ritratti della vita di Adua nel periodo in cui era ancora in Somalia, il penultimo rinvia invece al periodo successivo alla partenza della protagonista per l'Italia, e relativamente vicino ai giorni nostri, mentre l'ultimo si riferisce al periodo susseguito alla realizzazione del film pornografico in cui Adua ha partecipato. Questi indizi spazio-temporali piuttosto generici (che si evincono rispettivamente dalle seguenti battute «Che strano non averti più intorno, Adua [...]

⁵⁴⁵ Testimone del fatto che venga riportata anche, almeno, una scena dall'adolescenza della protagonista è l'argomento di *Paternale* n. 6 (numero attribuito dalla scrivente) che rievoca il momento dell'infibulazione di Adua. Tale ipotesi viene rafforzata anche da una frase pronunciata da Zoppe nell'*Interludio* che viene subito dopo, ossia il *Paternale* n. 7, in cui viene riferito: «E anche se sei diventata grande sono capace di batterti fino a farti sanguinare l'anima». Cfr. I. Scego, *Adua*, cit., p. 92 e p. 107.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 13.

Perché sei andata via?»⁵⁴⁷ e «Ti ho vista. [...] Ho visto il tuo film. Ho pianto»⁵⁴⁸) ci permettono di capire che la funzione di queste ultime parti, in cui Zoppe si rivolge ad Adua che è assente, è diversa rispetto a quella delle prime otto in cui la protagonista era presente. Questo elemento ci consente di argomentare che, a differenza di quanto veniva raccontato prima, (che probabilmente costituisce una serie di memorie riportate a galla dal padre, rivissute tali quali) qui si tratterebbe piuttosto di un monologo interiore che riporta le riflessioni di Zoppe, riguardanti non solo il suo rapporto con la figlia, ma anche alcune constatazioni relative alla sua condizione psichica nonché alla propria storia di vita. Tale ipotesi sarebbe in sintonia anche con lo stile riscontrato in questi due interludi in cui le frasi diventano leggermente più lunghe, si introduce la narrazione nel passato e il tono diventa decisamente apologetico.

Contrariamente all'immagine dispotica e autoritaria che contraddistingue la figura di Zoppe, nella maggior parte di questi pezzi dominati dalla riproduzione di un discorso profondamente stereotipato, autoritario e patriarcale, nelle ultime due sequenze emergono invece i sentimenti del protagonista. Egli esprime la sua tristezza per la partenza della figlia e se ne assume la colpa, raffigurandosi consapevole del proprio annientamento derivato dall'«umiliazione» che ha subito, e afferma di aver fallito nel ruolo di padre: «[...] ho capito, guardando il film, quanto hai sofferto in questa vita. Alla fine io e te non siamo diversi, qualcuno ci ha umiliato, schiacciato. Io sono rimasto sotto. Sono stato sconfitto. Forse tu sarai più fortunata»⁵⁴⁹. In questi passi, in cui le vicende vengono raccontate dal punto di vista di Zoppe, l'immagine che si ha di lui cambia radicalmente, in quanto ci vengono presentati i motivi e le cause profonde del suo comportamento; individuando nel proprio passato le cause che l'hanno

⁵⁴⁷ Ivi, p. 141.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 158.

⁵⁴⁹ Ivi, p. 159.

«schiacciato», come afferma caratteristicamente, il protagonista getta luce sulle tracce profonde che la violenza coloniale ha inciso sul proprio corpo e sulla propria anima, e riconosce che quella stessa violenza è stata perpetuata anche su sua figlia.

Il romanzo si conclude con un *Epilogo* intitolato *Piazza dei Cinquecento*, di cui personaggio principale diventa la città di Roma, per poi passare al paratesto composto da un glossario che spiega i termini somali ricorrenti nel testo, nonché da una nota storica redatta dalla scrittrice stessa in cui fornisce delle informazioni riguardanti il processo di ricostruzione storica realizzato al fine di scrivere il suo romanzo. In maniera analoga a quella dei Wu Ming 2 ed Antar Mohamed nei *Titoli di Coda* di *Timira*, Igiaba Scego ci svela qui non soltanto le fonti da cui ha tratto ispirazione al fine di costruire il personaggio di Adua e quello di Titanic, ma anche quelle storiografiche concernenti il colonialismo italiano di cui si è servita al fine di ricostruire il contesto storico coloniale. Le somiglianze che sembrano sottostare tra questi due romanzi non si esauriscono soltanto nel tema comune riguardante il mondo del cinema, nella presenza di un paratesto che assume la funzione dei titoli di coda riscontrati in *Timira*, ma anche nell'esergo di *Adua*, che sembra essere concepito ad immagine del romanzo di Antar Mohamed e di Wu Ming 2, in cui la scrittrice dichiara programmaticamente: «Il contesto storico che fa da sfondo alla narrazione è stato ricostruito grazie a fonti documentarie. Personaggi, vicende e situazioni sono invece frutto della fantasia dell'autrice»⁵⁵⁰.

Diventa allora esplicito che, nonostante il dialogo intertestuale che si instaura tra *Timira* e *Adua*, l'intento programmatico delle due opere riguardo al nesso finzione-realtà presenta delle differenze poiché, se nel caso di Wu Ming e Antar Mohamed lo scopo è quello di abolire completamente le frontiere tra reale e immaginario, motivo

⁵⁵⁰ Ivi, p. 4.

per il quale gli autori rielaborano tutti i documenti che inseriscono nel testo al punto da rendere impossibile la distinzione di quello che è vero e quello che è falso, Igiaba Scego sembra voler distinguere tra il piano occupato dai fatti realmente accaduti pervenutici tramite la ricostruzione storiografica e quello invece informato da eventi che sono puro prodotto dell'immaginazione della scrittrice. Sotto quest'aspetto, quest'ultima realizza un'operazione che prevede la compresenza del piano del reale e quello dell'immaginario sottolineando però l'esistenza di una linea sottile tra queste due sfere. Tuttavia, ciò non significa, come abbiamo potuto vedere, che l'autrice opti per una narrazione mimetica degli eventi storici; le diverse epoche storiche non sono analizzate in dettaglio in quanto la scrittrice si propone di trasformare gli eventi storici in emozioni, visioni, vissuti, che emergono dalle esperienze personali nonché dalle emozioni dei personaggi. In questo senso, la storia emerge dalle pieghe della narrazione di ogni personaggio e viene così rappresentata nella sua accezione soggettiva⁵⁵¹ ma anche nella sua complementarità in quanto ogni personaggio illumina diversi aspetti della storia in base al proprio punto di vista, oppure fornisce porzioni di storia che nel racconto dell'altro vengono omessi.

Come è stato già accennato, la struttura delle opere che abbiamo visto diventa testimone dell'influsso che la cultura orale ha avuto in esse, tratto che si rispecchia soprattutto nella strategia di accostamento continuo delle voci narranti nei diversi capitoli, che contraddistingue la maggior parte dei testi. Abbiamo avuto modo di vedere come la narrazione si evolva ora tramite una sorta di dialogo, tanto col lettore quanto con altri personaggi, ora come soliloquio dei protagonisti. Il racconto, che spunta da una serie di ricordi richiamati dai personaggi, si dipana partendo da un punto di vista

⁵⁵¹ Ivi, p. 1.

personale e fa sì che la narrazione si sviluppi per episodi; questa architettura narrativa porta ad un particolare ordine temporale che il più delle volte non è cronologico né consecutivo. Sotto quest'aspetto, la Storia non occupa solo lo sfondo della narrazione, bensì emerge fra le pieghe del discorso narrativo in maniera discontinua e composita, istituendo così un elemento fondamentale della narrazione, che in alcuni casi finisce per diventare perfino una dei protagonisti. Questo sarebbe ad esempio il caso per il romanzo *Regina di fiori e di perle* (nonché per quello di *Timira* e di *Il latte è buono*) in cui la presenza della guerra “conteggia” il racconto di avvenimenti e gesti eroici non solo a livello tematico ma anche sul piano delle scelte lessicali.

In altri casi invece (in *Madre piccola*, ne *Il comandante*, in *Adua*), la Storia viene recuperata a tratti che spuntano dal racconto dei personaggi, poiché essa ci viene restituita nella sua interferenza con la loro vita e le loro esperienze le quali determina profondamente. Si tratta solitamente di personaggi che sono stati lontani dai fronti in cui si tennero i conflitti armati e i quali sono rimasti piuttosto “spettatori” degli avvenimenti storici i quali hanno però condizionato la loro esistenza spingendoli alla fuga. In tali casi, la trama si focalizza precipuamente sul presente e sulle peripezie che i caratteri hanno dovuto affrontare durante il lungo viaggio di migrazione nonché sul profondo dolore che ha segnato le loro vite comportato dallo sradicamento.

Il passato, in ogni caso, funge in tutti i racconti da fantasma che ritorna ad impossessarsi della memoria dei personaggi e a riportare a galla l'orrore della guerra, la morte di persone amate, lo smarrimento dell'identità e di quello che erano una volta, la sottrazione del luogo che chiamavano casa che li condanna in un esilio perenne.

III. Narrazione e storia

Rilevante dell'importanza di cui la Storia gode, pur in diversi gradi, nella narrativa postcoloniale è la riproduzione sia di nomi di figure storiche realmente esistite sia di avvenimenti storici del passato per i quali è stata, il più delle volte, effettuata da parte degli scrittori una ricerca documentata. La presenza di questi elementi fondamentali per l'ambientazione storica è esemplificativa del valore referenziale che i testi in questione

assumono poiché essi instaurano un dialogo con la realtà; oltre che ascrivere la narrazione in un determinato contesto spazio-temporale, la presenza di personaggi e di avvenimenti storici in queste opere conferisce loro ulteriore «verosimiglianza e realismo, poiché, ancorando il romanzo alla realtà storica, si legittima il messaggio di cui esso è portatore permettendogli di incidere sul reale»⁵⁵². In altre parole, si tratta di una modalità che consente agli scrittori e scrittrici in questione di creare un legame col passato intento ad illuminare il potere che quest'ultimo detiene sul presente. La dialettica presente-passato si rispecchia, dunque, nella struttura spazio-temporale delle opere prese in esame, la quale prevede l'intreccio di vari piani geografici e cronologici i quali vengono rappresentati di seguito.

Nelle opere che costituiscono il nostro *corpus* il passato emerge dal filo delle memorie dei personaggi le quali non si sviluppano in ordine cronologico; la temporalità procede in base ad un continuo andirivieni da un momento cronologico a un altro, che mescola il passato, presente, il passato remoto e il futuro, facendo così emergere diversi periodi storici che si legano tra loro per via di variegate situazioni le quali si mettono l'una accanto all'altra in base ad emozioni scaturite dalle narrazioni⁵⁵³, oppure dall'accostamento di diverse spazialità che vengono fuori dal racconto dei personaggi. Al tempo stesso, la rievocazione del passato ha come corollario l'emergere di elementi di carattere storico indicativi degli stereotipi riguardanti la razza i quali ci vengono restituiti tramite degli espliciti riferimenti alle *ciyaal missioni*, e quindi alle leggi razziali promulgate dal regime fascista, oppure attraverso degli accenni al *madamoto* i quali aprono un dialogo con la storia teso ad illuminare le tracce profonde che il discorso coloniale di stampo razzista ha lasciato sul discorso nazionalistico odierno.

⁵⁵² L. Lori, *Inchiostro d'Africa. La letteratura postcoloniale somala fra diaspora e identità*, cit., p. 76.

⁵⁵³ S. Brioni, *Pratiche «meticce»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»*, in *Postcoloniale italiano*, cit., p. 627.

Prima di indagare allora gli avvenimenti storici citati nei romanzi che andiamo analizzando, occorre premettere che, purché lo sfondo delle opere riguardi principalmente la storia della Somalia e dell’Etiopia, in esse vengono a volte rintracciati degli elementi storici concernenti anche i rapporti di questi ultimi con l’Eritrea; che siano frutto di una ricerca storica documentata, oppure che provengano da testimonianze orali, i riferimenti storici reperiti in questi testi si allacciano ad una serie di avvenimenti i quali permeano l’orizzonte storico di tutte le opere in analisi.

Vi sono quattro frange cronologiche che vengono rintracciate nelle opere in questione le quali si annodano attorno a momenti storici salienti dell’Etiopia e della Somalia - paesi di provenienza degli scrittori e scrittrici di cui ci occupiamo - e le quali emergono, ora più ora meno, in tutti i testi che stiamo esaminando: la prima riguarda il periodo tra fine Ottocento e i primi decenni del Novecento in cui prende avvio l’avventura coloniale italiana, cui avvenimento centrale costituisce la battaglia di Adua, avvenuta nel 1896, la quale si considera un evento di importanza nevralgica per l’immaginario collettivo africano nonché per quello italiano. La seconda concerne invece l’arco temporale che copre i primi quarant’anni del Novecento in cui si realizza l’occupazione dell’Etiopia nel 1935 e della Somalia nel 1905 (in forma di protettorato già dal 1885)⁵⁵⁴.

⁵⁵⁴ L’espansione coloniale dell’Italia verso l’Africa orientale cominciò durante la seconda metà del diciannovesimo secolo, soprattutto dopo il 1869 quando fu aperto il Canale di Suez; tale vicenda ha costituito per l’Italia un’occasione unica, in quanto gli ha dato la possibilità di invadere il Corno d’Africa in cerca di risorse economiche mentre hanno acquisito il controllo politico di questo territorio circa il 1882. L’Italia entrò in Eritrea nel 1869, e nel 1896, dopo la conquista di tutto il territorio, quest’ultima viene proclamata colonia. Durante questa prima fase l’Italia conquistò anche la Somalia, tra il 1885-1889 e la Libia nel 1911. L’Etiopia che si considera il momento cardine dell’espansione fascista, dopo il primo tentativo che finisse con la sconfitta di Adua, fu definitivamente conquistata nel 1936. La fine dell’impero italiano avvenne con la fine della seconda guerra mondiale e successivamente alla stipula tra l’Italia e le potenze alleate del Trattato di Parigi che comportò per la prima la perdita di tutte le sue colonie africane. Cfr. A. del Boca, *Italiani brava gente?*, cit., p. 195.

Il terzo racchiude i decenni Cinquanta-Sessanta-Settanta del Novecento, durante i quali si conclude rispettivamente il dominio coloniale dell'Italia in Etiopia e in Somalia. Più nello specifico, l'occupazione coloniale dell'Etiopia si concluse nel 1947 mentre quella della Somalia si protrasse fino agli inizi degli anni Sessanta del Novecento, assumendo, a partire degli anni Cinquanta, la forma di Amministrazione Fiduciaria (il cosiddetto AFIS) sotto mandato dell'ONU. Così, gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta costituirono rispettivamente per l'Etiopia e per la Somalia i momenti in cui si pose finalmente fine all'occupazione dell'Italia e i paesi in questione diventano indipendenti. Il decennio degli anni Settanta è un momento rilevante per ambo i paesi, in quanto viene segnato dall'avvento di regimi dittatoriali i quali rimasero al potere fino ai principi degli anni Novanta: quello di Siad Barre in Somalia, che prende il potere nel 1969, e quello di Derg in Etiopia che si instaura nel 1974. Infine, gli anni Novanta segnano un periodo di tensioni in entrambi i paesi, in quanto si registrano dei sanguinosi conflitti - che nel caso della Somalia assumono le dimensioni di guerra civile - susseguitisi al crollo dei regimi totalitari, i quali hanno costretto migliaia di persone a intraprendere il viaggio della diaspora e a fuggire verso l'Occidente, portando delle ripercussioni politiche, economiche e sociali che si estendono fino ai giorni nostri. Andiamo a vedere, dunque, come ciascuno di questi periodi compaia all'interno del nostro *corpus*.

La ricomposizione frammentaria della cornice storica della Somalia e dell'Etiopia, e, come già ribadito, in modo indiretto e parziale anche dell'Eritrea, che prende piede all'interno delle scritture in analisi comporta necessariamente una riflessione sul periodo coloniale, che è uno degli aspetti principali della narrativa postcoloniale. In tal senso, nel testo di Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle* si parte dalla rappresentazione del passato coloniale, che corrisponde al primo trentennio del Novecento in cui si situa la guerra d'Abissinia, per arrivare nel presente in Etiopia e in Italia degli anni Duemila, così come esso si delinea nei racconti dei diversi personaggi. Per quanto riguarda il periodo strettamente coloniale, nel romanzo si dà spazio alle vicende storiche riguardanti l'occupazione dell'Etiopia da parte dell'Italia, che si

estende dal 1935 fino al 1947⁵⁵⁵, in cui vediamo emergere una serie di avvenimenti storici realmente accaduti e riprodotti dalla scrittrice dopo aver consultato i lavori storici di Angelo del Boca e di Richard Pankhurst⁵⁵⁶. L'occupazione coloniale dell'Etiopia da parte dell'Italia ebbe inizio nel momento in cui l'esercito coloniale, nell'ottobre del 1935, «sotto gli ordini del generale Emilio De Bono, attraversò con tre comandi di armata il fiume Mereb, situato al confine con l'Eritrea»⁵⁵⁷. Quest'episodio si considera di rilevanza nevralgica sia per i rapporti tra l'Etiopia e l'Eritrea sia per l'immaginario collettivo italiano, perché ha suscitato clamore ed entusiasmo tra la gente, rafforzato anche dalla risonanza che la stampa ne diede, e ha istituito il momento di più forte adesione delle masse al progetto imperiale e totalitario di Mussolini⁵⁵⁸.

Oltre all'importanza che ha avuto per gli italiani però, si tratta di un episodio che è stato significativo anche per la relazione tra i due paesi africani coinvolti, poiché il sostegno che l'Eritrea ha fornito alle truppe coloniali al fine di invadere l'Etiopia, tramite l'arruolamento degli *ascari*⁵⁵⁹, ha avuto delle tremende ripercussioni nella coscienza nazionale della seconda, poiché ha arrestato il processo di indipendenza di

⁵⁵⁵ La cosiddetta «guerra di sette mesi» ebbe inizio il 3 ottobre 1935, quando 498 navi approdarono quasi mezzo milione di uomini nel porto di Massaua. Mussolini agisse in prima persona in questa guerra, qualcosa che riconoscerà lo stesso Vittorio Emanuele III: «Ministro delle Forze armate, preparò, condusse e vinse la più grande guerra coloniale che la storia ricordi». È lui che si trova dietro ogni preparazione, ordine, indicazione di obiettivi, è lui che concede l'uso di armi tossici-gas iprite, vietate dalla Convenzione di Ginevra, concedendo la libertà al generale Graziani di far uso delle armi chimiche se lo considerava necessario. Cfr. N. Labanca, *Una Guerra per l'impero*, cit., p. 7.

⁵⁵⁶ Così afferma la scrittrice stessa nei ringraziamenti del suo romanzo. Cfr. G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 301.

⁵⁵⁷ C. Lombardi-Diop, *Postfazione*, in *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 310.

⁵⁵⁸ L'Etiopia fu l'unico paese che l'Italia non riuscì dunque a conquistare durante questo primo tentativo che finisse con la sconfitta di Adua. Il paese fu definitivamente conquistato nel 1936 dopo una guerra che si considera uno dei momenti-cardine dell'espansione fascista. I motivi che hanno spinto gli italiani a riprendere la guerra col paese amarico furono, oltre la vendicazione per Adua, rendere l'Italia un paese ricco, terra feconda che avrebbe arricchito l'Italia offrendole nuove fonti e offrire agli italiani, come ripetutamente dichiarava il Duce, un «posto al sole». Cfr. A. del Boca, *Italiani brava gente?*, cit., p. 195.

⁵⁵⁹ Soldati coloniali, molti dei quali Eritrei.

uno dei pochi paesi liberi all'epoca dalla colonizzazione europea. Tale evento ha condizionato i rapporti dei paesi vicini, in quanto è stato sempre richiamato da entrambe le parti per scopi nazionalistici e ha istituito uno dei motivi trovatisi alla base del conflitto scoppiatosi tra l'Etiopia e l'Eritrea nel periodo 1998-2000⁵⁶⁰.

Tornando alle vicende storiche strettamente legate all'occupazione italiana dell'Etiopia invece, in *Regina di fiori e di perle* vengono a galla una serie di avvenimenti storici realmente accaduti rimasti a lungo sconosciuti. Il primo riguarda, per l'appunto, la questione della resistenza etiopica contro il giogo coloniale la quale «permane nella memoria nazionale etiopica come un momento di grande coesione anche per il grado di mobilitazione che suscitò tra la popolazione civile»⁵⁶¹ e il cui impatto è sempre stato sottovalutato dalla propaganda fascista. La scrittrice ricostruisce, dunque, le due fasi del contrassalto degli etiopi, di cui la prima è quella effettuata dall'esercito di Hailé Selassié, al dicembre del 1935, che viene riportata nel romanzo nella *storia di Yacob*⁵⁶² che si trova nella valle del fiume Tecazzé nello Shirè sotto il comando di Ras Immerù. In questo posto, in Dembeguinà, fu registrata, al dicembre del 1935, una prima vittoria da parte della controffensiva militare degli etiopi sulle colonne comandate dal maggiore Luigi Criniti, le quali furono prese alla sprovvista e sono state neutralizzate dai soldati di ras Immerù⁵⁶³. Si tratta di un episodio centrale della storia coloniale italiana, poiché fu proprio nel tentativo di fermare l'avanzata delle truppe etiopiche, nonché l'insorta popolazione della zona di Tembien che avrebbe compromesso il secondo tentativo degli italiani di occupare l'Etiopia, che Badoglio ordinò, il 18 dicembre, l'uso dei gas chimici proibito dalla Convenzione di Ginevra. Fu così che

⁵⁶⁰ A. Triulzi, *Ritorni di memoria nell'Italia postcoloniale*, in R. Borroni (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 573-598.

⁵⁶¹ C. Lombradi-Diop, *Postfazione*, in *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 310.

⁵⁶² G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 17.

⁵⁶³ A. Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale, II. La conquista dell'impero*, cit., p. 486.

l'esercito italiano riuscì ad avanzare successivamente verso Addis Abeba dove le truppe di Badoglio entrarono vittoriose il 5 maggio del 1936⁵⁶⁴. L'incubo che le popolazioni indigene hanno vissuto a causa di quest'avvenimento efferato ci viene riportato nella *storia di Igirsà Salò*:

Era una nebbiolina avvelenata, dentro a grandi contenitori che venivano lanciati dagli aerei. Arrivati al suolo i contenitori si infrangevano lasciandola fuoriuscire. Una nebbiolina quasi invisibile che si adagiava nelle valli, nei crepacci, nelle gole, e ammazzava i nostri uomini bruciandoli da dentro, dai polmoni. [...] Passavano con dieci, quindici aerei alla volta e seminavano veleno e morte, morte e veleno. Sembrava che i loro cuori fossero posseduti da demoni. Chi altro, se non dei demoni, è disposto a spargere veleno ammazzando donne, uomini, bambini, bestiame e avvelenare i raccolti, l'acqua...senza risparmiare nulla⁵⁶⁵.

La seconda fase durante la quale la guerriglia clandestina continuò, il cosiddetto *shifinnett*⁵⁶⁶, ebbe inizio a seguito della presa di Addis Abeba e della repressione che seguì all'attentato a Graziani. Ghermandi ricostruisce questo periodo della storia etiopica gettando luce su uno degli avvenimenti più drammatici nella storia del colonialismo italiano, ossia il massacro di Debra Libanòs ripreso anche nel romanzo storico di

⁵⁶⁴ Di fronte alla vasta azione etiopica dei ras Sejum e Immirù, Badoglio chiese d'urgenza a Roma l'invio di altre due divisioni, ma per tutto gennaio continuò a subire l'azione del nemico limitandosi ad affrontare l'avversario con ripetuti bombardamenti aerei e con largo impiego di armi chimiche. Dal 22 dicembre al 18 gennaio furono lanciati sulle regioni settentrionali dell'impero oltre 2.000 quintali di bombe caricate a gas, in particolare nella zona del Tecazzè: in questo modo furono indiscriminatamente colpiti soldati e contadini che utilizzavano quelle acque per dissetarsi. Il 5 maggio 1936, infine, sotto il comando del maresciallo Pietro Badoglio fu occupata Addis Abeba. Ivi, pp. 489-490.

Nonostante le feste a Roma, i due terzi del paese erano ancora da occupare. Un po' dopo, arrivò ad Addis Abeba il comandante generale delle truppe e viceré Graziani per combattere la guerriglia e la resistenza etiopica che non diceva di cessare nonostante l'uso del «gas iprite, le rappresaglie, la costruzione di campi di concentramento, il saccheggio e la deportazione di interi villaggi». Ivi, p. 215.

⁵⁶⁵ Ivi, pp. 144-145.

⁵⁶⁶ Cfr. B. Zewde, *A History of Modern Ethiopia, 1855-1974*, London, James Currey Editor, 1991, pp. 166-176.

Luciano Marrocu⁵⁶⁷. La scelta del monastero di Ghiorghis quale luogo in cui prendono piedi le testimonianze dei narratori si traduce nell'intento della scrittrice di rendere omaggio ai monaci-martiri vittime di quest'episodio che viene inserito alla rappresaglia italiana contro la popolazione etiopica successiva all'attentato a Graziani, nel febbraio del 1937⁵⁶⁸, e la quale si protrasse per oltre sei mesi facendo, secondo le stime, tra le 1.400 e 3.000 vittime⁵⁶⁹. Le efferatezze compiute dalle truppe italiane durante

⁵⁶⁷ L. Marrocu, *Debrà Libanos*, Nuoro, Il Maestrale, 2002. Nel suo romanzo poliziesco di ambientazione storica, lo storico italiano contribuisce allo svelamento di atrocità come quella di Debrà Libanos e cerca di riportarle in superficie dal rimosso dove dimorano. Lo scrittore aveva dichiarato a proposito: «Qualcuno mi aveva suggerito di [cambiare il titolo del romanzo], chi sa che cosa significa Debrà Libanos? Io l'ho voluto tenere proprio per questo, perché qualcuno si chieda che cosa significhi».

⁵⁶⁸ Tutto cominciò la mattina del 19 febbraio quando, nel contesto di una distribuzione di elemosine ai poveri di Addis Abeba, da parte del viceré Rodolfo Graziani per celebrare la nascita del primogenito del principe Umberto, furono lanciate da due giovani etiopi sette-otto bombe a mano contro il palco delle autorità. All'interno del cortile della sede del governo generale (*Ghebi*), dove ebbe avuto luogo la cerimonia, si trovavano alcune delle maggiori autorità del regime e tremila poveri abissini. Si trattava di bombe di limitato potenziale, che causarono 7 morti e una cinquantina di feriti, tra cui lo stesso viceré Rodolfo Graziani. I carabinieri di servizio e i militari italiani presenti, colti alla sprovvista reagirono aprendo il fuoco all'impazzata sulla folla e poi procedendo all'arresto di tutti i notabili convenuti nel *Ghebi* e all'uccisione di chi pareva sospetto o opponeva resistenza. Cfr. N. Labanca, *Oltremare*, cit., pp. 199-201. Poco dopo nello stesso giorno, fu dato inizio a una ferocia rappresaglia contro la popolazione di Addis Abeba la quale si protrasse per tre giorni durante i quali si ipotizza che siano stati uccisi da un minimo di 1.400 a un massimo di 3.000 etiopici. Cfr. A. Del Boca, *Italiani, i brava gente?*, cit., pp. 7-8.

Questa strage **diede** origine a quella compiuta qualche mese dopo al monastero di Debra Libanos. Si tratta dell'episodio più efferato di questa rappresaglia, pianificato con cura a mesi di distanza dall'attentato, che prese di mira il clero cristiano-copto, responsabile secondo gli italiani di aver dato riparo agli attentatori. Graziani decise di impiegare l'esercito per assalire la città conventuale di Debra Libanos, il monastero più importante del paese, fondato nella regione montuosa a nord di Addis Abeba nel XIII secolo dal santo patrono d'Etiopia, Teklé Haymanot. Graziani affidò l'operazione al gen. Pietro Maletti e alle sue truppe somale del battaglione musulmano, già utilizzate contro la guerriglia etiopica nell'altopiano della Sciowa. Questo è il telegramma che Maletti ricevette da Graziani, che ordinava esplicitamente la strage («Passi pertanto per le armi tutti i monaci, compreso il vice priore»). Graziani ebbe ad affermare al riguardo che «è titolo di giusto orgoglio per me aver avuto la forza d'animo di applicare un provvedimento che fece tremare le viscere di tutto il clero, dall'Abuna [il patriarca copto] all'ultimo prete o monaco». Cfr. I. L. Campbell, G. T. Degife, *La repressione fascista in Etiopia: la ricostruzione del massacro di Debrà Libanos*, in «Studi Piacentini», n. 21, 1997.

⁵⁶⁹ Gli etiopici denunciano 30.000 morti i quali sono indubbiamente troppi. Angelo Del Boca, dopo un'inchiesta sul posto, parla di circa tremila morti; le carte di Graziani lasciano l'impressione che la cifra fosse semmai un po' più alta, ma non permettono un calcolo documentato. Non vi sono comunque dubbi che i morti furono alcune migliaia. Cfr. A. del Boca, *Italiani, brava gente?*, cit., pp. 7-8.

quest'episodio ci pervengono mediante la narrazione dalla prospettiva delle due giovani ragazze, ossia la madre della signora della tartaruga insieme a sua sorella, che appaiono nella *Storia della signora della tartaruga* e testimoniano i crimini di guerra compiuti dai soldati di Graziani che misero a ferro e fuoco Addis Abeba. Ecco come ci viene raccontato cosa successe il giorno dopo l'attentato:

Nei tre giorni successivi Addis Abeba conobbe l'inferno. Non vi era un attimo di silenzio. Nessuna tregua, sia di giorno che di notte. Sempre spari e raffiche di mitra e bombe. Il tutto accompagnato da urla strazianti di donne, uomini, bambini. Urla come di bestie al macello. Una densa nube di fumo avvolgeva tutta la città. Ovunque si sollevavano lingue di fuoco e spirali di fumo nero, che si mescolavano a quello già galleggiante a mezz'aria e alla tensione da battuta di caccia. [...] Durante la notte le risa spettrali delle iene si mescolavano al ringhiare di cani che si contendevano brandelli di cadaveri. Come se queste avvisaglie non fossero sufficienti, il fetore di corpi in decomposizione era trasportato da un soffio implacabile, di spiriti inquieti in attesa di sepoltura dei loro corpi. Era stata una decisione meditata quella di lasciare i cadaveri a marcire nelle strade: «Sarà ammonimento ai residui della gazzarra negussina», dicevano i graduati italiani. Ma nonostante la preparazione mentale, ciò che stava fuori della caserma, nelle strade, era così orribile che per anni mi causò incubi notturni. Non erano i cadaveri di uomini, donne, bambini o anziani ad avermi impressionato. E neppure le mutilazioni genitali e gli organi sparsi per terra. Quello che mi inforcò l'anima con un uncino ricurvo fu la vista di donne incinte, con la pancia squartata e il feto in mostra⁵⁷⁰.

Lo stesso episodio narrato qui dalle voci delle due giovani ragazze che furono trasferite alla capitale per lavorare per il capitano dell'esercito italiano contro la loro volontà viene riportato anche nell'opera *Adua* di Igiaba Scego la quale ricostruisce da un punto di vista somalo, questa volta, il contesto storico della guerra d'Etiopia, o meglio dei preparativi della guerra. L'opera viene ambientata nel momento del cosiddetto «incidente di Ual Ual», avvenuto nel 1934, per il controllo della zona dell'omonima

⁵⁷⁰ G. Ghermandi, *Regina di perle e di fiori*, cit., p. 184.

oasi situata in Ogaden appartenente alla Somalia Italiana⁵⁷¹, che costituì per l'Italia il *casus belli* per dichiarare guerra all'Etiopia. La tensione, che andava sviluppandosi tra i due paesi vicini, generata dai tentativi sia degli italiani che degli etiopi di espandere il loro controllo sul territorio situato al confine tra la Somalia e l'Etiopia, scoppiò con il conflitto armato del 1934. Il periodo storico che copre l'arco temporale che comprende l'incidente di Ual Ual viene riprodotto nel testo tramite il personaggio di Zoppe, un somalo che lavora come traduttore per il governo fascista proprio durante lo scoppio della guerra d'Etiopia, grazie alle visioni del quale, in una sorta di prolessi, ci vengono restituiti anche una serie di eventi storici che accennano ad alcuni episodi successivi, come le rappresaglie seguite al fallito attentato a Rodolfo Graziani, nel 1937, a lungo rimossi dall'immaginario collettivo italiano:

Zoppe cominciò a vomitare parole e visioni. «Intorno a me ieri notte c'era solo morte. Ho visto corpi neri maciullati. Impiccati, case incendiate, mani tagliate, teste decapitate infilzate sulle lance, donne pugnalate, cadaveri oltraggiati, ragazzini legati e trascinati ancora vivi, diaconi fucilati, bambine stuprate. Ho visto sangue, pus, materia cerebrale. E

⁵⁷¹ Il protettorato dell'Italia in Somalia ebbe inizio nel 1885, e nel 1905 diventò una vera e propria colonia italiana: l'interesse dell'Italia nei confronti del territorio somalo aumentò in effetti successivamente alla battaglia di Adua, quando le forze imperiali etiopi prevalsero sull'esercito italiano ed è stato firmato il trattato di Addis Abeba che prevedeva la fine del conflitto tra italiani ed etiopi. Più tardi, negli anni Venti, e in pieno regime fascista, si registrò una sanguinosa occupazione della Somalia la quale ha avuto delle terribili ripercussioni per i gruppi etnici presenti sul territorio, che sono stati espropriati dai propri territori i quali sono stati attribuiti ai coloni italiani. Il territorio della Somalia fu caratterizzato da una molteplicità di gruppi etnici e, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, fu sotto il controllo di tre paesi diversi: la Francia, l'Inghilterra e l'Italia. Quest'ultima aveva sotto la sua giurisdizione il controllo della zona di Benadir, di Mogadiscio, nonché della costa dell'oceano Indiano. Nonostante l'iniziale resistenza, che è stata esibita dai Somali alla cui testa si trovò la figura religiosa di Sayyid 'Abdille Hassan-il capo del clan Salihyya che fu riuscito a unire la maggior parte dei clan per controbattere l'invasione italiana, la Somalia fu facilmente acquisita dall'Italia; praticamente si trattò di un "dono" delle grandi Forze Europee verso l'Italia per compensarla, poiché non aveva guadagnato nulla dai territori che furono occupati dalla Germania durante la Prima Guerra Mondiale. Per il caso di Somalia si vedano: B. Allen, M. Russo, *Revisioning Italy. National Identity and Global Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997; P. Poddar, R. S. Patke, L. Jensen, *A historical companion to postcolonial literatures*, cit., pp. 263-315; R. Ben Ghiat, M. Fuller (eds), *Italian Colonialism*, op. cit.; R. Ben Ghiat, *Fascist Modernities*, London, University of California Press, 2001.

ho visto teste staccate dai loro corpi, poggiate su vassoi d'argento attorniate da gente che rideva. Le teste erano etiopi e le fauci sorridenti erano degli italiani. Li ho visti prendersi gioco dei cadaveri e fotografarli. Poi li ho visti impacchettare le foto dell'orrore e mandarle in dono alle loro fidanzate in Italia»⁵⁷².

Gli eventi che in *Regina di fiori e di perle* vengono testimoniati dalle voci delle due giovani etiopi che vivevano ad Addis Abeba nel momento che la rappresaglia ha avuto luogo, in *Adua* vengono descritti dalla voce di un personaggio maschile, di origini somale e vengono fuori nel contesto di una visione che il personaggio dotato di capacità premonitrici ha. Contrariamente ai fatti narrati dalle due ragazze che restituiscono il clima più globale che vige in città per quei tre giorni e le quali forniscono anche delle informazioni più specifiche - sulla decisione ad esempio degli italiani di non consentire la sepoltura dei corpi -, la raffigurazione dell'episodio nella visione di Zoppe si concentra piuttosto sull'orrore che tale avvenimento suscitò. Contrariamente all'idea di un maggior tasso di attendibilità ai fatti reali che emerge nella descrizione del primo passaggio, il secondo rimane frutto della visione del protagonista pur riuscendo, tramite la strategia di accumulazione di una serie di sintagmi, a rendere meglio conto del disgusto e dell'efferatezza dei fatti compiuti.

In più, la narrazione della guerra italo-etiope ci viene qui restituita da una prospettiva più ampia, e non da quella strettamente etiope; raccontando i fatti dal punto di vista somalo, Igiaba Scego riesce a contestualizzare meglio l'avvenimento della guerra d'Etiopia, in quanto ci informa delle implicazioni e delle ripercussioni che il colonialismo italiano ha avuto non solo nella dinamica colonizzato-colonizzatore, ma anche nei rapporti dei paesi dell'Africa orientale tra loro. Ma c'è anche di più: nel raffigurare appunto la guerra in una prospettiva più allargata, la scrittrice crea un

⁵⁷² I. Scego, *Adua*, cit., p. 151.

piccolo mosaico dell'Europa intera in quel momento storico, illuminando la funzione della guerra d'Etiopia all'interno della Seconda guerra mondiale. Verso questa direzione si muove, a nostro avviso, anche la scelta di illuminare non solo le sorti dei soggetti colonizzati ma anche quelle degli ebrei nella vigilia dell'Olocausto mediante l'inserimento al romanzo della storia di una famiglia italiana di ebrei:

Bastava guardarla in faccia per capire quanto soffriva. Povera piccola, dolcissima Rebecca. Anche lei era una visione. Visione più forte, più carnale. Quasi reale. [...] Non poteva dirle niente [...]. Quella donna era in pericolo, Zoppe lo sentiva. [...] provava un'infinita pena per lei. Ma stava cambiando, tutto stava cambiando. Zoppe lo percepiva nell'aria. Con un'ostilità che si faceva di giorno in giorno più palese, più sfacciata, più odiosa verso gli ebrei⁵⁷³.

Rimandando, dunque, allo sterminio degli ebrei da parte dei nazisti che sarebbe avvenuto durante la seconda guerra mondiale, si accenna qui al legame intrinseco sottostante tra il razzismo fascista e quello antisemita i quali, come ha potuto dimostrare Riccardo Bonavita nel suo fortunato studio *Spettri dell'altro*⁵⁷⁴, andrebbero indagati insieme per i tratti comuni che condividono. Relativo ai crimini compiuti durante il periodo coloniale italiano è quello che concerne il regime di segregazione instauratosi dal governo fascista nelle colonie il quale viene affrontato in tutte le opere che appartengono al nostro *corpus* sia ricorrendo alla sigla dell'apposito documento legislativo promulgato nel 1937, ossia il Decreto n. 880, sia all'accenno dello statuto di meticciano.

Nel primo caso si inserisce il romanzo *Regina di fiori e di perle* in cui il tema della promulgazione delle leggi razziali ci viene restituito nella tragica *storia d'amore di Daniel e Amarech*, un soldato italiano che ha avuto una bambina con una donna

⁵⁷³ Ivi, p. 54.

⁵⁷⁴ R. Bonavita, *Spettri dell'altro*, cit., p. 30.

indigena, e i quali sono stati tragicamente uccisi dalle truppe coloniali per aver infranto il decreto che proibiva il matrimonio tra i cittadini italiani e i sudditi dell'impero, ovvero degli italiani con delle indigene. L'infrangimento di quest'ultimo comportava il rimpatrio del cittadino italiano e la sua incarcerazione per cinque anni⁵⁷⁵.

Io lo sapevo – cominciai a dire tra i singhiozzi – lo sapevo che c'era quel maledetto decreto, ma non pensavo venisse applicato veramente. Ne ho visti tanti di soldati che andavano con le donne di qui, e tutti al forte ne erano a conoscenza. Credevo lo avessero promulgato solo per fare contenti i fascisti in Italia. Invece no. [...] 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 880⁵⁷⁶.

Diversamente dal romanzo di Ghermandi, nel resto delle opere di cui ci stiamo occupando, tutte scritte da autori/autrici di origini somale, l'accento alla segregazione razziale avviene principalmente mediante il ricorso all'impiego del campo semantico *missioni* con cui si intendono i bambini meticci provenienti da "coppie miste" che non sono stati riconosciuti dai padri italiani, per cui venivano curati dalle missioni cattoliche. Strettamente legata al tema delle *missioni* è anche la questione del *madamismo*, ossia la pratica di sfruttamento delle donne indigene da parte dei coloni e soprattutto dei soldati italiani tra il 1936-1940, reso narrativamente negli stupri perpetrati sulle donne indigene che, al di là del suo valore referenziale, è da leggere anche sul piano metaforico come rappresentazione della colonia violentata dall'Italia⁵⁷⁷. Tale metafora risulta centrale in *Adua*; opera con cui la scrittrice rende

⁵⁷⁵ G. Barrera, *Patrilinearity, Race and Identity*, in R. Ben-Ghiat, M. Fuller (eds), *Italian Colonialism*, cit., p. 97.

⁵⁷⁶ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 44.

⁵⁷⁷ Il testo si rapporta da un lato con la ormai ricca documentazione storica raccolta e analizzata da anni da studiosi come Angelo del Boca e Nicola Labanca, la quale lascia poco spazio alle idealizzazioni dell'operato degli italiani nelle loro colonie; dall'altro, l'ossessione con la quale Scego ritorna, in tutte le sue opere, sul motivo della violenza sessuale, può essere collegata ad una tendenza più generale osservata

omaggio all'omonima battaglia avvenuta tra l'Italia e l'Etiopia nel 1896. Si tratta di un richiamo diretto ad un evento che ha segnato la prima grande vittoria africana contro il colonialismo europeo che ha visto le forze coloniali duramente sconfitte e la quale costituisce uno degli avvenimenti più importanti dell'immaginario collettivo africano, e al tempo stesso rimane una delle pagine nere della memoria collettiva italiana⁵⁷⁸. Soffermandosi, dunque, su uno dei momenti più decisivi per l'espansione coloniale italiana, la scrittrice di origini somale decostruisce uno dei grandi miti italiani secondo cui il periodo coloniale costituirebbe solo una breve parentesi del periodo fascista, ricordando che il primo atto dell'imperialismo italiano viene datato nel 1869, quasi a ridosso dell'unità d'Italia, quando fu acquistata la Baia di Assab da parte della società Rubattino⁵⁷⁹. In *Timira*, infine, il periodo coloniale viene restituito nel testo mediante la rievocazione dell'infanzia della protagonista, Isabella Marincola. In una scena ambientata a Roma, nel 1937, viene riportato nel testo un avvenimento storico legato alla storia del colonialismo italiano il quale non viene riscontrato negli altri testi, ossia l'assedio di Macallè, che costituisce uno dei luoghi in cui si è realizzato uno degli

da Albertazzi nella letteratura postcoloniale in lingua inglese e francese: «comune ai romanzi delle donne postcoloniali di ogni parte del globo, [...] la violenza appare nella narrativa femminile principalmente sotto forma di stupro, o comunque di offesa di sacralità del corpo. [...] Quello che era un tema chiave della narrativa coloniale – la violenza del maschio di pelle scura sulla donna bianca – viene capovolto e ampliato nella narrativa femminile postcoloniale, dove spesso è la donna di pelle scura a subire violenza ad opera tanto dell'uomo bianco, del padrone, quanto del compagno di pelle nera [...]». Cfr. S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro*, cit., p. 102.

⁵⁷⁸ La battaglia di Adua ha messo in forte discussione la «supremazia bianca» dei colonizzatori ed incarnò per gli etiopi, ma anche per tutti i popoli africani e per i movimenti pan-africanisti della diaspora nera, la possibilità di resistere al colonialismo europeo, di respingerlo e di sconfiggerlo sul terreno militare. Con Adua si poneva fine alla prima esperienza imperialista italiana al Corno dell'Africa, ma nonostante si trattasse di un episodio che aveva fatto crollare in poche ore «il castello di violenze, di abusi, di rapine, costruito in undici anni dalle truppe italiane, non è stato capace a servirgli come lezione». Cfr. A. del Boca, *Italiani Brava Gente?*, cit., p. 86.

⁵⁷⁹ I. Scego, *Adua*, cit., p. 176.

scontri più rappresentativi tra italiani ed etiopi durante la prima fase della guerra d'Abissinia:

La maestra mi ha chiamato alla cattedra e mi ha interrogata sull'Africa Orientale. Mi hanno fatto tutti i complimenti per come sapevo dire certi nomi difficili e me li ha fatti ripetere più volte, perché tutti imparassero [...] Poi c'erano tanti spilli con attaccata una bandierina italiana e la maestra mi ha chiesto di piantarli sulla mappa delle nostre colonie, una per ogni battaglia importante della campagna di Etiopia. Nel frattempo, ha tirato fuori la macchina fotografica e mi ha chiesto di mettermi in posa, voltando verso di lei, puntando la bandierina sul nome Maccalè. Dice che farà stampare le foto e la metterà nell'albo di classe⁵⁸⁰.

Il decennio degli anni Sessanta-Settanta è un altro periodo storico su cui ci si sofferma in tutte le opere sotto analisi: nel caso di *Regina di fiori e di perle* vengono ricostruite, mediante il dipanarsi della storia di formazione di Mahlet, delle vicende storiche corrispondenti agli anni Settanta, e specie quelle riguardanti l'instaurarsi, nel 1974, del Derg, ossia del regime filo-sovietico, il quale sarà, a sua volta, capovolto nel maggio del 1991 dai guerriglieri del Fronte rivoluzionario democratico del popolo etiopie (EPRDF). Per quanto riguarda la Somalia, il passaggio tra anni Sessanta-Settanta è un altro momento significativo della storia nazionale del paese segnato da almeno due momenti storici rilevanti, a cui accennano costantemente tutti gli scrittori/scrittrici di origini somale, nei romanzi *Adua*, *Madre piccola*, *Timira*, *Il comandante del fiume*: il primo momento rilevante in questo decennio è il 1° luglio 1960⁵⁸¹: la data in cui si

⁵⁸⁰ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 90.

⁵⁸¹ Il movimento dell'Indipendenza della Somalia, la cosiddetta Lega dei Giovani Somali, cominciò le sue operazioni all'inizio della Seconda Guerra Mondiale e cercò di mettere il paese sotto l'amministrazione dei quattro paesi - Gran Bretagna, gli Stati Uniti, la Francia e l'Unione Sovietica -, senza però riuscirci. La Somalia passò sotto l'Amministrazione Fiduciaria dell'Italia negli anni '50. La fortuna del paese fu affidata nelle mani degli italiani con il fine di restaurare la pace e costruire uno stato democratico. Quello che si sono, tuttavia, riusciti a fare era continuare per ancora dieci anni una colonizzazione indiretta, mandando ex funzionari fascisti, in quanto loro conoscevano bene il territorio, ma anche per «tenerli lontano dalla piccola repubblica democratica italiana!». Si riproduce così un apparato burocratico di stampa fascista, intriso di corruzione e di continui sfruttamenti da parte degli

adempie finalmente l'Indipendenza del paese dalle forze coloniali europee e si fonda la Repubblica Federale di Somalia che comprendeva l'ex Somalia italiana e la Somalia britannica. Il 1° luglio 1960 acquisisce allora un carattere simbolico, in quanto sancisce la data di fondazione della nazione somala, senza tuttavia segnalare un periodo di prosperità per il paese neonato, poiché viene molto velocemente susseguita da un colpo di stato che farà strada al regime dittatoriale di Siad Barre, nel 1969, che si perpetrerà per vent'anni.

L'avvento al potere del dittatore Siad Barre, che segnalò il passaggio dalla repubblica somala al regime totalitario, instauratosi nel 1969, è l'altro evento-cardine della storia somala che viene anch'esso rappresentato in tutti i romanzi che trattiamo; a volte ci vi si accenna brevemente, come nel caso di *Madre piccola*, a volte ci vi si sofferma ulteriormente, come accade ad esempio in *Adua* in cui mediante le confessioni della protagonista alla statua dell'elefantino di Bernini insorgono nel testo le ripercussioni di questa vicenda sulla vita dei personaggi come Zoppe; esso appare in maniera ancora più potente in *Timira* e ne *Il latte è buono* in cui i protagonisti interagiscono con dei personaggi storici reali che hanno preso parte agli eventi. Su questo momento storico preciso in cui il colpo di stato è stato realizzato si sofferma allora Garane Garane riproducendo nel suo romanzo il momento di uccisione del presidente Scermake della Somalia:

Gashan era nella classe di latino. La professoressa Primavera spiegava i verbi latini e alcuni detti di Cicerone. Un soldato entrò di corsa. Era una cosa inconsueta per un somalo entrare nella scuola italiana, luogo dell'élite. Tutti si girarono. [...] «Il Presidente è stato colpito a

occidentali, la cui politica fu dominata dalla volontà di mantenere la divisione dei somali in clan. Nonostante gli sforzi della Lega dei Giovani Somali di liberarsi dalle divisioni in clan e di orientarsi verso l'organizzazione di uno stato-nazione, il conflitto fu provocato. La politica promossa dall'Amministrazione Fiduciaria Italiana non ha fatto altro che intensificare queste divisioni a livello politico che hanno portato fino alla guerra civile scoppiata nel 1991.

Las Canood». Fu come un'eco lontana, poiché loro vivevano ormai della politica italiana e non di quella africana. Per loro, nelle loro menti la Somalia non era mai esistita, e non esisteva. Si erano talmente abituati a un paese che cambiava il governo ogni mese! Era così comodo⁵⁸²!

Lo scrittore di origini somale ci riporta la scena raccontata dal punto di vista del protagonista il quale durante la lezione di latino si informa, assieme ai suoi compagni di classe, che il presidente è stato colpito. La narrazione, che viene organizzata in base ad un'intersezione dei fatti accaduti e di una serie di riferimenti culturali italiani, va letta, a nostro avviso, anche come un tentativo di rendere conto delle ricadute che ha avuto l'Amministrazione Fiduciaria della Somalia da parte dell'Italia nell'evoluzione storico-politica successiva del paese.

La quarta fascia cronologica che viene a galla nelle opere in questione, ossia gli anni Novanta, riguarda i riferimenti alla devastante guerra civile scoppiata in Somalia a seguito del crollo del regime di Siad Barre. Benché la guerra sia decisamente una delle tappe fondamentali nel racconto del passato in tutti i romanzi del nostro *corpus*, quelli in cui la narrazione vi si sofferma ulteriormente e in cui i disordini vengono descritti in modo più vivido è *Madre piccola* e *Il comandante del fiume* di Cristina Ali Farah:

Arrivai a Mogadiscio con l'ultimo volo di linea nel dicembre del millenovecento novanta. [...] Erano undici anni che non tornavo e sentivo l'emozione appiccicata sulla pelle come l'aria umida e salmastra della città. Ma non ebbi neppure il tempo di rivederla. Velocemente, un turbino di eventi, un cugino che mi trascina fuori dall'aeroporto e di corsa all'ambasciata italiana. La guerra imperversava e non sarei mai dovuta partire. Fu tutto così rapido e scioccante che ancora non riesco a ricordarlo. Mi mancano dei passaggi, come se quei tre giorni, dall'arrivo alla partenza, fossero una rapida proiezione di diapositive su cu

⁵⁸² G. Garane, *Il latte è buono*, op. cit.

non ci si sofferma abbastanza. Immagini veloci, come gli adolescenti armati, i morti tumefatti, le donne sconvolte [...] ⁵⁸³.

In più luoghi del testo appaiono efficaci racconti dei momenti della guerra civile, ma l'episodio che rende meglio la rapidità e l'intensità degli sconvolgimenti è quello che vede protagonista Domenica Axad. Dopo dieci anni di viaggio essa torna in Somalia per ricongiungere suo padre, ma vi approda nel dicembre del 1990 per cui non riesce a vedere nessun familiare né la città. Si rimbarca dopo appena tre giorni senza mai aver lasciato la sede diplomatica italiana per motivi di sicurezza. Questo estratto si considera quello più efficace perché il punto di vista è quello di un personaggio con una mentalità occidentale e lontano dalla Somalia da molto tempo il che attribuirebbe alla descrizione della guerra una maggiore oggettività. Si tratta inoltre di un fatto che viene anche integrato nella lettera che la protagonista scrive alla sua psicologa per cui si rivolge comunque al lettore occidentale. L'assumere un punto di vista esterno, quindi, e il rivolgersi ad un narratario non-somalo consente ai fatti narrati di assumere contorni estremamente nitidi ed evitare un coinvolgimento emotivo troppo intenso. La parziale estraneità della protagonista dagli eventi e il suo tentativo di oggettivare il racconto provocano un attenuamento dell'angoscia estrema suscitata dalla narrazione degli eventi della guerra la quale rimane un punto fermo nei romanzi somali postcoloniali in cui attraverso gli occhi dei protagonisti i lettori possono ripercorrere queste vicende e rifletterci tramite la ricostruzione letteraria.

Sono questi allora i quattro periodo cronologici che si intrecciano nei romanzi che andiamo analizzando i quali vengono a galla tramite la rievocazione del passato da parte dei personaggi attuato nel presente. Quest'ultimo corrisponde nella maggior parte delle opere trattate al periodo che va dalla fine degli anni Novanta ai primi anni Zero e si

⁵⁸³ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. 249.

effettua da qualche parte in Occidente dove i soggetti migranti risiedono e il quale corrisponde il più delle volte all'Italia; da qui il passato emerge grazie alle memorie dei personaggi le quali non viaggiano soltanto nel tempo, ma anche nello spazio, rendendo così conto dell'organizzazione schizofrenica vigente tanto sulla dimensione temporale quanto su quella spaziale.

IV. Spazio

I romanzi in questione costituiscono delle narrazioni in cui il racconto del presente in Italia diviene quasi un pretesto per narrare storie di altri luoghi, marcatamente distanti tanto a livello spaziale quanto temporale. La coscienza dei soggetti migranti e postcoloniali appare talmente intrecciata con l'esperienza passata, e soprattutto con sentimenti e attitudini del passato, che sembra impossibile pensare nel presente senza prendere in considerazione il passato. Di fatto, i processi di immaginazione e di riflessione si dimostrano complessi e multi-referenziali e attingono da diversi livelli di esperienza. Gli altrove che si profilano sullo sfondo di queste opere in cui si raffigurano dei movimenti e delle identità transculturali sono davvero variegati e riguardano sia il riferimento alle tappe principali delle rotte migratorie, nonché i nodi più rappresentativi della diaspora, sia ai luoghi di origine e quelli di destinazione dei soggetti rappresentati.

1. Rotte migratorie

Alcune delle fondamentali tappe dei percorsi migratori che i soggetti migranti devono attraversare al fine di arrivare alla loro destinazione in Europa comprendono città come il Kenya e il Nairobi, mentre alcune tra le mete più ambite sono la Gran Bretagna-Londra, la Germania, l'Olanda, la Finlandia, i Paesi Bassi, la Svezia e gli Stati Uniti. L'iterato attraversamento di frontiere che il percorso migratorio prevede, nonché il susseguirsi di panorami e di luoghi, viene ad esempio raffigurato nel racconto di Domenica Axad in *Madre piccola*:

Intanto i panorami cambiavano. Piemonte e laghi svizzeri. Germania e rettilinei veloci. Le querce della foresta. E ovunque potevo fermarmi, indifferentemente. [...] Paesi Bassi, nostra destinazione. Campi, monotonia di campi e una densità inconfondibile⁵⁸⁴.

Spesso i soggetti migranti e postcoloniali attraversano la maggioranza di questi paesi, per poi insediarsi definitivamente in uno di questi, passando spesso prima dall'Italia, oppure altri decidono di fermarsi a vivere nel “Bel Paese”. Una delle città europee in cui vive la maggioranza della diaspora somala è la città di Londra la quale viene per l'appunto rappresentata invece ne *Il comandante del fiume*:

Ero a Londra già da una settimana, eppure non avevo visto ancora niente della città. Potevo trovarmi ovunque – Inghilterra, Australia, Minnesota – ma avevo l'impressione di stare in Somalia: i commercianti quasi tutti sikh o bengalesi, ma c'erano anche i call center, Money Transfer e ristoranti gestiti da somali, per non parlare della gente in giro per il quartiere. Donne velate, bambini di tutte le età trascinati per mano o nel passeggino, giovani, anziani, e tutti si salutavano, come in un piccolo paese⁵⁸⁵.

Traspare in maniera chiara nel passaggio la forte ghetizzazione che caratterizza la comunità somala di Londra, come succede d'altronde con tutte le grandi comunità diasporiche, la quale vive nelle zone periferiche della capitale britannica sia perché è stata spinta ai margini di quest'ultima, sia a causa della chiusura culturale che permea, come Ali Farah spesso denuncia, una società fortemente patriarcale come quella somala. La stessa tendenza si riscontra, come ci ricordava Domenica Axad in *Madre piccola*, anche nella comunità somala degli Stati Uniti, la quale rimane richiusa in sé stessa al punto che sembra impossibile che riesca a superare le profonde frammentazioni claniche al suo interno, manifestatesi perfino nel contesto diasporico.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 101.

⁵⁸⁵ C. U. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 185.

2. *Paese di origine / Paese di destinazione*

Raccontare il presente, nei romanzi di cui ci occupiamo, non può scindere dal riferimento ai rapporti coloniali e postcoloniali che legano l'Italia alle città - specie le capitali - dei paesi del Corno d'Africa. Sotto quest'aspetto, la città di Roma vi occupa naturalmente uno spazio preponderante, i cui rapporti rispettivamente con Mogadiscio oppure con Addis Abeba vengono riprodotti in tutti i testi sotto analisi; ne sono rappresentative le parole rintracciate nel romanzo di Igiaba Scego *La mia casa è dove sono* in cui viene affermato: «Roma e Mogadiscio [...], sono come gemelle siamesi separate alla nascita. L'una include l'altra e viceversa»⁵⁸⁶.

Italia

In quanto luogo di destinazione degli scrittori e delle scrittrici di cui ci occupiamo, l'Italia è, il più delle volte, il luogo in cui i romanzi si ambientano nel presente e da dove la narrazione dei personaggi prende avvio. Naturalmente la città di Roma occupa uno spazio centrale nei romanzi in questione diventando a volte anche una dei protagonisti dei romanzi.

Roma

In entrambe le opere di Cristina Ali Farah, ossia in *Madre piccola* e ne *Il comandante del fiume*, la città eterna, e specie le sue periferie, acquisisce un posto centrale nella narrazione, di fianco a tante altre città e metropoli europee che costituiscono i nodi principali della diaspora somala. Tutti i luoghi che trovano espressione in entrambi i romanzi che stiamo qui trattando sono caratterizzati da un alto grado di referenzialità poiché vi vengono denominati dei luoghi reali: in *Madre piccola*

⁵⁸⁶ I. Scego, *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 11.

ad esempio spunta l'ospedale del quartiere Casilino dove Barni lavora, ma anche a mezzi di trasporto come il «trenino» che percorre la stessa via Casilina, mentre ne *Il comandante del fiume* compare un altro ospedale, quello dei Fatebenefratelli, la Villa Borghese, il Castel Sant'Angelo, il carcere Regina Coeli, e via dicendo.

Il luogo, però, indubbiamente più citato nei romanzi sia di Ali Farah, sia di Igiaba Scego e di Garane Garane è la stazione di Termini⁵⁸⁷. In *Madre piccola* la stazione viene raffigurata nel suo processo di mutamento nel corso degli anni e da luogo di degrado, durante gli anni Novanta, si trasforma in una stazione moderna grazie ad una serie di lavori realizzatisi che la eleggono a simbolo della globalizzazione dell'epoca postmoderna:

Ora molte cose sono cambiate: la galleria centrale restaurata con sgargianti negozi: Benetton, Nike, Intimissimi, Levi's, Sisley, *fast food*, *call center*, bagni pubblici con monetina, biglietterie automatiche, scale mobili, megaschermi pubblicitari, tabelloni aggiornati. Veramente una stazione moderna⁵⁸⁸.

Se in questo passaggio la stazione viene rappresentata come un *non-luogo*⁵⁸⁹, per dirla con Marc Augé, ossia la nozione secondo cui lo spazio viene svuotato da rapporti intersoggettivi e in cui ogni diversità viene appiattita a favore del consumismo capitalistico, in quello seguente si dimostrerà come la modernizzazione che subisce la

⁵⁸⁷ Come ben osserva Laura Lori, sia nel romanzo *Madre piccola* sia nell'auto-narrazione *La mia casa è dove sono* possiamo notare una evoluzione dell'immagine della stazione, che va di pari passo con il suo ammodernamento durante gli anni Novanta, ma ben esprime anche una nuova fase, dal punto di vista sociologico, delle dinamiche migratorie: «entrambe le protagoniste, la Barni di Cristina Ubah Ali Farah e l'alter ego di Igiaba Scego, hanno un rapporto conflittuale con la stazione. [...] Provano un'iniziale repulsione per Termini, per poi compiere un percorso che le porterà ad accettarla come parte integrante della loro esistenza. [...] un'efficace metafora del percorso di insediamento e adattamento in Italia una volta accettata l'idea che il ritorno in Somalia è realisticamente poco probabile». Cfr. L. Lori, *Inchiostro d'Africa. La letteratura postcoloniale somala fra diaspora e identità*, cit., pp. 108-109, p. 111.

⁵⁸⁸ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. 28.

⁵⁸⁹ M. Augé, *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 2018 (*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992).

stazione non togliesse il fatto che quest'ultima acquisisse degli aspetti del tutto differenti per la comunità somala:

E spesso a Termini succedono fatti incredibili, degni di nota. I nostri luoghi, vecchi e nuovi, ruotano intorno a quel polo: il negozio di Qamar, il call center di Xassan, la *draddorio* e dintorni. «Il negozio di Qamar: le posso lasciare l'indirizzo se le interessa». Vende tutto ciò che una donna somala può desiderare. *Shaash* sgargianti, *garbasaar* di voile a fiori, *diric jibuuti*, sottogonne di raso con ricami di perla, *goonooyin* lunghe, *guntiino* di stoffa grezza tessuta a mano che una volta tutti snobbavano e oggi poiché gli oggetti diventano tanto più preziosi quanto sono introvabili, sono tornate di moda. E poi collane d'ambra gialla, bracciali d'argento, e ancora musica, musica, musica, soprattutto moderna⁵⁹⁰.

Ebbene, da luogo totalmente svuotato da identità e da rapporti interpersonali per i soggetti occidentali, Termini assume per i soggetti emarginati delle dimensioni completamente diverse, poiché costituisce il luogo di incontro e di relazione e scambio tra i membri della diaspora che vi si recano la domenica al fine di avere notizie sulla guerra, di usare i *call center* per poter chiamare i membri della famiglia dispersa in diversi paesi del mondo, oppure rimasta dietro, nonché di riappropriarsi per un poco di quelli elementi della loro cultura manifestati nella moda, nelle abitudini culinarie nonché negli odori profumati che li fanno viaggiare nel tempo e nello spazio e spostarsi per un poco mentalmente a Mogadiscio. Dunque, quegli spazi suppostamente privi di identità, di storia e di tradizione vengono qui riappropriati e resi familiari dai soggetti

⁵⁹⁰ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. 30. Per la presenza ricorrente di spazi pubblici nella letteratura italiana della migrazione, e per l'analisi di una serie di testi antecedenti quelli da me analizzati, si veda Ponzanesi 2004. 14 Per un'accurata disamina degli aspetti linguistici della narrativa di Ali Farah, si veda Maria Grazia Negro, *Il mondo, il grido, la parola*, cit., pp. 136-149. In riferimento a *Madre piccola* e ad alcuni racconti precedenti al primo romanzo della scrittrice, la studiosa italiana osserva: «In Farah il plurilinguismo aderisce al vissuto dei personaggi e ne diventa la loro più intima espressione, portando alla luce la loro marginalizzazione nella società (nei racconti brevi), i loro traumi, il non detto e il non dicibile dell'esperienza diasporica (nel romanzo). È un plurilinguismo che arriva ad abbracciare tutti i registri dell'italiano e anche la presenza del dialetto (romanesco), oltre a parole in inglese come testimonianza della dispersione mondiale della diaspora somala, un tema costante nella poetica di Farah». Ivi, p. 144.

ex-colonizzati che riportano nel centro della metropoli la loro cultura e la loro lingua questa volta, rovesciando le dinamiche egemoniche stabilite durante il periodo coloniale. Un altro passaggio il quale incarna, per l'appunto, questo rovesciamento di rapporti tra centro e periferia nell'opera di Cristina Ali Farah concerne la scena dei funerali dei giovani somali annegati nel Mediterraneo che hanno avuto piedi a Campidoglio, nel 2003, a carico del governo italiano:

Ma si ricorda del naufragio di un mese fa? Delle salme dei nove somali trasportate a Roma? Della celebrazione dei funerali in Campidoglio? Quei funerali credo abbiano mosso qualcosa nel cuore della gente [...]. Quel giorno - il pomeriggio dei funerali - mi sentivo tutta rimescolata [...]. Mi arrampicavo sulla scalinata fino alla piazza del Campidoglio, con una vertigine, non so come spiegarle. Quasi in bilico. Ha mai fatto caso dei gradini? Sembravano rovesciati, pendenti in senso inverso. Era come una forza centrifuga che mi spingeva fuori. Io cercavo di procedere verso il centro e vedevo a mano a mano le nove bare, una per volta, tutte in fila, coperte d'azzurro. Come se il fiato mi mancasse e la presa potesse scivolarmi via, a me, persona ancorata al terreno⁵⁹¹.

Caterina Romeo ci invita a leggere il passaggio citato dalla prospettiva di una dialettica di centro-periferia generata dal fatto che i corpi morti di soggetti ex-colonizzati vengano ad occupare il centro della metropoli e si situano addirittura nel cuore dell'apparato amministrativo dello Stato, di cui diventa simbolo il Campidoglio. Tramite il riferimento a uno dei tanti naufragi di Lampedusa, tratto dalla cronaca, in cui un gruppo di somali sono stati annegati nel loro tentativo di avvicinarsi alla terra promessa, il passaggio invita ad associare i somali morti allo statuto degli ex-colonizzati che occupano il centro della metropoli dell'ex colonizzatore in un tentativo di «trasgredire» lo spazio al fine di diminuire la distanza che da esso li separa; tale

⁵⁹¹ Ivi, p. 15. La scrittrice riprende un fatto di cronaca: si tratta del funerale, celebrato nella sede del Campidoglio il 24.10.2003, di 13 somali annegati nel canale di Sicilia. Con imprecisione forse voluta, l'io-narrante parla, nel passaggio appena citato, di nove, non tredici bare.

movimento centripeto viene tuttavia contrastato dalla forza centrifuga che occupa il centro e cerca di respingere il soggetto *subalterno*⁵⁹².

Visto da una prospettiva geocritica, sulla stregua di Bertrand Westphal, il centro «costituisce la cristallizzazione di un momento passato», nel senso che «vi si imprime il ricordo di una dinamica»⁵⁹³; l'attualità, in altre parole, dispone di forme più o meno contraddittorie, ossia entropiche, che disturbano la coerenza di un presente omogeneo, facendo di quest'ultimo uno spazio eterogeneo composto da una serie di diversi strati di un passato composito. In tal senso, lo statuto di migrante che caratterizza i corpi dei soggetti morti viene ad accumularsi a quella di soggetto ex-colonizzato che viene a turbare lo spazio simbolico del centro di un sistema politico e collettivo che, nonostante possa sembrare omogeneo e singolare, acquisisce in realtà un carattere plurale rivelando la simultaneità e l'asincronia, proprie dell'interfaccia spazio-tempo postmoderna, che rendono conto del suo carattere eterogeneo.

Se in *Madre piccola*, la stazione di Termini gode di una posizione predominante⁵⁹⁴, nel secondo romanzo della scrittrice italo-somala *Il comandante del fiume* è il Tevere che si elegge decisamente a protagonista, in quanto scandisce tutta la narrazione:

Il mio posto preferito sta poco oltre il ponte di Porta Portese, in direzione del mare. La vegetazione è più selvatica e non sembra neppure di stare in città. Lì si incontrano i veri abitanti del fiume. Sono persone che non hanno niente in comune tra loro, se non il fatto di essere sole e molto povere. Un signore africano sempre intento a sfogliare vecchie riviste, una ragazza zingara con i suoi due bambini, un'anziana dai capelli bianchi lunghissimi, una

⁵⁹² C. Romeo, *Spazio postcoloniale e rappresentazioni di genere nell'Italia contemporanea*, in T. Capolino, F. Giordano, B. Manetti, L. Ricaldone (a cura di), *World Wide Women. Globalizzazione, Generi, Linguaggi*, Vol. III, Torino, Università degli studi di Torino, 2011, p. 171.

⁵⁹³ B. Westphal, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando, 2009, p. 71.

⁵⁹⁴ «Credo che non si possa scrivere della comunità somala a Roma senza partire dalla stazione Termini, crocicchio, luogo delle nostre nostalgie. [...] Soprattutto quando l'esodo era al culmine, nove anni fa, bastava andare alla stazione Termini per incontrare il mondo». Cfr. C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., pp. 27-28.

coppia di fidanzati bengalesi mano nella mano. Si riforniscono d'acqua alla fontana di Ripa Grande e camminano in fila indiana con i secchi carichi sulla testa. Certe volte senti le loro voci tra le frasche e, se capiti da quelle parti quando è buio, vedi accendersi tanti lumi sparsi. In quel punto i muraglioni sembrano scivoli bianchi e in alto sono fasciati da un groviglio di fichi, oleandri, querce e altre piante di cui non conosco il nome. Rimane scoperta una fiancata scoscesa, dove vengono ad allenarsi con gli skateboard. Ed è proprio lì che mi sedevo in primavera, sulle lastre di travertino dove spuntano le bocche di leone, e le aspettavo con i fiori mezzi aperti tra le dita. Li aprivo e richiudevo, non ci pensavo proprio a correre, e Sissi continuava a prendermi in giro per come me ne stavo sovrappensiero a fissare l'acqua⁵⁹⁵.

Diversamente da quanto accade nel suo primo romanzo, dunque, in cui è la stazione di Termini ad essere raffigurata quale "dimora" della comunità somala a Roma, nel presente romanzo in cui il mirino della voce narrante si pone sulla ricerca identitaria della seconda generazione di migranti, la scrittrice opta per la raffigurazione di Tevere quale punto di incontro non di soggetti che condividono per forza le stesse origini, bensì quale dimora «dei veri abitanti» di Roma, a detta di Yabar, rendendo conto di una città multiculturale ed eterogenea la quale condivide, però, lo statuto di solitudine e di precarietà, tipiche del capitalismo avanzato. Il fiume del titolo, che è anche il fiume della leggenda che si situa nel centro della narrazione, diventa il Tevere di Roma contemporanea, dipinto come un essere vivente, attorno a cui una comunità di persone trova rifugio, la cui alienazione Yabar condivide e dalla quale si sente attratto.

Anche nei romanzi di Igiaba Scego la città di Roma, e specie la stazione di Termini, occupa uno spazio preponderante e tale è il caso anche in *Adua*. Nell'*Epilogo* che chiude il romanzo in cui viene descritta la simbolica riconciliazione della protagonista con il passato, la vicenda è ambientata presso la *Piazza dei Cinquecento* a Termini dove la protagonista accompagna il giovane profugo somalo con cui si era sposata a prendere

⁵⁹⁵ Ivi, pp. 22-23.

il treno che lo porterà in Germania. In questo posto, come ci informa la voce narrante di Adua, colei si era incontrata per la prima volta con Ahmed, da poco approdato in Italia, che aveva trovato rifugio in quel piazzale come tanti altri rifugiati:

È partito. Due ore fa oramai. [...] «Non ti accompagno al treno» gli ho detto mentre attraversavamo a piedi piazza dei Cinquecento. «Da qui te la caverai da solo. E poi non mi piacciono gli addii». Mi sono guardata intorno. La piazza era un caos [...]. Si correva trasversalmente verso un futuro incerto e spesso del tutto casuale. Piazza dei Cinquecento più che piazza sembrava un'autostrada. Non era un posto in cui fermarsi e fare due chiacchiere. Le parole si perdevano in un gorgoglio sconnesso che a tratti inquietava. Piazza dei Cinquecento legata alla mia storia come nessuna. Piazza dei migranti, dei primi arrivi, di tutte le partenze, dei miei tanti rimpianti. In quella piazza così sconnessa da sé, io mi sono ritrovata e persa mille volte. [...] Lì in anni troppo bui ho ritrovato il sorriso della mia gente. Dietro la stazione si vendeva l'*halua* dolce per cui andava matta. Dovevo attraversare piazza dei Cinquecento per raggiungere quella strana Somalia che era cresciuta nelle retrovie di quel quartiere ferroviario. Anche il mio Titanic l'ho incontrato a piazza dei Cinquecento. Bazzicava ubriaco molte zone di Roma [...] ma è a piazza dei Cinquecento che l'ho visto belare bestemmie con il gin che gli scorreva malefico nelle vene⁵⁹⁶.

Oltre che punto di ritrovo per i somali - sia quelli arrivati negli anni Settanta che quelli che arrivarono più tardi - e luogo di riparo per i senza tetto a Roma, la Piazza dei Cinquecento costituisce un luogo di memoria tanto per gli italiani quanto per i somali, eleggendosi a simbolo di storia che unisce i due popoli gettando, per ancora una volta, luce sul profondo legame che i due paesi intrattengono. Sulla piazza in questione è situato il monumento dedicato ai cinquecento caduti di Dogali, la seconda più rilevante battaglia, dopo quella di Adua, avvenuta durante la prima fase dell'espansione dell'Italia in Africa, che ebbe luogo nel 1887. Ecco cosa afferma la scrittrice al riguardo nell'opera che ha realizzato insieme al fotografo Rino Bianchi, dal titolo *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*, pubblicato nel 2014, in cui la Igiaba Scego tenta una

⁵⁹⁶ I. Scego, *Adua*, cit., p. 169.

sorta di archeologia delle pratiche culturali al fine di “scrostare” questi stessi luoghi e monumenti degli strati di oblio.

Piazza dei Cinquecento è uno dei luoghi da me (e credo da migliaia di romani) più frequentati della città. È l’ombelico di Roma, da dove si parte per andare altrove o semplicemente dietro l’angolo. E poi Piazza dei Cinquecento, soprattutto per chi viene o è originario del Corno d’Africa, è un po’ come stare a Mogadiscio o Asmara. Qui già dagli anni settanta del secolo scorso scorrazzavano donne somale con i loro *garbesar* multicolori e i candidi *shemma* delle asmarine. In generale è anche la piazza dei migranti. [...] È questo il vero ombelico di Roma, quasi più del Colosseo, qui dove in una Babele folle le lingue si intrecciano e si contaminano con la lingua di Dante. E chi lo immaginava che proprio questa piazza babilonia fosse legata alla storia del colonialismo italiano? Infatti i cinquecento citati nel nome della piazza sono i cinquecento caduti di Dogali. Non so bene quando l’ho scoperto. Forse l’ho sempre saputo. E forse anche per questo, per un caso fortuito della vita, è diventata la piazza dei somali, degli eritrei, degli etiopi e anche di tutti gli altri migranti. Una piazza postcoloniale suo malgrado, quasi per caso⁵⁹⁷.

Trattandosi di ancora uno dei tanti capitoli della storia coloniale e fascista che fanno parte del patrimonio culturale italiano ma non dell’immaginario collettivo dei cittadini, la scrittrice decide di rappresentare proprio su questa piazza la scesa a patti del personaggio con il passato coloniale e fascista, mettendo in scena un gabbiano che viene a strappare dalla testa della protagonista il turbante che portava, simbolo della schiavitù e della violenza fascista esercitata su suo padre e su di lei. È da lì che parte un nuovo capitolo nella storia di Adua, in seguito ad una riconciliazione simbolica col proprio passato che diventa l’allegoria della riconciliazione che la nazione italiana deve fare col suo passato al fine di poter reinventare per sé stessa un nuovo avvenire. Quest’ultima si considera un’azione necessaria, come ribadisce più volte Scego nei suoi lavori sia saggistici sia giornalistici e finzionali, senza la quale sarà impossibile una reciproca

⁵⁹⁷ I. Scego, R. Bianchi, *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*, Roma, Ediesse, 2014.

conoscenza non solo tra somali e romani autoctoni (quale lei stessa è), bensì anche tra italiani e migranti provenienti dalle varie ex colonie e dai territori annessi.

Milano

In *Timira* sono innumerevoli i luoghi che trovano spazio nel racconto sia in Italia che in Somalia. Vi è, tuttavia, un avvenimento che permette di mettere insieme due diversi cronotopi; si tratta del riferimento all'anno 1969, a cui Isabella allude, il quale consente la sovrapposizione di due spazi, quello di Mogadiscio e quello di Milano, ciascuno dei quali conosce nello stesso anno un evento storico tragico, di cui uno avvenuto al di fuori del territorio nazionale e l'altro al suo interno: si tratta del colpo di stato di Siad Barre a Mogadiscio e della strage di Piazza Fontana a Milano, entrambi accaduti, per l'appunto, nel 1969. Il personaggio della vecchia signora che soffre di demenza, e confonde la propria storia con quella di Isabella, diventa l'allegoria dell'oblio in cui giace, non solo la memoria coloniale italiana, ma anche avvenimenti-chiave della storia italiana più recente manifestata nello statuto di confusione che caratterizza i ricordi della donna riguardo a diversi avvenimenti storici⁵⁹⁸. Isabella, nel suo tentativo di aiutarla a richiamare «il primo e più dirompente atto terroristico dal dopoguerra»⁵⁹⁹, ossia «la madre di tutte le stragi»⁶⁰⁰, che diede il là a uno dei capitoli fondamentali della storia contemporanea italiana, la cosiddetta «strategia della tensione», rammemora, a sua volta, un evento chiave della storia somala, ossia l'inizio del ventennio della dittatura che avvenne nello stesso anno in Somalia:

«Io dove sono? - dice alla fine del lungo esame».

⁵⁹⁸ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 250.

⁵⁹⁹ M. Fossati, *Terrorismo e Terroristi*, Milano, Mondadori, 2018.

⁶⁰⁰ M. Dianese, G. Bettin, *La strage: Piazza Fontana: verità e memoria*, Milano, Feltrinelli, 1999.

«[...] in questa foto non ci sei [...] perché sono le mie foto, non le tue, capisci Itala? Questa è stata scattata in Somalia, nel 1969».

«E me? - insiste Itala sempre sul chi vive».

«Tu non lo dov'eri, nell'estate del '69. Di sicuro in Italia, ma dove di preciso non lo so. [...] Comunque il '69, vediamo... è l'anno della bomba a piazza Fontana, in quella banca a Milano. Da noi in Somalia ha preso il potere Siad Barre e qui da voi iniziavano le stragi. Tu te lo ricordi dov'eri, quando è scoppiata la bomba? Itala si porta la mano sulla fronte, come fa sempre quando deve ricordare. Le dita nodose scavano tra le pieghe della pelle».

«Questa bomba mi manca, - dice come se parlasse della figurina di un calciatore»⁶⁰¹.

L'atto di mettere gli uni accanto agli altri eventi-chiave della storia italiana, sia che essi avessero avuto luogo all'interno del territorio italiano sia nella colonia, sarebbe, da una parte, spiegato dal diverso posizionamento dei due co-autori, ossia quello di italiano nativo di Wu Ming 2 e quello italo-somalo di Antar Mohamed, il quale condiziona di conseguenza anche il loro punto di vista sugli eventi narrati. Questo sguardo incrociato dunque, che emerge nell'opera, sarebbe in sintonia con il carattere ibrido del romanzo, ma rispecchierebbe anche la volontà degli scrittori di procedere ad una rappresentazione simultanea degli avvenimenti sia "interni" alla memoria collettiva italiana sia quelli "esterni", perché entrambi appartenenti alla storia italiana in senso lato.

Bologna

In *Regina di fiori e di perle*, i luoghi che vengono rappresentati sono principalmente situati in Etiopia e l'unica eccezione è il breve periodo in cui la protagonista Mahlet e uno dei personaggi e io-narranti, Woizerò Bekelesc, passano in Italia in quanto migranti. La città italiana che viene rappresentata questa volta non è, però, la capitale; quasi volendo ricordare che «l'Italia era anche altro oltre Roma e i suoi dintorni»⁶⁰², la scrittrice sceglie di rappresentare la città in cui vive lei stessa, ossia

⁶⁰¹ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., pp. 249-250.

⁶⁰² G. Ghermandi, *Regine di fiori e di perle*, cit., p. 246.

Bologna, dove Mahlet si reca per studiare e Woizerò Bekelech vi lavora quale badante per una famiglia italiana.

Arrivammo a Roma e prendemmo un altro aereo. La signora Franca mi spiegò che era per una città vicino al loro paese. Una città chiamata Bologna. Provai meraviglia. Quando mai averi pensato che l'Italia era anche altro oltre Roma e i suoi dintorni? [...] Finalmente, dopo un viaggio che mi parve infinito, arrivammo. La mia vita in quel paese prese la forma di un maglione di lana che si è ristretto con l'acqua calda, e quando lo indossi, oltre a farti risultare ridicola, ti lascia parecchia carne al freddo. [...] Che strano paese era quello [...] ottavo dal silenzio, e durante i miei primi mesi anche dal cielo grigio dell'autunno. Quel silenzio mi sembrava carico di cattivi presagi. Di morte piuttosto che di vita⁶⁰³.

Convenendo sulla sensazione che, come si vedrà più avanti, anche Mahlet ha avuto di Bologna, la città in questione viene rappresentata come un luogo freddo, inospitale, in cui regna il silenzio e la solitudine di cui fa fede l'alienazione che il personaggio sentiva espresso nella metafora del maglione di lana che si era ristretto.

Addis Abeba

Nell'opera di Gabriella Ghermandi *Regina di fiori e di perle* Addis Abeba appare, da una parte, quale un luogo caloroso legato al periodo dell'infanzia incantata della protagonista, di cui figure principali sono anche tre venerabili anziani, e dall'altro quale lo spazio urbano in cui emergono le tracce che testimoniano la presenza degli italiani ai tempi dell'occupazione.

Fino ai negozietti prima della pasticceria Enrico la strada era quasi deserta, ma dal primo suq in cima alla salita iniziò ad animarsi. Davanti alla vecchia libreria italiana il marciapiede era affollato da lustrascarpe, con tutto l'occorrente, e venditori ambulanti. Prima di oltrepassare la pasticceria girai a destra e continuai a camminare. Quando raggiunsi la zona di Piassa il ritmo vitale mi aggredì vorticoso. Davanti al cinema Ras c'erano file di autobus

⁶⁰³ Ivi, p. 246.

gialli e rossi che caricavano fiumi di gente. Alcuni autobus spuntavano nuvole di fumo nero che oscurava l'aria e i polmoni dei passanti⁶⁰⁴.

Oltre ad evidenziare i resti del passato coloniale di cui diventa spia la presenza degli edifici citati ma anche la toponomastica, così come si evince dall'uso della parola «piassa», Gabriella Ghermandi procede al passaggio in questione ad una raffigurazione caotica della metropoli etiope la quale testimonia il forte contrasto riscontrato nell'opera tra una modernità che comporta un profondo mutamento dello spazio della città e l'idea invece di una tradizione che si tramanda di generazione in generazione. A quest'ultima viene, per l'appunto, legata lo spazio domestico che viene dominato dal calore dei rapporti affettivi di cui diventa espressione la famiglia e le radici.

Giunta a casa mi soffermai dopo aver varcato il cancello. La nostra casa di Arada Sefer, quanto mi piaceva. Aveva qualcosa di magico. Pulsava di antico, di vecchie radici. Forse per le placente degli antenati sotterrate sotto al vecchio albero. Ero proprio contenta della richiesta del vecchio Yacob: trascorrere in quella casa i primi ottanta giorni della sua morte⁶⁰⁵.

Somalia

Nominando tutti i luoghi al cui interno si racchiude una piccola Italia a Mogadiscio nonché i luoghi di memoria situati a Roma i quali sono sorretti dai legami storici con i paesi ex colonizzati, emerge nei testi la familiarità degli scrittori con la toponomastica che dimostra i legami stretti tra l'Italia e le sue ex-colonie.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 169.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 235.

Mogadiscio

Nel romanzo *Madre piccola*, tramite il racconto dell'infanzia di Domenica-Axad e di Barni appaiono anche le “piccole Italie” all'interno della capitale della Somalia. Nell'ottavo capitolo, nello specifico, si ravviva la Somalia degli anni Settanta, dove sono ancora riconoscibili le tracce del recente passato coloniale rappresentato dalla Casa Italia, dalla Scuola Italiana e dalla Cattedrale dove, insieme a Barni, frequentavano durante l'estate lezioni d'italiano dalle suore del Sacro Cuore:

Questa esigua collettività amava riunirsi alla Casa d'Italia ribattezzata in seguito Circolo italiano, per scongiurare eventuali sospetti di neocolonialismo nostalgico.

Intorno ai cinque anni, io e mia cugina Barni iniziamo a frequentare le lezioni che suor Ernestina impartiva presso l'oratorio del Sacro Cuore. Seconda solo alla Cattedrale, quella del Sacro Cuore era una delle uniche due chiese della città. Cercando nelle immagini recenti di Mogadiscio, non è difficile imbattersi nei resti dell'ex cattedrale, che ben chiariscono, agli occhi italiani l'entità dei danni perpetrati alle costruzioni della capitale⁶⁰⁶.

Dalla narrazione delle vicende nell'oratorio non emergono soltanto le vestigia della presenza italiana a Mogadiscio, ma risalta anche il discorso razzista e stereotipato del colonizzatore che caratterizzava lo “scontro di civiltà” rappresentato dalla chiesa che sembra aver continuato con il mito dell'evangelizzazione. Lo testimoniano le parole che la suora rivolge alle bambine italo-somale le quali accusa di «essere uguali a tutti gli altri somali, pigri e refrattari all'impegno»⁶⁰⁷. Quegli stessi stereotipi e i rapporti di potere prodotti in ambito coloniale persistono ancora nel presente all'interno del nesso migrante-nativo, come risulta dai passaggi seguenti. Lo schema questa volta si

⁶⁰⁶ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., pp. 226-227.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 225.

riproduce nella terra del colonizzatore, ossia l'Italia, come emerge dalle parole di Taageere:

L'Italia mi piace, è vero. Ma gli italiani. Gli italiani mi sembrano degli spacconi. Mezzi africani anche loro, mezzi africani come noi, si danno tante arie. Ci trattano così, spazzatura che pretende⁶⁰⁸.

Il doppio impianto del romanzo, sia negli anni del colonialismo in Somalia sia negli anni duemila in Italia, dimostra che il razzismo non è generato dall'ignoranza ma che parte da un'idea sui popoli africani che è stata già costruita storicamente. È quanto risulta anche dalle affermazioni della studiosa Sarah Ahmed la quale sostiene che sia l'erronea interpretazione dell'Altro a trovarsi nelle origini della costruzione dello sguardo stereotipato sullo straniero:

The stranger is not *any-body* that we failed to recognize, but some-body that we have already recognized as a stranger, as a “body out of place” [...] the stranger is produced as a category within knowledge, rather than coming into being in an absence of knowledge⁶⁰⁹.

Seguendo quanto proposto nel passaggio citato, si potrebbe dimostrare quanto «il discorso coloniale abbia permeato tutti gli aspetti del pensiero e della vita quotidiana» e abbia influito anche sull'emergere dell'Italia postcoloniale come il “frutto” di un rapporto dialettico «tra passato e presente, tra le storie della colonizzazione europea e le forme contemporanee di globalizzazione»⁶¹⁰. In tal senso, per tramite il discorso razzista si procede alla feticizzazione della figura del migrante il quale è “visibile” prima ancora di venir in contatto con lui, poiché quest'ultimo viene percepito quale una presenza astratta e non quale un essere umano reale che dispone di un corpo materiale.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 81.

⁶⁰⁹ S. Ahmed, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, London, Routledge, 2000, p. 55.

⁶¹⁰ Ivi, p. 11.

A questi migranti viene di solito riservato lo spazio della periferia, come Barni in *Madre piccola* che cerca di arrivare al centro, ma non ci riesce perché viene respinta. Se le dinamiche centro-periferia rimangono immutabili nel corso del tempo, muta invece il gruppo o il soggetto che occupa questi spazi; sono stati gli italiani stessi a trovarsi nei margini in passato, come ricorda la protagonista:

Ho una memoria selettiva, le premetto. Ricordo quello che voglio ricordare. E quello che voglio ricordare è una delle voci che vi sollecita a non dimenticare il vostro passato di emigrati. Storia circolare di povera gente mossa dal desiderio. Desiderio così totale da strappare radici, da sfidare cicloni⁶¹¹.

A questo proposito, Michele Cometa ha sostenuto che si tratta di «riscoprire nella nostra memoria culturale eventi che oggi riguardano gli “altri”, ma che in un tempo affatto lontano hanno riguardato “noi”»⁶¹². Come nota lo studioso, il nostro odierno sapere «muove dal naufragio», cioè è frutto di quello che di esso è rimasto. È questo sapere che invoca Barni la quale, riconoscendo il carattere selettivo della memoria, fa appello alla memoria degli italiani di correlare il passato con il presente al fine di poter riappropriarsene. Effettivamente, questo naufragio cambia qualcosa nella coscienza degli italiani, come afferma lo stesso personaggio:

Il fatto è che, dopo quei funerali ufficiali le cose sono cambiate. Forse è la mia prospettiva, non saprei. Qualcosa si è mosso. Sarà stata la consapevolezza del lutto? [...] Non ha idea di quante domande produce una coscienza stuzzicata⁶¹³.

Il naufragio viene, dunque, a scuotere la memoria sia a livello individuale – quella di Barni – sia a livello collettivo – quella della società italiana. Mediante l'intreccio di diversi piani temporali, il passato emerge nel presente attraversando gli «strati» che

⁶¹¹ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. 15.

⁶¹² M. Cometa, *Studi culturali*, Napoli, Guida, 2010, p. 101.

⁶¹³ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. 18.

restituiscono lo spazio nella sua «profondità diacronica», rivelandone così il carattere «asincronico e simultaneo»⁶¹⁴. In questo senso, lo spazio rivela la sua natura archeologica, e dato che l'archeologia costituisce la parte visiva della Storia che mette insieme le tracce del passato, ovvero i frammenti della sua identità al fine di ricostruirne l'insieme, nel testo sotto analisi, tramite i racconti di Barni, di Domenica Axad nonché delle storie di vita dei somali radicati, vengono fuori le tracce delle proprie memorie e delle proprie storie; frammenti che «si riuniscono sull'orlo e diventano premessa di qualcosa di nuovo, di diverso»⁶¹⁵.

Frammenti di storia mia. È tutto talmente mescolato. Le ragioni che ci muovono sono fili intessuti fittamente⁶¹⁶.

Anche nel suo romanzo più recente *Il comandante del fiume* la scrittrice riporta in modo sporadico all'interno della narrazione le vestigie dell'epoca coloniale a Mogadiscio, come ad esempio il riferimento alle scuole italiane e alla toponomastica della città di Mogadiscio, testimoni delle tracce che il colonialismo ha lasciato sullo spazio fisico:

«È strano, quando penso a mia madre la immagino sempre con i libri di scuola sotto il braccio, anche se non l'ho mai vista in questo modo. È così che l'ha conosciuta mio padre, quando era ancora una ragazza». «Era il suo insegnante, giusto?». «Sì. A quei tempi a Mogadiscio le scuole erano quasi tutte italiane. Papà viveva in Somalia da qualche anno. Mamma era molto più giovane»⁶¹⁷.

«Le canzoni più famose degli spettacoli venivano poi trasmesse da Radio Mogadiscio. In giro trovavi anche le cassette». [...] «Non c'era una propria industria discografica in

⁶¹⁴ B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 190.

⁶¹⁵ P. Zanini, *I significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Mondadori, 1997, p. 15.

⁶¹⁶ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. 35.

⁶¹⁷ Ead., *Il comandante del fiume*, pp. 30-32.

Somalia. [...] Andavi in certi negozietti di Via Roma». «Via Roma?». «Sì, si chiamava proprio così, gli dicevi cosa ti interessava e lì per lì ti facevano la tua copia»⁶¹⁸.

«Vieni a vedere, Yabar!» gridò, battendo le mani per l'entusiasmo. Mentre scorrevano le foto mi mostrava il panificio Azan, dove da piccola la mandavano a comprare il pane, il ristorante Croce del Sud, famoso per i suoi bignè alla crea, il cinema Missione, che proiettava spaghetti western. «Oh! L'hotel Guleed! Ti ricordi quando eri bambino, andavamo spesso lì il venerdì, facevamo il bagno e poi pranzavamo a bordo piscina. Io ordinavo sempre la scaloppina al limone» [...]. «E ora, zia Zahra?» le chiese Sissi. «Ora com'è?». «Ora Mogadiscio è tutta distrutta, amore» rispose mamma, con una nota di tristezza nella voce⁶¹⁹.

Mogadiscio appare, dunque, come una città costruita specularmente alla città di Roma e tale analogia si manifesta nelle testimonianze architettoniche dall'epoca fascista le quali rinviano ai legami storici tra le due capitali. Lo stile architettonico della stazione di Termini, ad esempio, fa i somali sradicati che abitano a Roma, pensare ad edifici collocati a Mogadiscio che dimostrano come in epoca coloniale la città fosse costruita ad immagine e somiglianza della capitale romana. La presenza di questi edifici inoltre diventa esplicativa della presenza di una serie di istituzioni italiane ubicate a Mogadiscio le quali permettevano naturalmente agli italiani che vi abitavano, ma anche ai sudditi, di immergersi nella cultura e nella lingua italiane. Purtroppo, questa città cosmopolita e multiculturale che viene rappresentata in *Madre piccola* di Cristina Ali Farah non esiste più, se non nelle memorie dei personaggi.

Mi ha detto che il centro storico della città è in rovina e che insieme ad alcuni amici hanno fatto una gita - molto rischiosa - per provare a immaginare come si viveva prima, quando il paese era ancora in pace. Hanno visto il parlamento, il palazzo del governo. Sai, lì era tutto un labirinto di strade strette, un luogo dove un tempo convivevano diverse culture,

⁶¹⁸ Ivi, p. 50.

⁶¹⁹ Ivi, p. 119.

somala, araba, asiatica, europea, che alla fine si è trasformato in una trappola perfetta per gli agguati e cecchini⁶²⁰.

Andiamo ora a vedere come nel romanzo *Il Latte è buono* emerga questa continua dialettica tra Roma e Mogadiscio in cui la seconda viene rappresentata essere piena di rovine a causa della guerra: «Per le strade di Mogadiscio c'erano solo sconfitte e rovine»⁶²¹. Questo continuo gioco di rimandi tra le due città diviene molto esplicito nel romanzo di Garane Garane, sia qualora il personaggio principale si trovi a Roma e continua a comparare Roma a Mogadiscio, sia qualora rientri in Somalia durante il periodo della guerra e fa dei continui riferimenti a Roma:

Mogadiscio assomigliava a Roma. Rovinata. Sporca. Senza dignità. Ma senza statue. «Qui la memoria è corta: i somali distruggono quello che è stato fatto in precedenza. Sono vandali. Attila si è soffermato alle porte di Roma. Noi abbiamo i nostri Unni all'interno, nel nostro grembo. Un popolo di infibulate e circoncisi. Tabula rasa di tutto!», pensava Gashan⁶²².

Lo scrittore, infine, fornisce tramite le parole del protagonista, Gashan, i motivi che spiegano la familiarità che la stazione di Termini offre ai somali, e questo ha a che vedere con le somiglianze che quest'ultima presenta dal punto di vista architettonico con il parlamento di Mogadiscio; due edifici rappresentativi dell'architettura dell'epoca fascista:

A Roma i suoi si riunivano nella “più grande stazione ferroviaria d'Europa”, la stazione Termini. [...] I suoi amavano questo monumento perché storicamente è come il parlamento di Mogadiscio. Furono entrambi costruiti dall'uomo grazie al quale erano finiti in questo posto. Gli africani vedevano questo posto come costruito da un vero uomo e non da questi

⁶²⁰ Ivi, p. 164.

⁶²¹ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 112.

⁶²² Ivi, p. 113.

mezzosangue [...]. Tutto succedeva alla stazione, forse sotto lo sguardo benevole del Duce [...] sotto il suo tetto, come nel parlamento di Mogadiscio⁶²³.

In tutto il romanzo si dà enfasi allora agli influssi che l'epoca coloniale ha avuto sulla mentalità e sulla cultura somala la quale si costruisce a immagine e somiglianza della cultura italiana. Sotto quest'aspetto, l'edificio della stazione non costituisce soltanto il luogo di scambio dei membri della comunità somala ma anche un'immagine quasi spettrale della città di Mogadiscio, in quanto fa emergere ai somali della diaspora delle memorie legate alla città che si sono lasciati indietro e la quale non ritroveranno mai nel suo statuto iniziale. Vedendo quest'edificio, che era la cristallizzazione a livello architettonico degli ideali fascisti, i personaggi somali si trasportano mentalmente a Mogadiscio e hanno l'impressione, come viene citato in un romanzo di Igiaba Scego, «che Mogadiscio fosse dietro l'angolo. Bastava prendere un treno e volare via lungo i binari di un sogno»⁶²⁴.

Magalo

Nel romanzo *Adua* di Igiaba Scego, infine, non è la città di Mogadiscio ad accennare al passato coloniale, bensì una piccola cittadina somala dal nome Magalo dove la scrittrice ambienta le vicende riguardanti l'infanzia e l'adolescenza della protagonista e dove fu costruito, negli anni Trenta, un cinema da parte del regime fascista:

A Magalo c'era un piccolo cinema, lo avevano costruito i fascisti negli anni Trenta, un veicolo eccellente, secondo loro, di propaganda coloniale. Ce n'erano diversi, in Somalia. Il nostro era un cinema destinato alla popolazione locale. Era così malmesso, le poltrone rotte e una tettoia di lamiera come tetto, da far rimpiangere il cinema Hamar di Mogadiscio,

⁶²³ Ivi, p. 81.

⁶²⁴ I. Scego, *La mia casa è dove sono*, cit., p. 99.

con la sua austera struttura mussoliniana. [...] Quando gli italiani se ne andarono, nel 1960, un magnate nato nel vecchio quartiere di Hafad, un tale di nome Idris Shangani, decise di restaurarlo. [...] I film in cartellone erano datati, ma a Magalo, che non aveva visto nulla fino a quel momento, quelle vecchie pellicole doppiate in un italiano da vocabolario erano manna dal cielo. [...] Il cinemino a Magalo si chiamava il Faro, *munar* come si dice in lingua somala. Di fatto tutto era un *munar*, a Magalo. Tutto ricordava la grande impresa del nostro avo Toborow, che aveva eretto con le sue sole forze quella torre, oi diventata il faro della nostra città. [...] A mio padre il faro, così com'era stato rimaneggiato negli anni Trenta, non piaceva. «Ci hanno sfregiato» commentava. [...] Il dettaglio aggiunto, e tanto detestato da papà, era una lama. Era lei, l'onorata signora, a trasformare la torre arabeggiante di Toborow in un enorme, grandioso fascio littorio. «Per perpetua gloria di Roma» era stato scritto sul basamento. E quel sottotitolo campeggiava anche nell'insegna colorata del cinemino. «Per perpetua gloria di Roma»⁶²⁵.

Raffigurando il cinema in questione l'autrice getta luce sui rapporti intrattenuti nel passato coloniale tra l'Italia e la Somalia e la selezione di quest'ultimo ben si concilia con l'intento della stessa di illuminare l'influsso che il cinema ha avuto, per l'appunto, nel plasmare la mentalità degli italiani riguardo alla sessualità della donna nera durante l'epoca coloniale. Gli accostamenti spaziali che abbiamo visto emergere dunque nei passaggi citati - i quali si attuano sia a livello sincronico sia a livello diacronico - rendono conto della stratificazione spaziale e temporale tra luoghi diversi ma soprattutto tra luoghi rappresentativi del nesso centro-periferia che rendono conto delle dinamiche egemoniche del passato le quali vengono riprodotte nel presente, oppure altre volte vengono rovesciate.

Dunque, a ben guardare, contrariamente ad una concezione della «postmodernità come una sconcertante fusione di tempo e di spazio la quale ha perduto i suoi significati materialistici»⁶²⁶, nella maggioranza delle opere del nostro *corpus*, nonostante si assista

⁶²⁵ I. Scego, *Adua*, cit., pp. 73-74.

⁶²⁶ Intesa così dai due principali esponenti David Harvey e Frederic Jameson, secondo i quali il tempo si sarebbe trasformato in un eterno presente e lo spazio sarebbe reso omogeneo dall'estendersi dei processi

ad un costante moltiplicarsi di piani spazio-temporali, essi non appaiono svuotati dai loro significati materialistici, perché segnati dalle linee di forza della storia coloniale. Diverso sarebbe invece il discorso nel caso del romanzo *Regina di fiori e di perle*, in cui predomina una rappresentazione piuttosto monolitica dei luoghi appartenenti allo spazio nazionale italiano i quali vengono prevalentemente visti come spazi privi di rapporti intrapersonali che costituiscono l'epitome dei processi di globalizzazione e di modernizzazione, le cui ripercussioni vengono progettate sull'alienazione che diventa prerogativa delle società occidentali.

Tuttavia, nel resto dei romanzi che andiamo analizzando, si potrebbe sostenere che gli spazi non rappresentino dei *non-luoghi*, ossia, sulla scorta di Marc Augé, degli spazi svuotati da rapporti, storia e identità, dal momento che questi ultimi sono occupati da soggetti che richiedono visibilità e narrazione. Perfino la raffigurazione della stazione, che costituisce per l'antropologo francese uno dei *non-luoghi* per eccellenza, diviene nelle opere postcoloniali e/o di migrazione italiana dimora, in senso letterale, dei soggetti sradicati approdati in Italia che non hanno un posto in cui rifugiarsi, ma anche in senso figurativo, in quanto essa diventa un punto di riferimento per i membri delle diverse comunità diasporiche. La stazione viene, dunque, occupata da soggetti sradicati e postcoloniali, rianimandosi per le loro potenti emozioni generate dall'incontro e dallo scambio di storie e di esperienze, nonché dagli odori e dagli aromi familiari, che fanno di essa un punto di incontro tra membri provenienti da diverse culture, trasformando lo spazio nazionale italiano in un luogo transnazionale e la pagina letteraria in uno spazio ibrido in cui si fondono i segni della postmodernità e della globalizzazione.

di globalizzazione. Cfr. J. Halbertsam, *Temporalità queer e geografie postmoderne*, in Ead., *Maschilità senza uomini*, Pisa, ETS, 2010, p. 139.

Capitolo IV

Memoria storica e Identità nazionale

Remembering is never a quiet act of introspection or retrospection. It is a painful re-membering, a putting together of the dismembered past to make sense of the trauma of the present.

H. Bhabha

I. Introduzione

Come è noto, qualora si parli di letteratura di migrazione e/o postcoloniale, uno dei concetti principali che si mette in gioco è quello di identità. Le identità vengono concepite come dei costrutti fortemente influenzati dall'ambiente culturale, sociale, economico e fisico che attornia un individuo, poiché è impossibile che quest'ultimo costruisca la propria identità senza che sia influenzato dalle peculiarità del contesto che ogni volta lo circonda⁶²⁷. In tal senso, il processo di formazione identitaria realizzato dall'individuo dipende fortemente dall'ambiente in cui esso si situa e, sotto quest'aspetto, il trasferimento da un luogo ad un altro, che la migrazione presuppone, comporta una dislocazione dell'identità del soggetto migrante e postcoloniale, così come essa è stata istituita nel luogo di partenza, e una sua rinegoziazione all'interno del luogo di destinazione. Con la migrazione allora, tutti quei parametri in base ai quali, sin dall'epoca romantica, il soggetto fonda la propria identità nazionale, ossia la lingua, il

⁶²⁷ S. Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, in J. Rutherford (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference*, London, Lawrence and Wishart, 1990, pp. 222-237.

territorio, la religione, la razza, subiscono una trasformazione imposta dal cambiamento di luogo⁶²⁸.

In tal senso, la presenza di soggetti di una diversa nazionalità/etnicità rispetto a quella dominante - che sovente si accompagna anche con un diverso colore di pelle e con una diversa religione -, all'interno di uno stato-nazione che concepisce sé stesso in termini essenzialistici, comporta un inevitabile incontro/scontro di soggetti estranei gli uni agli altri, ossia di nativi-migranti, che racchiude in sé un duplice meccanismo di sorpresa e di conflitto che si pone alla base del mutamento dell'identità di entrambe le parti⁶²⁹. Tale principio, applicabile alla narrativa di migrazione *tout court*, risulta ancora più valido quando i soggetti che approdano al paese di arrivo, nel nostro caso in Italia, provengono da paesi che sono stati colonizzati dallo stato italiano e, pertanto, condividono con i cittadini di quest'ultimo una parte del loro passato e della loro storia.

Ebbene, in una narrativa come quella di cui ci occupiamo, che si pone l'obiettivo di creare un canale di comunicazione tra diverse lingue e diverse culture, nonché di portare a galla le storie e le memorie del passato che gli scrittori migranti e postcoloniali condividono con gli italiani, la nozione di memoria culturale risulta fondamentale⁶³⁰. Si è più volte ripetuto fin qui che l'emergere del passato nei testi che stiamo analizzando avviene tramite il recupero delle memorie dei personaggi, le quali includono avvenimenti collettivi e traumatici riguardanti ora l'esperienza coloniale italiana, ora le guerre civili, oppure l'esperienza migratoria marcata spesso da attitudini discriminatorie. Sotto quest'aspetto, il richiamo del passato mediante il racconto autobiografico, a cui i personaggi rappresentati nel nostro *corpus* procedono (eccetto il caso di Gashan nel romanzo *Il latte è buono*), costituisce parte inerente del

⁶²⁸ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro*, cit., p. 130.

⁶²⁹ S. Ahmed, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, cit., pp. 6-7.

⁶³⁰ M. Bal, V. J. Crewe, L. Spitzer (eds), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, op. cit.

procedimento di ricomposizione di un'identità frantumata, in cui la prassi della narrazione si prefigura quale cura che si opera sia a livello individuale sia collettivo. Qualora si tratti di scrittura della migrazione, «il racconto è concepito quale trasmissione di valori, modo di socializzazione, costruzione di storia collettiva a partire dalla storia privata, con evidente rinvio alla dialettica microstoria/macrostoria e alla conseguente ri-visitazione e ri-definizione di mondi passati e presenti»⁶³¹.

Il far apparire quindi il passato sotto forma di storia personale fa di esso un punto di riferimento sia per l'individuo sia per la collettività. È in questa accezione performativa dell'operazione mnemonica che giace uno degli elementi-chiave della memoria culturale, in cui il racconto di una memoria personale acquisisce un'accezione collettiva manifestata nell'atto di prestare una testimonianza che viene condivisa con un determinato pubblico⁶³². Nei testi che andiamo dunque analizzando, il procedimento di memoria narrativa risulta cruciale, poiché mira a creare un concetto di identità culturale e di esperienza che coinvolga sia chi racconta sia chi ascolta; nei casi in cui l'operazione di condivisione mnemonica prevede degli ascoltatori estranei alla realtà raccontata, la narrazione assume la valenza di testimonianza e funge, dunque, da memoria culturale; nei casi invece in cui l'esperienza di condivisione avviene tra soggetti appartenenti allo stesso orizzonte culturale, ecco che essa assume le vesti di memoria collettiva.

In questo capitolo ci si propone quindi di condurre un'analisi tematica tesa a rintracciare le strategie di rappresentazione della rammemorazione che avviene nei testi sotto esame. Essa si articola in tre stadi: in un primo momento si denunciano gli atteggiamenti discriminatori contro i soggetti migranti e postcoloniali, soffermandosi

⁶³¹ S. Contarini, *Narrazioni, migrazioni e genere*, cit., p. 126.

⁶³² M. Bal, *Introduction*, in *Acts of Memory*, cit., p. 9.

sulla scissione profonda e sul senso di spaesamento che i personaggi provano nel loro tentativo di conciliare l'immagine che loro hanno di sé stessi e quella che gli Altri, a causa della loro diversità cromatica, religiosa o etnica, proiettano su di loro; il secondo riguarda il ruolo terapeutico che l'atto di rammemorazione del passato, ossia l'organizzazione dell'esperienza traumatica passata sotto determinate dimensioni spazio-temporali, acquisisce nel corso della ricomposizione della soggettività frammentata che consente all'individuo di riappropriarsi del passato e di attribuire del senso alla propria storia; al tempo stesso (terzo stadio), il recupero del passato tramite la narrazione comporta l'intreccio della memoria individuale con quella collettiva, poiché la prima è sempre corollario di avvenimenti storici più grandi, quali il colonialismo, la guerra civile e la migrazione. Dunque, grazie al racconto autobiografico la ricerca dell'identità attuata dai personaggi passa dal livello individuale a quello collettivo e consente proprio alla comunità di acquisire un livello di maturazione che la porta ad affermare la propria appartenenza a più comunità in base a fattori quali la lingua, la cultura, la religione, il colore della pelle e la classe sociale.

II. Esperienza traumatica e doppia coscienza

La rievocazione del passato messa in atto dai personaggi tramite il raccontare della loro storia consente allora il venir a galla di diversi frammenti di avvenimenti storici più grandi all'interno dei quali viene iscritta la storia personale dei protagonisti. Non si tratta quindi di una mera scrittura cronachistica, poiché raccontando sé stessi questi personaggi mettono in dialogo il presente con il passato. Tale operazione permette di denunciare i crimini di guerra attuati dal regime coloniale e fascista nonché gli episodi di discriminazione razziale che questi ultimi hanno subito e che hanno costituito per loro delle esperienze traumatiche. L'aspetto autobiografico e *autofinzionale* (*autofictional*) serve, sotto quest'aspetto, a «rafforzare la componente etica e l'assunzione di responsabilità anche politica di questa narrativa e assume un'accezione

collettiva»⁶³³, come è stato notato da Graziella Parati. In questo contesto, è esemplificativa la risposta che Garane Garane dà alla domanda di Giulia Gadaleta quando gli chiede se il suo romanzo è autobiografico:

Uno scrittore africano non scrive solo perché sceglie di scrivere; non è una cosa estetica soltanto, c'è sempre qualcosa che ci coinvolge e fa parte anche delle nostre vite: quindi è più o meno autobiografico, sì⁶³⁴.

La dialettica presente-passato che viene rispecchiata nella struttura spazio-temporale delle opere prese in esame, dialettica che comporta l'intreccio di vari piani geografici e cronologici, si rispecchia anche nella sensazione di sdoppiamento, sintetizzata nella nozione di «doppia coscienza» proposta da W. B. Du Bois⁶³⁵, che i protagonisti dei romanzi sotto analisi provano. Quest'ultima risulta funzionale ad illustrare la scissione interna che i soggetti migranti e postcoloniali sentono, dovuta tanto alla loro doppia appartenenza etnico-culturale quanto alla discriminazione razziale che hanno subito a causa del colore della loro pelle, così come essa appare nei romanzi che stiamo esaminando.

Madre piccola è un romanzo dominato dalla frammentazione che viene incarnata nei personaggi messi in scena; Roberto Derobertis parla «di “io” frammentati che con effetti prismatici si moltiplicano divenendo anche altro»⁶³⁶. Lo sdoppiamento manifestato nel nome della protagonista Domenica-Axad diventa lo specchio per antonomasia della duplice appartenenza nazionale e linguistica nonché dello statuto di

⁶³³ G. Parati, *Migration Italy: The Art of Talking Back to the Destination Culture*, 2005, Toronto, Toronto University Press, p. 23.

⁶³⁴ G. Gadaleta, Intervista a Garane Garane, http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=03_12§ion=6&index_pos=2.html.

⁶³⁵ W. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Greenwich, Fawcett Publications, 1961.

⁶³⁶ R. Derobertis, *Dislocazioni. Gli Studi postcoloniali in Italia*, in F. Sinopoli (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, cit., p. 25.

meticcia della stessa, in quanto figlia di un somalo e di un'italiana. Ne è esemplificativo anche l'uso della parola *iska-dhal* (nata-insieme)⁶³⁷ che rende conto dell'incapacità della protagonista di prediligere una delle sue identità culturali; come essa stessa afferma, «prediligere uno dei due nomi era anzitutto optare per un'essenza»⁶³⁸. Sussunta nella versione italiana del suo nome è anche l'identità cattolica del personaggio poiché esso rinvia al sacro giorno dei cristiani, la domenica. D'altronde, non è un caso che tale nome le sia stato attribuito dalla madre italiana (cattolica praticante) la quale trovava nella religione e nella lingua le ancore che le consentivano, mentre viveva in Somalia, «di custodire la propria identità, di preservarla dalla confusione»⁶³⁹; motivo per cui la stessa rinuncia perfino ad imparare il somalo per non rischiare di perdere la conoscenza dell'italiano:

Mia madre odiava impastare a mani nude, non mescolava gli ingredienti del cibo, si limitava a giustapporli, separati. Detestava le vischiosità, gli oli, tutto ciò che ungeva, che scivolava. Questa sua avversità era ossessiva, quasi fosse lo specchio di ciò che ci separava. [...] Fu allora che emerse il problema dei tagli⁶⁴⁰.

Come si evince dal passaggio altamente metaforico, la donna viveva la presenza di un'altra lingua e cultura come una minaccia che avrebbe compromesso la propria italianità la quale cercava in ogni costo di salvaguardare, preservando la propria identità linguistica e religiosa intatta dall'incontro con la cultura somala. La paura avvertita per tutto quello che è diverso risente del discorso nazionalistico che vede nella presenza dell'Altro una minaccia per l'identità nazionale. A rafforzare tale idea è anche la persistenza di determinati stereotipi provenienti dal passato i quali alludono ad elementi

⁶³⁷ *Iska-dhal*, nata-insieme, italosomala. Cfr. C. U. Ali Farah, *Madre Piccola*, cit., p. 95.

⁶³⁸ *Ivi*, p. 132.

⁶³⁹ *Ivi*, p. 237.

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

storici del periodo coloniale che emergono nel contesto del recupero del passato da parte del personaggio principale: ad esempio il riferimento alle leggi razziali subite dalla generazione che ha preceduto la sua, ma che avevano lasciato dei residui di carattere linguistico e semantico, come il termine dispregiativo *missioni*.

Quando ero piccola, in assoluta buona fede, non di rado c'era chi mi chiedesse se ero *missioni*, senza che né io né chi mi rivolgeva la domanda ne capissimo il significato implicito. Discriminati dalle leggi razziali, gli italo-somali delle generazioni prima 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 della paternità negata⁶⁴¹.

Secondo Giulia Barrera, con la promulgazione delle leggi razziali, la comunità italiana riconosceva praticamente i meticci come esclusivamente africani. Questa classificazione ha due motivi: il primo è legato alla questione del razzismo biologico, secondo il quale i meticci erano una forma di degenerazione biologica dei bianchi, quindi andavano considerati alla stregua dei neri. Il secondo invece è legato alla patrilinearità; anche quando l'assimilazione dei meticci era consentita nella comunità italiana, questa prevedeva solo quelli che avevano padre italiano, poiché il figlio o la figlia di un italiano si consideravano italiani senza nessuna rilevanza per chi fosse la madre⁶⁴². In questo contesto, Domenica, nata da un matrimonio misto, faceva parte di una casistica ancora più particolare, a tal punto da farle rinnegare la sua identità italiana per un lungo periodo:

Ho mantenuto per molti anni la sola cittadinanza di mio padre, nonostante il rinnovato diritto di famiglia prevedesse la trasmissione della nazionalità anche per via materna. [...] Di fatto essere somala e basta implicava non poter accedere alla scuola italiana per un

⁶⁴¹ Ivi, p. 227.

⁶⁴² G. Barrera, *Patrilinearity, Race and Identity*, in R. Ben-Ghiat, M. Fuller (eds), *Italian Colonialism*, cit., p. 98.

accordo stipulato tra i due governi e significava non partecipare alla vita della comunità italiana composta, in prevalenza, da mulatti come me. [...] Non nego di aver provato, nella mia infanzia, i più contrastanti sentimenti per quella fortezza blindata, dentro la quale mi figuravo abbondassero leccornie e lussi proibiti⁶⁴³.

Diventa allora esplicito come la protagonista, sin dall'infanzia, vivesse in maniera conflittuale la sua doppia appartenenza, visto che si sentiva diversa per il colore della propria pelle, che era più chiara rispetto a quella dei somali, per il fatto che non fosse infibulata e per il suo nome italiano che «fa[ceva] ridere tutti»⁶⁴⁴.

Io mi domandavo come ci si deve sentire a essere completamente bianchi o interamente neri, Barni rideva di gusto e mi rispondeva che non ci si sente in nessun modo, che dovevo continuare a essere come ero, bella di quel chiarore⁶⁴⁵.

La frustrazione che il personaggio provava mentre viveva in Somalia derivata dalla sensazione di non appartenere completamente ad una cultura e ad una razza, la quale traspare con maggior forza nel piano linguistico, si deteriora quando, all'età di dieci anni, si trasferirà permanentemente in Italia con sua madre in maniera del tutto inattesa. L'improvviso abbandono di tutto quello che faceva parte dei suoi primi dieci anni di vita in Somalia – inclusi suo padre e la sua prediletta cugina – e l'inserimento in un'altra cultura e società in cui l'essere per metà somala «divenne un'enorme scocciatura per la quale [s]i trovav[a] sempre a dover “giustificare” padronanza linguistica [italiana] e carnagione»⁶⁴⁶, viene esperito dalla piccola Domenica quale un profondo trauma:

⁶⁴³ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., pp. 224-225.

⁶⁴⁴ Ivi, p. 3.

⁶⁴⁵ Ivi, p. 244.

⁶⁴⁶ Ivi, p. 243.

[...] La separazione non fu metabolizzata, il lutto non celebrato intanto che mi si annidava dentro un languore come di tradimento subito. [...] L'anonimato in cui precipitai credo sia la principale causa dell'amnesia che oscurò i miei dieci anni successivi⁶⁴⁷.

I sintomi che vengono riportati nel passaggio sono esplicativi di un "io" profondamente lacerato a causa di un trauma subito che comporta, sulla scorta della studiosa Susan Brison, la frammentazione di sé che «comprende un'effrazione della memoria, una rottura col passato e un'impossibilità di pensare al futuro»⁶⁴⁸, rendendo la narrazione di sé impossibile. Il trasferimento della protagonista in Italia «comportò la totale rimozione del [suo] breve passato. Nel tentativo di arginare ricordi malinconici, la memoria iniziò una strenua battaglia contro il passato, procedendo all'eliminazione sistematica di molte conoscenze acquisite»⁶⁴⁹, poiché da una parte voleva evitare ricordi malinconici che non riusciva a gestire e, dall'altra, perché sapeva che la sua presenza costituiva un motivo di sofferenza per sua madre:

Cominciai a lavorare il mio corpo con perseveranza, procedendo alla completa rimozione di tutti i gesti, i comportamenti, gli odori, i colori che potesse non riconoscere come affini ai propri. Volevo scongiurare il pericolo che le notazioni *altrui* sulla mia origine somala la facessero vacillare⁶⁵⁰.

Domenica-Axad procede allora alla rimozione completa della propria identità culturale somala, inclusa la lingua, al fine di venire accettata tanto dalla madre quanto dalla società italiana. Nel suo tentativo di non perdersi completamente, dopo aver "sepolto" tutta la parte somala di sé, il personaggio trova rifugio in una serie di pratiche cattoliche insegnate dalla madre le quali adotta passivamente, agganciandosi così

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ S. Brison, *Trauma Narratives and the Remaking of the Self*, in M. Bal, V. J. Crewe, L. Spitzer (a cura di), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, cit., p. 40.

⁶⁴⁹ C. U. Ali Farah, *Madre Piccola*, cit., p. 243.

⁶⁵⁰ *Ivi*, p. 245.

completamente all'identità italiana di quest'ultima: «per non perdermi, avrei dovuto mantenere la bussola puntata su quei modelli cattolici con cui lei stessa era stata educata da sua madre una generazione prima. Fu la mimesi»⁶⁵¹.

Dai passaggi fin qui citati si desume la difficoltà del personaggio a far convivere pacificamente due lingue diversissime tra loro, nonché le due identità culturali che portava alle spalle; questo diventa esplicito nel fatto che la sopravvivenza dell'identità cattolica, intrinsecamente legata alla nozione di italianità, richieda la cancellazione dell'identità somala rappresentata dal colore non-bianco della pelle e dalla padronanza della lingua somala. La completa rinuncia a tutto quello che non rientrava nella norma d'italianità sarebbe stato il passo necessario da compiere al fine di riuscire ad integrarsi nella società italiana. La conflittualità interiore provata da Domenica Axad la spingerà, una volta adulta, a rientrare al paese natio – aspetto che diventa un *leitmotiv* nella narrativa postcoloniale e/o di migrazione – in cerca di suo padre; desiderio, quest'ultimo, che non verrà comunque mai appagato poiché la protagonista ritornerà in Somalia nel momento dello scoppio della guerra civile, che renderà impossibile l'incontro. A partire dall'incontro mancato col padre, comincerà per il personaggio una sorta di esilio volontario che la porterà a intraprendere il viaggio della diaspora somala per non dover interrogarsi sui «troppi lutti, [sulle] troppe sospensioni»⁶⁵².

Ho peregrinato per quasi dieci anni, tra Europa e America, seguendo le mode che muovevano le masse dei giovani della mia età da un continente all'altro. [...] Situazioni provvisorie che si sono susseguite per anni. Sono diventata poliglotta, ho riesumato il somalo e l'atavica attitudine al nomadismo, ho riallacciato i fili e li ho saldati. Questo era il mio solco, questo era il mio destino⁶⁵³. [...] Sai di quegli anni? Quello che non riesco a fare è descrivere i luoghi. Era tutto un movimento interno da una casa all'altra: essere potevi

⁶⁵¹ Ivi, p. 246.

⁶⁵² Ivi, p. 254.

⁶⁵³ Ivi, pp. 251.

essere ovunque. Per me, per noi tutti, era indifferente. Ti dovevi solo abituare alle insegne diverse, i prezzi diversi e ricostruire la mappa: mappa dei legami con gli altri e i luoghi-snodi dove incontrarsi, dove telefonare, dove comprare [...]»⁶⁵⁴.

Gli attraversamenti di confini rappresentano la situazione conflittuale del luogo della frontiera che enfatizza la sensazione di non-appartenenza tipica del soggetto postcoloniale, mentre la peregrinazione in giro per il mondo corrisponderebbe al lungo e doloroso viaggio della protagonista dentro sé stessa. Domenica-Axad si consuma in un iterato girovagare per il mondo, non riuscendo a sentirsi a casa in nessun luogo, e ogni città viene da lei percepita come «una mappa vuota senza sentimento»⁶⁵⁵. Dopo dieci anni di peregrinazioni senza meta, durante i quali vive in uno stato di completo ammutolimento in cui non riesce ad elaborare nessuno degli eventi traumatici della propria vita – i quali si sovrappongono l’uno all’altro, specie la sparizione di suo padre durante la guerra civile –, il personaggio decide di mettere un punto fermo; quando scopre di essere incinta non vuole più continuare a vivere da nomade e decide di fare di sé una madre integra per suo figlio.

Il rapporto conflittuale con sé stesso caratterizza anche il protagonista del secondo romanzo di Cristina Ali Farah, *Yabar*: un adolescente di origini italosomale che vive a Roma, dove era approdato con i genitori negli anni Novanta. Yabar è un ragazzo pieno di rancore che fatica a scendere a patti con la propria identità, non sentendosi accettato dalla comunità ospite per la sua diversità “razziale”. Il rifiuto che il protagonista percepisce dalla comunità italiana viene rispecchiato anche nel sistema scolastico, e nell’uso dell’aggettivo «respinto» che appare nel seguente passaggio⁶⁵⁶:

⁶⁵⁴ Ivi, p. 112.

⁶⁵⁵ Ivi, p. 79.

⁶⁵⁶ Ivi, p. 44.

Stavo ancora rimuginando sulla parola «respinto» scritta in rosso accanto al mio nome, quando mi è arrivato dritto al naso un odore disgustoso di spezie e altri intrugli. Mi sono voltato di scatto e ho visto che veniva da una pentola enorme, tutta avvolta in stoffe colorate [...] poggiata nello spazio riservato alla carrozzina, in mezzo a due donne che la tenevano ferma con i polpacci. La gente si teneva alla larga – infatti attorno a me i posti erano rimasti vuoti – mentre davanti, vicino al conducente, le persone stavano strette come sardine. Le tizie discutevano a voce alta nella loro lingua – non so perché gridano tanto quando parlano in quelle lingue africane – e se ne fregano della gente che le guardavo storto [...]. Purtroppo il mio sguardo ha incontrato il loro e le due donne mi hanno sorriso. Magari stavano pensando: chissà se il nostro cibo assomiglia a quello che cucina la madre di questo ragazzo; e le persone strette come sardine si saranno dette: di sicuro quel ragazzo parla la loro stessa lingua e mangia il loro stesso cibo, per questo riesce a resistere alla puzza. Mi sentivo sempre più a disagio, la parola «respinto» stampata nel cervello, e quell'odore da togliermi il respiro. [...] Una volta fuori, ho continuato a sentirmi quella puzza addosso e mi pareva che tutte le persone a cui passavo accanto mi scansassero⁶⁵⁷.

Il passaggio citato intriso da un forte dialogismo rende con efficacia lo sdoppiamento della coscienza del personaggio che oscilla costantemente tra l'immagine che esso ha di sé stesso e quella che la società ospite proietta su di lui. Tale dialettica si rispecchia nell'alternanza del tempo presente e del passato all'interno del discorso indiretto libero che diventa esplicativa della scissione della voce narrante di Yabar il quale ha interiorizzato sia il punto di vista degli italiani su di lui – i quali ipotizzano che il motivo per cui riesce a resistere alla puzza sia perché «parla la loro stessa lingua e mangia il loro stesso cibo» – ma anche quello delle due signore – che ipotizzano che «il [loro] cibo assomigli a quello che cucina la madre di [Yabar]»⁶⁵⁸. Il rigetto si esprime, però, anche in termini fisici e diventa rappresentativo del senso di disgusto con cui si investe la cultura dell'Altro. Come osserva Graziella Parati, il ricorso alla metafora del cibo in tanti scrittrici e scrittori postcoloniali «costituisce un tropo riduttivo ma efficace che

⁶⁵⁷ C. U. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 44.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

permette [agli scrittori] di trattare gli stereotipi riguardanti l'italianità»⁶⁵⁹. Sulla stessa idea conviene anche Peter Scholliers il quale nota come il cibo nella letteratura postcoloniale diventi una modalità che permette ai soggetti migranti di dichiarare il loro senso di appartenenza:

Because people do not absorb food, they seize the opportunity to demarcate their own and the other group. People eating similar food are trustworthy, good, familiar, and safe; but people eating unusual food give rise to feelings of distrust, suspicion and even disgust. Food taboos formalize to an extreme the position with regard to particular foods, hence the existence of a culinary classification and norms, which attribute to food and its eaters a given place in the world⁶⁶⁰.

Nello stesso modo in cui i migranti che attraversano i confini transnazionali “minacciano” la nozione di omogeneità nazionale, così il cibo attraversa «il confine tra l'interno e l'esterno, e questo principio di “incorporazione” dall'esterno all'interno risiede nella natura stessa di ogni essere umano»⁶⁶¹. In sintonia con quanto affermato da Scholliers è il fatto che le donne di origini africane sorridano a Yabar; un segno di familiarità quest'ultimo generato non soltanto dal fatto che condividano lo stesso colore della pelle con il personaggio, ma anche perché presumono che condividano con il protagonista le stesse abitudini alimentari. Contrariamente al giovane ragazzo che rimane seduto vicino alle due donne, gli altri passeggeri si allontanano fisicamente dallo spazio che occupano i due personaggi femminili, spostandosi nella parte fronte dell'autobus. La tradizione culinaria dell'altro viene, così, affrontata come qualcosa di comminatorio che viene dall'esterno al fine di contaminare e di turbare la presunta

⁶⁵⁹ G. Parati, *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*, cit., p. 77.

⁶⁶⁰ P. Scholliers, *Meals, Food Narratives, and Sentiments of Belonging in Past and Present*, in Id. (ed.), *Food, Drink and Identity: Cooking, Eating and Drinking in Europe since the Middle Ages*, Berg, Oxford University Press, 2001, pp. 3-22, p. 8.

⁶⁶¹ Ivi, p. 8.

coesione culturale dello stato nazionale, nello stesso modo in cui i migranti, sono i portatori di queste diverse tradizioni culturali, vengono percepiti come un pericolo imminente per l'identità nazionale. Sotto quest'aspetto, sia per i membri della comunità italiana – rappresentata dai passeggeri dell'autobus –, sia per quelli della comunità della diaspora africana – incarnata nei due personaggi femminili –, il colore della pelle del protagonista e la sua (presunta) capacità di tollerare l'odore del cibo, diventano i marcatori dell'identità che gli viene imposta dagli altri, che li considerano segni distintivi della sua “africanità”.

Tale paradigma viene confermato anche dal passaggio che segue in cui, ancora una volta, la dicotomia tra Noi e gli Altri viene riprodotta tramite il ricorso ad un pronome, quello della prima persona plurale, adoperato questa volta da uno dei giovani migranti di origini etiopi che Yabar ha incontrato a un centro sociale:

«Mi dispiace,» gli ho detto [...] non sopporto quando la gente mi chiede da dove vengo». Sentendo queste parole, Ghiorghis mi ha sorriso e si è seduto su un motorino parcheggiato lì accanto. «Lo so che può dare fastidio ma tra noi è tutta un'altra cosa». Non mi era ben chiaro cosa intendesse con “tra noi”⁶⁶².

Purché, mediante l'uso del pronome ‘Noi’, diventi esplicito che i ragazzi migranti provenienti da diversi paesi africani considerino Yabar come uno di loro, quest'ultimo non riesce a identificarsi né con questi ultimi con cui condivide lo statuto di esule né con i soggetti di origini africane con cui condivide lo stesso colore di pelle:

Dopo essersi acceso la sigaretta, mi ha guardato con aria preoccupata e, appoggiandomi la mano sulla spalla, ha chiesto: «Tutto bene, fratello?» Ero ancora arrabbiato [...], così un po' per stupirlo, un po' per provocarlo, gli ho risposto: «Perché mi chiami fratello se manco mi conosci?». [...] «Fratellino, cosa ti è successo?» mi ha chiesto un altro mentre mi si raccoglievano intorno, avevano tutti le mani nere e la loro sembrava una voce unica che

⁶⁶² C. U. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 113.

usciva dagli occhi. Continuavo a ripetere: «Perché mi chiamate fratello se neppure mi conoscete?», e anche loro, come Ghiorghis si sono scoppiati a ridere come se avessi detto la cosa più assurda del mondo. «Come perché? Di dove sei piccoletto? Chi ti credi di essere?» ha detto uno con aria di sfida, al che Ghiorghis ha fatto segno agli altri di allontanarsi⁶⁶³.

Yabar è del tutto consapevole che il colore della propria pelle, nonché la sua religione, non è in sintonia con l'idea canonica di italianità, ma ciò nonostante non riesce a identificarsi con quelli che lo chiamano «fratello» per il solo fatto di condividere con loro lo stesso colore di pelle. La scissione che il personaggio sente riguardo alla propria identità, e il quale si genera dalla consapevolezza del suo statuto di *outsider* nella comunità di adozione, viene enfatizzato lungo la narrazione e specie quando si riferisce all'abuso dei poliziotti in Italia i quali rinunciano ad accettare il suo statuto giuridico:

Potrei tatuarmi il passaporto italiano sul petto e non smetterebbero comunque di farmi a pezzi, la lingua da una parte, le mani e gli occhi dall'altra⁶⁶⁴.

La resistenza della *norma cromatica*⁶⁶⁵ che contraddistingue l'identità nazionale italiana viene qui messa in esergo e richiama anche, come vedremo più avanti, le parole che Gashan, ossia il protagonista di *Il latte è buono*, scambia con un poliziotto nell'aeroporto. Yabar stenta a riconoscere sé stesso come italiano, ma al tempo stesso si differenzia anche dai membri della comunità somala, e non riesce ad essere un musulmano praticante: «ci ho provato a essere musulmano. Da bambino mio padre mi portava sempre alla moschea, e ricordo che mi piaceva. Negli anni ho provato a recuperare i suoi insegnamenti ma non ci sono riuscito»⁶⁶⁶. Nel breve periodo che il

⁶⁶³ Ivi, p. 112.

⁶⁶⁴ Ivi, p. 189.

⁶⁶⁵ C. Romeo, *Scrivere la nazione*, cit., p. 98.

⁶⁶⁶ Ivi, p. 170.

personaggio ha trascorso a Londra in seno alla comunità somala ha avuto l'occasione di rendersi conto che quest'ultima rimaneva comunque profondamente frammentata per via delle divisioni claniche in cui vengono riprodotte le dinamiche sociali che in Somalia hanno portato alla guerra civile. Quello che più lo stupisce, però, è l'ipocrisia che caratterizza i giovani somali che vivono in Inghilterra i quali si profilano molto rispettosi e legati alla tradizione somala e all'islamismo, rispetto a Yabar, mentre in realtà consumano alcool, frequentano le discoteche e vivono come i giovani della loro età. Yabar ha scoperto che il motivo per cui i ragazzi somali cresciuti in Inghilterra vengono chiamati «say wallaahi» è perché «ripetono in continuazione quella parola, anche quando giurano il falso»⁶⁶⁷.

Contrariamente all'atteggiamento di venerazione verso tutto quello che appartiene al passato, che dimostrano spesso i membri della diaspora somala, il personaggio sviluppa piuttosto la propria identità in base ad un senso di appartenenza alla città di Roma e alla propria famiglia elettiva; tratti che designano le coordinate entro le quali Yabar si posiziona. Ciò produce in lui un rafforzamento del proprio senso di appartenenza alla città di Roma e ai suoi spazi urbani espresso anche nelle parole di un altro personaggio, dal nome Ghiorghis, che incita Yabar a rivendicare la propria italianità senza aspettare che gli altri gliela attribuiscono. Ghiorghis confessa a Yabar che è stato un professore italo-americano, da anni vissuto in Italia, ad avergli consigliato di non rimanere ancorato nel passato ma di cercare di identificarsi in base al contesto attuale che lo attornia.

Il romanzo *Regina di fiori e di perle*, *Bildungsroman* della giovane Mahlet, parte dalla sua infanzia a Debre Zeit, passando per l'adolescenza (che coincide con il periodo

⁶⁶⁷ Ivi, p. 171.

della dittatura di Menghistu, che prese il potere nel 1974) durante la quale la protagonista vive con la famiglia ad Addis Abeba. Lì ha la possibilità di diventare consapevole della situazione politica del proprio paese lavorando nel negozio di suo cugino e assistendo quotidianamente a discorsi politici contro il regime. In età adulta, infine, si assiste all'emigrazione della protagonista in Italia per motivi di studio e al suo rientro nel paese natio per la morte del vecchio Yacob. Nel 1991, anno in cui la dittatura di Derg crollò, Mahlet parte per studiare in Italia. Inizialmente si reca a Perugia al fine di imparare l'italiano, per andare poi a studiare all'università di Bologna. Nonostante la scrittrice non dedichi molto spazio alla permanenza della protagonista all'estero – cinque anni di vita in Italia vengono contratti in sole tre pagine di narrazione – la descrizione del mondo interiore del personaggio, e dei sentimenti di grande nostalgia provata, è talmente densa che riesce a rendere con efficacia lo spaesamento in senso letterale e metaforico della protagonista:

Quel primo anno c'era una frase di una canzone di Mahmud Ahmed che mi girava sempre in testa: «La nostalgia è la nave in cui viaggiano i pensieri cupi». [...] Provavo un mare di nostalgia. In mezzo a quelle mura medievali, senza gli spazi a cui ero abituata, tra pietre color sabbia che si sostituivano ai colori delle nostre case, ai versi, agli azzurri, ai bordeaux, al canto degli uccelli all'alba, al chiarore di inizio giornata che penetrava dalle finestre... In mezzo a quelle pietre vivevo solo di mancanze [...] Mi mancavano gli ampi spazi, i laghi di Debre Zeit, i colori della terra, la mia gente. Mi mancava tutto⁶⁶⁸.

Nel contatto con l'Occidente il personaggio viene dominato da un profondo senso di spaesamento, poiché si ritrova immerso in una realtà con cui non è del tutto familiarizzato. Esso si manifesta prima di tutto nella descrizione dello spazio fisico da parte di Mahlet, ossia lo spazio urbano di Perugia, il quale viene rappresentato in assoluta antitesi con quello della propria città natale. Come traspare nel passaggio

⁶⁶⁸ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 137.

citato, il paesaggio della cittadina italiana si restituisce quale un luogo estraneo, chiuso dalle mura medievali, marcato da colori freddi, che si riduce in un insieme «di pietre medievali»; al contrario, il suo luogo di provenienza viene dipinto come un luogo di paesaggi aperti, dove la gente vive in contatto con la natura, pieno di luce e dominato da colori vivaci e caldi. Se il primo luogo viene investito quindi con dei tratti negativi, rispecchiando il sentimento di sofferenza e di profonda nostalgia che la protagonista prova a causa della mancanza delle persone care, e per il fatto di essere circondata da uno spazio soffocante con cui non riesce a identificarsi, il secondo viene legato alla sfera affettiva della protagonista, poiché rispecchia i legami con «la famiglia, i vicini, le chiacchiere di casa, la polvere di Debre Zeit, i compagni di classe, il sole e i temporali, l'odore degli alberi di pepe rosa ai bordi della strade, il rumore ritmico dei calessi»⁶⁶⁹. L'estraneità che Mahlet prova nel suo primo contatto con l'Occidente assume le vesti di smarrimento quando si trasferisce per i suoi studi universitari a Bologna, città in cui avverte la assoluta mancanza di relazioni intersoggettive:

L'anno successivo partii per Bologna. E già dai primi mesi della mia vita universitaria bolognese, dove a differenza di Perugia c'erano pochi stranieri, mi dovetti rassegnare a subire le malattie dell'Occidente: solitudine e individualismo. Non c'era modo di evitarle. Sebbene io non le avessi contratte, ogni cosa attorno a me ne era impregnata. 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 comitiva⁶⁷⁰.

Contrariamente alle altre opere che abbiamo visto (e che vedremo anche più avanti) in cui i protagonisti diventano oggetti di comportamenti discriminatori per via del loro colore, del genere oppure della loro classe sociale, in questo romanzo non è tanto il personaggio principale a denunciare la riproduzione del discorso razzista e di pratiche

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

⁶⁷⁰ *Ivi*, p. 138.

discriminatorie nei suoi confronti, bensì uno degli io-narranti, Woizero Bekelesc, che lavora come badante per una famiglia di italiani ad un paesino nei dintorni di Bologna, e che prova la stessa «freddezza» nei confronti degli italiani alla pari di Mahlet. Sin dal momento del suo arrivo in Italia la donna si sente impregnata dall'aridità che domina la comunità italiana la quale viene accentuata dalla nostalgia che essa prova per il suo paese di origine e dalla mancanza degli affetti familiari che non può trovare nelle persone con cui si trova a vivere. Il distacco che il personaggio sente si deteriora sia dall'atteggiamento della signora Anna, la vecchia signora di cui prendeva cura che appena la vede chiede alla figlia: «“Non è che mi morde?” La signora Franca aveva riso di gusto, io no. [...] Credo che da quelle parti, nessun avesse mai visto un nero se non alla televisione»⁶⁷¹. Come Bekelech confessò in uno dei personaggi che incontrerà più tardi: «in quella famiglia mi sono sentita come un'invisibile. Una persona senza passato, con nulla di interessante da dire, proveniente da un paese senza storia»⁶⁷².

Tali parole che risentono il discorso hegeliano riguardo alla rappresentazione dell'Africa quale un paese senza storia e senza capacità intellettuali si allineano alla raffigurazione di Bekelesc come l'incarnazione del selvaggio africano che provoca timore agli abitanti dello spazio metropolitano, per la prima volta a confronto con un soggetto della pelle scura. Il richiamo al romanzo coloniale per eccellenza, ossia il *Robinson Crusoe*⁶⁷³, e al personaggio di Venerdì nello specifico, diventa qui esplicito; il servitore che viene portato dal suo signore in Inghilterra diventa oggetto di curiosità e di umiliazione per tutta la sua cerchia. Questo succede anche a Bekelesc: la signora Anna le faceva continuamente domande che riproducevano tutti gli stereotipi del

⁶⁷¹ Ivi, p. 245.

⁶⁷² Ivi, p. 264.

⁶⁷³ D. Defoe, *Robinson Crusoe*, Roma, Newton Compton Editori, 2016.

pensiero occidentale sull’Africa, come il carattere selvaggio, l’inciviltà, il cannibalismo:

Quell’anziana mi faceva impazzire con delle domande assurde: «Senti... ma ci sono i cannibali da voi?». «Senti...ma... le avete le case o avete solo le capanne?». Senti...ma...!»⁶⁷⁴.

Emerge qui chiaramente tutto l’immaginario razzista coloniale che informa dunque quello dell’Italia contemporanea rappresentato dal personaggio della vecchia signora che riproduce tutti gli stereotipi tipici del pensiero occidentale sull’Africa, come un luogo selvaggio, incivile, in cui si pratica il cannibalismo. E, oltre ad essere trattata quale una creatura esotica e animalesca, Bekelesc viene anche sfruttata economicamente dai suoi datori di lavoro che la pagavano la metà dello stipendio che avevano pattuito in precedenza. Così, quando il personaggio decide di chiedere un aumento dello stipendio, riceve una risposta offensiva e razzista:

Bel ringraziamento! Con tutto quello che abbiamo fatto per te! Questo è il tuo modo di ringraziarci. [...] Dimmi cosa ha fatto la tua ambasciata per te? E i signori Barbieri? Siamo noi che ti abbiamo portato fuori da quel tuo buco africano⁶⁷⁵.

Le parole della signora Franca, la datrice di lavoro di Bekelesc, sono esplicative allora delle dinamiche di gerarchia che investono anche i rapporti tra soggetti dello stesso *genere* ma appartenenti a diverse classi sociali e a diverse “razze”. Lo sfruttamento economico del soggetto migrante e postcoloniale – che va di pari passo con l’atteggiamento discriminatorio reiterato dal soggetto nativo – conferma quel fenomeno che Sandro Mezzadra ha descritto quale «la ri-colonizzazione dell’immigrazione»⁶⁷⁶ e

⁶⁷⁴ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 206.

⁶⁷⁵ Ivi, p. 209.

⁶⁷⁶ S. Mezzadra, *La condizione postcoloniale: storia e politica nel presente globale*, Verona, Ombre Corte, 2008.

rinvia alla nozione di *sisterarchy*, proposta da Caterina Romeo⁶⁷⁷ la quale si rifà a Nkiru Nzegwu, che sottostà i rapporti di centro-periferia, italiana-nativa, rapporti di sfruttamento e dispregio che rinviano al rapporto colonizzato-colonizzatore:

La sera la signora Franca venne nella mia stanza a sgridarmi. «Lei è anziana - sottolineò – tu dovresti avere giudizio. Qui si dice: *chi ha la testa la usi*, tocca a te essere comprensiva». «Senta – l’apostrofai – mi ha preso per un oggetto, una vostra proprietà? Non basta che mi date la metà di quello che dovrete, volete pure che inchini la testa davanti alle domande offensive di sua madre? Sa cosa le dico, si cerchi un’altra donna»⁶⁷⁸.

In sintonia con l’intento politico della scrittrice che si propone di dare voce al soggetto nero, ex-colonizzato e di genere femminile, la subalterna trova finalmente la forza di resistere e di alzare la voce contro la padrona per difendere sé stessa e spezzare la catena del rapporto di sfruttamento che ha a lungo subito.

Anche Mahlet muove una critica contro la società italiana in cui vive e studia mettendo fortemente in discussione il *modus vivendi* italiano, esemplificativo, secondo il personaggio, della cultura tipicamente occidentale dominata dalla mancanza di rapporti intersoggettivi, dall’individualismo e dalla solitudine. Nel restituire il punto di vista del soggetto migrante sulla cultura ospite, la scrittrice fornisce, attraverso la prospettiva di Mahlet, una rappresentazione dicotomica della società italiana soffermandosi sulla profonda divisione che risiede, a sua detta, tra la cultura etiope e quella italiana esplicitata nella diversa maniera di approcciare l’evento del lutto. Durante il periodo che la protagonista trascorre a Bologna vengono a mancare i tre anziani della sua famiglia e Mahlet si ritrova a dover gestire il profondo dolore completamente sola,

⁶⁷⁷ C. Romeo, *Spazio postcoloniale e rappresentazioni di genere nell’Italia contemporanea*, cit., p. 167.

⁶⁷⁸ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 210.

poiché i suoi compagni universitari consideravano che quello fosse il modo adeguato di affrontare il lutto:

Mentre terminavo il primo anno dell'università, morì il vecchio Yohannes. Piansi immersa in quella solitudine a cui non ero abituata. [...] I miei compagni dell'università pensarono di lasciarmi da sola. Ancora più sola. Secondo loro la solitudine mi avrebbe aiutato ad abbandonarmi al dolore. Era il loro modo di vivere il lutto. Volevo dirgli che per me non era così, che la solitudine avrebbe reso il mio dolore più acuto e insopportabile. Ma loro erano italiani e io etiope. Un crepaccio largo e profondo divideva i nostri modi di vivere⁶⁷⁹.

Il diverso approccio in cui ciascuna delle due culture affronta il lutto costituisce per Mahlet una delle prove della profonda diversità che le separa e che rende impossibile la comprensione e la relazione tra l'una e l'altra. Come si evince caratteristicamente dalle parole del personaggio che parla di un «crepaccio largo e profondo che divide i due mondi», le differenze culturali vengono considerate impossibili da colmare poiché, in quella etiope, è ben radicato il senso della condivisione e lo spirito della comunità, mentre la società italiana aderisce perfettamente, secondo la protagonista, all'immagine della società capitalistica, secolare, impregnata dal disincanto. Su quest'ultimo versante convergono le parole con cui si chiude la parte della narrazione in cui Mahlet si sofferma su un'altra profonda discrepanza tra l'Italia e l'Etiopia vertente sull'importanza delle genealogie e della famiglia.

Alcuni compagni di università mi confessarono di trovare singolare il mio attaccamento a quei tre vecchi, parenti di seconda e terza generazione. Non spiegai loro il mio legame con gli anziani di casa. [...] Non spiegai neppure il significato e il ruolo dei nostri anziani, e come essi sono le colonne portanti delle nostre famiglie. Ancora una volta non avrebbero capito⁶⁸⁰.

⁶⁷⁹ Ivi, p. 138.

⁶⁸⁰ Ivi, pp. 138-139.

È evidente che Mahlet percepisce i due mondi in termini completamente dicotomici e considera che non ci sia modo di conciliarli, veicolando così l'idea dell'incommensurabilità tra diverse pratiche culturali la quale si rifletterebbe nel concetto di «razzismo culturale» il quale, sulla scia di Etienne Balibar, sarebbe la nozione che ha sostituito nell'era postcoloniale il concetto di razzismo biologico. Il razzismo moderno, secondo il filosofo francese, non si basa oramai tanto sul discorso dei criteri biologici, bensì sull'idea dell'esistenza di culture che sono tra di loro incompatibili e impossibili da conciliare⁶⁸¹. Agli antipodi dei suoi coetanei che hanno «le radici spezzate dal male della modernità e del consumismo occidentale»⁶⁸², Mahlet si rappresenta nelle parole di sua madre quale una ragazza che «sentiv[a] il legame con il passato. Gli echi dei grandi santi, condottieri e guerrieri d'Etiopia risuonavano in [lei]»⁶⁸³.

La scissione identitaria di Gashan, il protagonista de *Il latte è buono*, appare invece quale il risultato del senso di alienazione già provato dal personaggio durante il suo soggiorno in Somalia, alienazione che si intensifica ulteriormente a seguito della sua esperienza migratoria all'estero, divenendo esplicativa del substrato razzista del discorso coloniale (di stampo fascista) che permeava l'immaginario collettivo italiano. Gashan, essendo vissuto nel periodo in cui la Somalia era sotto l'amministrazione fiduciaria degli italiani, ed avendo ricevuto un'istruzione italiana, è cresciuto inseguendo gli ideali nazionalistici propagati dal regime fascista. Per lui, l'Italia istituiva la terra promessa, fulcro della civilizzazione, l'erede assoluta del glorioso

⁶⁸¹ E. Balibar, *Is there a Neo-Racism?*, in E. Balibar, I. Wallerstein (eds), *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, London, Verso, 1991, pp. 17-28, p. 25.

⁶⁸² G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 141.

⁶⁸³ Ivi, p. 141.

impero romano; la Somalia, al contrario, viene percepita dal personaggio quale un paese arretrato con un passato pastorale e una cultura nomade:

Quindi, dopo il liceo, Gashan andò in Italia, la sua meta ambita. [...] La conosceva attraverso i libri, i film, i nomi delle vie. Frequentava a Mogadiscio le ragazze *Ciyaal Missioni*, le meticce, perché erano alla moda e poi era un modo per sfuggire alla cultura somala, da lui considerata retrograda. [...] Finalmente si sarebbe divertito! Lontano dal velo della linea sottile. Si sentiva emarginato in Somalia. Sarebbe andato a vedere i suoi simili⁶⁸⁴!

Già prima di partire per l'Italia, dunque, viene a manifestarsi «la linea sottile» che lo divideva dai suoi compatrioti con i quali non riusciva ad identificarsi a causa della sua «identità artificiale», come sostiene Ali Mumin Ahad: Gashan «appartiene alla generazione di quei giovani che con l'istruzione ricevuta nella scuola italiana in Somalia e il livello sociale borghese costruiscono la loro identità sul mito italico, un'identità che si contrappone ed è in conflitto con la cultura nomade e pastorale»⁶⁸⁵.

Esemplificativo dello sdoppiamento che il personaggio sente è il repentino ritorno ad una struttura paratattica, il mutamento del ritornello che dà il titolo al romanzo il quale ora appare quale «Il cappuccino è buono»⁶⁸⁶, nonché la rappresentazione dispregiativa della Somalia. Benché, in un primo momento, la raffigurazione negativa che Gashan offre della cultura somala possa sembrare straniante, tale valutazione non dovrebbe stupire, in quanto sarebbe esemplificativa dell'«inconscio rifiuto della sua africanità»⁶⁸⁷ derivata dall'interiorizzazione da parte del soggetto colonizzato del discorso egemone coloniale. Quest'ultimo è dominato da un pensiero profondamente

⁶⁸⁴ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 63.

⁶⁸⁵ A. Mumin Ahad, *Corno d'Africa. L'ex-impero italiano*, in *Nuovo planetario italiano*, cit., pp. 250-251.

⁶⁸⁶ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 61.

⁶⁸⁷ A. Mumin Ahad, *Corno d'Africa. L'ex-impero italiano*, in *Nuovo planetario italiano*, cit., p. 251.

dicotomico ed inerentemente conflittuale il quale si organizza attorno a dei nessi quale bianco e nero, colonizzato e colonizzatore, civilizzato e primitivo, umano e animalesco, ciascuno dei quali viene permeato da un'organizzazione gerarchica secondo cui il primo termine è sempre associato a tratti positivi e considerato superiore rispetto al secondo⁶⁸⁸. A rafforzare una tale lettura sarà la convinzione del protagonista di essere simile agli italiani, mentre non riesce a identificarsi ai suoi connazionali che egli «disprezzava»⁶⁸⁹: «per lui tutti i somali erano diventati degli stranieri»⁶⁹⁰. Come caratteristicamente afferma: «“Che paese la Somalia!”, si diceva Gashan, la gente cammina dietro un asino che piscia ai suoi piedi, mentre la Casa d'Italia è un passaporto per la civilizzazione»⁶⁹¹.

La visione del protagonista della cultura italiana non tarderà comunque a cambiare, precisamente quando arriverà in Italia. L'attraversamento della frontiera tra Mogadiscio e Roma costituirà per Gashan il primo momento di rottura della sua identificazione con l'Italia che rendeva il giovane ragazzo «fiero di essere un piccolo italiano»⁶⁹². Già dal momento in cui arriva all'aeroporto di Fiumicino il personaggio si trova di fronte all'esperienza con l'Altro:

Sbarcò in Italia, a Fiumicino. [...] C'erano facce che assomigliavano più agli arabi che ai Romani che lui s'era immaginato attraverso letture storiche. Aveva sempre creduto che gli italiani fossero bianchissimi e lunghi. [...] Per lui tutti gli italiani si assomigliavano, [...] tutti avevano la pelle come degli arabi. Tutti uguali⁶⁹³.

⁶⁸⁸ R. Bonavita, *Spettri di potere*, cit., p. 37.

⁶⁸⁹ Ivi, p. 48.

⁶⁹⁰ Ivi, p. 61.

⁶⁹¹ Ivi, p. 47.

⁶⁹² Ivi, p. 48.

⁶⁹³ Ivi, p. 64.

Lo spaesamento di Gashan derivato dall'incontro con gli italiani invita a pensare alla rappresentazione della razza quale una forma costruita che assume diverse accezioni in base al contesto e alla cultura⁶⁹⁴. Il disorientamento del protagonista resosi conto che la realtà non corrispondeva all'immagine che lui si era fatto degli italiani, in verità somiglianti agli arabi, viene ulteriormente intensificato nell'estratto in cui ci viene restituito l'incontro tra colonizzato e colonizzatore, per via del quale avverte che gli italiani non solo non lo considerano "simile" a loro, ma non sanno nemmeno dove si trova la Somalia:

«Il passaporto, per cortesia» chiese un poliziotto. Lui era ancora assorto nelle sue riflessioni.

«Il passaporto!» ripeté il poliziotto.

«Passaporto? Perché?» chiese con l'aria incredula. [...] «Sono Somalo. Non mi ha conosciuto?» disse con l'aria decisa e impregnata di nazionalismo africano.

«Per me siete tutti uguali. Siete tutti marocchini!» disse il poliziotto.

«Lei assomiglia di più al marocchino di me» disse con l'aria di qualcuno che sta dicendo una verità universale⁶⁹⁵.

Il passaporto rilasciato in italiano confonde il poliziotto e provoca una situazione di reciproco sfasamento ad entrambi i personaggi generata, da una parte, dal venir a galla dall'ignoranza di quest'ultimo sugli intrecci coloniali e postcoloniali tra l'Italia e la Somalia e, dall'altra, dall'incapacità di Gashan di capire perché servisse un passaporto dal momento che la Somalia faceva parte dell'Italia. Da questo brano si evince con chiarezza l'ignoranza degli italiani riguardo al legame storico che unisce la Somalia e l'Italia, nonché l'ambiguità del discorso stereotipato coloniale che viene rintracciato nelle parole di entrambi i personaggi. Il protagonista, d'altro canto, era convinto a tal

⁶⁹⁴ S. Brioni, *The Somali Within*, cit., p. 72.

⁶⁹⁵ Ivi, p. 65.

punto di essere riconosciuto come un cittadino «italiano d’oltremare»⁶⁹⁶ che si stupisce perfino del fatto che fosse necessario mostrare il suo passaporto. Egli non considerava che il colore della propria pelle potesse costituire un ostacolo perché, come dice: «Era somalo, ma bianco dentro. Era un bianco dalla maschera nera»⁶⁹⁷.

Diventa esplicito allora qui come le parole del personaggio riecheggino quelle del titolo del fortunato saggio *Black Skin, White Masks* di Frantz Fanon, in cui si afferma che l’aspirazione del soggetto nero sia, per l’appunto, quella di diventare bianco, poiché quella «che spesso viene denominata come anima nera è il risultato di una costruzione dell’uomo bianco»⁶⁹⁸. Secondo lo psichiatra di origini caraibiche, in questo desiderio del soggetto nero di diventare bianco risiedeva l’efficacia discorsiva della retorica coloniale, ossia il fatto che i popoli colonizzati sono stati profondamente convinti che la cultura del colonizzatore fosse superiore rispetto alla loro, ritenuta inferiore e primitiva. In tal modo, il soggetto colonizzato soffre dal cosiddetto «complesso di inferiorità» che lo spinge a rinunciare alla propria supposta primitività e a cercare di avvicinarsi sempre di più alla cultura occidentale dominante, perché superiore, tramite l’adozione degli *standard* culturali imposti dalla “madre patria”. È in questo senso che, con le parole di Fanon, «più i soggetti neri cercano di assimilarsi alla cultura egemone, più diventano “bianchi”»⁶⁹⁹; è quanto ci viene restituito ne *Il latte è buono* tramite la figura di Gashan che diviene, per l’appunto, l’incarnazione di tale desiderio. Il protagonista, mentre vive in Somalia, si uniforma a tal punto all’identità impostagli dalla propaganda fascista che finisce per identificarsi con la figura di Mussolini, che lui ritiene, diversamente da tutti gli altri italiani, «un vero uomo»⁷⁰⁰, cercando perfino di

⁶⁹⁶ Ivi, p. 65.

⁶⁹⁷ *Ibidem*.

⁶⁹⁸ F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, Paris, Éditions du Seuil, Grove Press, 1952, p. 16.

⁶⁹⁹ Ivi, p. 32.

⁷⁰⁰ Ivi, p. 80.

imitare il modo in cui il Duce parla – senza tuttavia riuscirci. Sulla stessa linea si muove anche una serie di altri momenti reperiti nel testo in cui il protagonista tenta di “performare” senza successo le attitudini occidentali: ad esempio, quando si ostina a parlare in italiano a un gruppo di ragazze, nonostante loro non lo capiscano⁷⁰¹; quando, contrariamente alla maggior parte dei somali che mangiano con la bocca aperta, cerca di mangiare con la bocca completamente chiusa al fine di impressionare una giovane etiopese⁷⁰²; quando, infine, si riferisce a Petrarca dicendo «Petracco Petracchi» invece che «Francesco Petrarca»⁷⁰³.

Utile per interpretare gli sforzi da parte del soggetto coloniale di imitare i costumi italiani risulta la nozione di *mimetismo coloniale*⁷⁰⁴, coniata da Homi Bhabha e destinata a gettar luce sul carattere ambivalente che contraddistingue il rapporto tra colonizzato e colonizzatore. Secondo il pensatore di origini indiane, i rapporti di egemonia, come d'altronde la subordinazione dei migranti nelle società postcoloniali, soggiacenti al nesso colonizzato-colonizzatore non si implementano soltanto tramite l'imposizione fisica delle gerarchie coloniali, ma anche mediante l'attribuzione di determinati stereotipi ai soggetti e ai gruppi minori. Queste etichette stigmatizzano i soggetti in questione e sospendono la loro identità, incitandoli a rinunciare alla propria identità al fine di essere compresi in base ad una conoscenza precedente:

Lo stereotipo non è una semplificazione perché è una falsa rappresentazione di una realtà data; è una semplificazione perché è una forma fissa, bloccata, di rappresentazione che, negando il gioco della differenza (gioco che è invece ammesso proprio dalla negazione

⁷⁰¹ Ivi, p. 48.

⁷⁰² Ivi, p. 59.

⁷⁰³ *Ibidem*.

⁷⁰⁴ H. Bhabha, *Sull'imitazione e l'uomo*, in Id., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001 (*On Mimicry and Man*, in Id., *The Location of culture*, London-New York, Routledge, 1994).

attraverso l'Altro), costituisce un problema per la rappresentazione del soggetto in significazioni di relazioni psichiche e sociali⁷⁰⁵.

Gli stereotipi trovano fondamenta su preconcetti già esistenti e si concretizzano tramite la pratica della discriminazione contro i soggetti colonizzati, che manifesta l'insicurezza del potere egemonico occidentale riguardo alla propria identità; la negazione dell'alterità è funzionale all'affermazione e al rafforzamento dell'identità dominante⁷⁰⁶. Sotto quest'aspetto, l'identità del *subalterno* è divisa in due, in quanto quest'ultimo non riesce a riconoscersi nel discorso e nello stereotipo *altrui*, per cui si trova sempre costretto a negoziare l'identità nonché la rappresentazione che gli viene imposta. Dato che il regime coloniale non potrebbe sussistere se i colonizzati fossero uguali ai colonizzatori, l'imitazione della cultura occidentale da parte dai soggetti minori è «al tempo stesso assomiglianza e mimesi» che disturba l'autorità già esistente⁷⁰⁷. Di conseguenza, i soggetti *subalterni* sono invitati ad imparare la lingua dominante, e a riprodurre le abitudini, nonché i valori, della cultura occidentale.

L'ambivalenza sta però nel fatto che più essi si avvicinano all'altra realtà, più l'identità del colonizzatore si sente minacciata; i *subalterni* ripetono, differenziandosi e differendo, manipolano in modo attivo la natura del discorso egemone che presume di educare e migliorare. Bhabha chiama questa forma di resistenza «mimetismo coloniale» con cui si designa «il desiderio di un Altro riformato, riconoscibile come soggetto di una differenza che è quasi la stessa, ma non esattamente la stessa»⁷⁰⁸. Questo significa che «il discorso dell'imitazione è costruito attorno all'ambivalenza; per poter avere un qualche effetto il mimetismo deve continuamente creare il proprio

⁷⁰⁵ Ivi, p. 110.

⁷⁰⁶ Ivi, p. 118.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 123.

⁷⁰⁸ Ivi, p. 124.

slittamento, il proprio eccesso, la propria differenza»⁷⁰⁹. L'imitazione emerge, dunque, «quale la rappresentazione di una differenza che è in sé un processo di disconoscimento [...] che si avvicina alla nozione di derisione, di presa in giro, che mette in discussione la missione civilizzatrice del colonialismo»⁷¹⁰.

Dunque, nonostante la raffigurazione di Gashan possa apparire a prima vista “caricaturale”, essa non andrebbe letta quale un tentativo teso a “ridicolizzare” il protagonista. La scelta dello scrittore di procedere ad un'immedesimazione del personaggio con Mussolini, nonché lo sforzo di quest'ultimo di riprodurre le abitudini italiane senza successo, mirano a restituirci l'ambiguità insita nel discorso fascista e coloniale il quale spinge il soggetto a conformarsi agli *standard* culturali occidentali. Esplicativa della strategia di imitazione-derisione intrapresa nel romanzo in questione dal protagonista è la scelta dello scrittore di procedere ad una contro-narrazione intenta a rovesciare la rappresentazione positiva dell'Italia e degli italiani. Fanno parte di questo meccanismo le strategie destinate a decostruire il mito italico «cruciale nell'ideologia nazionalista italiana che spazia dall'unificazione fino al colonialismo»⁷¹¹, fornendo prima di tutto una descrizione negativa della città di Roma. La capitale dell'antico impero romano ci viene restituita dal protagonista come una città «povera, sporca, brutta e arretrata»⁷¹², paragonata ad una «catacomba»⁷¹³ perché tutta fatta di rovine⁷¹⁴; contrariamente all'idea di una città gloriosa e mitica veicolata dal discorso nazionalista e fascista, Gashan si rende conto che la realtà ha poco a che vedere con l'immagine di una città che lui considerava il centro del mondo. Ne segue la

⁷⁰⁹ Ivi, p. 124.

⁷¹⁰ Ivi, p. 124.

⁷¹¹ R. Ben Ghiat, *Modernity is Just Over There: Colonialism and Italian National Identity*, in «Interventions», n. 8, 2006, pp. 380-393, p. 382.

⁷¹² G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 76, p. 69.

⁷¹³ Ivi, p. 71.

⁷¹⁴ Ivi, p. 67.

rievocazione di una serie di riferimenti di tipo storico, scomodi per l'immaginario collettivo italiano perché contestano la presunta "purezza" della razza italiana – come ad esempio l'invasione di Annibale in Italia, lascito incancellabile di un marchio africano nella genealogia nazionale⁷¹⁵. A tal riguardo, il protagonista procede ad una serie di confronti tra l'Italia e l'Africa che mirano a ribaltare la raffigurazione standardizzata dei neri addebitando agli italiani i luoghi comuni della retorica nazionalista:

Non riusciva a spiegarsi come mai gli eredi di Scevola fossero tutti bassi, tarchiati e neri⁷¹⁶.

Chi ha detto che i bianchi non parlano, e che non sono ricchi di parole? I fiorentini parlano. Forse sarà perché hanno l'aria di arabi? Ma Scipione l'Africano non era un africano?⁷¹⁷.

Tali strategie mirano allora a sfidare l'idea che vuole il patrimonio biologico e culturale italiano del tutto puro ed omogeneo, gettando luce sulla contaminazione culturale e biologica che la convivenza tra i due popoli durante l'impero romano ha comportato. Il protagonista non decostruisce però soltanto i miti legati al passato ma anche la rappresentazione degli italiani nel presente, dipingendo in termini negativi il *modus vivendi* occidentale: si sofferma ad esempio sull'abilità degli italiani di mentire⁷¹⁸ e nota che questi ultimi non si fermano ai semafori, paragonandoli perciò agli asini a Mogadiscio. Gli italiani, inoltre, non avrebbero l'educazione e l'istruzione che ci si

⁷¹⁵ Occorre qui precisare che questo riferimento storico non viene sottolineato soltanto nell'opera di Garane Garane, ma si rintraccia in altre opere della letteratura di migrazione italiana prodotte di già durante gli anni Novanta. Un esempio che riproduce lo stesso discorso si rintraccia nell'opera di Mario Fortunato e Salah Methani nel romanzo *Immigrato*, in cui la voce narrante replica: «Appena sono uscito dalla stazione di Napoli, di nuovo quella sensazione di trovarmi a casa, in Tunisia. Nordafricani dappertutto, e dappertutto il caos». Cfr. S. Methani, M. Fortunato, *Immigrato*, Milano, Bompiani, 1997, p. 37. Si vedano ancora: I. Scego, *La mia casa è dove sono*, cit., p. 158; C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. 81, che suggeriscono sovente un paragone tra l'Italia e qualche paese africano.

⁷¹⁶ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 73.

⁷¹⁷ Ivi, p. 86.

⁷¹⁸ Ivi, p. 81.

sarebbe aspettati dai discendenti dei romani; essi infatti si interessano soltanto al calcio⁷¹⁹, sono autoritari⁷²⁰, discriminano i poveri⁷²¹.

Diventa allora esplicito che il protagonista, a sua volta, non riesce a sottrarsi alla riproduzione del discorso razzista interiorizzato tanto nei confronti dei somali quanto degli italiani. Riprende le categorie fisse e stereotipate divulgate dal discorso razzista con lo scopo di procedere, a sua volta, alla raffigurazione dell'ex-colonizzatore in termini negativi ed essenzialistici, trattando gli italiani come un gruppo omogeneo. È quanto emerge dal commento laconico dello zio di Gashan quando quest'ultimo gli racconta l'impressione negativa che ha avuto su Roma: «è strano, [...] dicono la stessa cosa di noi»⁷²². Infine, Gashan procede al rovesciamento di uno dei miti più radicati nell'immaginario occidentale riguardo all'Africa, ossia quello del cannibalismo:

Bevevano il caffè importato ed etichettato “italiano” o “francese”, per non dire che il buono viene sempre dall'altrove. Soprattutto se questo altrove è una neocolonia!
«Si assapora l'altro, il colonizzato. Si beve alla sua salute. Non è forse cannibalismo?»
Gashan cominciava ad analizzare le cose in un paese dove non si vuol vedere.

«Ma bevendolo non si rischia anche di assomigliare all'altro? [...] Non sarà per questo che a Roma tutti i bagni sono guasti? Come in Etiopia, dove si piscia fuori nella strada!».
Era felice di trovare un nesso tra le due⁷²³.

Mentre, da una parte, gli occidentali bevono del caffè esotico desiderando inconsciamente ad assomigliare un po' più agli africani, dall'altra Gashan crede che il latte sia delizioso e desidera diventare uguale agli europei. Questa mutua contaminazione simboleggiata dal latte e dal caffè, ossia di due elementi tipici della

⁷¹⁹ Ivi, p. 68.

⁷²⁰ Ivi, p. 76.

⁷²¹ Ivi, p. 79.

⁷²² Ivi, p. 89.

⁷²³ Ivi, p. 71.

cultura italiana e di quella somala, rispecchia il carattere ambivalente insito al concetto di *mimetismo coloniale* che prevede un duplice atto di attrazione e di repulsione. Di conseguenza, nella stessa modalità dicotomica in cui viene percepito dal personaggio il rapporto oppositivo tra il caffè e il latte viene percepita anche la sua identità sdoppiata manifestata in questa «linea sottile» di cui parla nel seguente passaggio:

Ma già nell'aeroporto si sentiva solo, in un posto chiuso e inospitale. Di colpo, all'aeroporto, senti la linea sottile impossessarsi di lui. [...] ⁷²⁴.

Sin dal momento dell'arrivo all'aeroporto Gashan prova, dunque, un senso di spaesamento che si traduce in una linea sottile che viene ad impossessarsi di lui, simboleggiando la nostalgia che il personaggio prova per la propria casa e la propria città natale:

Si sentiva a Shabelle senza esserci. Era laggiù ed era qui. Ma, di colpo, la linea sottile diventò due linee sottili ⁷²⁵.

Gashan si raffigura in una condizione che Homi Bhabha descrive come vivere *in-between*, «ossia quella sensazione di essere almeno in due posti allo stesso tempo che diventa il simbolo di una auto-coscienza interamente divisa» ⁷²⁶, che si esprime nell'immagine sdoppiata che il personaggio ha di sé. La sua identità inibisce qualunque appartenenza culturale perché si sente sempre diverso dagli altri; somalo tra italiani, italiano tra somali ⁷²⁷. Le peregrinazioni di Gashan all'estero assumono così una funzione simbolica, venendo a delineare il percorso di maturazione individuale. La condizione interiore del personaggio viene a proiettarsi sulla realtà esterna:

⁷²⁴ Ivi, p. 64.

⁷²⁵ Ivi, p. 71.

⁷²⁶ H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p. 64.

⁷²⁷ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 64.

Per la prima volta in vita mia mi trovo nell'incertezza e nella paura [...] ho abbandonato l'infanzia e l'innocenza, per ritrovarmi in una civilizzazione di *dhagax iyo sanam*, sassi e statue! Che angoscia questa storia! Dove sei Muzio Scevola? Facevi parte della mia infanzia. Ti hanno ridotto a una statua⁷²⁸.

Lo «spaesamento doppiamente demistificante verso sé stesso e verso i contesti di volta in volta affrontati»⁷²⁹ del protagonista, di cui parla Stefano Zangrando, traspare qui nella forte delusione che Gashan prova nei confronti dell'Italia, delusione che si acuisce ulteriormente quando, spostandosi in Francia, si rende conto che non riuscirà mai a sentirsi a casa né in Somalia né in un paese occidentale, vedendosi condannato a vivere in una perenne condizione di esilio. Man mano che il tempo passa Gashan emigra ancora, questa volta negli Stati Uniti, dove il suo colore di pelle e la sua religione diventano ancora più vistosi. Contrariamente a quanto si aspettava da un paese che era «un miscuglio di genti diverse»⁷³⁰, il personaggio principale si rende conto che l'America rimane un luogo in cui tutto quello che differisce dalla norma cromatica e da quella religiosa viene trattato con altrettanta repulsione.

Gashan meditò un po'. Era la seconda volta che qualcuno gli chiedeva la sua religione e che gli diceva in un modo così chiaro e limpido che era un uomo di colore. Diventò professore a Devil, una piccola cittadina di supercristiani, ma fascisti. Non capiva come mai la gente poteva far combaciare le due realtà⁷³¹.

Il forte legame tra la categoria del color bianco e della religione cristiana, aspetti inerenti all'identità nazionale americana, diventa esplicito nel presente estratto tramite

⁷²⁸ Ivi, p. 69.

⁷²⁹ S. Zangrando, *Ibridazione cronotopica e scrittura dello spaesamento ne "Il latte è buono"*, in *Letteratura e migrazione in Italia. Studi e dialoghi*, cit., p. 127.

⁷³⁰ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 97.

⁷³¹ Ivi, p. 98.

le parole del protagonista il quale scopre che, in quanto nero e musulmano, veniva considerato un *outsider* dalla comunità dei bianchi americani:

In America Gashan si trasformò in un nero, cosa inaudita per un somalo, discendente dei Khuresh! Era per questo che difendeva i neri, perché era nero. Non era forse il loro antenato?⁷³²

Attraverso l'ironia corrosiva che permea tutta l'opera di Garane Garane, quest'ultimo riesce nel presente brano a dimostrare quanto la nerezza divenga il criterio fondamentale in base a cui il personaggio viene per l'ennesima volta etichettato quale «nero» *tout court* dal discorso nazionalista dominante. Essa va di pari passo con una visione esplicitamente orientalista secondo cui si raggruppano sotto lo stesso aggettivo tutti quelli che condividono lo stesso colore di pelle a prescindere dalle loro origini culturali, la lingua che parlano, la religione che praticano oppure la provenienza di classe a cui accenna d'altronde Gashan. Nello stesso modo in cui il protagonista non riconosce sé stesso nella rappresentazione promossa dal discorso dominante, così Gashan non riesce nemmeno a immedesimarsi agli afroamericani i quali come sostiene: «erano tutti neri, con i capelli lisci. Non avev[o] mai visto uomini, bambini e donne coi capelli così lisci»⁷³³. Gashan muove una forte critica contro la comunità degli afroamericani i quali si sono assimilati all'estetica dominante dei bianchi e si sono stirati i capelli. Rievocando le riflessioni di Fanon sul desiderio profondo dei neri di mimetizzare il bianco, Garane Garane spiega che i neri americani aspirano in ogni modo a diventare bianchi, cercano di provare le loro origini meticce arrivando al punto di sostenere perfino che abbiano sangue Cherokee.

⁷³² Ivi, p. 100.

⁷³³ *Ibidem*.

Se uno ha sangue Cherokee dovrebbe sapere dove sono i campi di concentramento e *reservations* come li chiamano gentilmente qui in America! pensava Gashan. [...] Come mai hanno dimenticato che sono discendenti di schiavi e che molti di loro sono in prigione o vivono male in questo mito? [...] Domande senza risposte⁷³⁴.

Nel denunciare quindi l'incapacità dei neri americani di prendere coscienza dello proprio statuto e di rendersi conto del loro grado di assimilazione ai dettami dell'estetica occidentale, emergono anche dei riferimenti dal passato rimosso della storia americana riguardante la colonizzazione delle Americhe da parte degli europei, creando un nesso tra due relevantissimi momenti della storia transnazionale, ossia la colonizzazione e la schiavitù, nesso che emergerà fortemente anche nel romanzo di Igiaba Scego, *Adua*.

In quest'ultimo, Igiaba Scego si propone di dare spazio alla memoria di un capitolo occultato dell'impresa coloniale italiana, ma soprattutto di restituirci il racconto di due corpi violati e umiliati dalla Storia: quelli dei due protagonisti del romanzo che andiamo analizzando, ossia Zoppe ed Adua, figure tragiche di drammi orchestrati dalla Musa Cleio in cui ciascuno di loro ha dovuto recitare la propria parte inseguendo i propri desideri e le proprie paure. La sconfitta diventa la metonimia del romanzo riferita al senso di annientamento (che contraddistingue tanto il padre quanto la figlia) che viene ad accumularsi al sentimento di vergogna che entrambi provano per le proprie azioni causate dal desiderio. Questo ha spinto Zoppe, con una promessa di ricchezza che gli avrebbe consentito di sposarsi con la donna che amava, a trasferirsi, nel 1934, a Roma per lavorare come interprete al servizio del regime fascista. Lì viene, però, incarcerato dai fascisti in quanto nero; in seguito viene comprato come schiavo e portato ad Addis Abeba al seguito del conte Anselmi. Gli abusi continui che il personaggio subisce durante il periodo del suo soggiorno a Roma, esercitati sia a livello fisico che

⁷³⁴ Ivi, p. 102.

psicologico, fanno di Zoppe un soggetto «schiacciato», come lui stesso afferma, «rimasto sotto, sconfitto»⁷³⁵, non in grado di potersi liberare da quell'offesa. Per quanto riguarda la protagonista, sarà il desiderio di diventare una diva del cinema quello che le sottrae la dignità e diventa causa del suo annichilimento. Negli anni Settanta, essendo ancora una giovane ragazza, Adua, al fine di diventare attrice, si fa portare a Roma da un regista italiano e da sua moglie. La coppia la inserisce nel mondo del cinema esotico-erotico, e così finisce per realizzare soltanto un film erotico dal cui regista viene prima violentemente stuprata:

E per la prima volta fui nuda davanti al mio regista. «Arturo è tua, fanne quello che vuoi» disse Sissi con quella sua voce da generale che mi gelava il sangue. E fu allora che Arturo si accorse della cucitura. «Questa è tutta chiusa sotto» disse alla moglie. Chiusa?» «Sì, è come se fosse attraversata da un filo spinato.» «Ma che dici, Arturo?» E anche lei, che prima si era limitata a dare ordini da un divano di piume, saltò sul letto, tutta scarmigliata, per vedere quello strano filo spinato che aveva la loro somala in quel punto così delicato. «Ehi, Adua, che ti hanno fatto qui sotto?» Non rispondevo, ero piena di sonno. «Rispondi gallina, che ti hanno fatto qui sotto?» [...] «Lo fanno a tutte al mio paese. [...] Così siamo pure, siamo vergini e lo saremo fino al matrimonio, fino a quando qualcuno non ci amerà e non ci aprirà con il proprio amore» dissi piagnucolando. «Amore?» mi apostrofò lei. «Che parola inutile». «Non serve l'amore stupida. Bastano un paio di forbici per aprirti. E poi finalmente Arturo ti potrà assaggiare.» Forbici? Aveva detto forbici? Provai a divincolarmi... aregarli. Ma erano in due, erano più forti di me, anche più lucidi. E fu così che in quella strana notte di maggio fui sverginata da un paio di forbici. Chissà se a Marilyn è successa la stessa cosa. Chissà...⁷³⁶.

Questa esperienza traumatica – che viene ad aggiungersi a quella dell'infibulazione a cui è stata sottomessa da suo padre in Somalia quando era ancora piccola –, in sintonia con il fallimento della protagonista di realizzare i suoi sogni, la lasciano sconfitta e rassegnata a condurre una vita di migrante senza senso e senza prospettive future. Il

⁷³⁵ I. Scego, *Adua*, cit., p. 159.

⁷³⁶ Ivi, pp. 123-124.

doloroso processo di recupero del passato avviene, dunque, a un doppio livello e riguarda ambedue i personaggi i quali hanno esperito direttamente e indirettamente la violenza coloniale sulla propria pelle. Il tema della ferita corporea è un *tòpos* nell'opera di Scego che rispecchia l'idea della scrittrice la quale considera il corpo quale il terreno in cui si manifestano i conflitti interni dei soggetti, in cui si esplicano le violenze e le prevaricazioni patite dai personaggi e da cui dovrebbe prendere avvio il processo di ricomposizione della propria identità. Ecco quanto afferma in merito la scrittrice in una sua intervista in *La quarta sponda*: «quello che a me interessa è [...] analizzare cosa succede ai corpi quando la storia li investe»⁷³⁷.

Lo stupro della protagonista da parte del regista assieme alla rappresentazione esotizzante del corpo nero nel film erotico in cui ha partecipato e in cui viene messa vicino ad un «albero Baobab di plastica»⁷³⁸, diventano testimoni della reificazione e della mercificazione del corpo nero, facendo di quest'ultimo una mera attrazione da locandina per soddisfare la fame di voyeurismo del pubblico. Tale rappresentazione non si manifesta limitatamente al riferimento all'ambiente del cinema erotico-esotico degli anni Settanta, ma anche a livello linguistico. Innanzitutto nell'uso del termine *sharmutto* che rivela il legame storico tra i regimi discorsivi che caratterizzano le politiche sessuali del colonialismo in Africa orientale e l'immaginario contemporaneo che vede le donne nere come prostitute⁷³⁹; oppure nella citazione del sintagma *fem[m]ina somala* - il titolo del film in cui Adua ha partecipato - che rinvia al titolo dell'omonimo romanzo di Mitrano Sani di ambientazione coloniale. Oltre a questi

⁷³⁷ D. Comberiat, *La quarta sponda*, cit., p. 80.

⁷³⁸ I. Scego, *Adua*, cit., p. 118.

⁷³⁹ Il termine *sharmutto* ha come contraltare il termine *madama* il quale viene descritto da Giulia Barrera in *Dangerous Liaisons*, p. 1. Sul tema in questione si vedano i lavori: B. Sorgoni, *Parole e corpi. Antropologia e discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, op. cit.; G. Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale*, op. cit.; N. Poidomani, *Difendere la razza. Identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*, op. cit.

accenni, nel romanzo si allude anche a degli episodi provenienti dal periodo del colonialismo fascista i quali sono indicativi del grado in cui le fantasie erotiche degli italiani nei confronti delle donne nere informassero gli immaginari coloniali del passato, nonché del come quegli stessi immaginari pervadano anche quelli postcoloniali del presente, a decenni di distanza da quel periodo storico. Tali allusioni emergono tanto nella narrazione di Adua riguardante il suo viaggio verso l'Italia durante il quale il regista Arturo e sua moglie Sissi le cantarono *Faccetta nera*, quanto nell'esplicita citazione di quest'ultima al *madamato* quando confessa ad Adua che il proprio padre «durante la campagna dell'Africa aveva comprato una moglie dalle sue parti»⁷⁴⁰.

Anche i racconti di Zoppe e le vicende in cui quest'ultimo si imbatte a Roma, nel periodo precedente alla conquista dell'Etiopia, testimoniano come nell'immaginario fascista le donne nere fossero ridotte a corpi da dominare e da conquistare. Ne è rappresentativo l'episodio in cui, mentre il protagonista era in prigione, uno dei carcerieri si era masturbato sulla fotografia della sorella di Zoppe ancora bambina al fine di umiliarlo e terrorizzarlo, evidenziando il fatto che la sorellina, donna nera in colonia, fosse costantemente a rischio di subire violenza da parte dei soldati. Il secondo episodio avviene invece nel periodo in cui Zoppe si trovava ad Addis Abeba: un giovane italiano, che era anche lui al seguito del conte Anselmi, nell'esprimere la propria volontà di «giacere con una bella abissina»⁷⁴¹ fa esplicito riferimento alle cartoline coloniali che circolavano in Italia e sollecitavano l'immaginario erotico dei maschi.

Zoppe stava sistemando, per l'ennesima volta in quei giorni, il bagaglio del giovane [...] quando Civa lo chiamò con un «Ehi, ehi» alquanto eccitato. «Signorino» si limitò a rispondere Zoppe. [...] «La vedi quella finestra laggiù? Lì dicono che ci sia una di quelle

⁷⁴⁰ I. Scego, *Adua*, cit., p. 119.

⁷⁴¹ *Ivi*, p. 99.

signorine. Sai quelle belle signorinotte...quelle insomma...sa, quelle delle cartoline. [...] Muoio dalla voglia di giacere con una bella abissina. A Roma ho trovato delle fotine che proprio mi hanno invogliato. [...] Ah, sarà sicuramente una sensazione meravigliosa»⁷⁴².

Quello che viene a galla nei passaggi citati è lo stereotipo della «Venere Nera» sul quale, sulla scia di Sandra Ponzanesi, si basavano le politiche razziali e sessuali messe in atto sia in epoca coloniale che postcoloniale, destinate a disciplinare, formare e costruire i corpi delle donne e degli uomini neri simmetricamente alla costruzione della sessualità delle donne e degli uomini bianchi⁷⁴³. Ebbene, esse fanno del corpo della donna nera «un'icona della sessualità e influiscono al percepire quest'ultima quale metafora di dominazione»⁷⁴⁴. Le donne nere vennero rappresentate come dotate di una «straordinaria bellezza primitiva, sessualmente accessibili, ma allo stesso tempo minacciose e pericolose; divennero, dunque, l'incarnazione sia del desiderio voyeuristico, sia di quello di espansione soggiacente nell'inconscio collettivo del popolo colonizzatore che della paura dell'«Altro»»⁷⁴⁵. È grazie alla ricostruzione del passato dei due personaggi, dunque, che emergono anche i pregiudizi razziali di ambientazione coloniale i quali, unitamente alla rappresentazione simultanea e stratificata dei traumi e dei soprusi del colonialismo in due diversi periodi storici, ossia degli anni Trenta e degli Settanta (incarnati nella figura di Zoppe e di Adua) propongono l'ipotesi dell'esistenza di una linea di continuità tra il colonialismo italiano e il razzismo attuale, che trova fondamenta anche nelle convinzioni dell'autrice, così come esse vengono riportate in un'intervista rilasciata per il web magazine «Q Code Magazine»:

⁷⁴² Ivi, pp. 97-99.

⁷⁴³ S. Ponzanesi, *Beyond the Black Venus*, cit., p. 165.

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

⁷⁴⁵ *Ibidem*.

[...] molti degli stereotipi razzisti creati in Italia in quel periodo, dalla Venere Nera al Buon Ascaro, sono presenti ancora oggi. Quello che io vorrei fare non è puntare il dito contro l'Italia, ma invitare a ricostruire la Storia, capire cos'è successo in passato per superare stereotipi antichi ed evitare errori nel presente, soprattutto con il razzismo⁷⁴⁶.

Se, da una parte, il recupero delle memorie occultate del periodo coloniale pervenuteci grazie alle narrazioni di Zoppe mira ad evidenziare che l'immaginario collettivo italiano è permeato da vecchi stereotipi rintracciati nel periodo coloniale, nella ricostruzione della storia del personaggio femminile, dall'altra, traspare l'intento dell'autrice di dimostrare come la raffigurazione nelle produzioni cinematografiche della donna nera sempre pronta ad offrirsi sessualmente, corpo nero umiliato e sottomesso, abbia influito nell'ancorare la donna indigena alla sfera dell'esotismo e dell'iper-sessualità.

Il nesso razza-sessualità – che diventa uno dei temi centrali nell'opera di Scego come traspare anche dai riferimenti minuziosi delle parti del corpo, e le loro azioni, riportati nel testo tramite una lingua volgare che suscita al lettore disgusto – emerge con la stessa forza anche nell'ultima opera di cui ci stiamo occupando, ossia in *Timira* di Wu Ming 2 e Antar Mohaned. Tale ricorrenza non è casuale poiché, come abbiamo già sostenuto, in *Adua* andrebbe individuato un dialogo intertestuale con *Timira*, da rintracciare anche nella volontà di ritrarre il soggetto femminile *subalterno* nel suo sforzo di infrangere i tabù sessuali e razziali, per sfidare la raffigurazione della donna nera quale oggetto sessuale e liberarla tanto dallo sguardo patriarcale quanto da quello esotico e razzista.

La violenza del colonialismo è iscritta nel corpo di Isabella, e tale atto fa della protagonista, oltre che l'autrice “fantasmatica” dell'opera, una figura spettrale che

⁷⁴⁶ I. Scego, *Intervista a Igiaba Scego*, <https://www.qcodemag.it/archivio/2015/12/09/adua-intervista-a-igiaba-scego/>.

viene a scuotere le memoria nazionale italiana giacente nella *Lethe*. Dalla narrazione delle peripezie esperite sin dall'infanzia risulta chiaro come la pelle nera, o meglio la sua non-bianchezza, costituisse il fondamentale marcatore di identità del personaggio, poiché agli occhi di tutti la sua carnagione scura era la prova della sua non-italianità. Lo statuto di inferiorità a cui viene condannata deriva dalle associazioni che il colore della pelle acquisisce nel contesto dell'ideologia razzista. Andiamo a vedere, dunque, come nella transizione tra fascismo e repubblica – coincidente, nella vita di Isabella, col passaggio dall'adolescenza alla maturità – l'ideologia razzista permei man mano la coscienza collettiva italiana. Il passaggio seguente si riferisce al periodo in cui Isabella da bambina vive a Roma.

Negli anni Trenta molti vedevano in me l'icona dell'avventura coloniale e mi vezzeggiavano come una bertuccia ammaestrata. Erano entusiasti di questa “bella abissina” che parlava italiano e faceva la riverenza, ma si guardavano bene dall'invitarmi per una merenda con le figliole⁷⁴⁷.

Come si evince dal passaggio, si tratta degli anni Trenta, ossia il periodo storico che coincide con la proclamazione dell'Impero e delle leggi razziali l'anno successivo. In un primo momento, la diversità razziale di Isabella veniva percepita con un certo interesse, dominato naturalmente da uno sguardo esotico; essendo considerata una selvaggia verso la quale l'Italia aveva compiuto con successo, tramite il suo inserimento in una famiglia e nel sistema scolastico italiano, la sua missione civilizzatrice, la protagonista diventa la metonimia dell'avventura coloniale e dei suoi intenti umanitari. Nel corso degli anni, alla componente esotica viene ad aggiungersi anche quella erotica,

⁷⁴⁷ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 169.

poiché col tempo «quelle coccole zuccherose si evolsero in [un] approccio sessuale esplicito, offensivo [...]»⁷⁴⁸.

Isabella da adulta cominciò a lavorare come modella e attrice al fine di poter sopravvivere, e l'immagine che gli italiani avevano di lei si esprimeva in termini sempre più discriminatori. Nell'Italia degli anni Cinquanta, la differenza del colore della pelle costituiva un'attrattiva erotica irresistibile per gli uomini, poiché il suo corpo, fortemente connotato da un immaginario erotico-esotico, prometteva «sesso facile, selvaggio e caldo come una notte equatoriale»⁷⁴⁹. Vi sono due episodi riportati nel romanzo in cui emerge con limpidezza che l'approccio sessuale esplicito diventerà ben presto per lei un problema. Nel passaggio che segue, Timira racconta la sua prima esperienza di lavoro in una fabbrica di giocattoli:

Ben presto mi resi conto che il sor Zanetti rivolgeva sempre a me le attenzioni più spinte: Fu una scoperta sorprendente perché me ne andavo in giro conciata come una rubagalline, e per quanto sapessi di non essere racchia ero convinta che le mie compagne fossero molto più attraenti. Non avevo fatto i conti con la mia pelle africana⁷⁵⁰.

Quanto viene qui narrato rievoca le parole che Isabella aveva rivolto al riguardo ai suoi intervistatori in *Quale razza?*:

L'appetito che ho suscitato negli uomini per la mia pelle scura, questo è il vero razzismo. [...] Chissà perché una persona scura, nera, promette dei nirvana, delle cose così goderecce, questo non l'ho mai capito, come se fossi un mondo da scoprire⁷⁵¹.

Il pungente commento della protagonista nell'intervista, con cui procede all'accostamento del campo semantico-donna all'idea di un «mondo da scoprire»,

⁷⁴⁸ Ivi, p. 169.

⁷⁴⁹ Ivi, p. 128.

⁷⁵⁰ Ivi, p. 129.

⁷⁵¹ A. Amadei, *Quale razza?*, <https://www.youtube.com/watch?v=ivqZeYkMCm0>.

diventa esemplificativo della derivazione coloniale di questa metafora che ha dominato l'espansionismo europeo fin dall'Ottocento, ossia quella che percepisce il territorio come un corpo femminile che l'uomo bianco ha il diritto di possedere⁷⁵². Oltre che a una semplice (per quanto crudele) metafora, però, il possesso della donna africana da parte dell'uomo bianco e colonizzatore corrispondeva anche ad una realtà storica tradotta in una pratica caldamente promossa dalla propaganda fascista per motivare gli uomini inviati in Africa a combattere e lavorare.

Esempio clamoroso della propagazione di quest'immagine è la famosa canzonetta *Faccetta nera*, messa al bando dopo la guerra con l'Etiopia, la quale rende conto di come «le africane vengano introdotte nell'immaginario degli italiani in qualità di oggetti sessuali, affascinanti, facili e inerme»⁷⁵³. Come già ribadito nel secondo capitolo, l'avventura coloniale italiana è stata uno dei momenti fondanti del processo di formazione dell'identità nazionale italiana, cioè di un'identità bianca, cattolica e maschile. A tale scopo, risultava funzionale la promozione da parte del regime di politiche sessuali, come le pratiche di prostituzione e l'istituzione del *madamato*, miranti ad una nozione di mascolinità che si basasse sulla capacità dei maschi bianchi non solo di conquistare le terre straniere ma anche le donne nere che venivano in questa maniera ipersessualizzate⁷⁵⁴. La presunta natura ipersessuale delle donne indigene, allora, incitava i maschi bianchi a far uso di qualsiasi mezzo consentisse loro di domarle giustificando, di conseguenza, anche l'esercitare di sistematiche violenze somatiche e

⁷⁵² A. McClintock, *Imperial leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*, New York-London, Routledge, 1995.

⁷⁵³ C. Romeo, *Riscrivere la nazione*, cit., p. 49.

⁷⁵⁴ Il lavoro di Giulia Barrera ha evidenziato quanto questo tipo di propaganda abbia funzionato facendo effettivamente breccia nell'immaginario collettivo. Giulietta Stefani (in *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale*, op. cit.) ha inoltre analizzato il ruolo centrale del discorso coloniale nel dare forma all'identità maschile.

psicologiche. «È proprio in antitesi ai corpi di queste donne, dunque, che l'identità nazionale si costruisce e si stabilizza come maschile, bianca, e cattolica»⁷⁵⁵.

La concezione della donna nera, caratterizzata da una sessualità sfrenata ed eccessiva, che dominò l'immaginario coloniale, permane tuttora radicata nella cultura italiana, ed è prevalentemente incarnata, secondo Barbara Ehrenreich e Arlie Russell Hochschild, nel dittico di lavoratrice domestica e lavoratrice di sesso⁷⁵⁶. È proprio quanto viene evocato nel passaggio sotto citato, ambientato negli anni Novanta, relativo all'esperienza di migrazione di Isabella che si costringe a lavorare come badante per una vecchia signora, Itala. Più di cinquanta anni dopo la fine della colonizzazione, ecco riemergere lo stesso immaginario:

Fin dal primo giorno Dante Pizzardi ti si rivolge col tu, mentre con Luisa usa mille formule di rispetto. Tu gli dai del lei e pensi che anche lui dovrebbe fare altrettanto. In Somalia non hai mai sentito un italiano dare del voi e del lei a una boyessa locale, ma credevi che fosse una peculiarità dell'uomo Bianco in terra d'Africa, e invece la ritrovi, tale e quale, anche in terra d'Italia⁷⁵⁷.

Dante Pizzardi è il vicino di Itala che, come si scoprirà, vuole da Isabella dei favori sessuali, nonostante la sua età avanzata. In entrambi i paradigmi che vengono riportati nel romanzo non è solo la diversità cromatica della protagonista che contribuisce alla sua identificazione come una donna facile, equiparandola ad una prostituta, ma anche la sua condizione sociale in quanto donna lavoratrice (come operaia in fabbrica nel primo caso e come badante nel secondo). Tale rappresentazione stereotipata di stampo coloniale non è d'altronde riprodotta soltanto dallo sguardo maschile ma anche da quello della donna bianca di classe borghese rappresentata dal personaggio di Flora

⁷⁵⁵ C. Romeo, *Riscrivere la nazione*, cit., p. 97.

⁷⁵⁶ B. Ehrenreich, A. R. Hochschild, *Donne globali. Tate, colf e badanti*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 4.

⁷⁵⁷ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 231.

Viridis, la matrigna di Isabella, che l'aveva relegata a «fare la servetta» e, allo stesso tempo, la «credeva mignotta per natura e per necessità»⁷⁵⁸. Tuttavia, la protagonista non riconosce sé stessa in questi due ruoli associati all'immaginario della Venere Nera che le vengono assegnati dalla morale borghese e ipocrita italiana e, in seguito a un episodio in cui un uomo le si avvicina per strada al fine di chiederle dei favori sessuali, soltanto perché aveva la pelle nera, Isabella riflette:

Davvero era più dignitoso trascinarci a casa senza un tacco e saltare la cena, piuttosto che fare una marchetta col primo venuto? Non è che magari me l'avevano raccontata così, solo per il gusto di complicarmi la vita?⁷⁵⁹.

L'emarginazione a cui il personaggio è stato ridotto per via della sua diversa “razza” le consente di mettere fortemente in discussione le nozioni veicolate dalla cultura dominante attorno ai concetti di decenza e di moralità, facendo notare come questi principi siano intrinsecamente legati a certi privilegi sociali derivanti da una determinata classe sociale e da un'agiatazza economica. Dato che la storia della costruzione sociale della sessualità va esaminata in sintonia con la simultanea storia del dominio coloniale, le studiose Ann Laura Stoler e Anne MacClintock sostengono che i discorsi pubblici sulla sessualità atti a costituire la morale borghese in epoca moderna, devono essere letti in relazione alla costruzione della sessualità dei colonizzati. La nascente borghesia europea che acquisiva un ruolo politico nei processi di costituzione degli stati-nazione europei, e che giocava un ruolo determinante nelle colonie d'oltremare, necessitò di codici morali mirati alla costruzione della rispettabilità della

⁷⁵⁸ Ivi, p. 206.

⁷⁵⁹ Ivi, p. 191.

morale borghese «ripulita» da tutte le forme «perverse» di sessualità⁷⁶⁰. Gettando luce sul carattere costruito delle norme etiche, dunque, Isabella sottolinea il fatto che esse vengano determinate da categorie come la classe, la razza, la religione, il genere e la nazionalità, quindi non possono essere esaminate in maniera unidirezionale.

Nei casi in cui il personaggio non viene associato alla prostituzione per via della sua pelle, è la condizione animalesca a cui essa si allaccia, ripristinando, anche in questo caso, un preconcetto tipico del discorso razzista. Ne è rappresentativo il passaggio in cui la protagonista, nel periodo in cui fece la modella per conto dello scultore bulgaro Assen Peikov, incontra un personaggio realmente esistito, Indro Montanelli. Durante una sua visita allo studio dell'artista a Roma, nel momento in cui fu presente Isabella, il giornalista aveva proposto di mettere in mano alla modella una banana, chiedendole se le piacesse le noccioline⁷⁶¹. Come confessa la protagonista, si trattò di uno dei momenti in cui si era maggiormente sentita trattata come una scimmia. Agli epiteti animaleschi e dispregiativi che rimandano, dunque, a quel patrimonio di stereotipi radicati nella cultura europea che vedono i neri come l'anello di congiunzione col mondo animale, se ne aggiunge un altro preconcetto in apparenza positivo: quello della “principessa”:

Molta gente era innamorata dell'idea di “principessa somala”, che non so da dove derivasse, visto che in Somalia non c'è mai stata una casa regnante [...]. Nel mio piccolo, quando mi chiedevano se non ero per caso una “principessa somala”, percepivo il bisogno *altrui* di nobilitarmi, perché una morettina così ben istruita capace di tradurre dal greco e dal latino, non poteva discendere da una stirpe di cammellieri e bingobongo⁷⁶².

⁷⁶⁰ A. L. Stoler, *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of things*, Durham-London, Duke University Press, 1995; A. MacClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York-London, Routledge, 1995, pp. 4-5.

⁷⁶¹ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, cit., p. 171.

⁷⁶² Ivi, p. 105.

Il caso in cui viene esplicitato ulteriormente questo passaggio è il biglietto che accompagnava un mazzo di fiori offertole dal personaggio di Manlio, un professore per cui la protagonista lavorava, in cui c'era scritto: «Per la principessa Makonnen»⁷⁶³. Isabella si rende conto che l'essere identificata con una principessa scaturiva dalla perplessità degli italiani davanti ad una donna nera che non solo parlava perfettamente l'italiano, ma traduceva dal greco e dal latino, ed era indipendente; un'immagine che non corrispondeva all'immaginario diffuso sulla donna africana, automaticamente associata all'ipersessualità, allo stato di natura e alla condizione subumana⁷⁶⁴. Il ricorso all'origine regale quale spiegazione possibile dell'istruzione del personaggio e della sua bellezza si considera quale atto necessario per un rapporto sentimentale. Non si tratta qui soltanto della riproduzione di un punto di vista razzista e sessista ma anche di una visione orientalista implicita nel messaggio da lei ricevuto, nel quale, attraverso un approccio imperialista omogeneizzante, sono accostate specificità storiche e geografiche di popoli diversi accomunati solo dalla loro alterità e dal colore della loro pelle:

Per di più, la principessa Makonnen era etiope, non somala: una differenza che al buon Manlio doveva essere sembrata minuscola, ma che in realtà non era di poco conto. Per i somali, l'Etiopia è un vicino ingombrante, sempre pronto a sconfinare, a invadere, a imporre un impero. A me poco importava dei rapporti tra i due popoli, ciò nondimeno trovavo demenziale che un corteggiatore pretendesse di adularmi affibbiandomi il nome della “bella principessa africana” per antonomasia, una tizia con la quale non avevo nulla a che vedere. Cosa penserebbe una signorina polacca, se un cascamoto tedesco le offrì dei fiori, con dedica scritta: «Per la zarina di Russia»?⁷⁶⁵.

⁷⁶³ Ivi, p. 204.

⁷⁶⁴ Ivi, p. 205.

⁷⁶⁵ *Ibidem*.

Ancora una volta l'immaginario collettivo sembra risentire delle rappresentazioni elaborate nel corso del Ventennio. Infatti è storicamente dimostrabile che non esistono principesse somale, e probabilmente, a causa dello sguardo superficiale e generalizzante con cui in Italia si guarda all'"altro", la suggestione proviene dall'esistenza di principesse in Etiopia. L'orientalismo non si basa solo su una stratificazione di rappresentazioni che nel tempo ha consolidato immaginari al di fuori dei quali ogni successiva rappresentazione diventa difficile, ma radica tali immaginari in una visione omogeneizzante dei colonizzati, costruiti come l'"altro", in cui ogni differenza geopolitica è nulla agli occhi dei colonizzatori. Attraverso il parallelo creato tra Somalia e Etiopia, da una parte, e Polonia e Russia, dall'altra, la narratrice e protagonista sottolinea come la diversa identità geopolitica, riconosciuta agli Stati europei, venga invece negata alle nazioni africane, che sono considerate tutte e indifferentemente soltanto possedimenti coloniali.

L'aspetto esteriore di Isabella fa quindi riaffiorare immagini e stereotipi che sembrano essere rimasti ben presenti nell'inconscio italiano nonostante la mancanza di ogni consapevolezza da parte della nazione del proprio passato coloniale. Il carattere perturbante che accompagna il corpo della protagonista diventa evidente già nella scena in cui, da bambina, viene consegnata dalle suore del Sacro cuore che l'hanno accompagnata durante il viaggio in nave da Mogadiscio, e che hanno affidato la piccola alle cure della matrigna Flora Viridis. La freddezza con cui quest'ultima accoglie la piccola viene giustificata dalle suore che capiscono che «quella bambina è l'immagine del peccato di suo marito»⁷⁶⁶. Anche più avanti nel romanzo, sempre nell'ambito dei

⁷⁶⁶ Ivi, p. 58.

suoi rapporti con la matrigna, viene confermata la funzione perturbante che il corpo di Isabella svolge, soprattutto per le sue connotazioni di genere e razza:

[...] a me il Ventennio era passato sopra come un fiume sulle rocce, mentre combattevo la mia resistenza da camera contro un duce in gonnella. Se avessero conferito medaglie anche per quel genere di antifascismo, allora ne avrei meritata una ben prima di mio fratello⁷⁶⁷.

Allo stesso tempo però, la consapevolezza della sua ibridità determina anche l'opinione che si farà retroattivamente nei confronti del padre che le ha conferito la cittadinanza italiana, riconoscendola come figlia:

[...] sono figlia di una violenza, e lo sarei anche se i miei genitori si fossero amati tanto, come in un bel fotoromanzo. L'amore ai tempi delle colonie è co impastato di ferocia. Un pugnale affilato minaccia e uccide, anche se lo spalmi di miele. Sono la figlia di un razzista, uno che in tutti i modi ha cercato l'oblio per la sua avventura africana⁷⁶⁸.

La violenza del colonialismo è iscritta nel corpo di Isabella e tale atto fa di essa una figura spettrale che viene a scuotere le acque della *Lethe* a cui giace la memoria nazionale italiana. La protagonista riesce, dunque, ad evocare il passato coloniale che genera dei sentimenti di sfasamento e di confusione nei personaggi italiani nell'opera suscitati dal fatto che non riescano a riportare la protagonista ad alcuna categoria canonica; è quest'ultimo il motivo, d'altronde, che relega il personaggio al di fuori della comunità nazionale.

Dopo aver passato questi anni in Italia in cui non viene accettata, Isabella si sposa con un giornalista italiano grazie alle cui indagini riesce a rintracciare e ad incontrare la madre naturale, durante gli anni Sessanta, in Somalia. Dopo essersi divorziata, la protagonista si stanzierà nel suo paese natio dove incontrerà il terzo marito chiamato

⁷⁶⁷ Ivi, p. 188.

⁷⁶⁸ Ivi, p. 375.

Mohamed Ahmed, con cui avrà il figlio Mohamed, coautore del libro. Qui, si assiste ad una mutazione dell'identità di Isabella, che per prima cosa cambierà il proprio nome in Timira Hassan – mutuato dalla bambola che le fu regalata dalle suore che la portarono in Italia all'età di due anni –, senza però riuscire a sentirsi “a casa” nemmeno in Somalia, dove ormai abitava con suo figlio. Ad un primo mutamento dell'identità della protagonista, ossia quello attuato in età infantile tramite l'atto di riconoscimento, che preconizza l'ambiguità con cui la sua figura sarà investita anche nel resto del romanzo, viene ad aggiungersi una seconda manifestata nel cambio del proprio nome. La sua “doppiezza”, cioè un nome e un'educazione italiana incarnati in un corpo che non rientra nell'idea di italianità canonica, non permetterà infatti alla protagonista di sentirsi parte della cultura e della società somala con cui dovrà, poco tempo dopo il suo arrivo, fare i conti. Questa volta non è tanto il colore della pelle a differenziarla, quanto il genere femminile e la sua religione cristiana che diventano motivi di discriminazione. Nelle parole di una donna somala di nome Zainab appare così, in maniera chiara, lo stesso discorso patriarcale e imperialista presente anche nell'ambiente coloniale:

[...] Nessuna donna al congresso nazionale, nessuna nel governo. Due sorelle andarono a parlare con Aden Abdulle e lui rispose che purtroppo le donne non avevano educazione, non conoscevano la politica. Lo stesso discorso che avevano fatto gli italiani ai somali tutti: non siete pronti per l'indipendenza, dobbiamo insegnarvi come si fa, non avete studiato⁷⁶⁹.

La protagonista continua ad essere, dunque, dominata da un senso di inadeguatezza che, come in Italia, la faceva sentire fuori luogo e che veniva rafforzata dalla non perfetta padronanza della lingua somala, dal fatto di essere considerata dai somali *gaal*, cioè

⁷⁶⁹ Ivi, p. 434.

un'infedele, in quanto non musulmana e, infine, dal semplice fatto di essere donna all'interno di una società fortemente patriarcale, come quella somala.

Quello che diventa fin qui esplicito, a ben guardare, è la scissione interna che i personaggi provano; scissione che si rispecchia anche sulla dialettica passato e presente rintracciata nelle opere in analisi. Abbiamo visto come la lacerazione psichica dei protagonisti non sia generata soltanto dall'esperienza di sradicamento e migrazione ma anche dalla discriminazione e dalla violenza subita nelle società odierne o in quella coloniale. In questo contesto, utile al fine di descrivere la sensazione di doppiezza, insita alla condizione di ibridismo, che caratterizza i personaggi della narrativa postcoloniale, può risultare la nozione di «doppia coscienza» concepita da W. B. Du Bois con l'intento di delineare la condizione psichica interiore che il soggetto afroamericano prova nella società americana.

Come spiega l'autore di *The Souls of Black Folk*⁷⁷⁰, la scissione che il soggetto nero prova non è un aspetto costitutivo dello stesso, bensì il risultato di una costruzione culturale; il soggetto in questione percepisce sé stesso soltanto tramite il «velo» – oppure tramite la rappresentazione egemonica – costruito dal soggetto bianco con l'intento di preservare la propria posizione sociale ed economica dominante. La linea sottile che separa il soggetto afroamericano da quello bianco-americano per via del colore della pelle si incarna in quella sensazione di sdoppiamento che il soggetto prova poiché non riesce a riconoscersi nell'immagine impostagli dal discorso dominante. Un concetto chiave legato a quello di «doppia coscienza» emerge dalla lettura che fa Dorothy Hale di Du Bois e concerne la «doppia visione»⁷⁷¹ che il soggetto minore può

⁷⁷⁰ W. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, op. cit.

⁷⁷¹ D. Hale, *Bachtin in African American Literary Theory*, in «English Literary History», Vol. 61, n. 2, 1994, pp. 445-471.

potenzialmente acquisire, secondo lo studioso, per via del suo statuto di emarginato, perché questa gli consentirebbe di raggiungere un maggior grado di autoconsapevolezza. In altri termini, se l'emarginazione del soggetto nero comporta un depotenziamento della sua condizione socioeconomica, tale perdita concede al soggetto "il privilegio" di sviluppare una maggiore consapevolezza nei confronti della realtà che lo attornia nonché di sé stesso, come corollario dell'interiorizzazione di un diverso punto di vista. Ecco cosa sostiene Hale:

A position of social oppression has its compensations: what the subaltern lack in social power, they gain in knowledge [...]. The "Negro" sees what the white [...] cannot see him; he is behind a veil that the white mistakes for him. [...] The "Negro" alone knows that this ignorance is created by his socially imposed identity [...]. The "veil" [...] creates a double consciousness within the "negro", a split between his inner self and the self-imposed by white society⁷⁷².

Dunque, i soggetti che rimangono al di fuori del corpo della nazione, perché non conformi all'idea canonica, cercano di capire dove posizionarsi all'interno di questa dialettica che mette insieme, al di là del dittico bianco-nero, anche due oppure più, lingue, culture e, spesso, anche religioni tra loro diverse. Emergono così due diverse realtà, il cui amalgama diventa il luogo in cui questi soggetti si situeranno dopo aver ripercorso pedagogicamente la loro storia di vita.

III. Ricostruzione identitaria e appartenenza culturale

Dato che, come ribadito, il passato coincide con momenti di esperienze traumatiche, il racconto autobiografico si prefigura quale parte inerente di un processo di cura. È questo il mezzo tramite cui il soggetto getta le basi per la ricostruzione dell'identità

⁷⁷² Ivi, p. 450.

frammentata, ed è tramite questo che consente al soggetto migrante e postcoloniale di fondere insieme le due parti che lo istituiscono allo scopo di creare una nuova identità composita che offre la possibilità di raggiungere una redenzione sociale e personale⁷⁷³. Il racconto di sé, la descrizione del proprio mondo (quello di origine o quello di arrivo) sono pratiche che implicano anche concetti come la memoria, il vissuto, il tempo passato/il tempo presente e il rapporto tra essi, l'autorappresentazione del soggetto narrante, il rapporto tra i piccoli avvenimenti della storia individuale e i grandi avvenimenti della storia collettiva⁷⁷⁴. Il primo romanzo in cui si sottolinea il carattere terapeutico dell'autonarrazione è *Madre piccola*, in cui la protagonista Domenica Axad rientra a Roma dopo aver vissuto in diaspora per dieci anni. È a Roma che trova i suoi punti di riferimento nell'affetto e nell'appoggio di sua cugina Barni, e a Roma capisce che è quello il luogo in cui «potev[a] rimettere insieme tutti i pezzi»⁷⁷⁵.

Mi interrogavo di separazioni e di ritrovamenti eludendo una verità indicibile. Quella del corpo di mio padre Taariikh, smarrito nella guerra, che non è mai più stato ritrovato. Sono arrivata al culmine. Quell'albero, intricatissimo, che le ho disegnato non era che la rappresentazione di un'assenza che non sono mai riuscita a dichiarare. Un lutto eluso per tutti questi anni. [...] Ora che mio figlio è nato ho finalmente riempito il vuoto. Il bambino si chiama Taarikh, come mio padre, perché la storia si rinnovi. Sarà di buon auspicio⁷⁷⁶.

L'assenza che il personaggio non riesce a verbalizzare, quella del padre, viene colmata soltanto nel momento della nascita di suo figlio che porta lo stesso nome di suo padre, Taariikh, che in arabo significa Storia. Un figlio diventa la matrice in cui si fondono le due identità culturali del personaggio e si compongono le parti frammentate della sua

⁷⁷³ W. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, cit., p. 2.

⁷⁷⁴ S. Ulivieri, *Genere, etnia e formazione: una ricerca biografica*, in L. Borghi (a cura di), *Visioni in/sostenibili. Genere e intercultura*, Cagliari, Cucc, 2003, pp. 227-245.

⁷⁷⁵ Ivi, p. 252.

⁷⁷⁶ C. Ubah Ali Farah, *Madre Piccola*, cit., p. 257.

storia. La sua crisi interiore, esemplificata nel pellegrinaggio che comincia da dentro, troverà allora luogo solo alla fine del romanzo, quando la protagonista metterà la propria vita in un «racconto lineare» il quale costituirà la sua *Heimat*, il luogo in cui si insedia e in cui trova un senso ad attribuire alla propria vita.

Tale questione prevede quello che Susan Brison – studiosa dei processi di elaborazione del trauma da parte dei sopravvissuti dell'Olocausto – denota come il «*mastering* della propria storia», ossia il procedimento durante il quale:

il soggetto [traumatizzato] trova il mezzo di ricostruire sé stesso e riprende a vivere dopo aver riconfigurato la propria storia. In questo processo la narrazione contribuisce alla ricostruzione del sé, in quanto implica una trasposizione da oggetto del discorso *altrui* a soggetto che procede alla propria autonarrazione⁷⁷⁷.

Il ruolo nevralgico della narrazione nel procedimento di ricomposizione identitaria viene enfatizzato anche nel caso in cui l'esperienza traumatica è la migrazione, come specifica Melita Richter: «la narrazione di sé permette alle donne migranti di ristabilire il proprio equilibrio identitario, e di sintetizzare i frammenti delle loro esistenze, a causa della scissione provocata dallo sradicamento e dal continuo movimento. La scrittura si rivela, dunque, uno strumento indispensabile per la ricomposizione identitaria»⁷⁷⁸. Verso questa direzione si muove anche la scelta di Domenica-Axad di scrivere una lettera la quale rivolge alla sua psicologa:

Mi assumo l'impegno di narrare i fatti nel modo più lineare possibile, al fine di fornirle un quadro limpido e dettagliato di quelle che sono le mie condizioni psichiche. 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

⁷⁷⁷ S. Brison, *Trauma Narratives and the Remaking of the Self*, cit., p. 40.

⁷⁷⁸ M. Richter, *Intrecci di genere e generazioni. Ricomposizione identitaria e rappresentazione femminile nella scrittura migrante*, in M. Traversi, M. Ognisanti (a cura di), *Letterature migranti e identità urbane*, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 155.

di un pensiero che finisce con il ripiegarsi su sé stesso. Come lei mi ha aiutato comprendere, questo accade con frequenza nei soggetti che hanno una storia di migrazione alle spalle⁷⁷⁹.

La messa per iscritto della sua storia assume così una valenza simbolica molto forte, in quanto la lettera viene a concludere un lungo percorso di ricerca di sé durante il quale il personaggio scende a patti con la propria identità ibrida, rendendola uno strumento positivo. Sotto quest'aspetto, l'auto-narrazione, ossia la manifestazione «del desiderio del sé narrabile»⁷⁸⁰ (come l'ha definito Adriana Caravero) manifestato nella prassi della scrittura, si propone quale modalità che consente all'individuo di dichiarare un'esistenza e un mezzo per conoscere sé stesso attraverso un confronto collettivo e pubblico⁷⁸¹. Si considera primordiale, in tale operazione, la funzione della lingua, il cui indissolubile legame con l'identità traspare nel testo mediante il rapporto che il personaggio intrattiene, come vedremo nel passaggio che segue, con la lingua materna. Nella scena di cui sotto, la protagonista si rassegna a farsi fermare da alcuni poliziotti i quali, avendo visto i segni dei tagli che Domenica aveva fatto sul proprio corpo, pensano a un'aggressione:

Cercarono di fermarmi e fuggii, mi raggiunsero e li allontanai calciando nel vuoto, mi fecero delle domande e sputai loro in faccia. Poi, esausta, accettai di rispondere con una sfida. L'idea mi venne perché li sentii esprimere il timore che non sapessi parlare l'italiano. Tirai fuori la penna e cominciai a rispondere sulla carta. Scrivevo con le mie lettere fitte, usando consapevolmente parole desuete e fuori dal comune. Come ha potuto contrastare, è un gioco che mi seduce, in continuazione. Parlo difficile, uso costruzioni contorte. Lo faccio soprattutto in principio di discorso, perché voglio dimostrare fino a che punto riesco ad arrivare con la lingua, voglio che tutti sappiano senz'ombra di dubbio che questa lingua mi appartiene. È il mio balbettio, è il soggetto plurale che mi ha cresciuto, è il nome della mia essenza, è mia madre. Io scrivevo abbassata sul cofano di una macchina le mie lettere

⁷⁷⁹ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, p. 223.

⁷⁸⁰ A. Caravero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Roma, Feltrinelli, 2011, p. 3.

⁷⁸¹ *Ivi*, p. 3.

fitte e complicate, e così facendo, la manica della camicia si tirava un po' su, mostrando chiari e ben stretti, i fili di quella ragnatela che mi ero incisa sulla pelle⁷⁸².

Nel passaggio emerge con limpidezza la rilevanza della lingua come nozione costitutiva per l'identità di Domenica Axad la quale dichiara esplicitamente che la lingua italiana costituisce la propria *matria*, il proprio «terreno» di appartenenza. In questo senso, e in sintonia con quanto dichiara la scrittrice stessa in diverse sue interviste⁷⁸³, i segni della ragnatela incisi sulla pelle non sono il risultato di un atto di autolesionismo – che rispecchierebbe la condizione di smarrimento in cui il personaggio è ridotto – ma diventano una metafora della scrittura. Il personaggio «abita il terreno del linguaggio, rendendo il suo corpo una pagina scritta»⁷⁸⁴. Dato che Domenica viene raffigurata, nel passaggio riportato, completamente incapace di parole, l'atto di scrivere il proprio corpo si presenterebbe quale una forma di comunicazione non verbale tramite cui la scrittrice rivendica il proprio diritto di dichiarare la propria presenza e di essere, quindi, socialmente riconosciuta in base alla sua proprietà di scrittrice e non in base ai suoi tratti fisici.

Conforme a tale interpretazione risulta anche quella che propone Simone Brioni⁷⁸⁵ il quale si rifà, mutuandolo dalla scrittrice Hélène Cixous, al concetto di *dermografia*, teso a descrivere il bisogno che la scrittrice sente di inventare una nuova lingua che le consentirà di “tradurre” la propria identità meticcica. Nel suo saggio, di ispirazione autobiografica, intitolato *The Laugh of the Medusa*⁷⁸⁶, in cui l'autrice di origini algerine

⁷⁸² C. U. Ali Farah, *Madre Piccola*, cit., p. 254.

⁷⁸³ C. U. Ali Farah, Intervista in *Trickster. Rivista di studi Interculturali*. cit.; Ead., *Intervista a Cristina Ali Farah*, in https://www.canal-u.tv/video/uds/lecon_de_litterature.18821, 24 Settembre 2015, ultima consultazione il 20/10/2017 (non più accessibile).

⁷⁸⁴ C. U. Ali Farah, Intervista in *Trickster. Rivista di studi Interculturali*. cit.

⁷⁸⁵ S. Brioni, *The Somali Within*, cit., pp. 68-70.

⁷⁸⁶ H. Cixous, *The Laugh of Medusa*, in D. Prince-Herndl, R. Worhol (eds), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Basingstoke, Macmillan, 1997 (1975), pp. 347-262, p. 350.

riflette sulla scrittura dei soggetti subalterni, tra cui anche le donne, Hélène Cixous conia il termine in questione al fine di delineare il potenziale sovversivo soggiacente nella scrittura dei soggetti minori, ideologico atto di resistenza contro l'ordine simbolico dominante. Nelle fattispecie, le donne e i soggetti minori in genere, che non si riconoscono nel discorso patriarcale dominante, sono incitati dalla Cixous ad abbandonare le forme di comunicazione prestabilite dall'ordine simbolico e di inventarne di nuove, che consentano loro di procedere alla propria auto-rappresentazione nonché di veicolare la loro identità tramite una scrittura frammentaria, multipla, fluida. In tale procedimento l'autrice incita le donne a scrivere i (e a partire dai) propri corpi; rappresentare cioè la loro identità come qualcosa di imprescindibile dal corpo tramite una lingua e una forma letteraria ibrida, poiché come ribadisce: «la scrittura costituisce la possibilità in sé del cambiamento, lo spazio da cui può spuntare il pensiero sovversivo, il precursore di una trasformazione delle strutture sociali e culturali»⁷⁸⁷. Per Cixous, l'atto di «scrivere il sé» non costituisce mai una pratica semplice e lineare, bensì richiede un procedimento di più ampio respiro che prevede l'«inserire della storia [di chi scrive] nella Storia»⁷⁸⁸.

Applicare le riflessioni riguardanti la *dermografia* al romanzo che stiamo analizzando ci porterebbe ad affermare che in *Madre piccola* si assiste all'atto di traduzione delle “ferite” del colonialismo e della migrazione in scrittura e all'inserire della storia individuale di Domenica Axad all'interno della storia collettiva della diaspora somala. Accostare quest'osservazione alle dichiarazioni di Ali Farah, concernenti il legame tra i tagli e la pagina scritta, nonché al tema della maternità (che

⁷⁸⁷ «Writing is precisely *the very possibility* of change, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures». Ivi, p. 136.

⁷⁸⁸ H. Cixous, Calle-Cruber, Mirelle, *Hélène Cixous, Rootprints: Memory and Life Writing*, New-York, London, Routledge, 2003(1994), p. 351.

sin dal titolo si presenta quale uno dei temi centrali del romanzo⁷⁸⁹), diventa esplicitazione di come questo tema assuma, oltre alla sua accezione letterale, anche una valenza metaforica. Il corpo femminile della protagonista diviene portatore di un'altra vita, quella di suo figlio Taarikh, il cui nome in arabo significa la Storia, e, al tempo stesso, diviene pagina scritta in cui nascono, si ricompongono, le voci della diaspora somala. Sotto quest'aspetto, i frammenti e le ferite e della storia personale di Domenica Axad, sanate e ricomposte grazie alla nascita di suo figlio, si inseriscono tramite la scrittura all'interno delle molteplici storie della diaspora somala, che costituisce il grande tema del romanzo. La stesura della lettera con cui si scioglie dunque il racconto assume un'istanza metafinzionale, destinata ad imitare, per l'appunto, l'integrarsi della storia di vita di Domenica-Axad all'interno della storia della diaspora, che abbiamo letto lungo il romanzo.

Ebbene, oltre che metafora dell'atto di scrittura, il *dermografein*⁷⁹⁰ si presenta nel testo anche sotto una forma diversa, ossia la pratica della circoncisione, anch'essa intrinsecamente connessa alla questione dell'appartenenza:

Come le ho detto, 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. [...] Mi sono a lungo dibattuta, ho passato notti insonni e se infine ho deciso quello che ho deciso è stato per non impedire a mio figlio di appartenere⁷⁹¹.

Nelle parole con cui Domenica Axad spiega alla sua psicoanalista i motivi per cui ha deciso di fare circoncidere suo figlio, emerge con chiarezza la funzione fondativa che contraddistingue tale pratica culturale: si tratta di un rito di iniziazione, come quello

⁷⁸⁹ Il titolo *Madre piccola* è la traduzione in italiano della parola somala *habaryar* la quale indica la zia materna e tale termine rinvia ad una concezione di maternità condivisa tipica della società somala.

⁷⁹⁰ Forma dell'infinito in greco antico composta dalle parole: δέρμα [derma] (pelle) e γράφειν [grafein] (infinito del verbo γράφω-scrivere) che indica l'atto di scrivere il corpo.

⁷⁹¹ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. 258.

dell'infibulazione, che costituisce una delle consuetudini predominanti della cultura somala e che consente, a chi la subisce, di diventare membro della comunità e di perpetuare la tradizione. Quindi, nello stesso modo in cui la circoncisione segna l'appartenenza del figlio nascituro alla cultura somala, l'incisione della pelle che la protagonista provoca a sé stessa si presenterebbe quale un rito di iniziazione mancato, ripetuto per sentirsi, anche solo momentaneamente, parte integrante della cultura somala con cui aveva tagliato ogni legame⁷⁹².

Fu perché mi sentivo eccentrica e indefinita che cominciai a torturarmi la pelle? [...] Erano per lo più, ferite lineari, tagli netti da cui osservavo il sangue defluire, incisioni che ripassavo meticolosamente, fino a disegnare una ragnatela di fili sottili sulla pelle. Era forse per dichiararmi che mi incidevo con tanto accanimento? Non è per segnare una presenza che esistono i riti di iniziazione?⁷⁹³.

La dermatografia si raffigura dunque come una pratica che segna, allo stesso tempo, l'appartenenza della scrittrice al "territorio" del linguaggio, forma di comunicazione non verbale tramite cui rivendica il suo diritto di essere socialmente riconosciuta in base alla sua proprietà di scrittrice. Allo stesso tempo, essa permette a suo figlio nato in Italia di far parte della cultura somala e, dunque, di perpetuare una delle usanze precipue della tradizione somala. Il fatto che tale prassi avvenga liberamente all'interno di un contesto culturale in cui, diversamente da quello somalo, non si pretende la «sottomissione [del

⁷⁹² In una poesia dell'autrice del 2006 dal titolo *Strappo*, si fa riferimento al nesso tra infibulazione e senso di appartenenza. In una sua intervista, l'autrice parla di quanto consideri importante il corpo, poiché racchiude tutta la nostra storia. Raccontando un evento della sua infanzia, si riferisce al sentimento di diversità che provava, quando doveva spiegare alle sue coetanee che le indicavano di far attenzione quando facevano ginnastica di non strapparsi, che non era infibulata. «Questo ricordo mi ha fatto molto riflettere sull'importanza della condivisione e dell'appartenenza. Io non mi sentivo esclusa, ma sentivo di aver qualcosa di diverso che mi distingueva». Cfr. D. Comberiati, *La quarta sponda*, cit., p. 53.

⁷⁹³ C. U. Ali Farah, *Madre Piccola*, cit., p. 246.

soggetto] alla legge simbolica che viene incarnata nell'autorità della figura paterna»⁷⁹⁴, esplica il bisogno del personaggio di trovare una sorta di stabilità all'interno del contesto italiano, in cui si trova, e testimonia il sentimento di dispersione che la condizione di diaspora genera. Tale atto costituisce dunque un tentativo di riavvicinamento ad una cultura che è stata completamente distrutta a causa della guerra civile, ma risponde anche al sentimento di insicurezza che deriva da un mondo che non viene più regolato dalla tradizione. Detto con le parole di Renata Salecl, l'atto della circoncisione «non è la risposta al grande altro, bensì la risposta del soggetto alla mancanza del grande altro»⁷⁹⁵.

Sull'atto di ascrizione del proprio corpo all'interno di una comunità a cui rinvia la pratica della circoncisione, si sovrappone quello attuato dalla scrittrice di ascrivere, sulla stregua di Cixous, la storia personale all'interno della Storia della diaspora somala, tessendo la storia dell'io-narrante di Domenica Axad, per poi procedere ad una cucitura della Storia a livello collettivo che si configura nelle sofferenze, negli spaesamenti e nelle speranze della diaspora. Secondo Daniele Comberiati, *Madre piccola* va letto alla luce dell'opera del grande scrittore somalo Nuruddin Farah, *Rifugiati*, un estratto della quale si palesa anche nell'esergo di *Madre piccola*. Lo scrittore somalo, utilizzando interviste e testimonianze dei suoi compatriotti, ha dato forma a un testo che ricrea una nazione ideale, frutto dei diversi ricordi, raccolti dalle interviste. Nell'introduzione del suo libro lo stesso scrittore scrive:

Dunque qui vi sono le voci dei profughi, 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

⁷⁹⁴ R. Salecl, *From Clitoridectomy to Body Art*, in S. Ahmed, J. Stacey (eds), *Thinking through the Skin*, New York - London, Routledge, 2001, pp. 21-35, p. 24.

⁷⁹⁵ Ivi, p. 25.

leggerete è una nazione di narrazioni messe insieme per riscattare, per redimere. È un oceano di storie narrate dai tanti somali disseminati lungo la strada⁷⁹⁶.

Alessandra di Maio, che ha scritto la *Prefazione* del romanzo in questione, nota che l'intenzione esplicita dello scrittore della diaspora somala di restituire le voci dei somali dispersi per il mondo viene realizzata adottando la strategia secondo cui «l'autore-narratore [...] racconta di sé prestando il proprio “io” al racconto, assegnandogli il compito di fare da collante delle varie storie»⁷⁹⁷. È proprio quanto emerge dall'*incipit* di *Madre piccola*, in cui si comprende come la storia della protagonista faccia parte di quel grandissimo numero di storie disperse per il mondo:

Sono il filo sottile, così sottile che non si spezza. È il groviglio dei fili si allarga e mostra, chiari e ben stretti, i nodi, pur distanti l'uno dall'altro, che non si sciolgono. Sono una traccia in quel groviglio e il mio principio appartiene a quello multiplo⁷⁹⁸.

Questa dimensione collettiva del romanzo che stiamo analizzando viene resa nel testo tramite la riproduzione di una serie di interviste che l'autrice aveva effettuato a somali in diaspora e ai loro racconti orali⁷⁹⁹, la cui restituzione consente alla stessa di ricostruire una sorta di “rete di memoria vocale” della diaspora somala sparpagliata in tutto il mondo. L'organizzazione fortemente dialogica del testo e la riproduzione della parola orale rispecchiate nell'inserimento delle interviste, e soprattutto nelle conversazioni telefoniche, permette di delineare una comunità diasporica in cui il telefono diventa il mezzo che consente ai soggetti di ridurre la distanza, di tenersi

⁷⁹⁶ N. Farah, *Rifugiati: Voci della diaspora somala*, Roma, Meltemi, 2003, p. 5 (*Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora*, New York-London, Cassell Academic, 2000).

⁷⁹⁷ A. Di Maio, *Una nazione di narrazioni*, in N. Farah, *Rifugiati: voci della diaspora somala*, cit., pp. 7-16, p. 10.

⁷⁹⁸ C. U. Ali Farah, *Madre Piccola*, cit., p. 1.

⁷⁹⁹ C. U. Ali Farah, *Intervista di Cristina Ali Farah*, https://www.canal-u.tv/video/uds/lecon_de_litterature.1882.

informati e mantener i loro rapporti intersoggettivi. È la riscrittura di questi racconti orali che attribuisce dunque all'opera una dimensione collettiva:

All'inizio quando si pensa alla scrittura, si pensa a qualcosa di molto individuale, di legato alla persona che scrive. Invece mi piaceva questa idea di offrire più punti di vista, dei racconti che fossero orali. E raccontare varie storie, che poi sono la stessa storia che si intreccia in varie forme, attraverso le varie voci, mi sembrava, come dire, di costruire qualcosa che fosse collettivo, che rappresentasse non soltanto me e la mia prospettiva, ma una prospettiva plurale⁸⁰⁰.

L'oralità in Ali Farah diviene così anche un pretesto per riflettere sul ruolo dello scrittore nella costruzione del romanzo. La scelta della pluralità di voci a livello narrativo si deve al desiderio della scrittrice di creare un testo corale, dove le diverse voci dei protagonisti ricostruiscono una versione pluriprospettica della medesima realtà dai loro diversi punti di vista. Questi racconti permettono allora all'autrice di recuperare una dimensione collettiva dell'autorialità ma anche di raffigurare l'immagine di una collettività, grazie all'applicazione delle strategie tipiche dell'oralità che dimostrano ben chiara la dimensione relazionale delle voci, consentendo di raffigurare nell'orizzonte della narrazione una comunità transnazionale.

Anche ne *Il comandante del fiume* la narrazione del passato tramite l'atto di rammemorazione viene rappresentata come imprescindibile atto per la ricomposizione della scissione del protagonista. Il forte rigetto che Yabar percepisce dalla società italiana viene a sovrapporsi al senso di annichilimento che il giovane ragazzo prova dopo essere stato abbandonato dal padre che, a seguito dell'arrivo della famiglia a Roma negli anni Novanta, era tornato in Somalia al fine di combattere la guerra civile.

⁸⁰⁰ G. Gadaleta, Sconfinando - Terza puntata – Cristina Ali Farah, in Mompracem, 2007, consultata il 13/07/2018.

La mancanza della figura paterna, *topos* della poetica di Ali Farah, perseguita la coscienza del protagonista e la ricerca del padre risulta fondamentale, in quanto passo nevralgico nel processo di formazione identitaria dei personaggi. Come in *Madre piccola* sarà l'incontro non riuscito col padre ad innescare l'esilio volontario e lo smarrimento di Domenica Axad, così per Yabar l'assenza del padre costituirà l'enigma che il ragazzo è chiamato sciogliere, rivolgendosi al passato per scoprire la verità nascosta dietro alla storia della famiglia. Lo stesso tema d'altronde, ossia la ricerca del padre, condivide *Il comandante del fiume* con un'opera canonica della letteratura italiana del dopoguerra, ossia con *La luna e i falò*⁸⁰¹, che viene citato nel romanzo dalla madre di Yabar.

Si tratta dell'ultimo romanzo di Cesare Pavese, pubblicato nel 1949, poco dopo la tragica morte dello stesso, in cui il protagonista - *alter ego* dello scrittore -, Anguilla, emigra in America, durante il periodo della guerra, e ritorna dopo tanti anni al paesino in cui era cresciuto, Santo Stefano Belbo in Piemonte, dove incontra il suo amico di vecchia data, Nuto. L'eroe non è originario dal paese in questione, ma vi è stato abbandonato dai genitori ed è stato cresciuto da una famiglia del posto che l'ha accolto. Il ritorno al luogo di formazione comporta così anche il ritorno del protagonista al passato e all'infanzia, infanzia che viene rappresentata nella produzione di Pavese quale «luogo privilegiato della memoria»⁸⁰², perché costituisce il periodo in cui vengono incisi nel bambino i primi «stampi», gli archetipi per dirla con Jung, «le immagini primordiali» delle cose che vede ma che non riesce a capire poiché modificate per via «dell'emozione che archivia i dati secondo codici irrazionali»⁸⁰³. Mutuando alcuni dei

⁸⁰¹ C. Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.

⁸⁰² G. Albertocchi, *Il sistema della memoria ne "La luna e i falò"*, in «Cuadernos della Filologia Italiana», Volumen Extraordinario, 2011, pp. 21-32.

⁸⁰³ *Ibidem*.

concetti-chiave della riflessione di pensatori come Jung, Freud, ma anche di Leopardi, Pavese matura in tutta la sua produzione una peculiare nozione di «rimembranza», secondo cui recuperare la memoria passata significa ritornare a vedere da adulto le cose che uno non erano comprese da bambino e ad attribuire loro un significato⁸⁰⁴. Così la memoria si traduce in una forma di conoscenza, poiché ricordare una cosa vuol dire per lo scrittore «vederla – ora soltanto – per la prima volta»⁸⁰⁵, ed è in questa sua capacità di «modificare il passato»⁸⁰⁶, veicolandone il significato, che risiede la «bizzarria» della memoria⁸⁰⁷.

Accanto a questa operazione conoscitiva della memoria, vi è anche l'operazione poetica. Derivata dalla «singolare vibrazione»⁸⁰⁸ che l'emozione suscita al soggetto rammemorante che intraprende questo viaggio nel tempo, essa non si traduce soltanto in un momento di incantesimo, ma traspare anche quale un momento doloroso, perché rivedere le cose e attribuire loro un altro significato ogni volta, vuol dire anche perderle per sempre. Perché si possa però “ricordare”, e quindi ri-comprendere le cose, bisogna prima partire, allontanarsi dai luoghi familiari allo scopo di poterli richiamare alla memoria e rivisitarli, metaforicamente e letteralmente, per riuscire a capire e dare senso al proprio passato. Sotto quest'aspetto, nell'*incipit* del romanzo, Anguilla chiarisce sin dall'inizio che non è tornato al fine di trovare le proprie radici, poiché sapeva di non essere nato in quel paesino:

C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba. Qui non sono nato, è quasi certo; dove sono nato non lo so; non c'è

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

⁸⁰⁵ C. Pavese, *Il mestiere del vivere. Diario 1935-1950*, M. Guglielminetti, L. Nay (a cura di), Torino, Einaudi, 2000, p. 232.

⁸⁰⁶ C. Pavese, *Il mestiere del vivere*, cit., p. 281.

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

⁸⁰⁸ G. Albertocchi, *Il sistema della memoria ne “La luna e i falò”*, cit., p. 23.

da queste parti una casa né un pezzo di terra né delle ossa ch'io possa dire «Ecco cosa ero prima di nascere»⁸⁰⁹.

L'eroe è tornato, dunque, al paesino dove ha trascorso l'infanzia, dopo aver preso la distanza necessaria grazie alla partenza, ma non per scoprire la propria genealogia sulla quale si pronunciano invece gli altri personaggi. Tra le varie ipotesi che questi ultimi fanno sulle origini del protagonista ce n'è quella del suo caro amico Nuto il quale gli dice: «Tuo padre, [...] sei tu»⁸¹⁰.

Allo stesso modo in cui Anguilla rientra nel paesino in cui è cresciuto, ma in cui non aveva radici biologiche, anche Yabar ritorna a Roma, dopo aver percorso un periodo in seno ad una “piccola Somalia”, ossia all'interno della comunità somala a Londra presso la famiglia di sua madre. Era stato mandato lì al fine di scoprire ciò che in realtà già sapeva, ossia il fatto che, durante la guerra civile, suo padre avesse ucciso il giovane fratello di sua madre, appartenente a un clan avversario. Il viaggio che il personaggio compie a Londra è la presa di distanza necessaria per poter tornare a Roma, dove è cresciuto e dove intraprenderà una stentata operazione di ricomposizione e attribuzione di senso della storia del proprio passato. Sotto quest'aspetto, risulta necessario ritornare al passato allo scopo di «raccontare i fatti dall'inizio alla fine, spiegarli per bene. Solo mettendo le parole una dietro l'altra riuscir[à] a vederne il senso»⁸¹¹. Sono queste le parole con cui si chiude il *Prologo* del romanzo in cui il personaggio annuncia la propria intenzione di raccontare la propria storia, che è quella che poi leggiamo.

Il primo capitolo si apre con la scena in cui il protagonista appare ferito all'occhio, inabile a vedere. L'uso del verbo in questione viene a confermare il nesso intertestuale

⁸⁰⁹ C. Pavese, *Tutti i romanzi*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2000, p. 781.

⁸¹⁰ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 87.

⁸¹¹ C. U. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 8.

tra il romanzo che andiamo analizzando e *La luna e i falò*, poiché riconquistare la capacità di vedere diventa, ne *Il comandante del fiume*, il motore della narrazione e, al tempo stesso, la metafora centrale. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il protagonista subisce un incidente che lo porterà all'ospedale: da qui inizia la narrazione, poiché è in questo luogo fisico che procederà all'elaborazione della propria storia. Al tempo stesso la capacità di vedere diventa anche metafora centrale poiché tutta la narrazione è permeata dal rischio che Yabar corre di perdere completamente la vista, lasciando il lettore *in suspense* lungo tutta la narrazione; soltanto alla fine si scopre che finalmente il personaggio ha recuperato la vista. Il verbo viene dunque adoperato in senso proprio e figurativo, facendo riferimento allo sforzo del protagonista di “vedere” il proprio passato, cioè di estrarne il significato. L'impossibilità del ritorno al paese di origini, tematizzata da Pavese nel suo romanzo, viene enfatizzata anche ne *Il comandante del fiume* nel passaggio seguente, dove viene rappresentato un incontro tra ragazzi migranti presso il centro sociale dove Yabar si fa portare dalla sua amica Stella Ricorsi:

Il gruppo si era già incontrato molte volte, iniziavano sempre leggendo un brano dell'Odissea, e il tema di quel giorno era il ritorno. Dopo aver ascoltato la storia del ritorno di Ulisse a Itaca, che quasi tutti conoscevano, l'insegnante ci ha chiesto di dire cosa significava per noi la parola “ritorno” e se ci faceva venire in mente un episodio, una storia che volevamo condividere con gli altri. Per primo si è alzato un ragazzo, aveva più o meno la mia stessa età, e ha cominciato a raccontare dei genitori che stavano costruendo un ristorante nel posto in cui erano nati, a Sal nell'arcipelago di Capo Verde, e che si sarebbero ristabiliti lì non appena finito. Pensavano che l'isola fosse rimasta com'era quando l'avevano lasciata, ma le cose erano in continuo cambiamento e ogni volta che ci tornavano si stupivano e rimanevano delusi⁸¹².

⁸¹² Ivi, p. 71.

Ritornare al paese natio si profila implausibile non soltanto perché il disincanto, che viene a impadronirsi del soggetto migrante, non consente a quest'ultimo di preservare uno sguardo ingenuo sul luogo di partenza, ma anche perché, nel caso specifico di una diaspora, il carattere irrimediabilmente perduto del passato ne diventa la prerogativa, in quanto tutto è stato distrutto durante la guerra civile. La delusione derivata dall'aver scoperto che tutto è cambiato, da una parte, e il *nòstos* per il ritorno al paese natio, dall'altro, sono le due costanti che gravitano attorno alla vita del soggetto migrante. Metafora per eccellenza dell'esperienza migratoria, ma anche del percorso interno destinato alla conoscenza di sé, l'*Odissea* allude al lungo viaggio di ricerca dentro sé stesso che il protagonista sta per intraprendere, di cui passo fondamentale è il recupero del viso del padre.

Yabar invece non riesce a richiamare il viso di suo padre né ad accedere alle memorie del passato, poiché come afferma «Io e mia mamma in casa non tenevamo ricordi – oggetti, immagini, giornali –, niente di niente»⁸¹³. La mancanza di qualsiasi tipo di *memorabilia*, assieme al fatto che la madre del ragazzo non parli mai del padre, gli toglie qualsiasi canale canonico tramite il quale recuperare la memoria. L'unico appiglio è una foto del passaporto di lui nascosta e frantumata che egli malamente cerca di ricomporre per ricostruire l'immagine fisica del padre. Il processo di recupero della memoria passata avviene tramite la ricomposizione dei brandelli della foto del padre, unica “eredità” che il protagonista detiene di lui. Il tentativo non è riuscito e l'effetto risulta perturbante, mostruoso:

Mi ero messo in testa che dovevo comporre le nostre facce, per vederlo di nuovo, ma i pezzi non combaciavano tra loro e così il risultato appariva mostruoso, un occhio più grande, la

⁸¹³ Ivi, p. 118.

bocca sul collo, la fronte troppo bassa. Non mi ricordavo più com'era fatto e ora quella era l'unica immagine che mi rimaneva di lui⁸¹⁴.

L'effetto sconcertante prodotto dal tentativo del ragazzo di ricomporre l'immagine del padre rende conto dell'impossibilità di rivedere il passato tale com'era (di cui la figura paterna diventa l'allegoria) ed enfatizza il carattere irreversibile di tutto quello che in esso si contiene. La costruzione identitaria del protagonista passa dunque attraverso l'inchiesta sul destino del padre che comporta, *pars pro toto*, anche il recupero della memoria familiare. Nella trasmissione intergenerazionale delle memorie della diaspora che il protagonista stenta a intraprendere, la famiglia e le strategie comunicative, nonché le dinamiche, che essa innesta costituiscono il terreno privilegiato tramite cui elaborare il passato nel contesto della migrazione. Torna utile in questo senso la nozione di «post-memoria» che, secondo Marianne Hirsch e Nancy Miller, nel contesto transnazionale della diaspora acquisisce ulteriore complessità:

In the language of diaspora, originary homelands are not simply there to be recovered: already multiply connected with other places, they are further transformed by the ravages of time, transfigured through the lens of loss and nostalgia, constructed in the process of the search⁸¹⁵.

Ebbene, di fronte all'impossibilità di restituire il passato nella sua forma originale, viene proposta nel testo la nozione di una modalità di recupero più creativa di queste memorie. Essa si propone di riempire i vuoti tramite l'immaginazione e l'integrazione di narrazioni *altrui*. L'autofinzione, in questo senso, «sarà da considerarsi

⁸¹⁴ Ivi, p. 115.

⁸¹⁵ M. Hirsch, N. K. Miller (eds), *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 3.

un'implicazione del paradigma indiziario: l'immaginazione è il collante che unisce le macerie, che dà senso ai frammenti sopravvissuti alla distruzione»⁸¹⁶.

Nel caso del nostro romanzo saranno proprio i racconti della Zia Rosa, nel loro intrecciare alla fabula (ossia alla storia di formazione del nostro protagonista) le memorie della propria famiglia, composta da padre italiano e madre somala, risalenti al periodo in cui la Somalia fu sotto il giogo italiano, a permettere a Yabar di colmare i vuoti lasciati nella propria storia familiare. Ad esse vengono ad aggiungersi anche i brevi racconti della madre riguardo gli anni Settanta, ossia il periodo dell'AFIS. Sarà grazie a queste narrazioni, ma anche a quanto gli verrà raccontato su suo padre dai membri della comunità somala a Londra, che il protagonista riuscirà a mettere insieme i pezzi della propria storia e di estrarne un senso. Sotto quest'aspetto, l'indagine sulla storia familiare comporta anche il recupero della storia somala e di macro-avvenimenti che hanno determinato il destino di ciascun personaggio che viene raffigurato nel romanzo quali il colonialismo, l'amministrazione fiduciaria italiana, la guerra civile. Oltre però a questi avvenimenti storici i quali appaiono in tutte quasi le opere postcoloniali, ne *Il comandante del fiume* Ali Farah intreccia la storia coloniale italiana con quella della Shoah tramite la riappropriazione da parte del giovane protagonista di un tabù transnazionale: dopo aver assistito alla Giornata della Memoria dedicata alla liberazione di Auschwitz dall'esercito sovietico nel 1945, Yabar si rende conto del fatto che gli italiani ignorino i legami che l'Italia intratteneva con i paesi dell'Africa orientale:

⁸¹⁶ C. Mazza-Galanti, *Paradigma Indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec*, in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 89-106.

«(N)on ne vogliono sapere niente di noi [...]». «Che vuoi dire? Noi in che senso?». «Noi cresciuti qui, figli di genitori eritrei, etiopi, somali, le ex colonie insomma. Gli italiani manco sanno che esistiamo»⁸¹⁷.

Nel sottolineare l'oblio che caratterizza la coscienza nazionale italiana riguardo al passato coloniale, Yabar individua il mancato riconoscimento a livello istituzionale dei crimini che l'Italia ha compiuto in passato contro i soggetti ex-colonizzati ed è in questo contesto che comincia a “performare” il saluto nazista «heil!»:

Sissi non capiva, o non voleva capire, che non basta l'amore fraterno per fare un colore, perché il colore è quello che vedono gli altri, non è quello che vedi tu, che senti tu, e nessuna favola, nessuna canzone, nessuna amicizia può cambiare il colore che vedono gli altri. È per questo che io posso dire 'heil!' mentre Sissi non può neppure pronunciarlo. Per me 'heil!' non è un tabù, perché sono io stesso il tabù, ed è il mio colore, qui, in questa città, lungo il fiume, a essere un tabù⁸¹⁸.

Il protagonista si riappropria di un tabù transnazionale molto potente ed investito con delle nozioni di odio e di esclusione che viene a fondere nel presente della discriminazione razziale che il protagonista subisce nella società italiana un momento di segregazione appartenente al passato. Se tale azione si potrebbe leggere, da una parte, quale uno «sforzo agognante [da parte del personaggio] di recuperare un'agency a cui viene sottratto, il quale gli restituirebbe una sorta di visibilità»⁸¹⁹, esso diviene, dall'altro, sulla stregua di Michael Rothberg, anche un'istanza di *agency collettiva*⁸²⁰. Il mettere insieme e intrecciare le storie individuali, oppure la memoria della famiglia con delle memorie transnazionali della segregazione coloniale, oppure con altri

⁸¹⁷ C. U. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 145.

⁸¹⁸ Ivi, p. 37.

⁸¹⁹ E. Bond, *Let me go back and recreate what I don't know: Locating Trans-national Memory Work in Contemporary Narrative*, in «Modern Languages Open», 2016, <http://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.134>.

⁸²⁰ M. Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 5.

paradigmi di segregazioni razziali, come il caso della Shoah, fa parte di un processo di articolazione di un'identità interculturale, secondo lo studioso, poiché consente di aprire un dialogo produttivo che potrebbe condurre «a nuove forme di solidarietà e nuove visioni di giustizia»⁸²¹ promuovendo un senso di coesione tra le vittime e fornendo una sensazione di affiliazione tra i soggetti che hanno subito tali avvenimenti. Come dice anche Yabar «la storia di una persona è molto più complessa del colore della sua pelle. Ognuno di noi ha qualcosa di diverso dentro, gli occhi da soli non bastano, si fermano all'apparenza, non vanno in profondità»⁸²².

Dunque, la ricerca identitaria del protagonista non informa soltanto il piano individuale, ma comprende anche quello collettivo; la difficoltà di Yabar di ricostruire la figura del padre – metonimia del passato – diventa così allegoria delle lacune e delle omissioni che impediscono ai soggetti diasporici di riappropriarsi del loro passato e della loro tradizione letteraria demolita dalle guerre fratricide tra clan⁸²³, causa anche della perdita irrevocabile della città di Mogadiscio, che si elegge a simbolo di una nazione «tutta distrutta»⁸²⁴. La figura fantasmatica del padre a seguito della ricomposizione rende conto, per l'appunto, della dimensione spettrale che assume il passato nella coscienza collettiva della comunità somala tormentata dall'impossibilità di procedere ad un'*apocatastasi* del passato, irrisolubilmente perso; una perdita che risiede, secondo Michael Rothberg, nelle origini stesse del termine diaspora, ossia nell'«impossibilità [appunto] di ritorno al luogo considerato casa»⁸²⁵.

Quindi, allo stesso modo in cui Yabar procede all'inchiesta del padre al fine di ricostruire la propria storia di vita attraverso il recupero di altre storie che gli

⁸²¹ *Ibidem*.

⁸²² C. U. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 203.

⁸²³ *Ivi*, pp. 100-101.

⁸²⁴ *Ivi*, p. 119.

⁸²⁵ M. Rothberg, *Multidirectional memory*, cit., p. 161.

consentiranno di mettere insieme le schegge del passato, anche i membri della diaspora somala sono incitati a re-inventare per loro un futuro (nonostante il vuoto lasciato dalla mancanza del padre) tramite un processo creativo ed immaginativo che prevede il mescolare le tracce della vita precedente alla vita presente. Fondamentale per la crescita del protagonista risulta anche la fiaba somala del *comandante del fiume* raccontata da Zia Rosa; nella sua immaginazione la figura del comandante veniva associata a quella di suo padre che era militare. Il comandante è la figura che ha reso possibile la coesistenza tra bene e male, dopo essere stato eletto dalla comunità per fare in modo che gli abitanti della regione e i cocodrilli potessero vivere pacificamente abbeverandosi tutti nello stesso fiume. Questo vero e proprio rovello narrativo, attorno alla questione del “male necessario” e della responsabilità del singolo nei confronti della propria comunità, assume dunque un carattere pedagogico per il giovane Yabar che, alla fine del romanzo, e in sintonia con quanto previsto dalla forma tipica del *Bildungsroman*, elenca tutto quello che ha imparato dalle proprie disavventure, rendendosi conto della morale della favola; egli stesso è il comandante, non suo padre: «Finalmente, dopo tanti anni capisco. Non è mio padre, sono io, Yabar, il comandante del fiume»⁸²⁶. La frase, che richiama quella in *La luna e i falò*, come si è visto prima, viene pronunciata dopo che il protagonista riceve le buone notizie dai medici che gli annunciano che riuscirà a recuperare la vista, simbolo della presa di coscienza da parte del personaggio della propria responsabilità individuale nell’imparare a gestire il bene e il male presupposto al fine di riuscire a sanare le ferite del passato. Yabar raggiunge così quel livello di maturità che gli consente di pronunciare una chiara e decisa dichiarazione di appartenenza. L’immagine del fiume funge qui da catalizzatore mentale per giungere ad una conclusione di ordine morale legata al compiersi del

⁸²⁶ A. Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 204.

passaggio dal passato al presente, tramite il recupero della memoria, di cui metafora centrale diviene il fiume, assumendo la propria responsabilità nei confronti della propria famiglia ma anche di sé stesso.

Quando stavo a Londra, ho capito che non mi importava proprio un bel niente di scoprire dov'era mio padre. In fondo non so neppure chi sia. Siete voi la mia famiglia, Sissi, tu, mamma, zia Rosa, e Roma è la nostra città⁸²⁷.

Risulta in sintonia con lo sprone dato al soggetto diasporico ad uscire dallo smarrimento re-inventando sé stesso tramite forme di identificazione ibrida che viene veicolata nel romanzo che andiamo analizzando anche la dichiarazione di appartenenza da parte del personaggio alle relazioni romane, che riflette la stessa visione di famiglia elettiva, composta da zia Rosa con sua figlia biologica Sissi, il personaggio di Zahra e Yabar stesso, emersa anche in *Madre piccola*.

In *Regina di fiori e di perle* Mahlet rientra nel paese natio, dopo aver vissuto la traumatica esperienza della migrazione in Italia, per la morte del vecchio Yacob con cui aveva sviluppato un legame molto speciale; quest'ultimo costituiva una figura di riferimento per la giovane ragazza, una sorta di figura paterna che l'aveva «sostenuta nella crescita [con la] saggezza»⁸²⁸. Sin da piccola Mahlet ascoltava le storie che il venerabile anziano le raccontava riguardo alla sua partecipazione alla guerriglia contro l'esercito italiano durante la resistenza etiopica, tra il 1935 e il 1937. È tramite il ritrovamento del foglio di sottomissione che il vecchio Yacob comincia a raccontare del passato coloniale e della politica razziale dell'Italia. Egli affida alla piccola il compito

⁸²⁷ Ivi, p. 204.

⁸²⁸ G. Ghermandi, *Regina di perle e di fiori*, cit., p. 138.

di raccontare la storia del suo popolo agli italiani, chiedendole ripetutamente di fargli questa promessa:

Allora prometti davanti alla Madonna dell'icona. Quando sarai grande, scriverai la mia storia, la storia di quegli anni e la porterai nel paese degli italiani, per non dare loro la possibilità di scordare. [...] Sarai la voce della nostra storia che non vuole essere dimenticata⁸²⁹.

Una promessa di cui la protagonista si era però dimenticata, nel corso degli anni, ma che riuscirà a recuperare alla fine del processo del proprio percorso.

Da quando era morto il vecchio Yacob io non riuscivo più a pregare. Non c'era verso. Quando avevo saputo della morte, ci avevo provato, ma ogni volta un'onda di dolore insostenibile si era sollevata, pronta a travolgermi. Presto avevo rinunciato, e per lenire il dolore avevo trovato un'unica alternativa: soffocarlo il più possibile. Così, credo, si era generato quello strano brusio interiore⁸³⁰.

La seconda parte del romanzo dunque è finalizzata a recuperare la promessa e a realizzare il suo destino di diventare *cantora* del suo popolo. Si tratta di una messa in scena in cui sei narratori si avvicinano a Mahlet per affidarle ciascuno la propria storia, contribuendo così attraverso una catena di racconti alla rievocazione della sua promessa e al risveglio della sua memoria. Durante il periodo di lutto che la protagonista vive, ella si reca, ogni giorno, al monastero di Ghiorghis per pregare insieme al vescovo Abba Cherekka. È in questo posto che incontra una serie di persone che le raccontano delle storie da cui emergono i crimini compiuti dagli italiani in passato. È sempre qui che si assiste all'adempimento del suo destino, nel senso che in questo luogo riuscirà a recuperare finalmente la promessa che aveva fatto al saggio anziano. Il processo di rammemorazione non risulta, però, un'impresa facile per Mahlet, bensì si rappresenta

⁸²⁹ Ivi, p. 57.

⁸³⁰ Ivi, p. 147.

come uno sforzo lento e faticoso che dura per tutto il periodo di lutto. Col passare dei giorni, Mahlet si sente sempre più turbata dalle testimonianze che le affidavano i diversi personaggi, ma anche del fatto che sogna più di una volta il vecchio Yacob in una stanza con un baule contenente il foglio di sottomissione. Nonostante i tanti segni che le si presentano – quali i sogni del vecchio Yacob, il baule ai piedi del suo letto pieno di documenti, la scatola piena di penne appoggiata sulla sua scrivania –, non riesce a collegare tutto quanto alla promessa. L’estratto seguente è rappresentativo del carattere perturbante della memoria coloniale rimossa:

Dentro di me ribolliva il magma dell’irrequietezza, la tensione un campo di battaglia nell’attesa del primo sparo. [...] «All’inizio, il primo giorno, ho provato una strana euforia, quasi piacevole, ma poi si è fatta così forte da diventare fastidiosa, e infine si è trasformata in agitazione [...] che non mi lascia pensare e [...] mi gira in corpo come un cane rabbioso. [...] Non riesco a togliermi dalla testa tutte quelle storie sugli italiani che mi sono state raccontare»⁸³¹.

Davanti alla difficoltà della giovane di procedere all’atto di rammemorazione, il vescovo del monastero decide di facilitare il recupero dell’evento rimosso chiamando un *azmari*⁸³², ossia un poeta e cantore della tradizione amarica, nel cui canto si riportano scene della vita di Yacob da guerrigliero e le parole con cui il saggio anziano fece promettere a Mahlet di diventare la cantora del proprio popolo:

Era finito il canto ma io ero vuota di idee come al suo inizio [...] Abbassai il volto. «Non capisco, proprio non capisco», pigolai [...] «Mahlet devi scrivere tutte le storie che hai ascoltato in questi giorni, e non solo». Ancora quella fissazione sull’usare le storie del

⁸³¹ Ivi, pp. 286-287.

⁸³² Cantore e poeta che ha il suo corrispettivo nel *griot* dell’Africa occidentale. Questi ultimi assumono il dovere di custodire la memoria del passato e tramandarla da generazione a generazione. Cfr. G. Ghermandi, *Regina di perle e di fiori*, cit., p. 45.

tempo degli italiani. Questa volta mi sarei proprio arrabbiata. «Sentite, io non scrivo proprio nulla»⁸³³.

Una volta finito il canto dell'*azmari*, Mahlet continua a dire di non capire finché non appare davanti ai suoi occhi il quaderno delle battaglie in cui Yacob aveva riportato i nomi di luoghi, date, vicende al fine di facilitare il lavoro di scrittura della donna:

[Il vescovo], per tutta risposta infilò l'altra mano sotto la tunica [...] e ne trasse un quaderno con la copertina grezza color verde acqua. «Tieni, è tuo, disse». [...] Qualcosa dentro di me si squarciò. Conoscevo quel quaderno, lo agguantai con mano tremante. «Il quaderno delle battaglie – dissi con un filo di voce – Me ne ero scordata». [...] Accarezzai la copertina lentamente, fino al bordo inferiore, poi aprii il quaderno. [...] Mi misi a piangere. Un pianto liberatorio. «La promessa. L'avevo dimenticata. Ecco cosa devo fare. Mantenere la mia promessa» [...]. La signora della tartaruga rise e rivolgendosi ad Abba Chereka e ad Aaron l'*azmari* commentò: «Certo che era ben nascosta!»⁸³⁴.

La difficoltà di Mahlet di ricordarsi della sua promessa potrebbe essere letta quale metafora delle omissioni risidenti alle fondamenta del discorso storico coloniale; potrebbe però incarnare anche la difficoltà riscontrata dai soggetti subalterni di farsi sentire, di trovare uno spazio sociale che consenta loro di raccontare degli eventi che sino a tempi recenti giacevano nell'oblio. Allo scopo di illuminare la dimensione socio-culturale del processo di rammemorazione nelle produzioni culturali, Mieke Bal sostiene che «l'atto di memoria» – così viene chiamato dalla studiosa il processo di rammemorazione – è profondamente performativo. Partendo dal presupposto che l'atto di narrare, nonché quello di prestare testimonianza, abbiano un ruolo terapeutico nel trattamento del trauma psichico, la studiosa propone che il recupero della memoria venga facilitato dalla presenza di un ascoltatore comprensivo; esso non consente soltanto l'integrare dell'esperienza traumatica nel presente, organizzandola sotto una

⁸³³ Ivi, p. 291.

⁸³⁴ Ivi, pp. 291-292.

struttura narrativa, ma contribuisce anche alla legittimazione di tale esperienza, che perde il suo peso una volta condivisa⁸³⁵. È lo scambio e la relazione tra la persona che presta testimonianza e la persona che assiste ad essa che consente l'emergere della narrazione. La natura culturale di questo processo, continua la studiosa, può diventare più perspicua quando la persona che facilita l'operazione della testimonianza è un'artista e funge da mediatore.

In modo analogo, nel nostro testo, il recupero della memoria da parte di Mahlet non avviene durante il suo soggiorno in Italia, perché si realizza in seguito al rientro al paese natio all'interno di un contesto comunitario. Proprio dai membri della comunità viene assistita al fine di riuscire a rendersi conto del ruolo di cui viene investita, così come traspare nel canto poetico di Aron l'*azmari*. Lo scioglimento del nodo interiore coincide dunque con la fine del romanzo, quando cioè la protagonista trova finalmente la pace interiore grazie alla scrittura delle testimonianze raccolte, che premevano per essere raccontate, come si può evincere dal seguente passaggio:

Presi una candela dalla scatola, l'accesi ponendola davanti alla Madonna dell'icona e tornai alla scrivania. Appoggiai per terra la scatola di cartone. Presi il quaderno verde acqua, un quadernone, e li misi a fianco al foglio di sottomissione. Aprii la finestra e mi sedetti. In un angolo della scrivania c'era una scatola piena di penne. Avevano pensato proprio a tutto. Ne presi una, aprii il quadernone e iniziai a scrivere⁸³⁶.

L'adempimento del percorso di crescita di Mahlet si lega dunque al recupero del passato e alla trascrizione di tutte quelle storie che le erano state affidate dai diversi io-narranti, come atto terapeutico che le consente di definire la propria identità. Così, alla fine del romanzo, nel penultimo capitolo, Mahlet conclude il percorso di ricerca dentro sé stessa

⁸³⁵ Cfr. B. Van der Kolk, O. Van der Hart, *The intrusive past: the flexibility of memory and the engraving of trauma*, in C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 158-182.

⁸³⁶ G. Ghermandi, *Regina di perle e di fiori*, cit., p. 297.

che doveva compiere al fine di elaborare il passato. Nell'ultimo capitolo leggiamo in una *mise en abyme* la storia di Mahlet scritta in prima persona, in cui lei si rivolge al lettore e chiude in maniera ciclica il romanzo con le stesse parole che ritroviamo nell'*incipit*:

E loro, i tre venerabili anziani di casa, me lo dicevano sempre negli anni d'infanzia, durante il caffè: «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 vostra⁸³⁷.

In tal modo il passato si rivela sia a livello personale a Mahlet, la quale torna all'epoca della sua infanzia per ricordarsi della sua promessa, sia a livello collettivo, mediante il racconto di ogni personaggio dimostratosi capace di fare i conti con i propri traumi inflitti dal colonialismo e di sfidare, mediante la narrazione, il silenzio, innescando un processo di guarigione collettivo. L'arte può mediare tra chi funge da testimone e il lettore o l'ascoltatore. Nel riconoscere il trauma inflitto nell'Altro, quest'ultimo compie un atto di memoria potenzialmente terapeutico sia per chi narra sia per chi ascolta, poiché richiede una solidarietà politica e culturale e produce una narrazione che «crea senso»⁸³⁸. Gli atti di memoria performativi si propongono così come conseguenze «degli effetti devastanti dei traumi collettivi», quelli del colonialismo nello specifico⁸³⁹. La presenza di diversi narratori illumina quanto sia impossibile parlare di sé stessi o raccontare del passato *altrui* in modo lineare e omogeneo. Il carattere metafinzionale che assume la narrazione della storia si riflette nella tecnica narrativa della struttura a cornice; essa consente la trasmissione della memoria orale nella sua pluralità che è resa

⁸³⁷ Ivi, p. 299.

⁸³⁸ M. Bal, *Introduction*, in *Acts of Memory*, cit., p. x.

⁸³⁹ Ivi, p. xii.

esplicita dal cambio di focalizzazioni interne. È grazie all'adozione di questa strategia che la scrittrice riesce a restituire la dimensione collettiva ed etica del suo racconto.

Al tempo stesso, oltre che luogo in cui riaffiora la memoria collettiva della comunità etiopica, la narrazione in *Regina di fiori e di perle* si inserisce in una tendenza generale tipica delle opere postcoloniali, che vede nella riscrittura di romanzi appartenenti al canone nazionale un atto di ribaltamento delle dinamiche soggiacenti tra il codice letterario del paese ex-colonizzato e di quello dell'ex-colonizzatore. Sotto quest'aspetto, Gabriella Ghermandi riprende uno dei romanzi-cardine della letteratura coloniale italiana dal titolo *Tempo di uccidere*⁸⁴⁰ di Ennio Flaiano, ambientato all'epoca della guerra con l'Etiopia (1935-1936). In questo romanzo si racconta, attraverso la voce del suo protagonista, un anonimo tenente italiano, la storia del delitto contro una donna indigena africana, che egli ha ucciso dopo averla stuprata.

Ecco rapidissima l'ombra passarvi davanti. Strisciò sulla terra, per un attimo illuminata dal fuoco: fu un lampo. Sparai due volte. [...] Ritornai verso la donna. Tutto quello che successe dopo, ancora stento a crederlo. La donna s'era gettata bocconi e si premeva una mano sul ventre [...] L'avevo colpita, la pallottola era stata deviata, forse da qualche pietra, perché nego che anche nel disordine della caduta io possa aver perduto l'orientamento [...] Mi levai in piedi e pensai di finirla. Dovevo ucciderla [...] Ero pronto. Tornai verso la donna trassi di tasca la rivoltella. Vidi che volgeva la testa sotto il turbante. Sparai⁸⁴¹.

Benché il modo in cui si sviluppa il racconto indichi l'intenzione dell'autore di mettere sotto processo il luogo in cui la cultura occidentale ha marginalizzato il discorso storico africano, permane in esso una visione stereotipata della donna africana «dipinta con i

⁸⁴⁰ Il *Tempo di uccidere* è un romanzo scritto poco dopo la fine del periodo coloniale dell'Italia in Etiopia e si considera «fondamentale per la questione coloniale e postcoloniale del Novecento» in quanto fu una delle poche opere della sua epoca ad avanzare una critica corrosiva al colonialismo. Cfr. T. Skocki, *Il perdurare della violenza. Settimana nera di Enrico Emanuelli: tra echi flaianei e problematiche della decolonizzazione*, in «Oblivio», Vol. III, n. 11, p. 107.

⁸⁴¹ E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., pp. 45-46.

colori dell'immaginario erotico maschile occidentale»⁸⁴², considerata portatrice di misteriosi piaceri sessuali e di tenebrose malattie. Una raffigurazione che diventerebbe l'allegoria del discorso coloniale in sé con le sue metafore e i suoi stereotipi, fondato «sull'oscillazione continua tra fantasia, desiderio e paura»⁸⁴³. È questa la scena che la scrittrice riprende e riscrive nel suo romanzo, procedendo ad un rovesciamento delle dinamiche di potere inerenti al rapporto tra soggetto egemone e soggetto *subalterno*, così come si rappresenta nella scena in questione:

Ad un certo punto venni scossa da un urlo. Sollevai la testa, dall'altra parte del ruscello Tariku gattonava, e dietro a lui, a qualche metro, vicino, troppo vicino, un *talian sollato*. Di nuovo l'urlo: «Sparagli! Sparagli!», continuava a urlarmi con il volto contratto dal terrore. Io e il *talian sollato* ci guardammo negli occhi [...] Imbracciai il fucile, gli occhi del *talian sollato* mi comunicarono disorientamento. Lui era disarmato. Tentennai. I suoi occhi si ripresero, ritrovarono la direzione, mosse qualche passo e si avvicinò al bambino. A quel punto un impulso che non mi apparteneva divampò in me, pensai alle parole di Kebedech Seyoum: «Le preghiere contro di loro si dicono con i fucili». [...] Presi la mira che mi avevano insegnato, chiusi gli occhi e sparai⁸⁴⁴.

Contrariamente a quanto accade nel romanzo di Flaiano, in cui la donna indigena viene prima stuprata e poi uccisa ad opera del sottotenente italiano, in *Regina di fiori e di perle* la scrittrice, tramite l'uccisione dei due soldati italiani disarmati da parte di una partigiana etiopica, ribalta le dinamiche del rapporto tra colonizzato e colonizzatore e tra maschile e femminile, confrontandosi direttamente con il canone della letteratura italiana, riscrivendo una scena che si ergeva a metafora dello «stupro della donna e dell'Africa da parte del maschio bianco e colonizzatore»⁸⁴⁵. Come risulta dal passaggio,

⁸⁴² S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro*, cit., p. 46.

⁸⁴³ Ivi, p. 32.

⁸⁴⁴ G. Ghermandi, *Regina di perle e di fiori*, cit., pp. 191-2.

⁸⁴⁵ G. Benvenuti, *Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali*, in «Narrativa», cit., pp. 311-321, p. 320.

è proprio nel momento in cui uno dei due soldati si avvicina verso il bambino Tariku – figlio della condottiera Kebedech Seyoum – che la partigiana decide di ucciderlo. Il fatto che la donna gli spari per proteggere il bambino non va letto soltanto quale un gesto materno, bensì costituisce un gesto altamente simbolico; sapendo che il nome Tariku in arabo significa «la mia Storia», la reazione della partigiana si traduce dunque nello sforzo da parte del soggetto indigeno di proteggere la propria storia dal soldato italiano che si profila al punto di “ucciderla”.

Oltre che a restituire alla donna ex-colonizzata la propria voce indispensabile alla propria auto-rappresentazione, la riscrittura della scena in questione mira a raccontare la storia coloniale dal punto di vista dell’Altro, del soggetto *subalterno*, assumendo in tal modo le vesti di una contro-memoria intenta a contestare la narrazione storiografica dominante. La figura femminile investe così una rilevante funzione sociale, quella di salvaguardare le narrazioni tradizionali della comunità, attraverso il processo di rammemorazione, di narrativizzazione e di trasmissione⁸⁴⁶ diventandone la cantora; un impegno di carattere collettivo che, come si è visto, le viene attribuito dalla comunità stessa. Sotto quest’aspetto, la scrittura comporta anche una presa di parola che si sovrappone a quella dell’autrice, che fa della propria scrittura un momento di *agency*.

È verso questa direzione che si muove d’altronde tutto il flusso del racconto, che fa della rimozione il motore mitopoietico mirante al recupero della promessa da parte della protagonista. Ella, *alter ego* della narratrice, assume il dovere di tramandare le memorie che le sono state affidate allo scopo di raccontare una contro-storia destinata a minare la versione storica ufficiale. Il procedimento metafinzionale, investito da un carattere politico, mira ad illuminare dunque l’impossibilità di riconoscersi globalmente in un’unica realtà, poiché una realtà unanimemente riconosciuta non esiste. Si può allora

⁸⁴⁶ M. Hirsch, V. Smith, *Feminism and Cultural Memory: An Introduction*, cit., p. 6.

osservare che, se da un lato la scrittrice fa della propria scrittura il luogo in cui si ri-memora e si ri-costruisce la storia del popolo etiope, al tempo stesso tale messa in scena mette in crisi l'identità degli italiani, poiché la storia raccontata dal personaggio *subalterno* al lettore italiano «non costituisce una storia *altrui*, come viene spesso concepita dal secondo, ma una storia *propria*»⁸⁴⁷, che invita quest'ultimo a realizzare una rivisitazione e rivalutazione del proprio passato. In tal senso, il racconto del soggetto *subalterno* si propone quale una conoscenza integrativa, nel senso che Edward Said usa il termine⁸⁴⁸, ovvero una conoscenza che non solo è capace di colmare le lacune del discorso storico dominante ma che si pone anche l'obiettivo di procedere ad una contro-rappresentazione del soggetto *subalterno*. Sotto quest'aspetto, nel nostro romanzo, la voce *subalterna* che emerge è quella del soggetto ex-colonizzato che rivendica la verità storica di eventi, atrocità e crimini che rimangono nell'oblio, ma soprattutto quella del soggetto ex-colonizzato di genere femminile, attraverso la quale si rivendica il contributo delle donne nel fare e nello scrivere della Storia, da cui sono state a lungo escluse.

Anche nel caso di Gashan sarà il ritorno al paese natio a segnare il compimento della maturazione del personaggio proiettata simbolicamente nella morte del padre ucciso da una bomba a mano lanciata contro i membri del movimento di Manifesto nato per cercare di mettere fine alla guerra civile somala. Il ritorno a Mogadiscio, città in cui regna solo la morte e la distruzione, suscita in Gashan un profondo dolore che lo porta a diventare consapevole e ad accettare il suo lato somalo. Negli anni trascorsi nel pellegrinaggio da un paese all'altro Gashan si rendeva conto che non doveva più

⁸⁴⁷ G. Benvenuti, *Il romanzo nestorico italiano*, cit., p. 87.

⁸⁴⁸ E. Said, *Introduzione*, in S. Mezzadra (a cura di), *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre Corte, 2002, p. 24.

percepire la propria identità in termini oppositivi, duali, bensì come un'unione dialettica incarnata dall'immagine del cappuccino e del caffè macchiato: «piano piano comincio ad accettare la sua situazione di ibrido. Era un modo di accettarsi. Vivere in mezzo a tutto»⁸⁴⁹. All'inizio del romanzo, Gashan non amava il cappuccino perché «era amaro e sporco»⁸⁵⁰, nonostante esso fosse contenuto nelle tazze italiane fatte di porcellana⁸⁵¹; alla fine, però, afferma che è riuscito a riconciliare la propria identità scissa: «Da Shakhlan a Devil, sono diventato un caffè macchiato»⁸⁵².

La scissione identitaria che il protagonista provava viene prima riconciliata nelle due diverse componenti, quando afferma che «il latte è più buono se bevuto con un nero»⁸⁵³, accennando così al suo ruolo di mediatore tra la cultura somala e quella italiana. La presa di coscienza di sé porta allora il personaggio a dichiarare un senso di appartenenza multipla, che concilia la cultura italiana e quella somala:

Gashan camminava nella città che era la sua cultura e il freno alla sua alienazione. Una città che aveva cominciato ad amare, grazie all'esilio. In questa terra, Gashan era della cultura dei cammelli, degli asini e di Dante⁸⁵⁴.

Il personaggio si riconosce, da un lato, nella cultura italiana, perché formatosi nelle scuole in cui si insegna la lingua di Dante Alighieri: quest'ultima è parte costitutiva della propria identità ed è essa che lo faceva inizialmente sentire superiore rispetto ai suoi connazionali, considerati «boscagliosi»: «Ho studiato nelle scuole della lingua di Dante [...] Grazie Dea Italia! Sarò finalmente lontano da questi brutti ceffi, selvaggi,

⁸⁴⁹ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 71.

⁸⁵⁰ Ivi, p. 72.

⁸⁵¹ Ivi, p. 64.

⁸⁵² Ivi, p. 106.

⁸⁵³ Ivi, p. 102.

⁸⁵⁴ Ivi, p. 114.

che adorano i cammelli»⁸⁵⁵. Tale senso di superiorità era avvertito invece anche nei confronti degli italiani appena sbarcato in Italia, rendendosi conto che questi ultimi non comprendevano il loro Sommo Poeta. Mentre il personaggio pensava che sarebbe stato accolto calorosamente in Italia proprio perché era conoscitore della lingua e della cultura italiane, con sua grande delusione scopre di essere comunque disprezzato, sentendosi esiliato da quelli che lui considerava “compatrioti”, esattamente come per Dante esiliato dai fiorentini⁸⁵⁶. L’influsso che l’opera dantesca ha avuto sul protagonista si manifesta d’altronde nella reinterpretazione critica di alcuni passaggi provenienti dalla *Divina Commedia* rintracciati ne *Il latte è buono*, come ad esempio la frase «[n]el mezzo del cammin della nostra vita»⁸⁵⁷, che mira a ricordare al lettore italiano che il pronome possessivo “nostra” oltrepassa i confini nazionali riferendosi all’intera umanità e includendo, dunque, anche i soggetti coloniali. Il protagonista esclama invece «Ahi, Italia, vituperio delle genti»⁸⁵⁸ al fine di criticare l’atteggiamento che il “Bel Paese” aveva assunto nei confronti dei rifugiati provenienti dalla sua ex-colonia l’indomani dello scoppio della guerra civile:

L’America, il Canada, l’Australia ed il Regno Unito aprirono le porte ai somali. Ma non l’Italia che prese tutti i soldi per i rifugiati che l’Europa voleva dare alla Somalia. Li faceva dormire negli ostelli sparsi nella penisola. Finiti i soldi, l’Italia si mostrò italiana. Ahi, Italia, vituperio delle genti⁸⁵⁹!

Riappropriandosi criticamente dell’opera centrale del canone letterario italiano, il protagonista rivendica per sé un “pezzo” di italianità, derivata dalla sua capacità di comprendere il poeta italiano per eccellenza. L’Italia per Gashan diviene così una

⁸⁵⁵ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 57.

⁸⁵⁶ *Ivi*, p. 81.

⁸⁵⁷ *Ivi*, p. 127.

⁸⁵⁸ *Ivi*, p. 112.

⁸⁵⁹ *Ibidem*.

nozione principalmente letteraria e culturale; questo si manifesta nel fatto che, per comprendere un evento cardine per la storia somala quale la guerra civile, il personaggio ricorre al sintagma «selva oscura» sul cui significato si era interrogato in vari momenti riuscendone a capire soltanto nella chiusura del romanzo il vero significato. Il rapporto intertestuale con la *Divina Commedia* si rintraccia d'altronde in un'altra opera di Nuruddin Farah dal titolo *Links*, pubblicata nel 2003 (due anni prima della pubblicazione di *Il latte è buono*). Lo scrittore somalo ricorre anche qui a Dante al fine di descrivere la situazione socio-politica attuale della Somalia⁸⁶⁰. Nel romanzo che stiamo analizzando però non appare soltanto un legame intertestuale con l'operam monumento della cultura italiana, ma traspare anche un nesso con un testo rilevante della narrativa della diaspora somala, sempre di Nuruddin Farah (il più importante scrittore della diaspora somala), dal titolo *Bitter and Sweet Milk*, pubblicato nel 1992⁸⁶¹.

Il rapporto tra i due scritti traspare esplicitamente, a livello tematico, dalla centralità del latte nei titoli di entrambe le opere; una scelta per niente casuale, in quanto il latte costituisce il prodotto di nutrimento fondamentale per una cultura pastorale come quella somala. La sua rilevanza nella società somala si rivela anche a livello linguistico, come ci informa Simone Brioni, poiché in somalo il termine *dhamid* è concepito esclusivamente per indicare l'atto di bere latte (mentre il verbo *cabid* significa bere)⁸⁶². Visto da questa prospettiva, il latte costituirebbe in entrambi i romanzi il simbolo del nutrimento naturale e dei legami biologico-culturali dei due scrittori con la Somalia. Il titolo di Farah, che descrive il latte quale amaro e dolce al tempo stesso, rimanda alle efferatezze della dittatura che hanno scatenato la guerra civile, nonché ai sistemi di

⁸⁶⁰ L. Mari, *La resistenza dei legami: narrazioni e rappresentazioni della famiglia nella trilogia dei romanzi "Past Imperfect" di Nuruddin Farah*, Università di Bologna, Tesi di dottorato, 2013, pp. 293-302.

⁸⁶¹ N. Farah, *Links*, New York, Riverhead, 2003.

⁸⁶² S. Brioni, *The Somali Within*, cit., p. 74.

gerarchia ad essa legati (la famiglia patriarcale, le autorità religiose e la divisione in clan⁸⁶³). Prendendo in considerazione anche le osservazioni di Gabriele Proglione⁸⁶⁴ che ci informa che il termine “Somalia” significa *andare e latte* – sintetizzando così il tratto principale della cultura somala, ossia il senso di ospitalità incarnato dall’atto di offrire del latte agli ospiti – vediamo come quest’ultimo si elegga a simbolo per eccellenza della nazione somala.

Da quanto si desume dunque, il senso di appartenenza che il protagonista afferma è principalmente ancorato alla categoria di cultura, specie alla tradizione letteraria (come traspare dai legami saldati con testi sia della tradizione somala sia di quella italiana, i quali rimandano, per l’appunto, ad una nozione di ibridità culturale). È quanto emerge anche dalle parole di Thomas Sankara, il futuro primo ministro di Burkina Faso, il quale incontra Gashan a Grenoble e intrattiene con lui una lunga conversazione sul rapporto coloniale dei paesi europei con l’Africa:

«Bisogna buttare tutto l’Occidente nel cestino», disse Gashan.

«Non puoi buttare te stesso nel cestino, ma una parte di te stesso sì», gli disse Sankara con un sorriso, tra il beffardo e il protettivo.

«L’Occidente è in te. Quando hai lasciato il tuo villaggio hai ucciso una parte dell’Africa in te. Potresti tornare e vivere come la gente del tuo villaggio?»

Gashan non rispose. Si era ricordato dell’ultima volta che era stato lì e che aveva dovuto bollire l’acqua per berla. Aveva dovuto bere anche meno di quel tè con tanto zucchero.

«La cultura sei tu, il cambiamento, un modo di essere: sei all’interno e all’esterno dell’Azania e sinonimo di rottura col passato. Devi accettarti. Hai una cosa unica che molti africani non hanno: conosci le due culture. Adattati a te stesso! Ricordati di una cosa: quando sarai in Africa mitizzerai l’Occidente, il cappuccino italiano, e quando sarai in

⁸⁶³ J. Williams, *Doing History: Nuruddin Farah’s “Sweet and Sour Milk”*, *Subaltern Studies and the Postcolonial Trajectory of silence*, in «Research in African Literatures», Vol. 37, n. 4, 2006, p. 45.

⁸⁶⁴ G. Proglione, *Memorie oltre il confine*. La letteratura postcoloniale italiana in prospettiva storica, cit., p. 129.

Europa mitizzerai l’Africa, il calcio che giocavi nei quartieri di Mogadiscio. Accetta tutto senza preconcetti»⁸⁶⁵.

È solo dopo essersi ritrovato davanti alle macerie e alla catastrofe del proprio paese d’origine che il personaggio si rende conto che il cambiamento culturale richiede prima un nuovo concetto d’identità; un concetto che il protagonista matura nel corso della narrazione, e su cui riflette più volte prima di affermare un’identità ibrida, essendo consapevole della propria pluralità:

Mia nonna ha ragione. Io sono l’uomo nuovo. Un ibrido non può mutilare, perché lui stesso è nato da tante culture che si sono mutilate tra di loro. Lui è la somma di tutte le culture, come il Sommo Poeta» pensava⁸⁶⁶.

L’uomo nuovo è l’incarnazione dell’ibridità culturale forgiata nell’esperienza molteplice della colonizzazione, della migrazione, e della maturazione. A lui, erede di una stirpe reale che affonda le proprie gloriose radici nella storia “pre-storica” della Somalia, sarà riservato un posto particolare in questa «nuova società»⁸⁶⁷ di cui diventerà il «Sommo Poeta»⁸⁶⁸.

Scriverò tutto con la mano sinistra, porterò il fucile con la mano destra, il mio cervello sarà africano e continentale, la mia mente somala, il mio cuore clanico [...]. La Somalia sarà la mia opera, la mia ferita sanguigna delle parole. [...] La Somalia è distrutta, la sua memoria intatta. Il mio viso è distrutto, la mia memoria è intatta, in cocci, plurale, ma intatta⁸⁶⁹.

Lo scrittore ricorre ancora una volta a Dante, paragonandosi a lui, diventandone l’*alter ego*, e propone che, allo stesso modo in cui il poeta fiorentino è stato l’iniziatore della lingua e della cultura italiana con la propria opera letteraria, così anche lui diventerà,

⁸⁶⁵ G. Garane, *Il latte è buono*, cit., p. 96.

⁸⁶⁶ Ivi, p. 122.

⁸⁶⁷ Ivi, p. 121.

⁸⁶⁸ Ivi, p. 122.

⁸⁶⁹ Ivi, p. 124.

con la propria opera, l'ideatore di una società nuova, ibrida, che sarà la somma di tutte le culture. Oggetto di quest'opera, come si esplica nel passaggio, è la Somalia. Pur essendo distrutta, essa rimarrà integra nella memoria del suo popolo grazie alla sua produzione letteraria.

Davanti alle macerie e la catastrofe Gashan vede emergere una «società nuova che non muti più l'uomo»⁸⁷⁰ dove tutto sarà creato «dal nulla»⁸⁷¹. In tal senso, il personaggio rinuncia a quegli aspetti della cultura somala capaci di ripristinare solo antagonismi e odio, dando un calcio a delle scarpe che trova per strada, simbolo dei nomadi perché «le scarpe rivolte al cielo gli ricordavano che il passato e il futuro non avevano più senso. Bisognava inventare il presente»⁸⁷². Dopo un intero capitolo in cui il personaggio cerca di capire le ragioni di questa desolazione e muove una critica contro il popolo somalo e le sue responsabilità (ma anche contro l'Occidente), il romanzo si scioglie con la riproposizione della figura di Kana in Gashan il quale era apparso nel primo capitolo:

Il saggio dei saggi, Kana, si riprodusse in Gashan. Questi, come Kana il saggio, sapeva che la comunità del suo clan, la comunità degli uomini liberi possiede l'istinto che li porta all'azione per rifiutare l'infamante sterilità della sconfitta intellettuale. [...] Kana sapeva tutto questo. Ma sapeva anche che Shakhlan era il precipizio storico. Gashan sapeva tutto. Sapeva che l'Africa era il precipizio storico⁸⁷³.

Si evince con chiarezza che l'acquisizione di saggezza si trasforma in qualcosa più vicino ad «un'immaginazione ancestrale»⁸⁷⁴, secondo Mumin Ahad, e l'assunzione di responsabilità si presenta piuttosto in termini di destino, che ben si concilia con la

⁸⁷⁰ Ivi, p. 122.

⁸⁷¹ Ivi, p. 121.

⁸⁷² Ivi, p. 125.

⁸⁷³ Ivi, pp. 126-127.

⁸⁷⁴ A. Mumin Ahad, *Corno d'Africa. L'ex-impero italiano*, in *Nuovo planetario italiano*, cit., p. 253.

rappresentazione cronotopica del romanzo, ma la cui ambiguità può risultare, come potremmo verificare alla terza parte di questo capitolo, leggermente problematica.

In *Adua*, la violenza che investe i corpi di Adua e Zoppe diviene l'aspetto che accomuna l'esperienza traumatica di padre e figlia, che diventano il luogo per eccellenza delle ferite patite ma anche il punto di partenza per i personaggi per il percorso di ricostruzione della loro vita e della loro identità. Per Zoppe, il processo di rielaborazione della ferita del passato coloniale prende avvio dal nucleo traumatico degli abusi subiti dai fascisti, mentre per Adua il recupero del passato prevede la lavorazione sul trauma dello stupro che la protagonista patisce da donna nera migrante, in Italia negli anni Settanta. Nel caso della protagonista la ricerca d'identità significa prima di tutto indagare cosa vuol dire essere donna nera e migrante nella società attuale; una donna che «porta su di sé, sul proprio corpo, i segni della migrazione e della diaspora»⁸⁷⁵. Sono questi segni che Adua deve ripercorrere allora quando la ritroviamo, oramai matura, a Roma da sola; il ragazzo somalo, sbarcato a Lampedusa poco tempo prima con cui aveva fatto un matrimonio di comodo, è da poco partito per la Germania in cerca di un avvenire migliore che gli consentirà di riprendere la propria vita dal punto in cui l'aveva lasciata prima di fuggire. In una fase molto avanzata della sua vita, rimasta ancora una volta sola e di fronte all'evenienza di ritornare in Somalia, Adua si ritrova a “dialogare” con la statua dell'elefante di Bernini in piazza Minerva, rendendosi ridicola agli occhi dei passanti:

Guarda la negra, parla da sola. Dicono i passanti e ci indicano. Ma noi non badiamo a loro. Ci intendiamo a meraviglia io e te. Dopotutto veniamo dall'oceano indiano. Il nostro

⁸⁷⁵ D. Comberiati, *La quarta sponda*, cit., p. 76.

oceano di magia e profumi. Oceano di separazioni e ricongiungimenti. Sei un errabondo come me⁸⁷⁶.

La figura dell'elefante riscontrata in questo testo, emblema dell'esule, si rintraccia anche nel romanzo autobiografico di Igiaba Scego dal titolo *La mia casa è dove sono* in cui lo stesso elefantino appare rappresentato dalla scrittrice come una creatura sradicata (come i personaggi del romanzo) dalla propria terra alla quale non può nemmeno ritornare: «l'elefantino africano non può tornare, non può dissetare la sua angoscia [...] la vita è stata mutilata, la speranza sventrata, il principio è stato separato, l'identità è stata spogliata»⁸⁷⁷. Anche in *Adua* la protagonista si immedesima con la figura dell'elefante, “personificato” e considerato un suo conterraneo espatriato cui si sente vicina, «protetta», come se fosse «a Magalo, a casa»⁸⁷⁸. Ora che la protagonista ha finalmente la possibilità di ritornare in Somalia, poiché dal 2013 vi «sta scoppiando la pace»⁸⁷⁹ e ha scoperto anche l'esistenza di un titolo di proprietà della sua casa a Magalo, è alla statua dell'elefantino che si rivolge per raccontare i suoi tormenti e meditare se tornare in Somalia o meno.

In modo analogo a quanto abbiamo visto in altri romanzi esaminati finora, anche nel testo in questione viene rafforzata l'importanza della narrazione come terapia successiva ad un'esperienza traumatica, perché consente al soggetto traumatizzato di ritornare al passato e di individuare e organizzare sotto determinate coordinate spazio-temporali l'evento negativo allo scopo di comprenderne le cause e le ragioni per poi estrarne un senso. Sotto quest'aspetto, raccontando la propria storia all'elefantino, la protagonista cerca di comprendere il rapporto conflittuale che ha sempre avuto con suo

⁸⁷⁶ I. Scego, *Adua*, cit., p. 11.

⁸⁷⁷ Ead., *La mia casa è dove sono*, cit., p. 55.

⁸⁷⁸ Ead., *Adua*, cit., p. 11.

⁸⁷⁹ *Ibidem*.

padre, non essendo mai riuscita ad avere un dialogo con lui. La stessa cosa non riesce a fare, però, neanche con il giovane marito, Ahmed, il quale non si interessa del passato ma soltanto del futuro (specie del proprio) e degli orizzonti che gli si aprono davanti tramite la migrazione verso paesi quale la Svezia e la Germania, meta ambita dei migranti:

Peccato che non riesce ad ascoltarmi, mio marito. Lui del passato non vuole sapere nulla. Non gli interessa. Lo annoia. Lui vuole bere il futuro. Per fortuna però ora ci sei tu, elefantino e mi posso sfogare⁸⁸⁰.

Nonostante la protagonista non riesca a parlare del passato con il giovane Ahmed, quest'ultimo assume una funzione importante per la crescita del personaggio, in quanto diviene la figura grazie alla quale Adua scoprirà che la propria umanità non è stata completamente schiacciata dalle sue ferite. Sebbene avesse inizialmente sviluppato con Ahmed un rapporto molto ambiguo, che risente del dittico padrone-schiavo esemplificativo del razzismo e dell'ostilità riservata ai corpi migranti non soltanto dagli autoctoni, ma anche dai membri della loro stessa comunità di appartenenza, la protagonista si lascia alla fine trasformare da questo suo incontro con il personaggio di *Titanic*.

La sessualità diventa uno dei temi centrali nell'opera di Scego in cui vengono minuziosamente nominate le parti del corpo e le loro azioni riportate nel testo tramite una lingua volgare che suscita al lettore disgusto. Ritrarre il personaggio femminile anche nel suo trasgredire i tabù sessuali e razziali testimonia l'intento della scrittrice di sfidare la raffigurazione della donna nera quale oggetto sessuale, emancipandola tanto dallo sguardo patriarcale quanto da quello esotico e razzializzante. A tale scopo, la strategia adoperata dalla scrittrice per capovolgere la rappresentazione stereotipata

⁸⁸⁰ Ivi, p. 245.

della donna nera è quella che rappresenta Adua, in età adulta, instaurare una relazione sessuale con un uomo molto più giovane di lei, rovesciando così non soltanto le dinamiche di potere tra maschile e femminile nel contesto della diaspora, ma anche la prospettiva della retorica patriarcale, nonché quella razzista ed esotica propria alla cultura occidentale in cui la stessa vive, tipica della sua cultura di provenienza. L'inversione dei ruoli tradizionali tra maschile e femminile – che comporta la messa in scena di un rapporto sessuale tra una donna anziana e un giovane rifugiato, definito dalla protagonista stessa quale una «compravendita»⁸⁸¹ – innesca la sovversione dei ruoli di genere nel contesto della diaspora e delle dinamiche di potere legate a chi richiede e chi offre prestazioni sessuali. Oltre a sottolineare dunque il mutamento profondo, scaturito dai movimenti migratori a livello dei ruoli di genere all'interno delle comunità diasporiche, il ribaltamento delle dinamiche in questione va letto quale un atto di *agency* della protagonista volto a riposizionarla nella sua qualità di soggetto, e dunque di restituirla la facoltà di disporre del proprio corpo in base al proprio desiderio. Verso questa lettura ci spingerebbe anche la frase di Frantz Fanon esatta dalla sua opera *Black Skin, White Masks*⁸⁸² e riportata nell'epigrafe dell'*Epilogo* di *Adua* in cui si legge:

«Je demande qu'on me considère à partir de mon Désir – Domando che mi si consideri a partire del mio desiderio»⁸⁸³.

Evocando la frase che Frantz Fanon attribuisce a uomini e donne i cui corpi sono stati degradati dalla violenza e dall'umiliazione, privati dalla loro umanità, la scrittrice si propone di raffigurare il soggetto oppresso nel processo di costante affermazione

⁸⁸¹ Ivi, p. 30.

⁸⁸² F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, op. cit.

⁸⁸³ I. Scego, *Adua*, cit., p. 167.

del proprio desiderio di riconoscimento come parte inerente all'insubordinazione che quest'ultimo conduce contro il potere e la violenza epistemica. In sintonia con Michel Foucault⁸⁸⁴, che ha dimostrato come la sessualità sia uno dei dispositivi attraverso i quali il potere esercita il controllo sui corpi, lo psichiatra caraibico, sostiene che il desiderio di essere riconosciuto del soggetto colonizzato passa dalla sessualità dello stesso, poiché è attraverso la regolamentazione di quest'ultima che il potere coloniale riesce a dominare l'immaginario, il desiderio e le rappresentazioni mentali del *subalterno*. Come è stato già ribadito, la conquista e la sottomissione del Corno d'Africa da parte dell'Italia è stata fondata su un assetto di politiche e discorsi di carattere razziale e sessuale miranti al controllo e al disciplinamento della sessualità sia dei colonizzatori che delle colonizzate⁸⁸⁵. Adua riconquista allora il potere di essere padrona del proprio corpo passando dalla ricostruzione della propria sessualità e della propria femminilità profondamente lacerata dall'infibulazione e dallo stupro; il rapporto che stabilisce con il giovane rifugiato diventa il pretesto perché il personaggio cominci finalmente a riconfigurare la propria vita.

Nell'offrire ad Ahmed l'appoggio necessario che gli avrebbe consentito di ricostruire la propria vita in qualche paese dell'Europa del Nord, Adua vede un'ultima occasione di liberarsi dal peso del passato al fine di ricostruire la propria immagine e progettarsi nel futuro. Così che nella scena dell'*Epilogo*, che si svolge in un *luogo di memoria*, ossia nella piazza dei Cinquecento a Roma dedicata ai caduti nella guerra dell'impero, e mentre Adua accompagna Ahmed a prendere il treno per la Germania, un gabbiano vola sopra di lei e le strappa dalla testa il turbante; si tratta del turbante che

⁸⁸⁴ M. Foucault, *Storia della sessualità, I. La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978; Id., *Storia della sessualità II. L'uso dei piaceri*, Milano, Feltrinelli, 1984; Id., *Storia della sessualità III. La cura di sé*, Milano, Feltrinelli, 1985.

⁸⁸⁵ C. Romeo, *Riscrivere la nazione*, cit., p. 74.

il conte Anselmi aveva fatto portare a Zoppe quando era un suo schiavo. L'unico oggetto che le era rimasto di suo padre:

Improvvisamente ho visto qualcosa sovrastare la mia testa. Qualcosa di bianco e luccicante. «Stai giù, buttati giù» ha detto mio marito urlando. Io non riuscivo a muovermi. Quel bianco mi accecava. Era la cosa più bella che avessi mai visto in vita mia. Poi ho notato il giallo. Il colore era tutto increspato. Non so quando mi sono accorta che quel giallo ricopriva gli artigli di un uccello. È volato sopra di me. E senza che lo vedessi mi ha preso il turbante. Me lo ha strappato con violenza [...] «Prendi la stoffa, salva la stoffa» ho detto al mio Titanic. Ma mio marito non si muoveva. Il gabbiamo mi ha fissato nuovamente. Era come se mi volesse dire qualcosa. Come se si volesse scusare. Poi ha cominciato a beccare la stoffa⁸⁸⁶.

In questa scena (di ispirazione “hitchcockiana”) viene dunque tradotta dalla scrittrice sul piano simbolico e metaforico la riconciliazione della protagonista con la figura paterna, presupposto della liberazione dalla «schiavitù del passato e delle sue antiche vergogne»⁸⁸⁷ incarnate nel turbante. Quest'ultimo costituisce un simbolo del trauma della schiavitù di Zoppe ed un oggetto spettrale del passato coloniale che perseguitava il presente della protagonista.

L'intento di sciogliere il trauma del passato prevede però una relazione strutturale tra la Storia, le dinamiche del potere e la psiche, e ne rende possibile la cura soltanto qualora essa affronti quanto rimaneva sotterrato nel passato e coinvolga la dinamica del nesso individuale-collettivo rispecchiata nella dialettica memoria-oblio. Rielaborare le ferite del passato mettendo insieme le schegge spezzate e raccontarlo al fine di estrarne un senso dalla propria storia è la prerogativa per ricostruire l'immagine di sé e di una nuova identità. A tale scopo, risulta funzionale la telecamera che Ahmed regala ad Adua prima di partire, incoraggiandola a utilizzarla quale mezzo per ricostruire la propria

⁸⁸⁶ I. Scego, *Adua*, cit., p. 170.

⁸⁸⁷ Ivi, p. 172.

immagine, poiché filmarsi, ossia raccontarsi, viene proposto come l'unico modo per esorcizzare il dolore, mettere insieme i frammenti, e ricostruire la propria identità.

All'inizio tutti questi ricordi mi hanno fatto paura. Temevo che le tue grandi orecchie mi strappassero l'anima dal petto. Ma adesso mi sento tranquillizzata. Sento che andremo fino in fondo, io e te⁸⁸⁸.

Oltre alla rilevanza della narrazione però, risulta altrettanto nevralgica, nel trattamento del trauma psichico, la presenza di ascoltatori che assistano alla condivisione dell'esperienza. Questo viene anche enfatizzato dalla protagonista varie volte quando si riferisce al fatto che l'unico che fosse predisposto ad ascoltarla era l'elefantino. Così quest'ultimo assume nel testo le sembianze di un interlocutore "muto", l'unico che sa ascoltarla:

Anche mio padre aveva le orecchie grandi, ma lui non mi ha mai saputo ascoltare, né io sono mai riuscita a parlargli. Con te è diverso. [...] Sai ascoltare. Ho bisogno di essere ascoltata, altrimenti le parole si sciolgono e si perdono⁸⁸⁹. Tu e le tue grandi orecchie siete rimasti gli unici ad ascoltare la mia voce. Il mondo ormai mi ha dimenticata⁸⁹⁰.

L'enfasi posta nei passaggi citati sulla capacità dell'elefantino di "ascoltare" rimanda alla rilevanza della condivisione dell'esperienza traumatica con un uditore in grado di essere comprensivo e capace di ascoltare. Tale idea rievoca la tesi di Annette Wieworka⁸⁹¹, ripresa anche da Paolo Yedlowski in *Il racconto come dimora*⁸⁹², secondo la quale la verbalizzazione di esperienze traumatiche diventa possibile per i personaggi quando essa avviene in un contesto di condivisione in cui esistano ascoltatori empatici,

⁸⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁸⁹ *Ivi*, p. 11.

⁸⁹⁰ *Ivi*, p. 31.

⁸⁹¹ A. Wieworka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992.

⁸⁹² P. Yedlowski, *Comunità narrative*, in Id., *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 32-38.

i quali facilitano, per l'appunto, l'emergere del racconto. Come ci fa notare il sociologo italiano, spesso le narrazioni sono, più che «indicibili», «inaudibili»⁸⁹³, cioè non trovano dei destinatari in grado di accoglierle, anche quando questi ultimi trovano la forza di raccontare. Qualora invece tale azione avvenisse in un contesto di condivisione e di autoconsapevolezza, essa diventerebbe una testimonianza coscientemente articolata, resa possibile da un contesto di ascolto in cui la narrazione della propria esperienza diventerebbe l'unico modo per poterla elaborare e renderla condivisibile con altri⁸⁹⁴.

Nel sottolineare dunque la dimensione socio-culturale della testimonianza, la protagonista nel romanzo sotto analisi lamenta, per l'appunto, la mancanza di un ascoltatore empatico e di un contesto di condivisione in cui possano venire a galla i traumi del passato. Come dice caratteristicamente il personaggio: «il mondo mi ha mai dimenticata»⁸⁹⁵, accennando all'oblio in cui giace il passato coloniale italiano ma anche alla difficoltà riscontrata dal soggetto sradicato/*subalterno* di prendere la parola e raccontare le esperienze traumatiche del passato. Non perché queste ultime siano sempre confinate alla psiche e diventano impossibili da verbalizzare, bensì per via dell'assenza di un ambiente che sia comprensivo. Il racconto della propria storia di vita, usando la camera che Ahmed le ha regalato alla chiusura del romanzo, si propone dunque qui quale l'unico modo in cui Adua potrà salvarsi; ricordando la sua storia – il che implica anche la storia del padre, e quindi anche quella del passato coloniale – e cercare di comprenderla ed estrarne il senso. La narrazione assume così un'accezione salvifica che permette al soggetto traumatizzato di lasciarsi dietro il peso del passato e di redimersi tramite la presa di parola, ma anche una funzione civile, in quanto

⁸⁹³ Ivi, p. 16.

⁸⁹⁴ Ivi, p.

⁸⁹⁵ I. Scego, *Adua*, cit., p. 90.

l'autonarrazione del passato porta a galla anche i grandi avvenimenti storici, magari anche traumatici, del passato rimasti a lungo repressi.

Nel capitolo precedente abbiamo sostenuto che Igiaba Scego concepisce *Adua* in dialogo con l'opera *Timira* di Wu Ming e Antar Mohamed, opera che racconta la storia di Isabella Marincola, attrice italo-somala. In esso abbiamo potuto verificare anche come l'ibridità dell'opera in questione non si rintracciasse soltanto nella sua struttura, essendosi caratterizzata dagli autori stessi quale "oggetto non identificabile", ma anche nella doppia appartenenza culturale e nazionale della protagonista rispecchiata già nel duplice nome Timira/Isabella. Il primo dei mutamenti che la coscienza della protagonista subisce è il momento in cui, da piccola, ha dovuto riconfigurare sé stessa dopo aver scoperto una verità traumatizzante, il fatto di essere figlia di una donna somala dal nome Timiro Aschàn. Questo è uno dei momenti che comporta la trasformazione del personaggio, la cui identità soggiace ancora a delle alterazioni manifestate poi nel cambiamento di nome che accompagna i suoi trasferimenti tra la Somalia e l'Italia. Timira ritorna in Italia definitivamente a causa della guerra civile, nel 1991, e anche in questo caso, come succede di solito nelle opere postcoloniali, è il viaggio di ritorno che genera un ripensamento dell'esperienza vissuta, poiché l'incontro con l'Altro costringe i soggetti migranti/esuli a ridisegnare la propria percezione di sé. È proprio a partire da quel momento di difficoltà che lei e suo figlio affrontano, che emerge nella protagonista il desiderio di raccontare le vicende proprie e soprattutto di suo fratello. Il ritorno in quello che è ancora considerato il proprio paese dopo trent'anni vissuti in Somalia vede ripresentarsi ancora e in maniera accentuata l'alienazione della protagonista:

[...] Solo il vagare è a tempo indeterminato, quando sei profugo nel tuo stesso paese. Chi fugge della propria terra possiede almeno una rotta, l'idea fissa di un approdo lontano. Tu invece non hai direzione, perché sei già arrivata, e tutto il resto lo chiamiamo privilegio⁸⁹⁶.

Benché il documento di identità e il suo passaporto inseriti in due diverse parti dell'opera, che diventano metafora dell'inchiesta identitaria della protagonista, comprovassero il suo statuto riconosciuto da cittadina italiana, Isabella Marincola veniva continuamente percepita in Italia come l'Altro a causa del colore della sua pelle. Come diventa chiaro nel dialogo che la protagonista intrattiene con l'impiegata dell'ufficio dell'amministrazione statale dove si reca al fine di richiedere una dimora, la protagonista viene trattata dalla sua connazionale italiana come migrante:

«Però mi scusi, per quale motivo lei è venuta in Italia, sapendo di non avere nessuna opportunità, nessun parente tranne un figlio così giovane, nessuna offerta di lavoro? Lei è qua da più di un anno e la sua situazione non è ancora sbloccata. Ma allora, scusi, sa? Perché non torna al suo paese?»⁸⁹⁷.

Timira commenta al riguardo:

Al che raggelata nonostante i 33 gradi, vorresti rispondere che in Somalia c'è la guerra, ma ti viene il dubbio che anche Maria Farinacci (l'impiegata) sia una di quegli italiani che la Somalia non la ricordano più [...] Dunque, signora Marincola, perché non torna nel suo paese? È questo il mio paese, l'Italia. Ed è stato il governo italiano a portarmi fin qua: non la guerra, non i somali e nemmeno la speranza. Io sono italiana. Un'italiana dalla pelle scura⁸⁹⁸.

Come all'inizio della sua vita era stato un atto notarile a dichiarare e riconoscere la sua "italianità", ancora una volta è la burocrazia a infliggere danni all'esistenza di Isabella, non riconoscendole, da una parte, l'assegno da rifugiata per la mancanza di una

⁸⁹⁶ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Timira*, p. 359.

⁸⁹⁷ Ivi, p. 276.

⁸⁹⁸ Ivi, p. 277.

residenza fissa, ma allo stesso tempo rimpatriandola in Italia dopo trent'anni proprio in virtù della sua cittadinanza. Contrariamente a questo interlocutore che non sembra aver nessuna memoria e conoscenza del passato coloniale del proprio paese, un altro personaggio italiano che Isabella incontrò in un villaggio della Valle di Susa, dove si recò agli inizi degli anni Novanta per trovare il posto in cui suo fratello è stato ucciso, sembra avere ben presente i rapporti che l'Italia intrattenne con la Somalia. Meravigliato dalla bravura della protagonista nel parlare l'italiano, il vecchio signore commenta: «“*Malendréta*” allora è per quello che parli bene la nostra lingua. La Somalia era nostra, *sti agni*, no?»⁸⁹⁹.

Questi due esempi sono significativi nel dimostrare come, nella coscienza collettiva italiana, la razza sia la categoria che risulta predominante nel concepire l'identità nazionale. I personaggi rappresentati non riescono ad immaginare la possibilità che qualcuno che sia considerato italiano possa avere un colore diverso; perfino davanti alla presenza di un documento di identità che testimonia la cittadinanza italiana di Isabella, il personaggio che ricopre un ruolo istituzionale non riesce a concepire che la pelle scura possa essere associata all'italianità. L'affermazione che la protagonista fa quindi riguardo alla propria appartenenza alla fine del passaggio precedente viene ribadita, tale e quale, in *Quale razza*: «Non mi sento somala da nessunissima parte. Io sono italiana. Io sono italiana dalla pelle scura»⁹⁰⁰. L'italianità di Timira ritorna dunque come concetto non più solo giuridico, ma come sentimento di appartenenza; tuttavia, il modo in cui il personaggio concepisce l'italianità differisce dall'idea canonica ed assume un'accezione esclusivamente individuale, estranea ancora per la società italiana degli

⁸⁹⁹ Ivi, p. 106.

⁹⁰⁰ Cfr. A. Amadei, *Quale razza?*, <https://www.youtube.com/watch?v=ivqZeYkMCm0>, min. 15.37.

anni Duemila: «Io c'ho l'identità» gli dice «sono Isabella Marincola, metà bianca e metà nera, sono italiana con la pelle scura. Sono io»⁹⁰¹.

Occorre specificare che, nel caso di Timira, viene comunque descritta una condizione particolare, poiché, contrariamente a quanto accade a chi si sente diviso tra due patrie, tra il prima e il poi, entrambi aspetti tipici dell'esperienza migratoria, lei non soffre dall'aver abbandonato la propria "casa" dietro, bensì dal fatto che non venga accettata nella propria casa, l'Italia. Lo sforzo della protagonista è quello di trasformare la nozione di meticcio da termine razzista a dichiarazione consapevole di una condizione di esilio e di ibridismo. Sotto quest'aspetto, ad assumere un significato universale è anche il termine "profugo", come appare esplicitamente dalla citazione nella quarta di copertina del romanzo: «Siamo tutti profughi, senza fissa dimora nell'intrico del mondo. Respinti alla frontiera da un esercito di parole, cerchiamo una storia dove aver rifugio». La Storia viene concepita quindi quale rifugio, storia che ha anche un carattere terapeutico, di cura del trauma identitario, o "storia-casa" che, come abbiamo potuto verificare anche nell'analisi delle opere precedenti, costituisce un *tòpos* della narrativa migrante. Tale funzione della narrazione – della quale il mondo contemporaneo, sempre più transnazionale e meticcio, sembra avere più che mai bisogno – non sembra utile, nella prospettiva critica di Wu Ming, per fondare nuove identità separate, e per fare così di tutti noi dei profughi.

La storia personale di Timira viene dunque ad intrecciarsi con quella di tante altre storie provenienti da diversi contesti e periodi storici, che costruiscono l'edificio di quella storia con la S maiuscola; tessendo i documenti storici ufficiali – rielaborati – con le memorie autobiografiche del personaggio principale, si viene ad assumere le vesti di una storia collettiva che non si limita nei confini dello spazio-romanzo, bensì si

⁹⁰¹ Ivi, min. 29.

estende oltre creando una rete composita. Nel primo capitolo abbiamo già accennato al carattere collettivo dell'opera, scritta a «quattro mani», a cui si aggiunge però anche Isabella quale terza autrice; pur non avendo citato il suo nome tra quelli degli autori, Wu Ming 2 e Antar Mohamed dichiarano che questo romanzo è scritto da «un cantastorie italiano dal nome cinese, un somalo con due cittadinanze e quattro lauree e un'attrice italo-somala di ottantacinque anni»⁹⁰². La dimensione collettiva si arricchisce anche grazie ad una serie di materiale raccolto, come ad esempio il profilo *Pinterest* su cui sono state aggiunte numerose immagini non inserite nel volume cartaceo, e all'apporto indiretto dei lettori, grazie ai quali «il testo acquista nuovi significati e genera poi discorso, passaparola, commenti, recensioni, riscritture, trasposizioni»⁹⁰³.

Sarà però soprattutto l'uso dell'autobiografia come genere letterario che renderà conto della natura collettiva dell'opera in sintonia con la convinzione degli autori che «il *memoir*, il *biopic* e l'*autoficcion* s[ia]no le narrazioni più collegiali che esistano»⁹⁰⁴ a differenza dell'idea diffusa che li vuole come dei generi che assumono una forma solipsistica. Ebbene, partendo dal presupposto che «qualsiasi narrazione è un'opera collettiva, anche quando un solo individuo la traduce in testo e la firma con il suo nome e cognome»⁹⁰⁵, la natura collettiva dell'autobiografia vuole rendere conto della dimensione collettiva della narrazione poiché, come viene invocato in *Timira* «più si scrive, e meno si appartiene a sé stessi»⁹⁰⁶. Emerge così l'idea che le narrazioni diventino patrimonio di una comunità perché si tratta di storie che nascono da una

⁹⁰² Scrittura Industriale Collettiva, in *Timira: Intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*, <https://www.scritturacollettiva.org/blog/timira-intervista-wu-ming-2-antar-mohamed>, consultato il 23/08/2019.

⁹⁰³ A. Mohamed, Wu Ming 2, *Titoli di coda*, in *Timira*, cit., p. 503.

⁹⁰⁴ Ivi, p. 504.

⁹⁰⁵ Ivi, p. 503.

⁹⁰⁶ Ivi, p. 504.

«comunità e [ad essa] ritornano»⁹⁰⁷. A rendere conto di una visione collettiva è anche la citazione di Roland Barthes riguardo alla «morte dell'autore»⁹⁰⁸, che viene riportata anch'essa nei *Titoli di coda*, destinata a porre l'importanza anche sul lavoro della narrazione ruolo del lettore quale produttore di senso, e quindi anche del testo, rimandando appunto sulla reciproca funzione identitaria che la narrazione svolge tra il narratore e il pubblico all'interno della comunità.

⁹⁰⁷ Ivi, p. 503.

⁹⁰⁸ R. Barthes, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-52.

Conclusioni

Cronotopo rizomatico e transnazionalità

L'analisi testuale effettuata illustra che le opere presentano un determinato cronotopo; termine con cui si intende, seguendo Bachtin, «l'intreccio degli eventi storici e di quelli politici della letteratura»⁹⁰⁹, che restituisce il contesto spazio-temporale in cui un'opera è stata prodotta: «nei cronotopi effettivi del nostro mondo si fondono i cronotopi creati e rispecchiati del mondo rappresentato nell'opera»⁹¹⁰. La struttura che domina le opere che abbiamo analizzato non segue un ordine cronologico, ma rispecchia una temporalità che viene regolata dalla vita degli individui, poiché lega tra loro diversi periodi storici scaturiti dai vissuti e delle esperienze soggettive dei personaggi, facendo emergere i piani spaziali e temporali seguendo un andamento attuato sia a livello diacronico sia a livello sincronico.

Come si è potuto mostrare, tramite le continue analessi che si riproducono nei romanzi, un evento spaziale che si realizza nel presente in Italia trascende il normale corso cronologico e si riallaccia direttamente ad un altro evento avvenuto in un'altra dimensione cronotopica legata principalmente al periodo coloniale in Italia e in Somalia, alla guerra civile somala oppure al periodo del regime totalitario degli anni Settanta. Abbiamo visto emergere questo rapporto diacronico tra passato-presente in tutte le opere sotto analisi; è grazie ad esso che gli scrittori procedono ad un confronto tra la realtà presente e quella passata, effettuato mediante il ricorso ad avvenimenti della storia i quali hanno influito sulla storia dei personaggi, e le cui ripercussioni sono visibili nel presente. Il richiamo del passato, tramite le memorie dei personaggi, è

⁹⁰⁹ M. Bachtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, cit., p. 247.

⁹¹⁰ Ivi, p. 251.

destinato a gettare luce sul coinvolgimento dell'Italia nei processi di colonizzazione nonché sulle implicazioni che il colonialismo italiano ha avuto nello scoppio della crisi migratoria, manifestatasi negli anni Novanta, la quale ha assunto, all'inizio del terzo millennio, dimensioni sempre più drammatiche. Al tempo stesso, tale atto mira a mettere in discussione una serie di miti collettivi di cui la comunità nazionale italiana si è a lungo nutrita e che hanno contribuito all'emergere di un'idea di sé stessa non corrispondente alla realtà storica dei fatti.

In linea con l'affermazione di Bachtin, che vuole la rappresentazione dei personaggi dell'universo letterario «determinata ad un grado significativo dall'intreccio degli eventi storici e quelli socio-politici»⁹¹¹, possiamo notare come questo rapporto dialettico rispecchiato sul piano spaziotemporale si manifesti anche nel fatto che i protagonisti descrivono, in un primo momento, la loro identità come profondamente divisa: da una parte, essi si sentono familiarizzati con la cultura italiana per i rapporti storici che legano l'Italia con il paese di ciascuno di loro, ma dall'altra si sentono esclusi da essa a causa del colore della loro pelle. Sotto quest'aspetto, è stato dimostrato come la lacerazione psichica dei personaggi non sia generata soltanto dall'esperienza di sradicamento ma sia anche frutto della discriminazione e della violenza che essi hanno subito nella società italiana odierna. In questo contesto, la nozione di «doppia visione», così come è stata elaborata da Dorothy Hale, è stata utile al fine di descrivere la sensazione di scissione identitaria insita nella condizione di ibridità, tipica dei personaggi della narrativa postcoloniale. Sarebbe la loro condizione di emarginazione - insita in quella di subalternità - che consente ai soggetti minori di raggiungere un maggiore grado di consapevolezza sulla realtà; la studiosa vede in questa abilità di doppia visione una corrispettiva capacità del soggetto emarginato di interiorizzare le

⁹¹¹ *Ibidem.*

diverse voci sociali e di descrivere un dialogo tra sé stesso e la società, su cui ci si soffermeremo più avanti.

Abbiamo detto che il rapporto dialettico rappresentato nelle opere trattate tra il presente e il passato assume una forma allargata in cui il presente viene spiegato in relazione al passato il quale, a sua volta, sopravvive nel presente. Al tempo stesso, però, l'andamento spazio-temporale segue anche una linea sincronica (che riguarda sia eventi del passato sia eventi del presente) espressa nei rimandi ad altri contesti socio-culturali a livello globale, in cui si sono manifestate analoghe situazioni di discriminazione oppure di segregazione razziale. Tale raffigurazione ha l'intento di rompere la relazione dicotomica tra colonizzato e colonizzatore allo scopo di rendere conto di un contesto storico molto più complesso nonché di una realtà sfaccettata che si poggia su un assetto rizomorfo in cui si esplicano le relazioni geopolitiche transnazionali. Alla stessa conclusione perviene anche Simone Brioni, seguendo la proposta di Paul Gilroy – riguardante, nel suo caso, la diaspora afroamericana – di collocare il rapporto tra l'Italia e le sue ex colonie «in una rete rizomatica tra il locale e il globale, che sfidi la coerenza di tutte le prospettive strettamente nazionalistiche e miri ad invocare la particolarità etnica alla fine di rafforzarle nonché di assicurare il flusso in unità simmetriche»⁹¹². Come specifica anche Tatiana Petrovich Njegosh:

attraverso la storia della razza in Italia in comparazione e in un contesto simultaneamente nazionale e sovranazionale, che includa sia le colonie sia gli Stati Uniti, è possibile vedere le dinamiche transnazionali di razzializzazione in Italia, in Africa, in Europa e negli Stati

⁹¹² S. Brioni, *A dialogue that knows no Border between Nationality, Race or Culture: Themes, Impact and the Critical Reception of Far from Mogadishu*, in S. Ramzanali Fazel, *Lontano da Mogadishu*, Milano, Laurana, pp. 606-658, p. 627.

Uniti a cavallo tra Ottocento e Novecento e poi nei primi decenni del Novecento, nonché i risultati materiali e simbolici di quelle dinamiche⁹¹³.

Sotto tale aspetto, nelle opere che abbiamo analizzato, abbiamo visto emergere dei riferimenti alla Shoah ne *Il Comandante del fiume* in cui la storia somala viene esaminata sotto il prisma del rapporto che il paese intratteneva con l'Italia, in quanto ex-colonia, e vengono impiegati anche altri paradigmi dal contesto globale che mettono sullo stesso piano le vittime del nazismo e del fascismo. In modo analogo, in *Adua* emerge l'accostamento di due paradigmi più distanti tra loro nel tempo e nello spazio, volti ad illuminare l'intento della scrittrice di accennare al nesso tra schiavitù e colonialismo tramite la storia di Adua e di suo padre Zoppe che era schiavo del conte Anselmi. I riferimenti alla diaspora afroamericana non mancano però, come si è visto, nemmeno ne *Il latte è buono* di Garane Garane, in cui il protagonista Gashan procede in un continuo paragone tra la diaspora nera in America e quella in Europa. In *Timira*, infine, viene proposto dagli scrittori non solo un nesso diretto tra passato e presente ma anche tra la resistenza in Italia e la lotta di resistenza della Somali Youth League, così come essa emerge dalla storia del partigiano Giorgio Marincola, che fa da sfondo alle vicende del romanzo, nonché dall'inserimento delle poesie somale ambientate nel contesto dell'indipendenza della Somalia che abbiamo visto nel terzo capitolo.

La rappresentazione del tempo assume così una forma dilatata in cui il presente va spiegato, come già ribadito, in relazione al passato ma anche in relazione ad altri eventi reperiti nel contesto sovranazionale, legando tra loro diverse situazioni in base alle emozioni suscitate dalla narrazione degli eventi. Il cronotopo assume dunque un

⁹¹³ T. Petrovich Njegosh, *Gli italiani sono bianchi? Per una storia della linea del colore in Italia*, in Petrovich Njegosh, A. Scacchi (a cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti* Verona, Ombre Corte, 2012, pp. 13-45, p. 14.

andamento rizomatico, nel senso in cui è stato concepito da Deleuze e Guattari⁹¹⁴. La raffigurazione di una spazialità multipla, nonché di un tempo allargato, mirano a contestare le narrazioni che slegano i soggetti emarginati dalle loro storie di determinazione. In tal modo, la storicizzazione del fenomeno del razzismo nell'Italia odierna, ossia il suo inserimento in una dimensione spazio-temporale composta da uno spazio transnazionale e un tempo perturbante, è l'unico modo per avere una visione più globale del fenomeno. Di fatto, mediante la materializzazione degli spazi e dei diversi tempi che emergono dalle narrazioni in questione, gli artisti riescono a ribaltare l'immagine del mondo reale in cui queste ultime sono state prodotte. Allo stesso modo in cui l'organizzazione discorsiva dei due filosofi francesi sfida lo stile lineare dominante, tipico del pensiero filosofico occidentale, il cronotopo raffigurato nei testi che abbiamo indagato mette in discussione il discorso dominante riguardo alla rappresentazione omogenea del carattere nazionale italiano, la cui mancata storicizzazione ne impedisce la comprensione. Detto in altre parole, l'intersezione di molteplici piani geografici e temporali, i quali illuminano l'odierna riproduzione di prevaricazioni e di discriminazioni di tipo neocoloniale nei confronti dei migranti, consente di leggere il fenomeno alla luce dei legami che esso intrattiene con la storia coloniale italiana ma anche con una visione più globale che restituisce una realtà multistratificata e una memoria multidirezionale. In tal modo, si mette in discussione la concezione stereotipata imputata al discorso nazionalista che vede nei non-bianchi e nei non-cattolici una minaccia per l'identità nazionale.

In linea con la struttura rizomatica dei testi analizzati è anche la visione che li permea riguardante le identità culturali. Nelle opere esaminate, sembra trovare

⁹¹⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*, Paris, Les éditions de Minuit, 1976, p. 27.

applicazione la tesi - condivisa oramai da diversi studiosi - secondo cui la narrazione è la forma principale tramite cui l'esperienza umana si investe di senso; il racconto viene considerato come il fondamento su cui si costruisce l'identità, nonché il mezzo tramite cui quest'ultima si manifesta⁹¹⁵. Per la studiosa Avtar Brah, lo spazio della diaspora è costituito dall'influsso degli spostamenti e dalle narrazioni, ri-prodotte tramite un processo di rammemorazione individuale e collettivo, le quali vengono ri-vissute in base alle molteplici categorie di genere, razza, classe, lingua e generazione all'interno delle diverse comunità diasporiche che si posizionano in maniera relazionale tra i molteplici Altri⁹¹⁶. La formazione dell'identità nazionale viene così costellata di riferimenti a contestazioni, re-invenzioni e ri-configurazioni, che interrompono i discorsi di autenticità nonché mettono in discussione il mito di una comunità nazionale omogenea, rendendo conto di identità culturali che sono in continuo divenire, sulla scorta di Stuart Hall:

L'identità culturale è tanto una questione di «divenire» quanto di «essere». Appartiene al futuro ma anche al passato. Non è qualcosa che già esiste, che trascende lo spazio, il tempo, la storia e la cultura. Le identità culturali vengono da qualche parte, portano alle spalle delle storie. Ma, come qualsiasi cosa che sia storica, soggiacciono ad una continua trasformazione. Lungi dall'essere eternamente fissate in un passato essenzialistico, esse soggiacciono in un continuo "gioco" di storia, cultura e potere. Lungi dall'essere radicate in un passato dove aspettano di essere scoperte, le identità sono i nomi che attribuiamo ai diversi modi in cui siamo posizionati dalla narrazione del passato, e in cui posizioniamo noi stessi⁹¹⁷.

⁹¹⁵ D. Polkinghorne, *Narrative Psychology and Historical Consciousness: Relationships and Perspective*, in J. Straub (ed.), *Narration, Identity, and Historical Consciousness*, op. cit.

⁹¹⁶ A. Brah, *Cartographies of Diaspora*, New York - London, Routledge, 1996, pp. 183-184.

⁹¹⁷ S. Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, in J. E. Braziel, A. Mannur (eds), *Theorizing Diaspora: A Reader*, Oxford, Blackweell, 2003, p. 234.

Le riflessioni di Stuart Hall sul processo tramite cui l'individuo forma la propria identità, ossia differenziandosi e differendo dall'altro, pongono l'accento sul carattere relazionale di tale operazione influenzata dalla presenza dell'Altro. Queste ultime risultano utili nella nostra analisi al fine di delineare le modalità tramite cui i personaggi dei romanzi si rispecchiano in diverse «comunità immaginate», poiché tale procedimento non avviene in maniera omogenea e lineare. Il ruolo dell'autonarrazione risulta dunque nevralgico in questo processo in quanto consente il passaggio da un livello individuale della storia a un livello collettivo, necessario perché gli scrittori e scrittrici delle opere trattate richiedono che sia attribuita loro un'identità che non viene loro riconosciuta. Nel tentativo di costituirsi come soggetti, e in quello di farsi riconoscere anche come scrittori, questi ultimi narrano in modo frammentato e discontinuo. In analogia con quanto si sostiene anche nei *Titoli di coda* in *Timira* in cui viene affermato che l'autobiografia sia la forma più collettiva di scrittura, l'enunciazione individuale appare nei testi in questione come il risultato di un dialogo che assume, grazie alla riproduzione delle strategie tipiche dell'oralità, una dimensione polifonica. Quest'ultima, oltre che ad essere esplicitata nel profondo dialogismo riscontrato in diversi passaggi, viene rintracciata nella struttura a più voci, nell'uso del plurilinguismo che contraddistingue le opere in analisi, nell'impiego di una pluralità di diverse forme letterarie adattate al contenuto veicolato nonché nei rapporti intertestuali che i romanzi intrattengono con altre opere rappresentative delle diverse tradizioni letterarie che dialogano al loro interno.

L'autorialità, sotto questa prospettiva, viene intesa come un insieme di diverse "voci" che permeano i romanzi e riproducono una molteplicità di sguardi generati dal posizionamento degli enunciatori che li portano a contemplare diverse appartenenze. Il processo di identificazione dei personaggi, dunque, non segue un modello dicotomico di migrante-nativo, incluso-escluso, bensì si articola in base ad una serie di dinamiche quali classe, religione, territorio, razza, educazione, cultura e lingua. Sotto questo aspetto, abbiamo avuto modo di vedere come, nonostante nelle opere di Cristina Ali Farah si dia spazio ai legami intrattenuti tra i membri della comunità somala

sparpagliata per il mondo, in esse non viene maturata l'idea di un'appartenenza ad una nazione somala omogenea. La scrittrice si sofferma piuttosto sulla divisione interna al gruppo etnico che si è accentuata nel contesto della diaspora a causa delle divisioni claniche; ragione, quest'ultima, che giace alla base della sanguinosa guerra civile. Cristina Ali Farah non procede ad una rievocazione nostalgica della nazione somala, bensì entra in un rapporto dialettico col passato il quale permette all'autrice di assumere un posizionamento critico sia nei confronti della società italiana, sia nei confronti della propria comunità di origine, individuandone e denunciandone gli aspetti patriarcali e nazionalistici. Mediante la voce narrante di Barni diventa esplicito che il personaggio non riesce a identificarsi negli ideali che interessano l'immaginario collettivo somalo, poiché sono gli stessi che stanno alla base delle cause che hanno suscitato la guerra civile:

Gli anziani conoscono a memoria il loro albero genealogico fino alle origini, almeno così dicono. Ma è un argomento di cui non voglio parlare, è una ragione di conflitto radicata nella gente. Non ne faccio menzione. A mio parere sono tutte congetture, le genealogie, gli alberi, le radici. Tutte queste divisioni non portano altro che sofferenza, guerre, sradicamenti⁹¹⁸.

La cosa più brutta che ha creato questa guerra è l'odio tra di noi. [...] Mogadiscio [fu una] città grande, cosmopoli in cui tutti vivevamo: somali, italiani, kenyoti, americani e indonesiani, indiani, yemeniti e cinesi⁹¹⁹.

Rigettando degli aspetti della tradizione culturale somala, come quello delle radici e dei legami biologici che generano guerra e sofferenza, Barni ribadisce qui il bisogno che il soggetto diasporico si definisca in base a dei rapporti intersoggettivi e che il senso di appartenenza vada ricercato nel rapporto con l'Altro; in quella rete di solidarietà creata

⁹¹⁸ C. U. Ali Farah, *Madre piccola*, cit., p. 14.

⁹¹⁹ Ivi, p. 168, p. 179.

tra le donne che condividono la maternità (rispecchiato nel titolo *Madre piccola*), che salva queste ultime dallo smarrimento provocato dallo sradicamento, consentendo loro di ricollocarsi in una “mappa simbolica” fatta di rapporti interpersonali. È su questa rete di relazioni che si fonda, dunque, l’identità del soggetto diasporico, e non su un territorio determinato a cui viene legato tramite radici e rapporti biologici. Incarnazione di questa visione nazionalistica diventa nel testo l’unico personaggio maschile, Taageere:

Lo sai che siete tutti e due miei. Eravate miei e lui continua a essere mio. Mio figlio, mia appartenenza⁹²⁰.

Sento il bisogno di radici, oggi. Una famiglia. Sentirmi uomo nel ruolo di uomo⁹²¹.

La visione del personaggio che concepisce la famiglia come oggetto di appartenenza del maschio esplica la rilevanza dei legami biologici, quindi dei rapporti di sangue, nell’idea della nazione. A questa nozione di famiglia viene ad opporsi quella della famiglia elettiva che si basa sull’amore e sulla solidarietà, poiché, come afferma alla fine Barni, «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»; “casa” è quel luogo dove si trova «confronto e riparo», un luogo dove domina la solidarietà e la condivisione che dà la forza per «combattere quotidianamente», per poter eliminare le «tante assenze»⁹²².

Il concetto di famiglia elettiva⁹²³ enfatizza, dunque, il diritto del soggetto di auto-determinarsi, di poter tracciare esso stesso le coordinate che guidano il proprio senso di

⁹²⁰ Ivi, p. 71, p. 73.

⁹²¹ Ivi, p. 71.

⁹²² Ivi, p. 263.

⁹²³ Giova qui aggiungere che tale concetto corrisponde anche ad una specificità della diaspora somala che vede tante madri abbandonate dai mariti somali - i quali vengono spesso rappresentati come delle figure assenti, incapaci di adattarsi alla nuova realtà - che si ritrovano a crescere da sole i bambini. Oltre che alla diaspora somala, però, il cambiamento dei ruoli all’interno dei rapporti di genere nelle famiglie

appartenenza la quale contempla la coesistenza di una serie di fattori provenienti da diversi contesti culturali. Tale idea viene incarnata d'altronde anche ne *Il comandante del fiume* in cui la nozione di appartenenza delle seconde generazioni traspare molto più legata alla dimensione locale della città, dei rapporti e della solidarietà tra i personaggi, piuttosto che ad una dimensione nazionale. La scrittrice illustra nell'opera in questione anche la difficoltà dei migranti di seconda generazione di immaginare sé stessi come dei membri di una comunità transnazionale somala. Attraverso la storia di Yabar e della sua diffidenza nei confronti dei membri della diaspora somala di Londra, diventa esplicito quanto non siano soltanto le origini, ma anche la religione a determinare l'identità culturale.

Visto da questa prospettiva, la «comunità immaginata» proiettata nel mondo de *Il comandante del fiume* (la “somalità”) viene esperita dai personaggi in maniera critica, permettendo loro di rigettare i tratti nei quali non si possono rispecchiare e di adottare in maniera creativa quelli in cui si riconoscono. È quanto traspare dalla difficoltà di Yabar di essere musulmano nonché di adeguarsi alla visione sclerotizzata del passato che caratterizza i membri della diaspora e che comporta la reiterazione di pratiche e di mentalità distruttive per il corpo della comunità. Tale rigetto non significa però che essa gli sottragga la propria “somalità”.

Nel processo di identificazione di Domenica Axad emerge dunque l'ancoraggio dell'identità alla nozione di lingua la quale viene consapevolmente scelta dal

migranti viene confermato anche da studi di carattere sociologico che rivelano che «lo statuto e il ruolo sociale delle donne non possono essere prescritti in relazione all'uomo, presenza spesso precaria e saltuaria». Cfr. G. Campani, *Genere, etnia e classe. Migrazione femminile tra esclusione e identità*, Pisa, ETS, 2000, p. 157.

personaggio come suo «territorio di appartenenza». È la lingua che le permette di sentirsi parte di una comunità immaginata in cui dominano i rapporti relazionali espressi nel tema della famiglia elettiva che si contrappone a tutto quello che comportano le radici e ad una visione essenzialistica della tradizione. Nel caso di Gashan, invece, è la categoria di cultura ad essere eletta a criterio fondamentale di appartenenza, così come si esplica nell'identificazione del personaggio con la figura di Kana, che si posiziona quasi nel mezzo tra una cultura primitiva e una moderna, ovvero tra l'occidente e l'Africa. Nonostante l'educazione italiana che il personaggio ha ricevuto - e che prevale leggermente su quella somala - rimanga centrale, rilevante risulta per il personaggio anche il criterio della classe sociale a cui Gashan accenna spesso enfatizzando la propria appartenenza ad un clan prestigioso.

La categoria della religione, infine, viene anch'essa problematizzata in entrambi gli scrittori di origini somale, Cristina Ali Farah e Garane Garane, e specialmente ne *Il comandante del fiume* in cui il protagonista afferma che non riesce ad essere musulmano, nonostante si sia impegnato per diventarlo. Diversamente dal romanzo di Garane Garane in cui il personaggio assume anche la propria identità musulmana, Cristina Ali Farah muove una forte critica contro la diaspora somala di Londra e, in particolare, contro l'ipocrisia che caratterizza il rapporto dei suoi membri nei confronti della religione. In *Regina di fiori e di perle*, d'altro canto, il rapporto con la terra d'origine viene spesso rappresentato come connotato di nostalgia: il senso di mancanza e l'idealizzazione del paese d'origine emergono con evidenza durante la permanenza in Italia della protagonista, Mahlet, e di Woizero. La nozione di radici si ripete spesso, come abbiamo visto, e la famiglia rappresenta la bussola della protagonista la quale viene rappresentata come una ragazza che detiene un forte rapporto col passato e con la tradizione. Non è casuale d'altronde che sia Ghermandi quella che ha finora esplicitato più chiaramente il nesso ideologico tra oralità-tradizione-autenticità, affidando alla sua scrittura e ai suoi spettacoli il recupero di un patrimonio culturale da lei considerato in via di estinzione. La prospettiva da cui muove è del tutto contraria a quella di Farah: quanto più quest'ultima cerca di disancorare la pratica dell'oralità da

un contesto fortemente tradizionale per collocarla nella contemporaneità, tanto più Ghermandi cerca di riattualizzarla in nome di una valorialità eterna, che passa inscalfita per le varie epoche storiche fino al presente⁹²⁴.

In una via di mezzo, più o meno, potremmo situare Adua e Timira, personaggi che procedono alla loro identificazione privilegiando piuttosto le categorie di genere e di classe sociale, intrinsecamente legate in questi casi al colore della pelle. Così abbiamo potuto constatare come Isabella abbia fortemente rivendicato il proprio diritto di appartenere alla comunità nazionale italiana in quanto italiana e nera. La prima invece, Adua, procede al rovesciamento delle dinamiche di potere imposte sia dalla cultura somala, fortemente patriarcale, sia della comunità italiana che l'ha ridotta ad oggetto sessuale. Grazie alla relazione che instaura con un uomo più giovane di lei, la protagonista riesce a impadronirsi finalmente del proprio corpo del quale può disporre oramai in base al proprio desiderio. Adua rivendica quindi il proprio diritto di vivere serenamente un'identità doppia e di abbracciare finalmente una femminilità transnazionale in cui le differenze culturali possano convivere. Le protagoniste-narratrici danno voce alle seconde generazioni e alla loro voglia di plasmare la propria identità, di accettare la coesistenza delle due realtà, quella italiana e quella somala, come possibilità di riconoscersi nell'identità italiana.

⁹²⁴ M. G. Negro, *Il mondo, il grido, la parola*, cit., p. 266.

Bibliografia

I. Bibliografia letteraria

- AA.VV., *Crimini*, Torino, Einaudi, 2004.
- Ali Farah C. U., *Madre piccola*, Roma, Frassinelli, 2007.
- Ead., *Il comandante del fiume*, Roma, 66thA2nd, 2014.
- Ammaniti N., *Branchie*, Torino, Einaudi, 1997.
- Id., *Come dio comanda*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.
- Ballestra S., *Compleanno dell'Iguana*, Milano, Bruno Mondadori, 1991.
- Brizzi E., *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milano, Baldini&Castoldi, 1995.
- Caliceti G., *Fonderia Italghisa*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Carlotto M., Videtta C., *Nordest*, Roma, Edizioni e/o, 2005.
- Carofiglio G., *Testimone inconsapevole*, Palermo, Sellerio, 2002.
- Farah N., *Links*, New York, Riverhead, 2003.
- Flaiano E., *Tempo di uccidere*, Milano, BUR, 2000; (prima edizione Milano, Longanesi, 1947.)
- Id., *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, in *Tempo di uccidere*, Milano, BUR, 2000, pp. 287-313.
- Garane G., *Il latte è buono*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005.
- Ghermandi G., *Regina di perle e di fiori*, Roma, Donzelli, 2007.
- Halter M., *La regina di Saba*, Milano, Spirali, 2009.

- Lakhous A., *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma, Edizioni e/o, 2006.
- Marinetti F. T., *Mafarka Il futurista. Romanzo*, Milano, Le Edizioni Futuriste di Poesia, 1910.
- Id., *Poema africano della divisione 28 ottobre*, Milano, Bruno Mondadori, 1937.
- Marrocu L., *Debrà Libanos*, Nuoro, Il Maestrale, 2002.
- Methani S., Fortunato M., *Immigrato*, Milano, Bompiani, 1997.
- Milanese G., *La sperduta di Allah*, Roma, Stock, 1927.
- Mohamed A., Wu Ming 2, *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi, 2012.
- Nove A., *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998.
- Pavese C., *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.
- Id., *Il mestiere del vivere. Diario 1935-1950*, M. Guglielminetti, L. Nay (a cura di), Torino, Einaudi, 2000.
- Id., *Tutti i romanzi*, M. Guglielminetti (a cura di), Torino, Einaudi, 2000.
- Romano R., *Il campione della razza. Romanzo fascista*, Torino, Giulia, 1936.
- Sani Mitrano G., *E per i solchi millenari delle carovaniere. Romanzo coloniale*, Tripoli, Plinio Maggi Editore, 1926.
- Id., *La reclusa di Giarabub*, Milano, Alpes, 1931.
- Id., *Femmina somala. Romanzo coloniale del Benadir*, Napoli, Detken e Rocholl, 1933.
- Santacroce I., *Destroy*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- Scego I., Bianchi R., *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*, Roma, Ediesse, 2014.
- Scego I., *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, 2010.
- Ead., *Adua*, Milano-Firenze, Giunti Editore, 2015.
- Siti W., *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Stancanelli E., *Benzina*, Torino, Einaudi, 1998.
- Vichi M. (a cura di), *Città in nero*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2006.
- Wu Ming, *54*, Torino, Einaudi, 2002.
- Id., *Giap*, Torino, Einaudi, 2003.
- Wu Ming 2, *Basta uno sparo. Storia di un partigiano italo-somalo nella Resistenza italiana*, Massa, Transeuropa, 2010.
- Wu Ming 2, Mohamed A., *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi, 2012.
- Zammarano V. T., *Azanagò non pianse. Romanzo d'Africa*, Milano, Bruno Mondadori, 1934.
- Id., *Auher mio sogno. Romanzo di terra lontana*, Milano, Ceschina, 1935.
- Zuccoli L., *Kif tebbi. Romanzo africano*, Milano, Treves, 1923.

II. Bibliografia Secondaria

- AA. VV., *L'ospite ingrato. Globalizzazione e identità*, in «Annuario del Centro Studi Franco Fortini», Vol. III, 2000.
- AA. VV., *Other Italies, Italy's Others*, in «Methamorphoses», Numero monografico, Vol. XIV, nn. 1-2, 2006.
- Agamben G., *La comunità che viene*, Torino, Einaudi, 1990.
- Ahad Mumin A., *Corno d'Africa. L'ex-impero italiano*, in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006.
- Ahmed S., Stacey J. (eds), *Thinking through the Skin*, London, Routledge, 2001.
- Ahmed S., *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, London, Routledge, 2000.
- Albertazzi S., Amigoni F. (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008.
- Albertazzi S. (a cura di), *Il punto su: La letteratura fantastica*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Ead., *Lo Sguardo dell'Altro, le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000.
- Albertocchi G., *Il sistema della memoria ne "La luna e i falò"*, in «Cuadernos della Filologia Italiana», Volumen Extraordinario, 2011.
- Allen B., Russo M. (eds), *Revisioning Italy. National Identity and Global Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- Amberer M. (ed.), *The Language of Memory in a Crosslinguistic Perspective*, Amsterdam, Amsterdam John Benjamins Editor, 2007.
- Andall J., Duncan D. (eds), *Italian Colonialism. Legacy and Memory*, Berna, Peter Lang, 2005.
- Andall J., *National Belongings: Hybridity in Italian Colonial and Postcolonial Cultures*, Oxford, Peter Lang, 2010.
- Anderson B., *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 1996 (*Imagined Communities*, London, Verso, 1986).
- Appellius M., *Il cimitero degli elefanti*, Milano, Alpes, 1928.
- Arendt H., *The Human condition*, Chicago, Chicago Univesrity Press, 1958.
- Assmann J., *Collective Memory and Cultural Identity*, in «New German Critique», n. 65, 1995.
- Id., *Comunicative and Cultural Memory*, in A. Erll, A. Nunning (eds), *Cultural Memory Studies: An international and Interdisciplinary Handbook*, Berlin-New York, De Gruyter Editore, 2008.
- Assmann A., *Canon and Archive*, in Erll A., Nunning A. (eds), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin-New York, De Gruyter Editore, 2008.

- Augé M., *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 2018 (*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992).
- Avdela E., *Tempo, Storia e Identità nazionale*, in T. Dragona, A. Fragoudaki (a cura di), *Cos'è la nostra patria*, Atene, Edizioni Alexandria, 1997.
- Bachtin M., *The Dialogic Imagination: Four essays*, M. Holquist (a cura di), Austin, University of Texas Press, 1981.
- Id., *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Balibar E., Wallerstein I. (eds), *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, London, Verso, 1991.
- Bal M., Crewe J., Spitzer L. (eds), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover-New Hampshire, University Press of New England, 1999.
- Bal M., *Introduction*, in Ead, J. Crewe, L. Spitzer (eds), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover-New Hampshire, University Press of New England, 1999.
- Banti G., *Note di letteratura somala*, in «Quaderni del CSA/Centro Piemontese di Studi Africani», 1995.
- Id., *Tradizione e innovazione nella letteratura orale dei somali*, in «Africa», Vol. LI, n. 2, 1996.
- Barbarulli C., *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, Pisa, ETS, 2010.
- Barilli R., *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000.
- Barrera G., *Patrilinearità, razza e identità: l'educazione degli italo-eritrei durante il colonialismo italiano (1885-1934)*, in «Quaderni Storici», n. 32, 2002.
- Ead., *Patrilinearity, Race and Identity*, in R. Ben-Ghiat, M. Fuller (eds), *Italian Colonialism*, New York-London, Palgrave-Macmillan, 2005.
- Barthes R., *Il brusio della lingua: Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.
- Baumann Z., *Modernità liquida*, Bari-Roma, Laterza, 2002 (*Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000).
- Bell hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998 (*Yearning, Race, Gender and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990).
- Benedetti B., *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- Ben Ghiat R., Fuller M. (eds), *Italian Colonialism*, New York-London, Palgrave-Macmillan, 2005.
- Ben Ghiat R., *Fascist Modernities*, London, University of California Press, 2001.
- Id., *Modernity is Just Over There: Colonialism and Italian National Identity*, in «Interventions», n. 8, 2006.
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

- Id., *Sul concetto di storia*, G. Bonola, M. Ranchetti (a cura di), Torino, Einaudi, 1997.
- Id., *Opere complete*, in E. Ganni (a cura di), *Scritti 1934-1937*, Vol. XI, Torino, Einaudi, 2004.
- Id., *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, Torino, Einaudi, 2011.
- Benvenuti G., Ceserani R., *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Benvenuti G., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.
- Ead., *Da Flaiano a Ghermandi: Riscritture Postcoloniali*, in «Narrativa», nn. 33-34, 2011-2012.
- Ead., *Boine, Gobineau e la letteratura*, in A. Burgio (a cura di), *Nel nome della razza. Studi sul razzismo e sul revisionismo*, Roma, Manifestolibri, 1998.
- Ead., *Docu-mémoire. "Timira" et les sources du roman néohistorique italien*, in «Poetiche», Vol. XVII, n. 43, 2015.
- Ead., *Memoria e métissage nel romanzo italiano postcoloniale e della migrazione*, in F. Manai, M. Bovo Romoeuf (a cura di), *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.
- Berardinelli A., *La fine del postmoderno*, in «Lo Straniero», nn. 1-2, 1997-1998.
- Id., *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*, in «Moderna», n. 2, 2001.
- Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- Bettini M., *Contro le radici. Tradizione, Identità, Memoria*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Bhabha H., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001 (*The Location of Culture*, London - New York, Routledge, 1994).
- Id., *Culture's in between*, in S. Hall, P. Du Gay (eds), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage, 1996.
- Id., (a cura di), *Nazione e Narrazione*, Roma, Meltemi, 1997 (*Nation and Narration*, New York-London, Routledge, 1990).
- Id., *Sull'imitazione e l'uomo*, in Id., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.
- Bianchi C., Demaria C., Nergaard S. (a cura di), *Spettri del potere*, Roma, Meltemi, 2002.
- Bigliuzzi S., Wood S. (eds), *Collaboration in the Arts from the Middle Ages to the Present*, Ashgate, Aldershot, 2006.
- Bollati G., *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983.
- Bonavita R., *Spettri dell'altro. Letteratura e razzismo nell'Italia contemporanea*, G. Benvenuti, M. Nani (a cura di), Bologna, Il Mulino, 2009.
- Bond E., *Let me go back and recreate what I don't know: Locating Trans-national Memory Work in Contemporary Narrative*, in «Modern Languages Open», 2016.
- Ead., *Writing Migration through the Body*, London-New York, Palgrave-Macmillan, 2018.

- Bonsaver G., Bond E., Faloppa F., *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Berna, Peter Lang, 2015.
- Bovo-Romoeuf M., Manai F. (a cura di), *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.
- Brah A., *Cartographies of Diaspora*, London, Routledge, 1996.
- Branchini R., *Trauma Studies: prospettive e problemi*, in «LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», n. 2, 2013.
- Brinker-Gabler G., Smith S. (eds), *Writing New Identities. Gender, Nationalism and Immigration the New European Subjects*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- Brioni S., *The Somali Within. Language, Race and Belonging in "Minor" Italian Literature*, Oxford, Legenda, 2015.
- Id., *Pratiche «meticce»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»*, in F. Sinopoli (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013.
- Id., *A dialogue that knows no Border between Nationality, Race or Culture: Themes, Impact and the Critical Reception of Far from Mogadishu*, in S. Ramzanali Fazel, *Lontano da Mogadishu*, Milano, Laurana, pp. 606-658.
- Brison S., *Trauma Narratives and the Remaking of the Self*, in M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer (eds), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover-New Hampshire, University Press of New England, 1999.
- Brolli D. (a cura di), *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996.
- Brugnolo S., Colussi D., Zatti S. (a cura di), *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016.
- Brunetti B., *Modernità Malata. Note su Tempo di uccidere di Ennio Flaiano*, in R. Derobertis (a cura di), *Fuori Centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010.
- Burdett C., *Fictions and Narratives of Empire*, in P. Poddar, R. S. Patke, L. Jensen (eds), *A historical companion to postcolonial literatures*, Edinburg, Edinburg University Press, 2008.
- Burgio A. (a cura di), *Nel nome della razza. Studi sul razzismo e sul revisionismo*, Roma, Manifestolibri, 1998.
- Burke P., *La storiografia contemporanea*, Bari-Roma, Laterza, 2007 (*New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press, 1991).
- Burns J., Polezzi L. (a cura di), *Borderlines: Migrazioni e identità nel Novecento*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2003.
- Burns J., *Fragments of Impegno*, Leeds, Northern University Press, 2001.

- Ead., *Frontiere nel testo: autori, collaborazioni e mediazioni nella scrittura italoфона della migrazione*, in Id., L. Polezzi (a cura di), *Borderlines: Migrazioni e identità nel Novecento*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2003.
- Ead., *Migrant Imaginaries. Figures in Italian Migration Literature*, Oxford, Peter Lang, 2013.
- Cabot P., Ranzini P. (a cura di), *Les littératures de la Corne de l'Afrique. Regards croisés*, Paris, Karthala, 2016.
- Cacciatore M. F., Mocchi G., Plastina S. (a cura di), *Percorsi di Genere*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
- Caillois R., *Fiaba, Fantastico, Fantascienza*, in S. Albertazzi (a cura di), *Il punto su: La letteratura fantastica*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Camilotti S., Zangrando S. (a cura di), *Letteratura e migrazione in Italia. Studi e dialoghi*, Trento, UNI Service, 2010.
- Camilotti S., Crivelli T. (a cura di), *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*, Venezia, Ca' Foscari Edizioni, 2017.
- Camilotti S., *Cartoline d'Africa. Le colonie italiane nelle rappresentazioni letterarie*, Venezia, Ca' Foscari Edizioni, 2014.
- Ead., *La letteratura della migrazione in lingua italiana e i suoi riflessi sul concetto di identità culturale*, in F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo*, Bologna, CLUEB, 2012.
- Campani S., *Genere, etnia e classe. Migrazione femminile tra esclusione e identità*, Pisa, ETS, 2000.
- Campbell H., *Etiopianismo, panafricanismo e garveinismo*, in Id., *Resistenza rasta*, Milano, ShaKe, 2004.
- Campbell I. L., Degife G. T., *La repressione fascista in Etiopia: la ricostruzione del massacro di Debrà Libanòs*, in «Studi Piacentini», n. 21, 1997.
- Cao C., *Sul ruolo della scrittura nel romanzo neostorico italiano*, in «Between», Vol. V, n. 10, 2015.
- Capolino T., Giordano F., Manetti B., Ricaldone L. (a cura di), *World Wide Women. Globalizzazione, Generi, Linguaggi*, Torino, Università degli studi di Torino Press, 2011.
- Caravero A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Roma, Feltrinelli, 2011.
- Caruth C., *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.
- Ead., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.

- Cassirer E., *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Heaven-London, Yale University Press, 1944.
- Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Chambers I., Curti L. (a cura di), *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti divisi*, Napoli, Liguori, 1997.
- Chevalier J., Gheerbrant A. (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, numeri*, Milano, Rizzoli, 1986.
- Cixous H., Calle-Cruber, Mirelle, *Hélène Cixous, Rootprints: Memory and Life Writing*, London, Routledge, 2003(1994).
- Cixous H., *The Laugh of Medusa*, in D. Prince-Herndl, R. Worhol (eds), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Basingstoke, Macmillan, 1997.
- Clark M., *Storia dell'Italia contemporanea, 1871-1999*, Milano, Bompiani, 1999.
- Comberiat D., *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dell'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Roma, Caravan Edizioni, 2009.
- Id., *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia*, Berna, Peter Lang, 2010.
- Comberiat D., Pisanelli F. (a cura di), *Scrivere tra le lingue. Migrazione, bilinguismo, plurilinguismo e poetiche della frontiera nell'Italia contemporanea (1980-2015)*, Roma, Aracne, 2017.
- Cometa M., *Studi culturali*, Napoli, Guida, 2010.
- Contarini S., *Narrazioni, migrazioni e genere*, in L. Quaquarelli (a cura di), *Certi Confini. Sulla letteratura italiana della migrazione*, Milano, Morellini, 2010.
- Contarini S., Pias G., Quaquarelli L. (a cura di), *Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana dell'immigrazione*, in «Narrativa», nn. 33-34, 2011.
- Costa C., Teodonio L., *Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola (1923-1945)*, Roma, Iacobelli, 2005.
- Crownshaw R., *The Afterlife of Holocaust Memory in Literature and Culture*, Basingstoke, Palgrave-Macmillan, 2010.
- Cuoco V., *Scritti Vari*, N. Cortese, F. Nicolini (a cura di), V. II, Roma-Bari, Laterza, 1924.
- Davico-Bonino G. (a cura di), *Carolina Invernizio: il romanzo d'appendice*, Torino, Forma, 1983.
- De Caro M., Ferraris M. (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012.
- De Certeau M., *La presa di parola e altri scritti politici*, Roma, Meltemi, 2007 (*La prise de parole et autres écrites politiques*, Paris, Seuil, 1994).
- De Donato G., Stacchini G. (a cura di), *I best seller del Ventennio. Il regime e il libro di massa*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- De Donato G., *Gli archivi del silenzio*, Fasano, Schema, 1995.

- De Federicis L., *Storia e Letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- De Franceschi L. (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una controscoria postcoloniale del cinema italiano*, Roma, Aracne, 2013.
- De Gesù M., *La tradizione del Postmoderno: studi di letteratura italiana*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- Id., *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme, nella postmodernità letteraria*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- Del Boca A., *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- Id., *Gli italiani in Africa orientale. Dall'unità alla marcia su Roma*, Vol. I, Milano, Bruno Mondadori, 1992.
- Id., *Gli italiani in Africa orientale. La conquista dell'impero*, Vol. II, Milano, Bruno Mondadori, 1992.
- Id., *Gli italiani in Libia. Tripoli bel suolo d'amor*, Vol. I, Milano, Bruno Mondadori, 1993.
- Id., *Gli italiani in Libia. Dal fascismo a Gheddafi*, Vol. II, Milano, Bruno Mondadori, 1994.
- Id., *Gli italiani in Africa orientale. La caduta dell'Impero*, Vol. III, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Id., *Gli italiani in Africa orientale. Nostalgia delle colonie* Vol. IV, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Id., *Italiani, brava gente?*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2005.
- Deleuze G., Guattari F., *Rhizome*, Paris, Les Editions de Minuit, 1976.
- Demaria C., *Il trauma, l'archivio, e il testimone*, Bologna, Bononia University Press, 2012.
- Derobertis R. (a cura di), *Fuori Centro: percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010.
- Id., *Dislocazioni. Gli Studi postcoloniali in Italia*, in F. Sinopoli (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013.
- Dianese M., Bettin G., *La strage: Piazza Fontana: verità e memoria*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Di Maio A., *Una nazione di narrazioni*, in N. Farah, *Rifugiati: Voci della diaspora somala*, Roma, Meltemi, 2003.
- Domenichelli M., *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011.
- Donnarumma R., *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «Allegoria», n. 43, Palermo, G. B. Palumbo Editore, 2003.
- Id., *Introduzione*, in «Allegoria», n. 57, Palermo, G. B. Palumbo Editore, 2008.

- Id., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Donnarumma R., Policastro G. (a cura di), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani: Covacich M., Fois M., Genna G., Lagioia N., Nove A., Pascale A., Pugno L., Trevisan V.*, in «Allegoria», n. 57, G. B. Palumbo Editore, 2008.
- D'Ottavio A., *Subalterna. Ai margini del femminismo*, in S. Marchetti, J. M. H. Masciat, V. Perilli (a cura di), *Femministe a parole. Grovigli da districare*, Roma, Ediesse, 2012.
- Du Bois W. B., *The Souls of Black Folk*, Greenwich, Fawcett Publications, 1961.
- Easthope A., *Englishness and National Culture*, London-New York, Routledge, 1999.
- Ehrenreich B., Hochschild A. R. (a cura di), *Donne globali. Tate, colf e badanti*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Elias A., *Sublime desire: history and post-1960 fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
- Erll A., Nunning A. (eds), *Cultural Memory Studies: An international Handbook*, Berlin-New York, De Gruyter Editore, 2008.
- Erll A., *Memory in Culture*, Hampshire, Palgrave-Macmillan, 2011.
- Esposito E., *Social Forgetting: A Systems-Theory Approach*, in A. Erll, A. Nunning (eds), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin-New York, De Gruyter Editore, 2008.
- Fabietti U., Matera V., *Memoria e identità*, Roma, Meltemi, 1999.
- Farah N., *Rifugiati, Voci della diaspora somala*, Roma, Meltemi, 2003.
- Felman S., Laub D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992.
- Ferraris M., *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- Ferroni G., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.
- Fossati M., *Terrorismo e Terroristi*, Milano, Bruno Mondadori, 2018.
- Foucault M., *Storia della sessualità, I. La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Id., *Storia della sessualità II. L'uso dei piaceri*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Id., *Storia della sessualità III. La cura di sé*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Id., *L'Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1999.
- Fracassa U., *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Perrone, 2012.
- Frenquelli G., Melosi L. (a cura di), *Lingua e cultura dell'Italia coloniale*, Roma, Aracne, 2009.
- Freud S., *Studi sull'isteria e altri scritti 1886-1895*, in *Opere Complete*, Torino, Bollati Boringhieri, versione digitale (1975).

- Id., *Al di là del principio di piacer, VIV. Opere complete*, Torino, Bollati Boringhieri, versione digitale (1986).
- Friedlander S., *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- Frye N., *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1969 (*Anatomy of Criticism. Four essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957).
- Fukuyama F., *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992 (*The End of History and The Last Man*, New York, Free Press, 1992).
- Ganeri M., *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni Editore, 1999.
- Ead., *Reazioni allergiche al concetto di Realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di Allegoria*, in *Finzione, Cronaca, Realtà. Scambi intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Atti del convegno, a cura di A. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011.
- Ead., *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni Editore, 1999.
- Gellner E., *Nazioni e nazionalismo*, Roma, Editori Riuniti, 1986 (*Nations and Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1983).
- Giglioli D., *Senza trauma: scrittura dall'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Ginzburg C., *La retorica della storia e la storia della retorica; sui tropi di Hayden White*, in A. Momigliano, *Sui fondamenti della storia antica*, Torino, Einaudi, 1984.
- Id., *Postfazione*, in N. Z. Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1984.
- Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000.
- Id., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- Id., *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Gnisci A., *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.
- Id. (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006.
- Id., *La letteratura italiana della migrazione*, in Id. (a cura di), *Il nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura di migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006.
- Gnisci A., Moll N. (a cura di), *Diaspore europee & Lettere migranti*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002.
- Guillaumin C., *L'idéologie raciste, Gènese et langage actuel*, Paris-La Haye, Mouton, 1972; Ead., *Racism, Sexism, Power and Ideology*, London-New York, Routledge, 1995.

- Halbertsam J., *Temporalità queer e geografie postmoderne*, in Ead., *Maschilità senza uomini*, Pisa, ETS, 2010.
- Halbwachs M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.
- Id., *La memoria collettiva*, postfazione di L. Passerini, Milano, Unicopli, 1996.
- Hale D., *Bachtin in African American Literary Theory*, in «English Literary History», Vol. 61, n. 2, 1994.
- Hall S., *Cultural Identity and Diaspora*, in J. Rutherford (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference*, London, Lawrence and Wishart, 1990.
- Id., *A chi serve l'identità?*, in C. Bianchi, C. Demaria, S. Nergaard (a cura di), *Spettri del potere*, Roma, Meltemi, 2002.
- Harrowitz N., *Matilde Serao's "La mano tagliata": Figuring the Material in Mystery*, in «Stanford Italian Review», Vol. VII, nn. 1-2, 1987.
- Ead., *Antisemitism, Misogyny, and the Logic of Cultural Difference: Cesare Lombroso and Matilde Serao*, Lincoln-London, Nebraska University Press, 1994.
- Hartman G. (ed.), *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Oxford, Blackwell, 1994.
- Harvey D., *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, Milano, Net, 2002.
- Hirsch M., *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Hirsch M., Smith V. (eds), *Gender and Cultural Memory*, in «Signs», Vol. XXVIII, n. 1, 2002.
- Hirsch M., Miller N. K. (eds), *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, New York, Columbia University Press, 2011.
- Hobsbawm E., Ranger T., *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1994 (*The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983).
- Hobsbawm E., *Nazioni e nazionalismi dal 1780. Programmi, mito, realtà*, Torino, Einaudi, 1990 (*Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990).
- Hungerford A., *The Holocaust of Texts: Genocide, Literature, and Personification*, Chicago, Chicago University Press, 2003.
- Hutcheon L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.
- Huyssen A., *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995.
- Iggers G., *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*, London-Hanover, Wesleyan University Press, 1997.

- Jameson F., *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007 (*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991).
- Janigro N., *L'esplosione delle nazioni. Il caso jugoslavo*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Jansen M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità storica*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.
- Jossa S., *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Kaplan E., *Trauma Culture: The Politics of terror and Loss in Media and Literature*, London-New Jersey, Rutgers University Press, 2004.
- Kaplan C., Grewal I. (eds), *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, Minneapolis-London, Minnesota University Press, 2004.
- Labanca N., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Id., *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- La Capra D., *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 2001.
- La Porta F., *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Milano, Bollati Boringhieri, 1995.
- Lee Klein K., *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, in «Representations», n. 69, London, California University Press, 2000.
- Leys R., *Trauma. A Genealogy*, Chicago-London, Chicago University Press, 2000.
- Licari A., Maccagnani R., Zecchi A. (a cura di), *Letteratura, esotismo, colonialismo*, Bologna, Cappelli, 1978.
- Licari A., *Lo sguardo coloniale: per una analisi dei codici dell'esotismo a partire dal "Voyage au Congo" di Gide*, in Ead., R. Maccagnani, A. Zecchi (a cura di), *Letteratura, esotismo, colonialismo*, Bologna, Cappelli, 1978.
- Liemle C., *Ways out of Babel: Linguistic Diversity in Contemporary Literature in Italy. Exploring Multilingualism in the Works of Immigrated Writers*, Trier, Werlag Trier, 2011.
- Lombardi-Diop C., *Malattie e sintomi della storia. Il mal d'Africa di Riccardo Bacchelli*, in R. Derobertis (a cura di), *Fuori Centro: percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010.
- Lombardi-Diop C., Romeo C. (a cura di), *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, New York, Palgrave-Macmillan, 2012.
- Lori L., *Inchiostro d'Africa. La letteratura postcoloniale somala fra diaspora e identità*, Verona, Ombre Corte, 2013.
- Id., *La letteratura postcoloniale somala fra diaspora e identità*, Verona, Ombre Corte, 2013.

- Luckhurst R., *The Trauma Question*, London, Routledge, 2008.
- Lukács G., *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1970.
- Luperini R., *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- Id., *Controtempo*, Napoli, Liguori, 1999.
- Id., *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.
- Luraschi M., *Beyond Words: Mirroring Identities of Italian Postcolonial Women Writers*, in «Enquire», n. 3, June 2009.
- Lyotard F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Marchetti S., Mascat J. M. H., Perilli V. (a cura di), *Femministe a parole. Grovigli da districare*, Roma, Ediesse, 2012.
- Mari L., *La resistenza dei legami: narrazioni e rappresentazioni della famiglia nella trilogia dei romanzi "Past Imperfect" di Nuruddin Farah*, Università di Bologna, Tesi di dottorato, 2013, pp. 293-302.
- Mazza-Galanti C., *Paradigma Indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec*, in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008.
- McClintock A., *Imperial leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*, New York-London, Routledge, 1995.
- Melosi L. (a cura di), *Lingua e cultura dell'Italia coloniale*, Roma, Aracne, 2009.
- Meneghelli D. (a cura di), *Teorie del punto di vista*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998.
- Id., *Finzioni dell'io nella letteratura italiana dell'immigrazione*, in «Narrativa», n. 28, 2006.
- Mengozzi C., *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013.
- Mezzarda S., *La condizione Postcoloniale*, Verona, Ombre Corte, 2008.
- Middleton P., Woods, T. (eds), *Literatures of Memory: History, Time, and Space in Postwar Writing*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- Moll N., *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, Bologna, Pàtron, 2015.
- Mondello E. (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Marsilio, 2004.
- Moore B., *Social Origins of Dictatorship and Democracy*, Boston, Beacon Press, 1993.
- Morace R., *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012.
- Morin D., *Le texte légitime. Pratiques Littéraires orales et traditionnelles en Afrique du Nord-Est*, Paris, Peeters Selaf, 1999.

- Morosetti T. (a cura di), *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura dell'immigrazione all'incontro con l'altro*, numero monografico in «Quaderni del '900», n. 4, 2004.
- Mussolini B., *Scritti e discorsi*, Vol. IX, Milano, Hoepli, 1934.
- Nassar A., Friese H. (eds), *Identities: Time, Difference and Boundaries*, New York, Berghahn, 2002.
- Negro M. G., *Il mondo, il grido, la parola: la questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015.
- Nelson C., Grossberg L. (eds), *Marxism and The Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988.
- Nora P., *Entre mémoire et histoire*, in Id. (a cura di), *Les lieux de mémoire*, Paris, Seuil, Vol. I, 1984.
- Nunning A., Gymnich G., Sommer R. (eds), *Literature and Memory: Theoretical Paradigms-Genres-Functions*, Narr, Tübingen, 2006.
- Ojetti U., *In Italia, l'arte ha da essere italiana?*, Milano, Mondadori, 1942.
- Olick J., *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*, London, Routledge, 2007.
- Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.
- Pagliara M., *Faccetta nera. Il romanzo coloniale*, in G. De Donato, G. Stacchini (a cura di), *I best seller del Ventennio. Il regime e il libro di massa*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- Parati G., *Looking through Non-Western Eyes. Immigrant Women's Autobiographical Narratives in Italian*, in G. Brinker-Gabler, S. Smith (eds), *Writing New Identities. Gender, Nationalism and Immigration the New European Subjects*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1997.
- Ead. (a cura di), *Mediterranean Crossroads, Migration Literature in Italy*, London, Associated University Press, 1999.
- Ead., *Migration Italy: The Art of Talking Back to the Destination Culture*, Toronto, Toronto University Press, 2005.
- Petrovich Njegosh T., *Gli italiani sono bianchi? Per una storia della linea del colore in Italia*, in Ead., A. Scacchi (a cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, Verona, Ombre Corte, 2012, pp. 13-45.
- Pezzarossa F., *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1999.
- Pezzarossa F., Rossini I. (a cura di), *Leggere il testo e il mondo*, Bologna, CLUEB, 2012.
- Piga Bruni E., *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

- Poddar P., Patke R. S., Jensen L. (eds), *A historical companion to postcolonial literatures*, Edinburg, Edinburg University Press, 2008.
- Poidimani N., *Difendere la "razza". Identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*, Roma, Sensibili alle foglie, 2009.
- Polkinghorne D., *Narrative Psychology and Historical Consciousness: Relationships and Perspective*, in J. Straub (ed.), *Narration, Identity, and Historical Consciousness*, New York, Berghahn Books, 2005.
- Ponzanesi S., *Post-Colonial Women's Writing in Italian: A Case of Study of the Eritrean Ribka Sibhatu*, in «Northeast African Studies», Vol. V, n. 3, 1998.
- Ead., *Paradoxes of Postcolonial Culture: Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, New York University Press, 2004.
- Ead., *Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero e la letteratura meticcica*, in «Quaderni del '900», Vol. IV, n. 4, 2004.
- Portelli A., *Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano*, in *L'ospite ingrato. Globalizzazione e identità*, in «Annuario del Centro Studi Franco Fortini», Vol. III, 2000.
- Prince Herndl D., Worhol R. (eds), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Basingstoke, Macmillan, 1997.
- Proglgio G., *Memorie oltre il confine. La letteratura postcoloniale italiana in prospettiva storica*, Verona, Ombre Corte, 2011.
- Proto Pisani A., Souny W., *De la poésie nationale au prisme du roman d'exil, Madre piccola de Cristina Ali Farah*, in «Italies», nn. 17-18, 2014.
- Putnam H., *Ragione, verità e storia*, Milano, Il Saggiatore, 1994.
- Quaquarelli L. (a cura di), *Certi Confini. Sulla letteratura italiana della migrazione*, Milano, Morellini, 2010.
- Ead., *Narrazione e migrazione*, Milano, Morellini, 2015.
- Renan E., *Qu'est-ce qu'une nation ? / conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882 par Ernst Renan*, Paris, Calmann-Lévy, 1882.
- Richter M., *Intrecci di genere e generazioni. Ricomposizione identitaria e rappresentazione femminile nella scrittura migrante*, in M. Traversi, M. Ognisanti (a cura di), *Letterature migranti e identità urbane*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- Ricoeur P., *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- Rigney A., *Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory*, in «Journal of European Studies», Vol. XXXV, n. 1, 2005, pp. 11-28.
- Romeo C., *Rewriting the Nation: Migrant and post-Migrant Women Writers in Italy*, Rutgers, New Jersey-New Brunswick University Press, 2006.
- Ead., *Spazio postcoloniale e rappresentazioni di genere nell'Italia contemporanea*, in T. Capolino, F. Giordano, B. Manetti, L. Ricaldone (a cura di), *World Wide Women*.

Globalizzazione, Generi, Linguaggi, Vol. III, Torino, Edizioni dell'Università degli studi di Torino, 2011.

- Ead., *Meccanismi di censura e rapporti di potere nelle autobiografie collaborative*, in «Between», Vol. V, n. 9, 2015.
- Ead., *Riscrivere la nazione: la letteratura italiana postcoloniale*, Milano, Le Monnier Università, 2018.
- Rosa Astor A., *Storia europea della letteratura italiana, III. La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009.
- Rotheberg M., *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- Sabbatucci G., Vidotto V. (a cura di), *Storia d'Italia, VI. L'Italia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Sabelli S., *Sessualità, Razza, Classe e Migrazioni nella costruzione dell' "italianità"*, in M. F. Cacciatore, G. Mocchi, S. Plastina (a cura di), *Percorsi di Genere*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
- Said E., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.
- Id., *Cultura e Imperialismo*, Roma, Gambetti, 1998.
- Salecl R., *From Clitoridectomy to Body Art*, in S. Ahmed, J. Stacey (eds), *Thinking through the Skin*, London, Routledge, 2001.
- Salinari C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- Sandoval C., *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis-London, Minnesota University Press, 2000.
- Santacroce I., *Destroy*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- Scholliers P., *Meals, Food Narratives, and Sentiments of Belonging in Past and Present*, in Id. (ed.), *Food, Drink and Identity: Cooking, Eating and Drinking in Europe since the Middle Ages*, Berg, Oxford University Press, 2001.
- Scurati A., *Letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.
- Serkowska A. (a cura di), *Finzione, Cronaca, Realtà. Scambi intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Atti di convegno, Massa, Transeuropa, 2011.
- Simonetti G., *Sul romanzo italiano oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in «Contemporanea», n. 4, 2006.
- Id., *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, Palermo, G. B. Palumbo Editore, 2008.
- Sinibaldi M., *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997.
- Sinopoli F. (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013.

- Ead., *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Roma, Bulzoni, 2014.
- Ead., *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, in A. Gnisci (a cura di), *Il nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura di migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006.
- Skocki T., *Il perdurare della violenza. Settimana nera di Enrico Emanuelli: tra echi flaiaini e problematiche della decolonizzazione*, in «Oblío», Vol. III, n. 11.
- Smith A., *Le origini etniche delle nazioni*, Bologna, Il Mulino, 1992 (*The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, Blackwell, 1986).
- Sorgoni B., *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interraziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Napoli, Liguori, 1998.
- Spinazzola V., *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- Id. (a cura di), *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere. Dieci modelli a confronto*, Milano, Fondazione A. e A. Mondadori-Il Saggiatore, 2000.
- Id. (a cura di), *Che fine ha fatto il postmoderno?*, Milano, Mondadori-Il Saggiatore, 2004.
- Spivak G. C., *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson, L. Grossberg (eds), *Marxism and The Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988.
- Ead., *A critique of Postcolonial Reason: Toward a History of The Vanishing Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Stefani G., *Colonia per maschi: Italiani in Africa Orientale. Una storia di genere*, Verona, Ombre Corte, 2007.
- Stoler A. L., *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of things*, Durham-London, Duke University Press, 1995.
- Stone L., *The revival of narrative: Reflections on a New Old History*, in «Past and Present», n. 85, November 1979.
- Straub J., *Personal and Collective Identity: A conceptual Analysis*, in A. Nassar, H. Friese (eds), *Identities: Time, Difference and Boundaries*, New York, Berghahn Books, 2002.
- Id. (a cura di), *Narration, Identity, and Historical Consciousness*, New York, Berghahn Books, 2005.
- Taddia I., *Italian Memories/African Memories of Colonialism*, in R. Ben Ghiat, M. Fuller (eds), *Italian Colonialism*, New York, Palgrave-Macmillan, 2005.
- Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.
- Id., *Noi e gli Altri: la riflessione francese sulla diversità umana*, Torino, Einaudi, 1991.
- Topolski J., *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

- Traversi M., Ognisanti M. (a cura di), *Letterature migranti e identità urbane*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- Triulzi A., *Ritorni di memoria nell'Italia postcoloniale*, in R. Borroni (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Ulivieri S., *Genere, etnia e formazione: una ricerca biografica*, in L. Borghi (a cura di), *Visioni in/sostenibili. Genere e intercultura*, Cagliari, Cuec, 2003.
- Valbrega P., *L'immagine dell'ebreo nell' "Orfana del Ghetto"*, in G. Davico Bonino (a cura di), *Carolina Invernizio: il romanzo d'appendice*, Torino, Forma, 1983.
- Van der Kolk B., Van der Hart O., *The intrusive past: the flexibility of memory and the engraving of trauma*, in C. Caruth (a cura di), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Venturini M., *Controcànone. Per una cartografia della scrittura coloniale e postcoloniale italiana*, Roma, Aracne, 2010.
- Violi P., *Il paesaggio della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014.
- Waberi A., *Garane Garane, il nomade d'Azania*, in G. Garane, *Il latte è buono*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005.
- Wagenbaur T. (ed.), *The Poetics of Memory*, Stauffenburg, Tübingen, 1998.
- Waugh P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London, Routledge, 1984.
- Westphal B., *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando, 2009.
- White H., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006.
- Whitehead A., *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- Wiewiorka A., *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992.
- Ead., *On Testimony*, in G. Hartman (ed.), *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Oxford, Blackwell, 1994.
- Williams J., *Doing History: Nuruddin Farah's Sweet and Sour Milk, Subaltern Studies and the Postcolonial Trajectory of silence*, in «Research in African Literatures», Vol. XXXVII, n. 4, 2006.
- Wood S., *A "Quattro Mani" Collaboration in Italian Immigrant Literature*, in S. Bigliazzi, S. Wood (eds), *Collaboration in the Arts from the Middle Ages to the Present*, Ashgate, Aldershot, 2006.
- Wu Ming, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009.
- Yedlowski P., *Comunità narrative*, in Id., *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.
- Zanini P., *I significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

- Zewde B., *A History of Modern Ethiopia, 1855-1974*, London, James Currey Editore, 1991.
- Zinato E., *Il problema del romanzo. I modelli di Lukács e Bachtin*, in Id., S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti (a cura di), *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016.

III. Sitografia

- *Agorà. Paesaggi dell'intercultura*, http://www.vanninieditrice.it/agora_home.asp.
- Ali Farah C., *Yabar, ragazzo alla ricerca di sé* (intervista) <https://ilmanifesto.it/yabar-ragazzo-alla-ricerca-di-se/>.
- Amadei A., *Quale razza?*, <https://www.youtube.com/watch?v=ivqZeYkMCm0>.
- Banca Dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale, <http://basili-limm.el-ghibli.it/>.
- Borgi D., *Smettiamo di chiamarla "letteratura di migrazione"?*, in «Nazione indiana», <https://www.zeroviolenza.it/component/k2/item/12950-letetratura-di-migrazione>.
- *Carmilla on-line*, <https://www.carmillaonline.com/>
- *Caffè: rivista di letteratura multiculturale*, <http://www.archivioimmigrazione.org/caffe.htm>.
- Comberiatì D., *Le molte voci del soggetto nomade*, in *Scritture migranti: intervista di scambi interculturali*, http://www.retidededalus.it/Archivi/2007/marzo/LETTERATURA_E_MONDO/Letteratura_migrante.htm.
- Cortellessa A., *Reale, troppo reale: ritratto di una generazione traumatizzata senza evento traumatico. Ovvero come mai gli scrittori si trasformano in reporter*, in «Lo stato delle cose», Specchio+, Speciale Letteratura, novembre 2008, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/>.
- Donnarumma R., *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani*, in «Allegoria», n. 75, <http://www.allegoriaonline.it/index.php/anticipazioni/621-il-faut-etre-absolument-hypermodernes-unareplica-a-remo-ceserani.htm>.
- *El Ghibli. Rivista online di letteratura della migrazione*, <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/>
- Farah, A., *Intervista a A. Farah*, https://www.canal-u.tv/video/uds/lecon_de_litterature.18821, 24 Settembre 2015, ultima consultazione il 20/10/2017 (non più accessibile).
- Gadaleta G., *Intervista a Garane Garane*, http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=03_12§ion=6&index_pos=2.html.
- Gadaleta G., *Sconfinando. Intervista a G. Ghermandi*, Radio Mompracem, <http://www.mompracemradio.it/mompracem/2007/11/08/gabriella-ghermandi/> visitato il 21/08/2019.

- *Il lavoro culturale*, <https://www.lavoroculturale.org/>
- *Il primo amore*, <https://www.ilprimoamore.com/blog/>
- *Kùmà. Creolizzare l'Europa*, <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.
- *Le parole e le cose*, <http://www.leparoleelecose.it/>
- *LettERRANZA.org*, <http://www.letteranza.org/>.
- *Lipperattura*, <http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/>
- *Minima et Moralia*, <http://www.minimaetmoralia.it/>
- *Nazione indiana*, <https://www.nazioneindiana.com/>
- Patti E., *Cosa resta del New Italian Epic*, «Il lavoro culturale», <http://www.lavoroculturale.org/che-cosa-resta-del-new-italian-epic>.
- *Razza partigiana* <http://www.razzapartigiana.it/>
- *Sagarana*, <http://www.sagarana.net/home.php>
- Scego I., *Intervista a I. Scego*, <https://www.qcodemag.it/archivio/2015/12/09/dua-intervista-a-igiaba-scego/>.
- *Scritture migranti: rivista di scambi interculturali*, <http://www.scritturemigranti.it/>.
- *Storie migranti. Una storia delle migrazioni attraverso i racconti dei migranti*, <http://www.storiemigranti.org/>.
- *Vibrisse*, <https://vibrisse.wordpress.com/>
- Wu Ming, *Timira Cut 'n' Paste*, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2012/07/timira-cut-n-paste/>
- *Wu Ming Foundation*, <https://www.wumingfoundation.com/giap/>