

In questo volume viene affrontato, con approfondimenti su testi ed episodi storici, il problema della rimozione del passato coloniale italiano con i suoi effetti persistenti nella nostra cultura e con il conseguente tardivo sviluppo degli studi in materia.

Viene utilizzata una metodologia interdisciplinare interessata all'immaginario interculturale, alle questioni linguistiche, alla produzione di testi in lingua italiana da parte di autori ed autrici translingui provenienti, in particolare, dai paesi del Corno d'Africa: pratiche di scrittura "meticcias", utili a narrare il passato coloniale, le memorie perdute e le rimozioni drammatiche, frutto delle asimmetrie postcoloniali.

Autori e Autrici

Roberto Derobertis, Nora Moll, Maria Grazia Negro, Andrea Sirotti, Simone Brioni, Barbara De Vivo, Daniele Comberiat, Antonio M. Morone

Franca Sinopoli insegna Critica letteraria e letterature comparate all'Università Sapienza di Roma. Ha partecipato a diversi volumi come autrice e come curatrice, tra i più recenti *La dimensione europea nello studio letterario* (B. Mondadori, 2009), *La Storia nella scrittura diasporica* (Bulzoni, 2009) e *La letteratura del mondo nel XXI secolo* (B. Mondadori, 2010).

€ 18,00

ISBN 978-88-97339-18-2



Sinopoli **POSTCOLONIALE ITALIANO**

Novalogos **LET 5**

POSTCOLONIALE ITALIANO

Tra letteratura e storia

a cura di Franca Sinopoli



Novalogos

Bibliografia

Testi ed edizioni di riferimento

Scego I., 2005, *Dismatria e Salsicce* in F. Capitani, E. Coen (a cura di) *Pecore nere: racconti*, Roma-Bari, Laterza (IS-D e IS-S).

Scego I., 2010, *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, (IS-MC-DS).

Ali Farah C., 2007, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, (CAF-MP).

Testi critici

AA.VV., 2003, *Migranti*. Saggi di F. Pezzarossa, E. dell'Oro, S. Moussa Ba, A. Jabbar, G. Hajdari, S. Wright, Y. Wakkas, S. Vanvolsem, San Giovanni in Persiceto, Edizioni Eks&Tra.

Bassnett S., Lefevere A. (eds.), 1998, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon-Philadelphia-Toronto-Sydney-Johannesburg, Multilingual Matters.

Bassnett S., Trivedi H. (eds.), 1999, *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London, Routledge.

Commare G., 2006, *I figli africani di Dante: sulla letteratura migrante italoфона*, Catania, C.U.E.C.M.

Del Boca A., 1992, *L'Africa nella coscienza degli italiani: miti, memorie, errori, sconfitte*, Roma-Bari, Laterza.

Gnisci A., 1998, *La letteratura italiana della migrazione*, Roma, Lilit.

Parati G., 2005, *Migration Italy: the Art of Talking Back in a Destination Culture*, Toronto, University of Toronto Press.

Zullo F., 2010, "Costruire l'impalcatura del proprio futuro". *Letteratura italoфона: storie "postcoloniali" di voci migranti*, in S. Bassi, A. Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali, un'introduzione*, Firenze, Le Lettere.

Capitolo quinto

Pratiche «meticce»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»¹

Simone Brioni

Lo storico Tekeste Negash ha di recente sottolineato l'importanza di un confronto tra diverse prospettive per superare la visione unilaterale ed eurocentrica sul colonialismo che ancor oggi è dominante in Europa.² In particolare, egli ha identificato nella pratica collaborativa uno strumento di dialogo interculturale per contrastare il racconto egemonico della storia coloniale. L'obiettivo di questo saggio è analizzare tre opere che hanno sperimentato la scrittura collettiva per parlare del colonialismo italiano: *Timira. Romanzo meticcio* (2012) di Antar Mohamed e Wu Ming 2,³ e i documentari *Aulò. Roma postcoloniale* (2012)⁴ e *La quarta via. Mogadiscio, Pavia* (2012),⁵ che ho scritto rispettivamente con Ribka

¹ Questa pubblicazione è stata resa possibile grazie al supporto ricevuto dall'Institute of Advanced Study dell'Università di Warwick. Sono grato ad Antar Mohamed e Wu Ming 2 per la disponibilità manifestata al confronto e al dialogo durante la stesura di questo articolo.

² Tekeste Negash, *Italian Research on Africa: A Bridge for Intercultural Dialogue or an Instrument of Neocolonialism?*, Lezione magistrale, Conferenza di Studi Africani, Università di Pavia, Facoltà di Scienze Politiche, 20 Settembre 2012.

³ Antar Mohamed, Wu Ming 2, *Timira. Romanzo meticcio*, Einaudi, Torino, 2012.

⁴ Simone Brioni, Graziano Chiscuzzu e Ermanno Guida, *Aulò. Roma postcoloniale*, Kimerafilm, 2012. Dove non indicato altrimenti, con *Aulò* mi riferisco a questo documentario e non al testo di Ribka Sibhatu a cui è ispirato: Ribka Sibhatu, *Aulò. Canto-poesia dell'Eritrea*, Sinnos, Roma, 1993.

⁵ Simone Brioni, Graziano Chiscuzzu e Ermanno Guida, *La quarta via. Mogadiscio, Italia*, Kimerafilm, 2012.

Sibhatu e Kaha Mohamed Aden, due scrittrici immigrate in Italia dall'Eritrea e dalla Somalia. Il mio intervento vuole confrontare alcuni aspetti del processo realizzativo di questi lavori, pur conscio che i documentari rispondano a una logica produttiva indipendente e siano rivolti a un pubblico assai più di nicchia di quello a cui si rivolge *Timira*, per metterne in luce differenze e possibili contiguità discorsive nel comune intento di fare i conti con il passato coloniale italiano.

La mia posizione di autore in questo saggio è dunque duplice: da un lato vorrei discutere alcune questioni teoriche sollevate da queste opere; dall'altro vorrei parlare della mia esperienza di coautorato. Quando io, Kaha e Ribka abbiamo deciso di scrivere insieme i documentari ci siamo proposti di parlare della memoria coloniale a un pubblico più ampio di quello a cui ci rivolgiamo solitamente, vale a dire ricercatori accademici o persone interessate alla mediazione interculturale e all'immigrazione. Questo intervento va invece nella direzione opposta: mettendo in luce alcune delle questioni critiche che hanno accompagnato la nostra pratica artistica e quella di *Timira*, spero di fornire elementi di riflessione utili a coloro che studiano o vorrebbero realizzare opere che trattano il tema del colonialismo italiano.

Questo articolo prende spunto dallo scritto *New Italian Epic 2.0* (2008) di Wu Ming 1,⁶ uno dei «*compadres*»⁷ di Wu Ming 2, in cui la forma del saggio viene utilizzata per spiegare alcune scelte narrative e mettere parzialmente in discussione la dicotomia tra critica e pratica artistica nella letteratura contemporanea, affermando che la seconda non è possibile senza

⁶ Wu Ming 1, *New Italian Epic 2.0. Memorandum 1993-2008. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, 2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf>. Mi riferisco alla versione online del *Memorandum* invece che a quella cartacea, poiché il testo pubblicato in rete contiene un'interessante premessa che esplicita con chiarezza i rapporti tra saggistica e narrativa nel *New Italian Epic*.

⁷ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 524.

una precedente riflessione teorica.⁸ Per quanto riguarda il mio personale contributo ad *Aulò* e *La quarta via*, queste opere hanno tratto ispirazione dalla mia ricerca di dottorato sulla scrittura postcoloniale italiana che ho iniziato nel 2009, e viceversa. Similmente, *Timira* mette in luce il dialogo tra teoria e pratica postcoloniale con le quattro lettere intermittenenti in cui Wu Ming 2 s'interroga circa il suo ruolo all'interno dell'operazione di scrittura collettiva in atto nel romanzo. Inoltre, Antar Mohamed e Wu Ming 2 dimostrano la loro attenzione per il discorso critico riguardo al postcoloniale italiano in ambito accademico riferendosi a un intervento di Roberto Derobertis, autore di uno dei saggi presenti in questa raccolta.⁹ La connessione tra la pratica artistica e il dialogo critico è forse il primo degli elementi che caratterizza queste opere.

Coautorato e autobiografia

Timira è un romanzo scritto a quattro mani da Antar Mohamed e Wu Ming 2, che a loro volta hanno rielaborato le memorie di Isabella Marincola, scomparsa alcuni mesi dopo l'inizio della sua collaborazione con Wu Ming 2. Isabella era la madre di Antar,¹⁰ era nata nel 1925 a Mogadiscio da un'unione mista, e aveva passato la propria infanzia nell'Italia fascista. Isabella era cittadina italiana, e aveva un fratello, Giorgio, partigiano e antifascista.¹¹ Ciò nonostante non era riconosciuta come italiana ed era discriminata a causa del colore della pelle.

⁸ Wu Ming 1, op. cit., p. 2.

⁹ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 506.

¹⁰ Per evitare ambiguità, mi riferisco a nomi di persona di origine araba, somala, swahili, tigrina e wolof con il loro nome proprio seguendo la forma corretta in uso in queste lingue. Il medesimo criterio è stato applicato nella bibliografia.

¹¹ La vita di Giorgio Marincola è raccontata in Aureliano Amadei, *Quale razza*, 2009, <<http://www.youtube.com/watch?v=ivqZeYkMCM0>>; Carlo Costa e Lorenzo Teodonio, *Razza Partigiana. Storia di Giorgio Marincola*

La realizzazione di quest'opera a quattro mani, che racconta la storia di una donna che non ha potuto partecipare all'effettiva stesura del romanzo pur offrendone la principale ispirazione con i propri racconti, pone alcune questioni circa la collaborazione tra gli autori. Mentre Antar Mohamed, arrivato in Italia a vent'anni nel 1983, è alla sua prima esperienza letteraria, Wu Ming 2 è uno scrittore professionista, nonché autore di numerosi romanzi di successo.¹² Pur essendo emigrato dalla Somalia, Antar è madrelingua e cittadino italiano, e la sua interazione con Wu Ming 2 è diversa da quella tra autori immigrati e coautori italiani che aveva caratterizzato alcuni scritti realizzati nei primissimi anni novanta tra cui *Io venditore di elefanti* (1990) di Pap Khouma (a cura di Oreste Pivetta),¹³ *Chiamatemi Ali* (1990) di Carla De Girolamo, Daniele Miccione e Mohamed Bouchane,¹⁴ e *Immigrato* (1990) di Mario Fortunato e Salah Methani,¹⁵ e *La promessa di Hamadi* (1991) di Alessandro Micheletti e Saidou Moussa Ba.¹⁶ Questi testi sono significativi – come dimostrano anche le ristampe di alcuni di questi lavori, nonché la recente traduzione

(1923-1945), Iacobelli, Roma, 2005; Wu Ming 2, *Basta uno sparo. Storia di un partigiano italo-somalo nella Resistenza italiana*, Transeuropa, Massa, 2010; il sito web *Razza partigiana*, <www.razzapartigiana.it>.

¹² Wu Ming 2 ha firmato con il nome collettivo di Luther Blisset e Wu Ming alcuni romanzi di successo tra cui Luther Blisset, *Q*, Einaudi, Torino, 1999; Vitaliano Ravagli, Wu Ming, *Asce di guerra*, Einaudi, Torino, 2000; Wu Ming, *54*, Einaudi, Torino, 2002; Wu Ming, *Manituana*, Einaudi, Torino, 2007; Wu Ming, *Altai*, Einaudi, Torino, 2009. Tra i suoi libri individuali ricordiamo: Wu Ming 2, *Guerra agli umani*, Einaudi, Torino, 2003; Wu Ming 2, *Il sentiero degli dei*, Einaudi, Torino, 2010.

¹³ Pap Khouma, *Io venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, Oreste Pivetta (a cura di), Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2006 [1990].

¹⁴ Carla De Girolamo, Mohamed Bouchane, Daniele Miccione, *Chiamatemi Ali*, Leonardo, Milano, 1990.

¹⁵ Mario Fortunato, Salah Methani, *Immigrato*, Bompiani, Milano, 2006 [1990].

¹⁶ Alessandro Micheletti, Saidou Moussa Ba, *La promessa di Hamadi*, De Agostini, Novara, 1991.

in lingua inglese di *Io venditore di elefanti* –,¹⁷ in quanto rappresentano il primo sforzo di dare agli immigrati una «consistenza culturale e una presenza, introducendoli come soggetti che scrivono, leggono, pensano e raccontano storie».¹⁸ Queste opere inoltre sono nate in risposta all'«urgenza politica di raccontare storie diverse riguardo alla vita e alle aspirazioni degli immigrati rispetto a quelle che sono ripetute al posto loro [...] nei media».¹⁹ In questi scritti, le coautrici e i coautori italiani erano garanti della correttezza linguistica del volume, i cui contenuti erano suggeriti dall'autore immigrato.

La collaborazione tra Antar Mohamed, Isabella Marincola e Wu Ming 2 da questo punto di vista presenta invece caratteristiche diverse. Wu Ming 2 aveva raccolto per tre mesi la testimonianza di Isabella con un registratore, prima della scomparsa della donna il 30 marzo 2010.²⁰ Inizialmente egli avrebbe voluto scrivere questa testimonianza interamente di proprio pugno, rendendo «letterario» il contenuto di queste interviste. Questo suo primo approccio a Isabella viene descritto come quello di un colonizzatore: «sono venuto alle tue coste come un europeo d'altri tempi, per trasformare le tue terre nella mia colonia».²¹ Successivamente Isabella e Antar lo hanno convito

¹⁷ Pap Khouma, *I Was an Elephant Salesman*, Oreste Pivetta (a cura di), trad. ingl. di Rebecca Hopkins, Indiana University Press, Bloomington, 2010.

¹⁸ Jennifer Burns, *Outside Voices Within: Immigration Literature in Italian*, in Ania Gillian, Ann Hallamore Caesar (a cura di), *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*, Cambridge Scholars, Cambridge, p. 136. [T.d.A.]

¹⁹ Ibid. [T.d.A.] Su questo tema si veda anche Jennifer Burns, *Frontiere nel testo: autori, collaborazioni e mediazioni nella scrittura italo-fona della migrazione*, in Jennifer Burns, Loredana Polezzi (a cura di), *Borderlines: Migrazioni e identità nel Novecento*, Cosmo Iannone, Isernia, 2003, pp. 203-212; Sharon Wood, *A «Quattro Mani» Collaboration in Italian Immigrant Literature*, in S. Bigliuzzi, S. Wood (a cura di), *Collaboration in the Arts from the Middle Ages to the Present*, Ashgate, Aldershot, 2006, pp. 151-162.

²⁰ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 344.

²¹ Ibid.

a voler dividere «a metà la scrittura e le fatiche, le lodi e gli insuccessi», operazione che alla fine si è potuta condividere solo con il figlio di Isabella.²² Per questa ragione Isabella non compare tra gli autori, e la sua storia è oggetto della narrazione di Antar e Wu Ming 2. Wu Ming 2 afferma che la scrittura del romanzo fatta con Antar e basata sul racconto di Isabella, nonché la parziale interazione con Isabella stessa hanno fatto in modo che *Timira* evitasse di rappresentare «l'emarginato di pelle scura che può raccontare la sua storia solo indossando il costume del 'povero negro', per poi farsi prestare la voce da un ventriloquo di pelle bianca», cosa si sarebbe verificata se lui solo avesse scritto il romanzo.²³

In un'intervista privata con Severino Mario Antonelli,²⁴ gli autori di *Timira* hanno rivelato di essersi inizialmente divisi la scrittura: Wu Ming 2 ha rielaborato il racconto del passato di Isabella basandosi sulle interviste da lui raccolte, mentre Antar ha scritto le parti più recenti della vita della madre. In un secondo momento, Antar è intervenuto sulle parti scritte da Wu Ming 2 e viceversa. Una delle modifiche più rilevanti rispetto alla prima stesura dell'opera è stata l'introduzione nelle parti scritte da Antar di un narratore definito da Wu Ming 2 come «una sorta di figlio-amico»,²⁵ che si rivolge a Isabella utilizzando la seconda persona singolare, e ne descrive le azioni.

La suddivisione della scrittura sembra una condizione necessaria ma tuttavia non sufficiente alla condivisione del lavoro. In un passaggio significativo di *Timira*, Wu Ming 2 suggerisce che il suo capitale simbolico di uomo bianco nato in Italia, nonché la sua esperienza letteraria possano avere avuto

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Intervista avvenuta a Roma il 5 dicembre 2012. Ringrazio l'autore per aver concesso l'ascolto della registrazione audio dell'intervista per la stesura di questo articolo.

²⁵ Wu Ming 2 ha definito questo narratore con queste parole in una presentazione di *Timira* avvenuta a Seriate, presso Spazioterzomondo, il 10 Novembre 2012.

una forte influenza nella realizzazione del romanzo con Antar: «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».²⁶ Queste riflessioni sulla scrittura collettiva sono accompagnate dall'urgenza di raccontare una storia importante per capire la discriminazione in termini di razza nell'Italia di ieri e di oggi come quella di Isabella: «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. D'altra parte eravamo entrambi convinti che la tua [*di Isabella*, N.d.A.] terra avesse diritto a un posto sul mappamondo [...] [se] fossi tornato ai miei lidi [...] tu di certo avresti lasciato perdere ogni cartografia. E non perché senza di me non saresti riuscita nell'impresa, ma perché non avresti voluto farlo da sola»²⁷ La volontà programmatica di voler scrivere a fianco di e non solo sull'altro in *Timira* si pone in aperta contrapposizione rispetto al rapporto di Isabella con alcune delle figure culturali più influenti nell'Italia degli anni '50 come Giuseppe De Santis²⁸ e Indro Montanelli,²⁹ per i quali un'italiana dalla pelle scura occupava un posto subordinato all'interno della società.

Le riflessioni metatestuali di Wu Ming 2 mostrano come la scrittura collaborativa di *Timira* sia in parte scaturita da precise domande, che vorrei sviluppare in relazione alla mia esperienza di coautorato per i documentari *Aulò* e *La quarta via*. *La quarta via* è stato il primo documentario che ho realizzato nell'estate del 2009 con Isacco Chiaf, Graziano Chiscuzzu ed

²⁶ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 345.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., pp. 219-225.

²⁹ Ibid., pp. 169-177.

Ermanno Guida. Stavo scrivendo la mia domanda di dottorato, e mi ero messo in contatto con Kaha Mohamed Aden, scrittrice nata a Mogadiscio nel 1966 e giunta in Italia nel 1986. Kaha mi ha fatto leggere i suoi racconti inediti, che sarebbero poi stati inclusi nella raccolta *Fra-intendimenti* (2010).³⁰ Ho provato enorme ammirazione per la sua capacità di riflettere e far riflettere circa le discriminazioni di genere e razza in Italia. Il documentario è sorto da un cordiale scambio intellettuale e un intenso dialogo che abbiamo intrapreso da allora. Nel 2007, Kaha aveva portato in scena per la prima volta il racconto orale «La quarta via»,³¹ di cui mi avevano colpito in particolar modo tre aspetti. Il primo era l'abilità di riassumere una prospettiva specifica circa la storia del suo paese di origine. Il secondo era l'intenzione di non voler scrivere questa storia, poiché ispirata alla narrazione orale somala. Questo aspetto era una sorta di arma a doppio taglio dato che da un lato permetteva di conoscere una caratteristica importante di una tradizione culturale, ma dall'altro lato limitava le possibilità di accesso al lavoro di Kaha esclusivamente al momento della performance. In terzo luogo, Kaha descriveva «La quarta via» come uno spazio collettivo, aperto al confronto: immaginare Mogadiscio e farla rivivere doveva essere un'operazione da attuare, parafrasando alcuni racconti di Kaha, «potenzialmente insieme a tutte le persone provviste di un paio di orecchie»³² e alla quale potevano collaborare possibili «alleati».³³

Questa consapevolezza ha portato alla costituzione di una vera e propria comunità narrativa, composta da chi ha realizzato gli apparati paratestuali dei documentari, le traduzioni, le musiche, il montaggio, la fotografia, nonché da coloro che hanno voluto condividere con noi opinioni e pareri, balconi

³⁰ Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, Nottetempo, Roma, 2010.

³¹ Kaha Mohamed Aden, «La quarta via», Cinema Teatro Lux, Pisa, 28 Settembre 2007.

³² Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, cit., p. 110.

³³ *Ibid.*, p. 25.

per le riprese, o furgoni per il trasporto dei materiali. Questa comunità ha offerto la propria competenza e i propri mezzi affinché quel racconto prendesse una forma nuova e potesse essere ulteriormente condiviso. Parafrasando *Timira*, questo gruppo ha restituito «La quarta via» a Kaha in un'altra forma, ma soprattutto ha reso disponibile il racconto a una pubblico più ampio.³⁴ Il nostro obiettivo è stato quello di coinvolgere gli spettatori nella testimonianza della storia di Mogadiscio, e di creare un luogo della memoria, in cui altre persone si potessero riconoscere. Shirin Ramzanali Fazel ha sottolineato chiaramente questo aspetto nel suo intervento introduttivo ai documentari: «I ricordi di Kaha su Mogadiscio si intrecciano con miei, si mescolano tra loro. Idealmente ci teniamo per mano e ripercorriamo le strade della nostra città natale».³⁵

Va notato tuttavia che il collettivo che ha realizzato *La quarta via* non ha voluto rendere conto della «natura collettiva dell'autobiografia», in cui «più si scrive, e meno si appartiene a sé stessi»,³⁶ come si invoca in *Timira* in base alle elaborazioni teoriche sulla «morte dell'autore» descritte da Roland Barthes nell'omonimo saggio.³⁷ Declamare la morte dell'autorialità pare infatti un privilegio riservato a coloro la cui soggettività viene già riconosciuta, e forse questo spiega come mai così tanti scrittori immigrati in Italia abbiano utilizzato proprio l'autobiografia come genere per riappropriarsi della propria identità. Ne *La quarta via*, la forma autobiografica è stata scelta per affermare la soggettività di un'intellettuale italiana dalla pella nera, spesso negata nell'immagine dominante degli

³⁴ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 503.

³⁵ Shirin Ramzanali Fazel, *Le storie intrecciate della diaspora somala*, in Simone Brioni (a cura di), *Somalitalia: quattro vie per Mogadiscio/ Somalitalia: Four Roads to Mogadishu*, Kimerafilm, Roma, 2012, p. 22.

³⁶ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 504.

³⁷ Roland Barthes, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di Bruno Belotto, Einaudi, Torino, 1988, pp. 51-52. Barthes viene significativamente citato come riferimento culturale al termine di *Timira*, in Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 525.

immigrati in Italia. A differenza di *Timira*, il cui progetto originario è stato interrotto dalla morte di Isabella, ne *La quarta via* è possibile ascoltare la storia della protagonista femminile dalla sua stessa voce.

Entusiasta dell'esperienza di lavoro collaborativo per *La quarta via*, nel 2011 ho contattato Ribka Sibhatu di cui avevo apprezzato l'opera saggistica³⁸ oltre che narrativa,³⁹ e in particolare il *Aulò. Canto-poesia dell'Eritrea* (1993).⁴⁰ Dopo avere visto il nostro primo lavoro, Ribka ha accettato di condividere con noi la realizzazione di *Aulò*. In questo documentario, Ribka è affiancata da un ragazzo bianco e italiano che intrattiene un dialogo ideale con lei, riflettendo sulle sue parole. Questo personaggio è ispirato alla storia del suo interprete, Ermanno Guida, uno dei registi del documentario, che da anni vive e lavora nella capitale italiana pur non essendovi nato, ed è per questo spesso definito come non-romano. Ermanno propone una visione critica rispetto all'appartenenza basata sul nesso tra territorio e identità: egli è rappresentato in continuo movimento attraverso una città che non mostra mai di sentire interamente sua, a causa della distanza che sente rispetto alla storia coloniale del proprio paese, di cui prende graduale coscienza. La sua figura si contrappone per molti versi a quella di Ribka, che inizia a presentare la sua storia nel giardino di casa, e considera Roma un luogo che le appartiene, nonostante vi sia spesso marginalizzata a causa del colore della pelle. Graziella Parati sottolinea questo aspetto nella sua introduzione al documentario: «Gli

³⁸ Ribka Sibhatu, *Il cittadino che non c'è. L'immigrazione nei media italiani*, EDUP, Roma, 2004.

³⁹ Oltre ad *Aulò. Canto-poesia dell'Eritrea*, mi riferisco alle poesie di Ribka, ora raccolte in un unico volume: Ribka Sibhatu, *Aulò! Aulò! Aulò! Poesie di nostalgia, d'esilio e d'amore di Ribka Sibhatu. / Aulò! Aulò! Aulò! Poems of Nostalgia, Exile and Love*, Simone Brioni (a cura di), Kimerafilm, Roma, 2012. Più recentemente la scrittrice ha pubblicato una raccolta di racconti tradizionali eritrei: Ribka Sibhatu, *Il numero esatto delle stelle*, Sinno, Roma, 2012.

⁴⁰ Cfr. Ribka Sibhatu, *Aulò. Canto-poesia dell'Eritrea*, cit.

aulò recitati dall'autrice sullo sfondo del paesaggio urbano di Roma ci invitano ad una riconciliazione che è performata *in loco*, affinché lei possa rendere Roma la sua città, e affermare che, sebbene le sue radici siano disperate, lei è 'di qui'.⁴¹

Ci siamo interrogati a lungo circa la presenza di questo ragazzo e in particolar modo sulla scelta di chiudere il documentario con le sue parole «Roma non è nel sangue, Roma è di chi ci abita»,⁴² dato che non volevamo che il discorso di Ribka apparisse legittimato dalla voce di un maschio bianco. In ultima analisi, ci è parso che ciò non avvenisse e abbiamo preferito mostrare che, citando ancora *Timira*, «siamo tutti profughi, senza fissa dimora nell'intrico del mondo. Respinti alla frontiera da un esercito di parole, cerchiamo una storia dove avere rifugio». ⁴³ In altre parole, pur riconoscendo la differenza tra le esperienze di migrazione del ragazzo e di Ribka, abbiamo rappresentato una loro possibile alleanza riguardo alla questione dell'appartenenza. La scelta che questo personaggio parlasse con un accento del nord – una decisione quasi forzata per un'opera autoprodotta e senza attori professionisti come la nostra – poneva inoltre l'inconveniente che la sua denuncia del razzismo in Italia avrebbe potuto essere interpretata come un giudizio negativo su Roma e i suoi abitanti. Questo problema era poi acuito dalla scelta di inserire le interviste ai bagnanti di Ostia: la nostra intenzione era quella di mostrare alcuni dei pregiudizi riguardo alla razza presenti nel paese, ma esisteva il rischio di ridicolizzare la popolazione di quelle spiagge, perlopiù appartenente alla classe operaia, o di confermare gli stereotipi razzisti interni al paese.⁴⁴ Sebbene l'intreccio del-

⁴¹ Graziella Parati, *Introduzione*, in Ribka Sibhatu, *Aulò! Aulò! Aulò! Poesie di nostalgia, d'esilio e d'amore di Ribka Sibhatu. / Aulò! Aulò! Aulò! Poems of Nostalgia, Exile and Love*, Simone Brioni (a cura di), Kimerafilm, Roma, 2012, p. 18.

⁴² Simone Brioni, Graziano Chiscuzzu e Ermanno Guida, *Aulò. Roma post-coloniale*, cit.

⁴³ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 10.

⁴⁴ Sono grato a Federico Faloppa e a Roberto Derobertis per avere riflettuto

le melodie di *Faccetta nera* e *Tutti al mare* di sottofondo crei indubbiamente un effetto parodico, le risposte che abbiamo ottenuto (incluse quasi nella loro interezza e con tagli ridotti) sono ben più varie rispetto a quelle che in molti si sarebbero potuti aspettare. Inoltre, dopo i titoli di coda, l'ultima parola sulla questione dell'immigrazione spetta proprio a uno dei bagnanti di Ostia che afferma di non avere alcun pregiudizio e di voler accogliere coloro che varcano i confini nazionali.

Parlando di questa esperienza di scrittura collettiva a cui ho avuto la fortuna di partecipare, ho cercato di mostrare che il nostro lavoro, come quello di molti di coloro che in questi anni si sono misurati nel racconto dell'eredità coloniale italiana, è frutto di precise decisioni narrative che, condivisibili o no, non sono scollegate da una riflessione circa possibili questioni «etiche», inevitabili per affrontare problemi cruciali nell'Italia di oggi come il razzismo. È importante inoltre sottolineare che sia nei documentari che in *Timira* la dimensione del genere è fondamentale, forse in risposta alla «tripla discriminazione» a cui le donne di origine africana sono state soggette a causa delle leggi razziali, dell'amnesia sul periodo coloniale, e del sessismo che ancora impera in Italia.⁴⁵ Il collettivo artistico che ha raccontato la vita di Isabella, e quello che ha trasformato in documentario le storie di Kaha e Ribka insieme alle stesse autrici si sono potuti formare solo in seguito a un lavoro narrativo precedente fatto principalmente da scrittrici

su questo specifico aspetto del documentario nei loro interventi rispettivamente al seminario «Contemporary Italian Documentaries and the 'Bel Paese'» presso l'Università di Warwick, il 16 maggio 2011, e al seminario «Studi sul postcoloniale italiano» tenutosi all'Università La Sapienza di Roma, il 16 dicembre 2011, da cui questo volume ha preso origine. Il documentario nella sua versione definitiva è stato anche il frutto di un dialogo con coloro che sono intervenuti alle presentazioni.

⁴⁵ Daniele Comberiat, *Prendere di petto la storia: Scrittura, memoria storica, e questione di genere nelle scrittrici postcoloniali di espressione italiana*, in Silvia Camilotti (a cura di), *Lingue e letterature in movimento*, Bononia University Press, Bologna, 2008. p. 56.

sia immigrate, come ad esempio Gabriella Ghermandi, Martha Nasibù, Maria Abbebu Viarengo, Shirin Ramzanali Fazel – oltre ovviamente alle stesse Kaha e Ribka –, sia nate in Italia come Igiaba Scego e Cristina Ali Farah. Pur identificando un medesimo tentativo di opporsi al razzismo e al sessismo, è però fondamentale rilevare una differenza tra queste tre opere collettive e quella in parte autobiografica di ciascuna di queste scrittrici. Riconoscere l'importanza e la necessità dell'autorappresentazione di donne di origine africana in lingua italiana è doveroso proprio in relazione alle dinamiche discriminatorie che anche *Timira*, *La quarta via* e *Aulò* tentano di denunciare.

Tra fiction e realismo: meticcio narrativo e «oggetti narrativi non identificati»

Come recita il sottotitolo di *Timira*, quello di Antar Mohamed e Wu Ming 2 è un «romanzo meticcio», non solo per la partecipazione programmatica di diversi autori, ma anche per la presenza di inserti compositi, tra cui documenti storici originali, lettere, e fotografie.⁴⁶ La dimensione «transmediale»⁴⁷ dell'opera è sottolineata dai numerosi riferimenti al cinema, come la presenza finale dei «titoli di coda»,⁴⁸ che caratterizza molti romanzi del collettivo Wu Ming, primo fra tutti *54* (2002), in cui uno dei personaggi principali è l'attore Cary Grant.⁴⁹ Questo testo intrattiene una stretta relazione con *Timira*: come *54* suggerisce che «non c'è nessun dopoguerra»,⁵⁰ vale a dire che la guerra fredda è la continuazione di un conflitto bellico mai spentosi, così *Timira* mostra come il razzismo del periodo coloniale sia sopravvissuto alla perdita delle colonie. Un riferimento cinematografico importante in *Ti-*

⁴⁶ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 523.

⁴⁷ Cfr. Wu Ming 1, op. cit., p. 22.

⁴⁸ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., pp. 503-525 passim.

⁴⁹ Wu Ming, *54*, cit.

⁵⁰ Ibid., p. 3.

mira è quello a *Riso Amaro* (1949) di Giuseppe de Santis,⁵¹ in cui Isabella Marincola aveva interpretato il ruolo di mondina «clandestina», vale a dire una di quelle lavoratrici che si trovavano in risaia senza contratto. In una presentazione di *Timira*,⁵² Wu Ming 2 ha sottolineato che l'improbabile presenza di una mondina nera nell'Italia del dopoguerra in un film considerato un capolavoro del neorealismo italiano, fa sorgere dei dubbi riguardo al concetto stesso di realismo. Questa affermazione è interessante in relazione a *Timira*, dato che il genere biografico o autobiografico scelto dagli autori è stato spesso considerato come una forma espressiva legata all'autenticità, cosa che Antar e Wu Ming 2 mettono in discussione.⁵³ Per esempio, *Timira* presenta rimandi all'estetica della rete, come un passaggio in cui si descrivono «alberi e montagne specchiati sull'acqua, come negli scatti da cartolina di Google Earth».⁵⁴ Internet sembra essere inoltre il luogo in cui il discorso iniziato nel romanzo sembra trovare un naturale sviluppo: in un pannello del social network *Pinterest*,⁵⁵ gli autori hanno caricato i filmati e le fotografie originali a cui si fa riferimento in *Timira*, e hanno raccolto gli spezzoni più significativi del dialogo intrattenuto con alcuni giornalisti e ricercatori accademici in una pagina del sito *Giap*.⁵⁶

Questi riferimenti a una realtà mediata sono funzionali a fare di *Timira* un romanzo storico *sui generis* o, per usare le parole di Wu Ming 1, un «oggetto narrativo non identificato».⁵⁷

⁵¹ Giuseppe De Santis, *Riso Amaro*, Lux Film, 1949. Cfr. Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 217.

⁵² La presentazione è avvenuta a Seriate, presso Spazioterzomondo, il 10 Novembre 2012.

⁵³ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 504.

⁵⁴ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 150.

⁵⁵ *Timira*. Immagini intorno a un romanzo di Antar Mohamed e Wu Ming 2, 2012, <<http://www.pinterest.com/einauideditore/timira/>>.

⁵⁶ Wu Ming 2, #*Timira Cut 'n' Paste*, 2012, <<http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=8758>>.

⁵⁷ Wu Ming 1, op. cit., p. 21.

L'opera di Wu Ming 2 e Antar Mohamed rappresenta pagine poco note della storia nazionale come il colonialismo, l'amministrazione fiduciaria italiana e la cooperazione italiana in Somalia, nonché la vicenda emblematica di Giuseppe Marincola, di recente ricostruita anche da due storici, Carlo Costa e Lorenzo Teodonio.⁵⁸ Tuttavia, il suo realismo sta «nella narrazione di un reale che non 'sta là fuori', che viene scomposto e ricomposto a partire da elementi che pure esistono [...] Nella composizione e scomposizione delle relazioni; nel continuo passare da una dimensione interiore, sentimentale o della memoria, ad una dimensione esteriore, storica. In una accurata mimesi linguistica che nasconde sotto il tappeto della lingua apparentemente media i propri giochi linguistici».⁵⁹ La specifica interpretazione del realismo in relazione al linguaggio di *Timira* – in cui bolognese, sardo e somalo talvolta si mescolano all'italiano – è ben illustrata da Wu Ming 2 in un'intervista in cui afferma di aver fatto parlare agli avventori di un bar della Val di Fiemme «una sorta di grammelot fiemmeso che nessun individuo parla davvero, in quelle zone», per far provare al lettore il «medesimo spaesamento linguistico provato dalla protagonista».⁶⁰ Questo particolare rapporto con il realismo appare evidenziato anche dalla frase che apre il romanzo, mutuata dal film *Burke & Hare* (2010) di John Landis:⁶¹ «Questa è una storia vera [...] comprese le parti che non lo sono».⁶² A tal proposito gli autori hanno notato in una presentazione del libro che il personaggio di Antar è stato costruito come «una sorta di Sancho Panza» da accompagnare alla figura del «Don Chisciotte» del romanzo, Isabella.⁶³ Il

⁵⁸ Carlo Costa e Lorenzo Teodonio, op. cit.

⁵⁹ Girolamo De Michele, «Neorealismo» ed epica. *Una risposta ai critici letterari (e agli altri)*. Un romanzo storico, diversi linguaggi, 2008, <<http://www.carmillaonline.com/archives/2008/06/002676print.html>>.

⁶⁰ Wu Ming 2, #*Timira Cut 'n' Paste*, cit.

⁶¹ John Landis, *Burke & Hare*, Ealing Studio, 2010.

⁶² Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., pp. 5-6.

⁶³ La presentazione è avvenuta a Seriate, presso Spazioterzomondo, il 10

carattere composito e solo in parte realistico di *Timira* è volto a sottolineare la complessità «di quello che si usa chiamare la Storia»,⁶⁴ e a mostrarne un preciso punto di vista anch'esso mutuato dalle esigenze narrative: «[*Timira*] non intende raccontare una verità assoluta».⁶⁵

Ci siamo dovuti misurare con questioni simili anche nella realizzazione di *Aulò* e *La quarta via*. Se *Timira* è infatti un romanzo con numerosi riferimenti al cinema, i nostri lavori intrattengono uno stretto dialogo con l'opera di Kaha e Ribka,⁶⁶ e con la letteratura orale africana a cui le autrici s'ispirano.⁶⁷ Come ho notato altrove,⁶⁸ *La quarta via* è tratto da una racconto orale di Kaha che già accompagnava la narrazione a inserti multimediali, e in *Aulò* sono recitati alcuni componimenti orali in tigrino. Quest'ultimo documentario prende le mosse dal testo *Aulò*,⁶⁹ che già di per sé è un'opera ibrida, un'autobiografia con un chiaro intento didattico, poiché include poesie ed elementi paratestuali come note esplicative, illustrazioni, racconti tradizionali, ricette e informazioni sull'Eritrea. Inoltre questo libro è scritto in italiano con un testo a fronte in tigrino in cui «la traduzione diviene un para-

Novembre 2012.

⁶⁴ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 7.

⁶⁵ Ibid., p. 505. In relazione a un successivo sviluppo di questo passaggio, nonostante quanto affermano Wu Ming 2 e Antar Mohamed, va notato che *Timira* non racconta «la verità-di-Isabella», ma semmai una sua rielaborazione e interpretazione.

⁶⁶ Riguardo alla relazione che *La quarta via* intrattiene con i racconti di Kaha si veda Monica Jansen, *Le cinque vie di Kaha: i colori dei «Fra-intendimenti»*, in «Narrativa» 33-34 (2012), pp. 237-248.

⁶⁷ Sul rapporto tra i documentari e la tradizione orale si veda Kombola Ramadhani Mussa, *Le ex-colonie italiane nei racconti orali di Ribka Sibhatu e Kaha Mohamed Aden: I documentari La Quarta via. Mogadiscio, Italia e Aulò. Roma post-coloniale*, in «Enthymema» 7 (2012), pp. 252-256. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2650>>.

⁶⁸ Simone Brioni, *Tradurre l'identità nell'Italia post-coloniale: La quarta via di Kaha Mohamed Aden*, in «Altrealie» 41 (2011), pp. 110-124.

⁶⁹ Ribka Sibhatu, *Aulò. Canto poesia dell'Eritrea*, cit.

dosso costitutivo della scrittura: il suo ruolo è ad un tempo evidenziato e negato, in quanto il testo di partenza e quello di arrivo si confondono, e l'uno non può mai interamente sostituire l'altro né distaccarsene, ma solo vivere al suo fianco, in un equilibrio instabile e almeno potenzialmente dinamico».⁷⁰

Abbiamo cercato di restituire il carattere eterogeneo della narrazione nelle opere di Kaha e di Ribka con la presenza di inserti di diversa natura come fotografie e documentari che evocano Asmara e Mogadiscio nell'assenza, o il riferimento rispettivamente a una mappa ne *La quarta via* e alle radici dell'albero genealogico in *Aulò*. Similmente, le colonne sonore hanno contribuito a dare un sapore completamente diverso alle due opere. Come afferma Danyel Ghidini, «nel caso de *La quarta via* Giovanni Ferliga ha creato uno spazio sonoro elettronico assolutamente straniante, che riporta a una dimensione al di là dello spazio urbano di Pavia e di quello evocato di Mogadiscio. In *Aulò*, le musiche di Edoardo Chiaf e Gabriele Mitelli, ispirate all'ethio-jazz di Mulatu Astatke, accompagnano le riprese di una Roma 'africanizzata'».⁷¹ Le citazioni e i cartelli all'interno dei documentari, tratti da saggi e opere narrative, rimandano alla dimensione della scrittura che è propria della vita professionale di Kaha e Ribka, e in un certo senso iscrivono la loro esperienza all'interno di un contesto di testimonianze più ampio. Va rilevato inoltre che entrambi i documentari hanno sottotitoli in lingua inglese, poiché intendono rivolgersi a un pubblico che eccede i confini nazionali.

Il genere documentaristico è stato da noi scelto per contrastare la rappresentazione negativa dell'immigrazione spesso proposta dai media nazionali. Citando le parole del personag-

⁷⁰ Loredana Polezzi, *La mobilità come modello: ripensando i margini della scrittura italiana*, in A. Gnisci, N. Moll (a cura di), *Studi europei e mediterranei*, fascicolo 22 (2008) di «Studi (e testi) italiani», p. 123.

⁷¹ Danyel Ghidini, *Per un nuovo orientamento. I documentari La quarta via e Aulò*, in «Africa» (12 settembre 2012), <<http://affrica.org/per-un-nuovo-orientamento-i-documentari-la-quarta-via-e-aulo/>>.

gio di Isabella Marincola in *Timira*, l'audiovisivo permette d'imporre l'attenzione verso le voci e i corpi di persone che spesso hanno dovuto subire sguardi di non-accettazione per via del colore della pelle: «nel cinema il rapporto col pubblico era troppo indiretto e quel che a me piaceva era proprio quel rapporto, finalmente rovesciato rispetto alla mia vita di tutti i giorni». ⁷² Inoltre il nostro obiettivo è stato quello di suscitare interesse per gli scritti di Kaha, Ribka e possibilmente altri autori immigrati in Italia, che spesso non ricevono l'attenzione che meritano. Benché si presenti come una forma realistica di narrazione, il documentario ha una capacità di dissimulare la realtà forse maggiore delle opere di fiction, proprio perché si propone come un'opera «veritiera». Abbiamo cercato di smorzare questo effetto, scegliendo che le protagoniste dei documentari non guardassero in camera, al contrario di come si usa in molte opere dello stesso genere e nei telegiornali per far sembrare che chi parla dica la verità. Questo espediente è stato importante per presentare la storia dalla prospettiva personale di Kaha e Ribka, e offrirne una specifica interpretazione.

La scelta di un genere realista come il documentario non ha tuttavia ostacolato la costruzione fittizia dei protagonisti de *La quarta via* e *Aulò*. La vestizione di Kaha con il *guntiino* e la preparazione del rito del caffè da parte di Ribka, anch'essa vestita con un abito tradizionale eritreo, sono due scene che hanno posto molti interrogativi in fase di scrittura. Un possibile problema di queste sequenze era quello di etnicizzare la descrizione autobiografica delle autrici, confermando la rappresentazione di un'Africa folklorica, lontana dalla supposta «modernità» occidentale. Alla fine abbiamo deciso di mantenere queste immagini, per rendere partecipi i nostri spettatori di specifici elementi culturali, ma soprattutto perché entrambi i passaggi non erano avulsi da una precisa collocazione storica. Va notato che la presenza del *guntiino* ne *La quarta*

⁷² Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 236.

via, utilizzato da Kaha anche nella performance «Mettiti nei miei panni», ⁷³ vuole far riflettere circa la standardizzazione dell'identità musulmana espressa con il vestiario, che si è diffusa in Somalia anche a causa della guerra civile. ⁷⁴

Inoltre, abbiamo inventato per il ragazzo di *Aulò* un nonno fittizio, che ha combattuto in Africa e la descrive mutando un'immagine contenuta nell'incipit di *Tempo di Uccidere* (1947) di Ennio Flaiano: «quell'atmosfera morbida [...] dava alle piante l'aspetto di animali impagliati». ⁷⁵ Questo testo viene citato anche da numerosi autori italiani che hanno raccontato l'esperienza italiana in Africa, ⁷⁶ inclusi Antar Mohamed e Wu Ming 2. ⁷⁷ Il rimando a *Tempo di Uccidere* è solo uno dei riferimenti intertestuali che abbiamo disseminato nei documentari per costruire un possibile «gioco» con lo spettatore, come del resto hanno fatto anche gli autori di *Timira*. ⁷⁸

I documentari si riferiscono poi ad alcuni simboli del colonialismo italiano che compaiono in altre opere realizzate nello stesso periodo sul tema. Per esempio, alcune scene de *La quarta via* evocano la cattedrale di Mogadiscio, che viene ricordata anche in *Timira*. ⁷⁹ Mentre nel testo di Antar e Wu Ming 2 il gerarca fascista Cesare de Vecchi di Val Cismon rivendica la costruzione di quest'opera come l'imposizione di un «monumento della arte nostra e dello spirito nettamente cattolico, restauratore dei valori spirituali del fascismo», ⁸⁰ Kaha ne parla come una presenza che testimoniava la convivenza di molte

⁷³ Kaha Mohamed Aden, «Mettiti nei miei panni», Università di Pavia, Pavia, 8 Marzo 2003.

⁷⁴ Cfr. Heather Marie Akou, *The Politics of Dress in Somali Culture*, Indiana University Press, Bloomington, 2011.

⁷⁵ Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere*, Rizzoli, Milano, 2008 [1947], p. 3.

⁷⁶ Cfr. Piera Carroli, *Oltre Babilonia? Postcolonial Female Trajectories Towards Nomadic Subjectivity*, in «Italian Studies» 65.2 (2010), p. 209.

⁷⁷ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 235.

⁷⁸ Ibid., p. 504.

⁷⁹ Ibid., p. 34.

⁸⁰ Ibid., p. 35.

religioni in Somalia, un aspetto che contraddistingue Mogadiscio da Pavia, in cui non esistono vere e proprie moschee. Parafrasando Wu Ming 2,⁸¹ non si tratta certo di una «coincidenza» che nello stesso periodo persone diverse in maniera del tutto indipendente abbiano menzionato proprio questo edificio per raccontare il colonialismo italiano. Il riferimento specifico alla cattedrale di Mogadiscio invita a una possibile riflessione riguardo al ruolo delle istituzioni cattoliche nell'esperienza coloniale italiana – una riflessione già suggerita dal titolo d'ispirazione biblica del romanzo di Flaiano già citato –, nonché allo stretto rapporto tra il compiersi dell'impresa coloniale e la costruzione del paesaggio, «inteso non come elemento materiale – sinonimo di ambiente o di territorio – ma come prodotto culturale, percezione collettiva che estrae significati dal suolo e dalle piante».⁸²

Un ulteriore esempio del dialogo intertestuale presente nei documentari in relazione allo spazio è riscontrabile nella sequenza di *Aulò. Roma Postcoloniale* in cui Ribka Sibhatu rintraccia le origini del nome di Piazza dei Cinquecento davanti alla stazione di Termini nella celebrazione italiana per la battaglia di Dogali (1887). Ribka fa sua la proposta di una canzone del rapper Boika Esteban,⁸³ che invita ad intitolare la piazza ad Andrea Costa, politico socialista, e Ulisse Barbieri, poeta anarchico e strenuo oppositore della conquista coloniale italiana, a cui la scrittrice ha dedicato un interessante articolo.⁸⁴ Va

⁸¹ Wu Ming 2, *Enrico Brizzi. L'attesa piega degli eventi*, in «Nandropausa» 14-15, 2008, <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa14.htm#brizzi>>.

⁸² Wu Ming 2, *Orizzonti d'Impero e paesaggi coloniali – Una riflessione di Wu Ming 2*, in «Giap!» (13 Giugno 2012), <<http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=8302>>.

⁸³ Boika Esteban, *Piazza dei 500*, 2010, <<http://www.youtube.com/watch?v=OYK5v5JLx0E>>. Boika Esteban è lo pseudonimo di Emilio G. Berrocal, dottorando in antropologia presso l'Università di Durham, nel Regno Unito.

⁸⁴ Ribka Sibhatu, *Una battaglia con due eroi: Dejazmach Bahta Hagos e*

inoltre ricordato che alla stazione di Termini, luogo d'incontro dei primi immigrati dal corno d'Africa è dedicata anche una sezione di *La mia casa è dove sono* di Igiaba Scego (2012),⁸⁵ un testo con una struttura assai simile a *La quarta via*, dato che la scrittrice parla di Mogadiscio ricostruendone la memoria in alcuni luoghi della città di Roma.⁸⁶ Estratti da *Ribellione* (1887) di Ulisse Barbieri⁸⁷ si ritrovano sia in *Aulò. Roma Postcoloniale*, sia ne *Lottava vibrazione* di Carlo Lucarelli (2010),⁸⁸ un romanzo che presenta anch'esso un carattere composito per via delle frequenti descrizioni di fotografie, lettere e documenti ufficiali verosimili.⁸⁹

Il riferimento a Ulisse Barbieri nel documentario vuole porre l'attenzione sulla retorica anti-coloniale che ha caratterizzato il Risorgimento, un periodo cruciale per la costituzione dell'Italia come nazione unitaria e indipendente. È significativo notare che anche *Timira* si riferisce a un mito fondativo anti-coloniale italiano, vale a dire la Resistenza. Presentando la storia di Giorgio Marincola, Antar Mohamed e Wu Ming 2 suggeriscono un'implicita riflessione riguardo alla comune battaglia dei partigiani italiani e dei popoli colonizzati dagli

il maggiore Pietro Toselli, Maria Paola Nanni, Franco Pittau (a cura di), *Africa-Italia. Scenari migratori*, IDOS, Roma, 2010, pp. 115-116.

⁸⁵ Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, Rizzoli, Milano, 2010, pp. 93-109.

⁸⁶ Daniele Comberiati nota un'altra interessante assonanza nell'opera delle due autrici: «Kaha si serv[e] di carta e penna per disegnare la città, per tracciarne linee e confini, così come aveva immaginato qualche anno fa Igiaba Scego in un suo racconto, *Il disegno*, nel quale una Mogadiscio dimenticata, ricordata e infine ripensata e ricostruita veniva disegnata ad un bambino che non l'aveva mai vista». Cfr. Daniele Comberiati, *Raccontare l'Italia postcoloniale: note sparse su identità e cultura nei documentari Aulò e La quarta via*, in «Nazione Indiana» (14 Dicembre 2012), <<http://www.nazioneindiana.com/2012/12/14/margini-spostamenti-confini-note-sparse-su-identita-e-cultura-a-partire-da-due-film-curati-da-simone-brioni/>>.

⁸⁷ Ulisse Barbieri, *Ribellione*, Nomade Psicico, Mantova, 2009 [1887], <www.nomadepsichico.it/bookaccess.php?libro=ribellione.pdf>.

⁸⁸ Carlo Lucarelli, *Lottava vibrazione*, Einaudi, Torino, 2008, p. 257.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 454.

italiani contro lo stesso nemico: il fascismo. I riferimenti al Risorgimento e alla Resistenza sono volti a ripensare la storia italiana contemporanea, 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 ideali comuni.

Meticciato artistico e discorso postcoloniale italiano

Timira è l'esperienza più recente di un interesse in ambito letterario per il colonialismo che si è manifestato in Italia negli ultimi vent'anni. Come Wu Ming 2 ha messo in luce,⁹⁰ diversi scritti tra cui *L'inattesa piega degli eventi* (2008) di Enrico Brizzi,⁹¹ *Volto nascosto* (2007) di Gianfranco Manfredi,⁹² *Regina di fiori e di perle* (2007) di Gabriella Ghermandi,⁹³ e *L'ottava vibrazione* di Carlo Lucarelli,⁹⁴ hanno affrontato questo tema ancora rimosso dalla coscienza nazionale italiana.⁹⁵ La recensione dà una connotazione «politica» a questa simultanea attenzione riguardo al colonialismo, collegandola alla protesta contro la discriminazione degli immigrati in Italia e contro gli interventi militari italiani in Iraq e Afghanistan: «raccontare il passato significa sempre evocare interrogativi sul presente. Mettere in scena l'impresa coloniale italiana vuol dire fare i conti con il razzismo e il colonialismo di oggi. Creare un cortocircuito tra 'il fardello dell'uomo bianco' e l'esportazione della democrazia».⁹⁶

⁹⁰ Wu Ming 2, *Enrico Brizzi. L'inattesa piega degli eventi*, cit.

⁹¹ Enrico Brizzi, *L'inattesa piega degli eventi*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008.

⁹² Gianfranco Manfredi, *Volto nascosto*, Bonelli, Milano, 2007.

⁹³ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma, 2007.

⁹⁴ Carlo Lucarelli, op. cit.

⁹⁵ Nicola Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 474.

⁹⁶ Wu Ming 2, *Enrico Brizzi. L'inattesa piega degli eventi*, cit.

In un intervento ispirato a quello di Wu Ming 2, ho ribadito che questa spiegazione appare convincente.⁹⁷ Occorre però riconoscere che alcune di queste opere riproducono stereotipi della letteratura coloniale, ottenendo forse un effetto opposto rispetto a quello auspicato.⁹⁸ La recensione di Wu Ming 2 menziona solamente opere di autori madrelingua italiani di cui solo una, Gabriella Ghermandi, ha origini africane. Tuttavia, come lo stesso Wu Ming 2 ha affermato in un'intervista con Giuliano Santoro,⁹⁹ i testi di scrittori e scrittrici immigrati in Italia dalle ex-colonie rientrano all'interno di questo sforzo «collettivo ma autonomo» di narrare il colonialismo italiano.¹⁰⁰ A tal proposito è opportuno rilevare una differenza tra autori immigrati e nati in Italia, dato che la scrittura di coloro che si trovano in una condizione di marginalità in termini di genere e di razza costituisce un modo per ottenere riconoscimento all'interno della società italiana.¹⁰¹ Il contributo di autori e autrici di origine africana appare inoltre necessario per fare i conti con il passato coloniale e il suo immaginario, proprio perché mostra una prospettiva spesso più attenta alle testimonianze dei «colonizzati».¹⁰²

⁹⁷ Simone Brioni, *Coincidenze*, in «Per un discorso post-coloniale italiano», contenuto speciale di *Somalitalia: quattro vie per Mogadiscio / Somalitalia: Four Roads to Mogadishu*, Simone Brioni (a cura di), Kimerafilm, Roma, 2012.

⁹⁸ Cfr. Giulietta Stefani, *Eroi e antieroi coloniali. Uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli*, in «Zapruder» 23, 2010, pp. 40-56.

⁹⁹ Giuliano Santoro e Wu Ming 2, *La guerra razziale. Tra Affile e il colonialismo rimosso*, in «DinamoPress», 20 Novembre 2012, <<http://www.dinamopress.com/la-memoria-rimossa-tra-il-monumento-di-affile-a-graziani-il-colonialismo-nostrano-e-gli-italiani-brava-gente>>.

¹⁰⁰ Wu Ming 2, *Enrico Brizzi, L'inattesa piega degli eventi*, cit.

¹⁰¹ Con il termine «razza» in questo articolo mi riferisco al costruito sociale privo di alcun dato biologico in base al quale alcuni individui vengono discriminati per le loro caratteristiche fisiche.

¹⁰² Ali Mumin Ahad, *Corno d'Africa. L'ex-impero italiano*, in Armando Gnisci (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Città Aperta, Troina, 2006, p. 242.

Il proliferare di opere che riguardano il colonialismo italiano pone di fronte a un fenomeno culturale e letterario che non è ormai più possibile ignorare o sminuire. Il racconto della storia coloniale tocca nervi scoperti nella coscienza nazionale, forse perché le guerre d'Africa hanno avuto un ruolo importante nella costruzione degli italiani come un popolo coeso, ma soprattutto «bianco», contro un comune nemico.¹⁰³ Confrontarsi con il colonialismo e la sua eredità è una questione quanto mai urgente, per poter comprendere come la percezione attuale dell'immigrazione africana in Italia riporti a un precedente incontro, spesso caratterizzato da episodi tragici.

Ad esempio, *Timira* mostra come la commistione di razzismo e sessismo che ha caratterizzato la retorica coloniale ed ha contribuito a creare lo stereotipo della «bella abissina», vale a dire della donna africana rappresentata come «naturalmente» a disposizione dell'uomo bianco,¹⁰⁴ si sia spostata dalle colonie nell'Italia repubblicana, e sia riscontrabile sotto altre forme anche nell'attualità. La storia di Isabella Marincola, «ospit[e] a casa propria» in Italia perché mulatta,¹⁰⁵ e quelle di Kaha Mohamed Aden e Ribka Sibhatu, emigrate in Italia da due ex-colonie, evidenziano che «se sei italiano e hai la pelle scura, sei una contraddizione vivente. Devi dimostrare che sei davvero italiano, devi essere più italiano degli altri, devi combattere fino all'ultimo».¹⁰⁶ In questo senso, *Timira*, *La quarta via* e *Aulò* possono essere viste come opere «politiche», poiché si propongono di «combattere fino all'ultimo» il razzismo.

Le riflessioni metanarrative contenute in *Timira* e quelle riguardo la realizzazione dei documentari *Aulò* e *La quarta via* sollevano alcune questioni circa la pratica artistica in relazione

¹⁰³ Cfr. Jennifer Guglielmo, Salvatore Salerno (a cura di), *Gli italiani sono bianchi? Come l'America ha costruito la razza*, Il Saggiatore, Milano, 2006.

¹⁰⁴ Cfr. Ruth Iyob, *L'ornamento dell'impero: la rappresentazione della donna nell'Africa italiana*, in *Afriche e Orienti* 1 (2007), pp. 22-115.

¹⁰⁵ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 459.

¹⁰⁶ Ibid. pp. 449-450.

a un possibile discorso postcoloniale italiano. In particolare, l'ibridità dei linguaggi di questi lavori e i loro molteplici riferimenti offrono spunti per una lettura parallela tra le diverse opere scritte finora su questo tema. In tal senso, è significativo che in *Timira*¹⁰⁷ sia citato *Nuvole sull'Equatore* (2010) di Shirin Ramzanali Fazel,¹⁰⁸ e si menzionino i nomi di Hawa Jibril, poetessa e attivista somala, e Mohamed Aden Sheikh,¹⁰⁹ dissidente politico contro il regime di Siad Barre, imprigionato nel carcere speciale di Labatan Girow dal 1982 al 1989. Il riferimento alle due ultime figure si ritrova in alcuni passaggi de *La quarta via* – Hawa e Mohamed sono rispettivamente la nonna e il padre di Kaha –, e sembra invitare all'ascolto delle voci dei colonizzati, senza le quali il racconto della storia italiana può risultare «limitato, se non distorto».¹¹⁰

A differenza de *La quarta via* e di *Aulò*, una prospettiva africana in *Timira* è presente solo in maniera secondaria. Tuttavia, credo che proprio il dialogo tra esperienze autoriali diverse sia cruciale per squarciare il silenzio sul colonialismo italiano. In tal senso, a mio parere, va interpretato un passaggio del testo *La salvezza di Euridice* (2008) di Wu Ming 2, il quale invita al confronto tra diverse interpretazioni della storia per non subire la verità ufficiale, spesso distorta, riguardo al passato.¹¹¹ Le collaborazioni «meticce» come quelle presentate in

¹⁰⁷ Antar Mohamed, Wu Ming 2, op. cit., p. 516.

¹⁰⁸ Shirin Ramzanali Fazel, *Nuvole sull'Equatore. Gli italiani dimenticati. Una storia*, Nerosubianco, Cuneo, 2010.

¹⁰⁹ Mohamed Aden Sheikh è autore di due libri in cui racconta la recente storia della Somalia: Mohamed Aden Sheikh *La Somalia non è un'isola dei Caraibi*, Pietro Petrucci (a cura di), Diabasis, Reggio Emilia, 2010; Mohamed Aden Sheikh, Pietro Petrucci, *Arrivederci a Mogadiscio*, Edizioni Associate, Roma, 1991.

¹¹⁰ Ali Abdullatif Ahmida, *When the Subaltern Speaks: Memory of Genocide in Colonial Lybia 1929 to 1933*, in «Italian Studies» 61.2 (2006), p. 175. [T.d.A.]

¹¹¹ Wu Ming 2, *La salvezza di Euridice*, in Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009, p. 164.

precedenza costituiscono di per sé stesse una forma di mediazione tra diverse prospettive sulla storia, e possono essere utili per ridefinire il concetto di appartenenza nazionale, nonché per reclamare i legittimi diritti di quanti vorrebbero poter essere considerati italiani a prescindere dal colore della pelle.

Bibliografia

- Akou H.M., 2011, *The Politics of Dress in Somali Culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- Ali Abdullatif Ahmida, 2006, *When the Subaltern Speaks: Memory of Genocide in Colonial Lybia 1929 to 1933*, in «Italian Studies» 61.2, pp. 175-191.
- Ali Mumin Ahad, 2006, *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, pp. 241-293.
- Antar Mohamed e Wu Ming 2, 2012 *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi.
- Barbieri U., 2009 [1887], *Ribellione*, Mantova; Nomade Psichico, <www.nomadepsichico.it/bookaccess.php?libro=ribellione.pdf>.
- Barthes R., 1988, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, pp. 51-55.
- Brioni S., 2011, *Tradurre l'identità nell'Italia post-coloniale*: La quarta via di Kaha Mohamed Aden, in «Altreitalie» 41, pp. 110-124.
- Brizzi E., 2008, *L'inattesa piega degli eventi*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- Burns J., 2003, *Frontiere nel testo: autori, collaborazioni e mediazioni nella scrittura italoфона della migrazione*, in J. Burns, L. Polezzi (a cura di), *Borderlines: Migrazioni e identità nel Novecento*, Isernia, Cosmo Iannone, pp. 203-212.
- Burns J., 2007, *Outside Voices Within: Immigration Literature in Italian*, in *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*, in A. Gillian, A.H. Caesar (a cura di), Cambridge, Cambridge Scholars, pp. 136-154.
- Carroli P., 2010, *Oltre Babilonia? Postcolonial Female Trajectories Towards Nomadic Subjectivity*, in «Italian Studies» 65.2, pp. 204-218.
- Comberinati D., 2008, *Prendere di petto la storia: Scrittura, memoria storica, e questione di genere nelle scrittrici postcoloniali di espressione*

- italiana, in S. Camilotti (a cura di), *Lingue e letterature in movimento*, Bologna, Bononia University Press, pp. 59-87.
- Comberiat D., 2012, *Raccontare l'Italia postcoloniale: note sparse su identità e cultura nei documentari Aulò e La quarta via*, in «Nazione Indiana», <<http://www.nazioneindiana.com/2012/12/14/margini-spontamenti-confini-note-sparse-su-identita-e-cultura-a-partire-da-due-film-curati-da-simone-brioni/>>.
- Costa C., Teodonio L., 2005, *Razza Partigiana. Storia di Giorgio Marincola (1923-1945)*, Roma, Iacobelli.
- De Girolamo C., Mohamed Bouchane, Miccione D., 1990, *Chiamatemi Alì*, Milano, Leonardo.
- De Michele G., 2008, «Neorealismo» ed epica. Una risposta ai critici letterari (e agli altri). Un romanzo storico, diversi linguaggi, <<http://www.carmillaonline.com/archives/2008/06/002676print.html>>.
- Flaiano E., 2008 [1947], *Tempo di uccidere*, Rizzoli, Milano.
- Fortunato M., Salah Methnani, 2006 [1990], *Immigrato*, Milano, Bompiani.
- Ghermandi G., 2007, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli.
- Ghidini D., 2012, *Per un nuovo orientamento. I documentari La quarta via e Aulò*, in «Africa», <<http://africa.org/per-un-nuovo-orientamento-i-documentari-la-quarta-via-e-aulo/>>.
- Guglielmo J., Salerno S. (a cura di), 2003, *Are Italians Black? Are Italians White?: How Race Is Made in America*, London, New York, Routledge.
- Iyob R., 2007, *L'ornamento dell'impero: la rappresentazione della donna nell'Africa italiana*, in «Afriche e Orienti» 1, pp. 22-115.
- Jansen M., 2012, *Le cinque vie di Kaha: i colori dei «Fra-intendimenti»*, in «Narrativa» 33-34, pp. 237-248.
- Kaha Mohamed Aden, 2010, *Fra-intendimenti*, Roma, Nottetempo.
- Kombola Ramadhani Mussa, 2012, *Le ex-colonie italiane nei racconti orali di Ribka Sibhatu e Kaha Mohamed Aden. I documentari La Quarta via. Mogadiscio, Italia e Aulò. Roma post-coloniale*, in «Enthymema» 7, pp. 252-256. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2650>>.
- Khouma P., 2010, *I Was an Elephant Salesman*, O. Pivetta (a cura di), trad. ingl. di R. Hopkins, Bloomington, Indiana University Press.
- Khouma P., 2006 [1990], *Io venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, O. Pivetta (a cura di), Milano, Baldini Castoldi Dalai.

- Labanca N., 2002, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino.
- Lucarelli C., 2008, *L'ottava vibrazione*, Torino, Einaudi.
- Luther Blisset, 1999, *Q*, Torino, Einaudi.
- Manfredi G., 2007, *Volto nascosto*, Milano, Bonelli.
- Micheletti A., Saidou Moussa Ba, 1990, *La promessa di Hamadi*, Novara, De Agostini.
- Mohamed Aden Sheikh, 2010, *La Somalia non è un'isola dei Caraibi*, P. Petrucci (a cura di), Reggio Emilia, Diabasis, 2010.
- Mohamed Aden Sheikh, P. Petrucci, 1991, *Arrivederci a Mogadiscio*, Roma, Edizioni Associate.
- Parati G., 2012, *La geografia della poesia. / The Geography of Poetry*, 2012, in Ribka Sibhatu, *Aulò! Aulò! Aulò! Poesie di nostalgia, d'esilio e d'amore di Ribka Sibhatu. / Aulò! Aulò! Aulò! Poems of Nostalgia, Exile and Love by Ribka Sibhatu*, S. Brioni (a cura di), Roma, Kimerafilm, pp. 8-21.
- Polezzi L., 2008, *La mobilità come modello: ripensando i margini della scrittura italiana*, in A. Gnisci, N. Moll (a cura di), *Studi europei e mediterranei*, fascicolo 22 (2008) di «Studi (e testi) italiani», pp. 115-128.
- Ribka Sibhatu, 1993, *Aulò. Canto-poesia dell'Eritrea*, Roma, Sinnos.
- Ribka Sibhatu, 2004, *Il cittadino che non c'è. L'immigrazione nei media italiani*, Roma, EDUP.
- Ribka Sibhatu, 2010, *Una battaglia con due eroi: Dejazmach Bahta Hagos e il maggiore Pietro Toselli*, in M.P. Nanni, F. Pittau (a cura di), *Africa-Italia. Scenari migratori*, Roma, IDOS, pp. 115-116.
- Ribka Sibhatu, 2012, *Aulò! Aulò! Aulò! Poesie di nostalgia, d'esilio e d'amore di Ribka Sibhatu. / Aulò! Aulò! Aulò! Poems of Nostalgia, Exile and Love*, S. Brioni (a cura di), Roma, Kimerafilm.
- Ribka Sibhatu, 2012, *Il numero esatto delle stelle*, Roma, Sinnos.
- Santoro G., Wu Ming 2, 2012, *La guerra razziale. Tra Affile e il colonialismo rimosso*, in «DinamoPress», <<http://www.dinamopress.com/la-memoria-rimossa-tra-il-monumento-di-affile-a-graziani-il-colonialismo-nostrano-e-gli-italiani-brava-gente>>.
- Scego I., 2010, *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli.
- Shirin Ramzanali Fazel, 2012, *Le storie intrecciate della diaspora somala / The Intervoven stories of the Somali diaspora*, in S. Brioni (a cura di), *Somalitalia: quattro vie per Mogadiscio / Somalitalia: Four Roads to Mogadishu*, Roma, Kimerafilm, pp. 20-27.
- Shirin Ramzanali Fazel, 2010, *Nuvole sull'Equatore. Gli italiani dimenticati. Una storia*, Cuneo, Nerosubianco.

- Stefani G., 2010, *Eroi e antieroi coloniali. Uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli*, in «Zapruder» 23, pp. 40-56.
- Tekeste Negash, 2012, *Italian Research on Africa: A Bridge for Intercultural Dialogue or an Instrument of Neocolonialism?*, Lezione magistrale, Conferenza di Studi Africani, Università di Pavia, Facoltà di Scienze Politiche, 20 Settembre.
- Ravagli V., Wu Ming, 2000, *Asce di guerra*, Torino, Einaudi.
- Wood S., 2006, *A «Quattro Mani» Collaboration in Italian Immigrant Literature*, in S. Bigliuzzi, S. Wood (a cura di), *Collaboration in the Arts from the Middle Ages to the Present*, Aldershot, Ashgate, pp. 151-162.
- Wu Ming, 2002, *54*, Torino, Einaudi.
- Wu Ming, 2007, *Manituana*, Torino, Einaudi.
- Wu Ming, 2009 *Altai*, Torino, Einaudi.
- Wu Ming 1, 2008, *New Italian Epic 2.0. Memorandum 1993-2008. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf>
- Wu Ming 2, 2003, *Guerra agli umani*, Torino, Einaudi.
- Wu Ming 2, 2008, *Enrico Brizzi. L'inattesa piega degli eventi*, in «Nandropausa» 14-15, <<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa14.htm#brizzi>>.
- Wu Ming 2, 2009, *La salvezza di Euridice*, in Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi.
- Wu Ming 2, 2010, *Basta uno sparo. Storia di un partigiano italo-somalo nella Resistenza italiana*, Massa, Transeuropa.
- Wu Ming 2, 2010, *Il sentiero degli dei*, Torino, Einaudi.
- Wu Ming 2, 2012, *Orizzonti d'Impero e paesaggi coloniali – Una riflessione di Wu Ming 2*, in «Giap!», <<http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=8302>>.
- Wu Ming 2, 2012, *#Timira Cut 'n' Paste*, <<http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=8758>>.

Filmografia

- Aulò. Roma postcoloniale*, 2012, di S. Brioni, G. Chiscuzzu, E. Guida, Kimerafilm.
- Burke & Hare*, 2010, di Landis J., Ealing Studio.
- Coincidenze*, 2012, di S. Brioni, in «Per un discorso post-coloniale italiano», contenuto speciale di *Somalitalia: quattro vie per Moga-*

- discio / Somalitalia: Four Roads to Mogadishu*, S. Brioni (a cura di), Roma, Kimerafilm, 2012.
- La quarta via. Mogadiscio*, Pavia, 2012, di S. Brioni, G. Chiscuzzu, E. Guida, Kimerafilm.
- Quale razza*, 2009, di A. Amadei, <<http://www.youtube.com/watch?v=ivqZeYkMCm0>>.
- Riso Amaro*, 1949, di G. De Santis, Lux Film.

Canzoni

- Piazza dei 500*, di Boika Esteban, 2010, <<http://www.youtube.com/watch?v=OYK5v5JLx0E>>.

Performance orali

- Kaha Mohamed Aden, 2007, «La quarta via», Cinema Teatro Lux, Pisa, 28 Settembre.
- Kaha Mohamed Aden, 2003, «Mettiti nei miei panni», Università di Pavia, Pavia, 8 Marzo.

Siti

- Timira. Immagini intorno a un romanzo di Antar Mohamed e Wu Ming 2*, <<http://www.pinterest.com/einaudieditore/timira/>>.
- Razza partigiana*, <www.razzapartigiana.it>.

Capitolo sesto

Alla ricerca della memoria perduta.

Contro-memorie della colonizzazione italiana in Etiopia nel romanzo *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi

Barbara De Vivo

Introduzione. La memoria culturale del colonialismo italiano tra rimozioni, ricordi selettivi e narrazioni postcoloniali

Comunicati del Senato

Settembre 2004

Giovedì 16

L'epopea degli Ascari Eritrei.

Servello: il recupero di una memoria per molti anni rimossa

“Nei confronti dei soldati eritrei, gli Ascari, noi abbiamo un debito di fraternità e di sangue lungamente ignorato. E nel rendere omaggio agli eritrei intendiamo estendere il nostro ricordo riconoscente anche agli Ascari della Somalia, dell'Etiopia e della Libia che hanno servito l'Italia con onore e fedeltà”. È quanto ha affermato oggi il senatore Francesco Servello nell'indirizzo di saluto all'inaugurazione della mostra “L'epopea degli Ascari Eritrei” al Vittoriano. “È per me un motivo di orgoglio portare il saluto del Presidente del Senato in una manifestazione il cui valore storico è di particolare importanza. Quel che stiamo facendo – ha detto il senatore Servello – non a caso nel luogo più sacro agli italiani, è il recupero di una memoria per molti anni rimossa”. “In questa cerimonia – ha aggiunto il Questore del Senato – non c'è posto per nostalgie o per un riesame della nostra storia coloniale che, con luci ed ombre, appartiene agli studiosi. C'è, invece, la volontà di rendere omaggio al sacrificio degli eritrei

presi a simbolo di tutti i nostri soldati africani. Gli eritrei, che per circa un secolo si sono battuti con noi e per noi. Nei confronti dei quali abbiamo un debito che non si esaurisce con questa mostra che, comunque, ha pur un parziale valore riparatore. E siamo grati al Presidente Ramponi per questa felice iniziativa”. “Lo spirito di questa manifestazione, che significativamente prima di venire qui a Roma è stata inaugurata a l'Asmara – ha concluso il senatore Servello – è espresso proprio dall'adesione e dalla partecipazione dell'Eritrea di oggi. Come altri grandi paesi che hanno vissuto l'esperienza coloniale, cito per tutti il caso dell'India, anche l'Eritrea si riappropria di una pagina della sua storia. Che è una storia comune con l'Italia. Lo fa per volere del presidente Afewerke, con la dignità di un popolo che ha combattuto la più lunga guerra di indipendenza in Africa. Un popolo che non ha complessi e che ricorda come gli Ascari abbiano dato il primo contributo all'edificazione dell'Eritrea libera”¹.

Con queste parole il Senato italiano ha partecipato alla cerimonia inaugurale della mostra dal titolo *L'epopea degli Ascari Eritrei. Volontari Eritrei nelle Forze Armate Italiane: 1889-1941* svoltasi tra Settembre e Ottobre 2004 presso il Museo del Vittoriano di Roma. Come evidenziato nella nota del Senato questa mostra è una testimonianza dell'operazione culturale compiuta dall'Italia per recuperare la memoria del passato coloniale: un passato a lungo rimosso e occultato. Dedicando la mostra agli ascari eritrei – i soldati che combatterono al fianco dell'Italia nella conquista delle colonie – l'Italia compie un'operazione dai risvolti molteplici: dà voce ad alcune memorie del passato coloniale, ne riduce altre al silenzio, e interviene nel dibattito sul conflitto tra Eritrea ed Etiopia².

¹ <http://www.senato.it/14notizie/21397/24902/31162/37973/notiziearchivio.htm> (ultimo accesso 30/09/2012).

² Per un'analisi della mostra dal punto di vista del suo impatto sulle politiche del ricordo si veda Alessandro Triulzi, *Displacing the colonial event. Hybrid memories of postcolonial Italy*, in «Interventions», VIII, 3, 2006, pp.

Alessandro Triulzi sostiene che nella costruzione della propaganda sia eritrea che etiopica durante il conflitto scoppiato – tra il 1998 e il 2000 – lungo linee di confine tracciate dal colonialismo italiano, il passato coloniale e il legame tra l'Eritrea e l'Italia sono stati più volte richiamati da ambo le parti per fini nazionalistici. Gli etiopi, mettendo l'accento sulla loro capacità di resistenza al dominio coloniale italiano, accusarono gli eritrei di essersi completamente sottomessi ai bianchi e di aver ereditato dagli ex colonizzatori italiani "attitudini fasciste" e "arroganze coloniali"³. Gli ascari furono proprio al cuore di questa polemica: nella rappresentazione degli etiopi, gli eritrei erano considerati tutti ascari e dunque traditori e sterminatori del popolo etiopico durante l'occupazione italiana. Da parte loro gli eritrei insistettero invece sulla grande missione modernizzatrice e civilizzatrice compiuta dagli ascari in virtù della stretta collaborazione con gli italiani⁴.

In una delle pagine del romanzo *Regina di fiori e di perle*, Gabriella Ghermandi rappresenta un momento di unione significativo tra eritrei ed etiopi: ovvero la comune lotta di liberazione, nelle varie frange della resistenza eritrea ed etiopica, contro la dittatura di Mengistu⁵. A discapito delle retoriche ufficiali eritrea, etiopica ed italiana che gioca a costruire una netta

430-441; si veda inoltre Alessandro Triulzi, *Ritorni di memoria nell'Italia postcoloniale*, in *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Riccardo Bottoni (a cura di), Il Mulino, Bologna, 2008, pp. 573-598. Per un'analisi storica della figura degli ascari eritrei in relazione al colonialismo italiano in Etiopia si veda Uoldelul Chelati Dirar, *Fedeli servitori della bandiera? Gli ascari eritrei tra colonialismo, anticolonialismo e nazionalismo (1935-1941)*, in Riccardo Bottoni (a cura di), op. cit., pp. 441-470. Per un'analisi della costruzione della memoria culturale del colonialismo in relazione alle opere monumentali in Italia cfr. Krystyna Von Henneberg, *Monuments, Public Space, and the Memory of Empire in Modern Italy*, in «History and Memory», XVI, 1, 2004, pp. 37-85.

³ Alessandro Triulzi, *Displacing the colonial event*, cit. p. 436.

⁴ Ivi, pp. 437-438.

⁵ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma, 2007, p. 82.

divisione e un netto antagonismo tra i due popoli, Ghermandi lavora per ricostruire invece una memoria politica postcoloniale⁶ comune e per dare voce a memorie e narrazioni "scomode" che inficiano le retoriche nazionaliste e riscrive la storia coloniale italiana in Etiopia attraverso le memorie conflittuali degli ex colonizzati e delle ex colonizzate. Questa operazione memoriale compiuta da Ghermandi è particolarmente interessante e dirompente se si analizza il ruolo attribuito storicamente alle donne nei processi coloniali volti a creare e ricreare immaginari nazionalisti.

Nira Yuval Davis afferma che i confini tra le appartenenze nazionali sono costruiti tramite discorsi di carattere legale, culturale e politico evocati per separare nettamente un "noi" da un "loro". Poiché le donne sono considerate le riproduttrici dei popoli, esse diventano le "barriere della collettività" e vengono così posizionate all'intersezione tra i ruoli riproduttivi e la costruzione delle nazioni. La nascita, il sangue, la regolamentazione della sessualità, delle unioni interrazziali e dunque il corpo delle donne diventano i territori attraverso i quali sperimentare meccanismi di inclusione ed esclusione nelle comunità nazionali⁷. Elleke Boehmer ha osservato come

⁶ Sul valore politico del processo memoriale in *Regina di fiori e di perle* cfr. Clarissa Clò, *African Queens and Italian history. The Cultural politics of memory and resistance in Teatro delle Albe's Lunga vita all'albero and Gabriella Ghermandi's Regina di fiori e di perle*, in «Research in African Literatures», XLI, 4, 2010, pp. 26-42.

⁷ Nira Yuval Davis, *Gender and Nation*, SAGE Publications, London, 1997, pp. 26-27. Per un'analisi dell'intersezione della costruzione del genere, della razza e della sessualità nel colonialismo italiano cfr. Barbara Sorgoni, *Parole e corpi. Antropologia e discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Liguori Editore, Napoli, 1998; Giulietta Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale*, Ombre Corte, Verona, 2007; Nicoletta Poidimani, *Difendere la razza. Identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*, Sensibili alle foglie, Roma, 2009; Giulia Barrera, *Dangerous liaisons. Colonial concubinage in Eritrea, 1890-1941*, Program of African Studies Working Paper n. 1, Northwestern University, Evanston, 1996; Sandra Ponzane-

il posizionamento delle donne nelle letterature postcoloniali spesso sovverte i discorsi e le narrazioni nazionaliste che hanno caratterizzato buona parte delle letterature post-indipendenza nazionale poiché decentrano la figura dell'eroe nazionale post-coloniale per dare voce a narrazioni collettive caratterizzate da elementi eterogenei e ambivalenti, da molteplicità e da differenze piuttosto che da narrazioni nostalgiche e monolitiche⁸.

Le donne occupano senza dubbio una posizione di rilievo all'interno della produzione letteraria postcoloniale italiana contemporanea⁹. Come sostengono Cristina Lombardi-Diop

si, *Beyond the Black Venus. Colonial sexual politics and contemporary visual practices*, in *Italian colonialism. Legacy and memory*, Jacqueline Ardall, Derek Duncan (a cura di), Peter Lang, Oxford, 2005, pp. 165-189; Giulia Barrera, *Sessualità e segregazione nelle terre dell'impero*, in Riccardo Bottoni (a cura di), op. cit., pp. 393-414. Per un'analisi delle intersezioni di genere, razza, classe nella letteratura postcoloniale italiana si veda Sandra Ponzanesi, *Paradoxes of postcolonial culture. Contemporary women writers of the Indian and Afro-Italian diaspora*, State University of New York Press, Albany, 2004. Per una panoramica del dibattito storiografico e critico sul postcoloniale letterario italiano cfr Roberto Derobertis (a cura di), *Fuori centro: studi postcoloniali e letteratura italiana*, Aracne, Roma, 2010 e Daniele Comberiati, *La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura*, in *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Lucia Quaquarelli (a cura di), Morellini Editore, Milano, 2010, pp. 12-31. Per un'analisi della postcolonialità italiana nella sua complessità politica, sociale, culturale e letteraria si veda il recente volume Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo (a cura di), *Postcolonial Italy. Challenging national homogeneity*, Palgrave Macmillan, New York, 2012, e il numero monografico dedicato al postcoloniale italiano della rivista «Interventions», VIII, 3, 2006.

⁸ Elleke Boehmer, *Colonial and postcolonial literature*, Oxford University Press, Oxford, 2005, pp. 214-220.

⁹ Tra i romanzi postcoloniali italiani scritti da donne africane-italiane cfr. ad esempio Ubax Cristina Ali Farah, *Madre Piccola*, Frassinelli, Milano, 2007; i romanzi di Igiaba Scego, *Rhoda*, Sinnos Editrice, Roma, 2004 e *Oltre Babilonia*, Donzelli, Roma, 2008; i racconti di Scego «*Dismatria*», in *Pecore nere*, Flavia Capitani, Emanuele Coen (a cura di), Laterza, Roma-Bari, 2005, pp. 4-21; *Salsicce*, in *Pecore nere*, Flavia Capitani, Emanuele Coen (a cura di), Laterza, Roma-Bari, 2005, pp. 23-36; *Identità*, in *Amori*

e Caterina Romeo in Italia si assiste ormai al consolidamento di una memoria condivisa postcoloniale grazie ai lavori culturali e letterari prodotti sia da autori ed intellettuali italiani che provenienti dalle ex-colonie. Le donne sono al centro del progetto di riscrittura dell'archivio coloniale attraverso generi letterari che mettono al centro la dimensione della memoria come il memoir e l'autobiografia; l'impatto di queste scritture determina la necessaria revisione della memoria nazionale e dell'identità culturale "italiana"¹⁰. Il romanzo di Gabriella Ghermandi incentrato spesso sugli aspetti più inusuali e meno raccontati della memoria del colonialismo italiano e il posizionamento multiplo della stessa autrice – donna italo-eritrea-etiope – aprono uno spazio nel panorama italiano per l'inversione dei discorsi binari che tracciano linee di confine e di demarcazione netta nel processo di ricordo del passato coloniale¹¹.

Il romanzo *Regina di fiori e di perle* ci aiuta, dunque, a comprendere la parzialità del processo di oblio e ricordo selettivo che regola la relazione tra Italia e le sue ex-colonie, e ci pone di fronte ad interrogativi quali: chi ha avuto e continua ad avere il diritto di parola sul passato coloniale italiano? Come è

bicolori, Flavia Capitani, Emanuele Coen (a cura di), Laterza, Roma-Bari, 2008, pp. 3-33; il memoir di Scego *La mia casa è dove sono*, Rizzoli, Roma, 2010.

¹⁰ Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo, *Paradigms of Postcoloniality in Contemporary Italy*, in Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo (a cura di), op. cit., p. 8.

¹¹ La prospettiva di genere arricchisce e potenzia il bagaglio delle memorie postcoloniali del colonialismo italiano. A tal proposito cfr. Giulia Barrera, *Memorie del colonialismo italiano fra le donne eritree. La storia di Frewini*, in «Genesis», IV, 2005, pp. 73-98. Domenica Ghidai Biidu, Elisabetta Hagos, *Io Noi Voi. Intervista a donne della diaspora eritrea nell'Italia post-coloniale* (a cura di Sabrina Marchetti e Barbara De Vivo), in «Zapruder», 23, Settembre-Dicembre 2010, pp. 144-152; Barbara De Vivo, Domenica Ghidai Biidu, Elisabetta Hagos, Sabrina Marchetti, «*We have a common past, a common present and a common future*». *Postcolonial gendered memories of the Eritrean diaspora*, in corso di pubblicazione.

costruita la memoria culturale di questo passato? Lungo quali assi di potere funziona la memoria? Chi ha il diritto di ricordare? Chi prende parola? Quali prospettive e quali narrazioni diventano senso comune?¹² Marianne Hirsch e Valerie Smith – studiose che hanno lavorato sull'intersezione tra teorie di genere, teorie femministe e studi sulla *cultural memory* – sostengono che la memoria culturale è “an act in the present by which individuals and groups constitute their identities by recalling a shared past on the basis of common, and therefore often contested norms, conventions, and practices”¹³. Mieke Bal ha definito questa operazione *acts of memory*, ovvero atti di

¹² Gli studi sulla memoria culturale – ovvero studi che analizzano le pratiche pubbliche e le operazioni dei media attraverso le quali – tra dinamiche di ricordo e oblio – la memoria di una data società viene organizzata, costruita e tramandata – ci aiutano nel trovare risposte a tali quesiti. Cfr. ad esempio Mieke Bal, Jonathan V. Crewe, Leo Spitzer (a cura di), *Acts of memory. Cultural recall in the present*, University Press of New England, Hanover/New Hampshire, 1999; Astrid Erll e Ann Rigney, *Literature and the production of cultural memory. Introduction*, in «European Journal of English Studies», X, 2, Agosto 2006, pp. 111-115; Ann Rigney, *Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory*, in «Journal of European Studies», XXXV, 1, pp. 11-28; Ann Rigney, *Portable monuments. Literature, cultural memory, and the case of Jeanie Deans*, in «Poetics Today», XXV, 2, Estate 2004, pp. 361-396; Astrid Erll, Ansgar Nünning, *Where literature and memory meet. Towards a systematic approach to the concepts of memory used in literary studies*, in *Literature, literary history and cultural memory*, Herbert Grabes (a cura di), Gunter Narr, Verlag, 2005, pp. 261-294; Marianne Hirsch, Valerie Smith, *Feminism and cultural memory. An introduction*, in «Signs», XXVIII, 1, Autunno 2002, pp. 1-19; Katherine Aaslestad, *Remembering and forgetting. The local and the nation in Hamburg's commemorations of the Wars of Liberation*, in «Central European History», XXXVIII, 3, 2005, pp. 384-416; Jan Assmann, *Collective Memory and Cultural Identity*, in «New German Critique», 65, 1995, pp. 125-133; Johannes Fabian, *Forgetful remembering. A colonial life in Congo*, «Africa», LXXIII, 4, 2003, pp. 489-504.

¹³ Marianne Hirsch, Valerie Smith, op. cit., p. 5 («un'operazione che avviene nel presente attraverso cui individui e gruppi costituiscono la propria identità rievocando un passato condiviso sulla base di norme, convenzioni e pratiche comuni spesso contestate»). [T.d.A.]

ricordo di carattere performativo¹⁴. Secondo Hirsch e Smith la memoria culturale ha a che vedere con la distribuzione e la privazione del potere. Ciò che una cultura ricorda e sceglie di dimenticare è intrinsecamente collegato al concetto di potere e di egemonia. Gli atti di dimenticanza ed oblio si costituiscono quindi attraverso gerarchie di genere, razza, classe¹⁵.

In Italia negli ultimi anni si è aperto lo spazio per storie e narrazioni che configgono con le memorie ufficiali del passato coloniale. I fattori che hanno determinato questo processo sono molteplici: l'apertura degli archivi coloniali; l'acquisizione di una prospettiva postcoloniale nelle discipline destinate allo studio del passato; il rinvigorirsi dei movimenti migratori dalle ex-colonie; l'emergenza della letteratura italiana della migrazione, la diffusione di documentari in cui gli ex-colonizzati si auto-rappresentano, la pubblicazione dei primi romanzi postcoloniali ad opera soprattutto di scrittrici africane italiane, la diffusione degli studi postcoloniali in Italia¹⁶. Il romanzo *Regina di fiori e di perle* è uno dei testi cardine in questa nuova ondata di narrazioni postcoloniali.

¹⁴ Cfr. Mieke Bal, Jonathan V. Crewe, Leo Spitzer (a cura di), op. cit.

¹⁵ Marianne Hirsch, Valerie Smith, op. cit., p. 6.

¹⁶ Sul fronte documentaristico cfr. il docu-film di Andrea Segre, Dagmawi Yimer, Riccardo Biadene, *Come un uomo sulla terra*, ZaLab, 2008. (Cfr. il volume Marco Carsetti, Alessandro Triulzi (a cura di), *Come un uomo sulla terra*, Infinito Edizioni, Roma, 2009). Cfr. inoltre DAGMAWI YIMER, C.A.R.A. *Italia*, Asinitas, 2009; Fabrizio Barraco, Giulio Caderna, Yimer Dagmawi, *Soltanto il mare*, Asinitas, 2010.

Ri-membrare: il processo relazionale della memoria in *Regina di fiori e di perle*

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.

Homi Bhabha, *Remembering Fanon. Self, Psyche and the Colonial Condition*

Remembering or the fiction of memory means re-membering or bringing back all the parts together

Carol Boyce Davies, *Black Women, Writing and Identity. Migrations of the Subjects.*

Regina di fiori e di perle è un lungo tragitto volto al recupero della memoria etiope del colonialismo italiano attraverso le narrazioni orali ed è caratterizzato dalla ricostruzione degli ultimi settant'anni di storia dell'Etiopia. Il romanzo è incentrato principalmente sulla storia di Mahlet: una giovane etiope a cui sin da bambina viene profetizzato dagli anziani della sua famiglia il futuro di cantora del suo popolo in Italia. *Regina di fiori e di perle*, ambientato in Etiopia e in minima parte anche in Italia, è principalmente la storia di questa predestinazione. Nella scena iniziale del romanzo il vecchio saggio di casa Abba Yacob fa, infatti, promettere a Mahlet che un giorno, divenuta adulta, metterà per iscritto le storie del suo popolo e della passata colonizzazione italiana. Sin da bambina Mahlet ascolta i racconti della guerra di liberazione e della resistenza etiope sia contro il dominio italiano che contro la dittatura militare di Mengistu. Con il passare degli

anni Mahlet dimentica queste storie nonché la promessa fatta al vecchio Yacob. Diventata adulta, decide di recarsi in Italia per studiare Economia presso l'Università di Bologna. Durante il soggiorno di Mahlet in Italia Abba Yacob – il vecchio saggio – muore; Mahlet decide, allora, di tornare in Etiopia per rendergli omaggio. Al momento del suo ritorno Mahlet ricomincia ad ascoltare storie sul passato coloniale grazie a vari personaggi che incontra nelle sue giornate di preghiera per il vecchio Yacob e, recuperato il ricordo della sua promessa, è pronta per diventare la cantora del suo popolo. Il romanzo si conclude, seguendo un movimento circolare, con Mahlet in procinto di scrivere mentre ricorda un avvenimento narrato nella scena iniziale del romanzo: l'incitamento da parte dei saggi a diventare cantora.

Nel romanzo compaiono vari personaggi (tra cui un eremita, un vescovo, un cantore azmari, un ex conduttore di trasmissioni televisive per bambini, una signora accompagnata da una tartaruga) che fungono da collettori di memorie e di storie e gli incontri avvengono principalmente nel monastero di Giorgis¹⁷. Il primo personaggio che negli incontri di Giorgis ha il compito di rendere viva la memoria etiope del passato

¹⁷ La scelta di una chiesa come luogo privilegiato per il recupero delle memorie ha un forte valore simbolico. Nel suo tentativo di spegnere ogni focolaio di ribellione contro la dominazione fascista in Etiopia, Mussolini diede precisi ordini affinché venissero uccisi anche religiosi, cantastorie, indovini, eremiti e stregoni che popolavano le chiese e i monasteri etiopi poiché con le loro storie e per i loro contatti diretti con la popolazione civile erano ritenuti i custodi di notizie che prevedevano l'imminente fine della dominazione italiana e quindi "pericolosi perturbatori dell'ordine pubblico"; cfr. Angelo Del Boca, *Italiani brava gente?*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2005, p. 224. Portando a compimento quest'ordine, il 19 maggio 1937 ascari libici e somali di fede musulmana al servizio degli italiani circondarono e assediaronono uno tra i più importanti monasteri etiopi: la città conventuale di Debra Libanos abitata da monaci, preti, diaconi, studenti di teologia e suore che vennero sterminati. Molte altre chiese e le comunità religiose che le abitavano subirono la stessa sorte. Cfr., Angelo Del Boca, op. cit., pp. 225-229.

coloniale è un vecchio vescovo. Queste le parole che Mahlet e il vescovo si scambiano:

«Figliola tu non vivi qui con noi vero?»

«Si Abba! Avete ragione! Vivo all'estero»

[...]

«[...] E dove vivi figliola?».

«In Italia, a Bologna».

«Sono stato in Italia. Due volte. A Roma, Loreto, Assisi, Padova, la Verna. Eh! L'Italia. Un tempo avevamo litigato con quel loro governo che voleva comandare in casa nostra, ma noi li abbiamo combattuti e quel loro governo, con tutti i capi, capetti e sottocapetti ha dovuto sloggiare. Il nostro paese è tornato libero e con quelli che sono rimasti abbiamo vissuto in pace, ci siamo mescolati e abbiamo creato tante famiglie, miste»¹⁸.

Seppure nella loro brevità queste parole sono importanti perché rivelano la complessità del processo memoriale post-coloniale nonché la complessità della stessa società coloniale. Oltre la distinzione tra colonizzatori e colonizzati, le parole del vescovo si concentrano sulle divisioni interne alla società coloniale. Queste parole rivelano che il colonialismo fu un fenomeno caratterizzato da elementi eterogenei; tale eterogeneità struttura di conseguenza anche la composizione della memoria coloniale¹⁹.

¹⁸ Gabriella Ghermandi, op. cit., pp. 129-130.

¹⁹ La storica Imma Taddia sostiene che nella ricostruzione del colonialismo italiano le memorie che vengono utilizzate come fonti sono soprattutto quelle degli italiani che combatterono nell'esercito, quelle delle élite militari e dei soldati, mentre mancano, le voci dei colonizzati e le voci degli italiani operai e lavoratori poveri che cercarono lavoro nelle colonie per fuggire dalla miseria. Taddia lavora per raccogliere e ricostruire le memorie storiche di questi italiani, e affianca questo suo lavoro a quello di raccolta delle memorie orali di africani colonizzati dagli italiani. Nel suo studio Taddia illustra come l'indottrinamento politico e gli interessi legati al profitto non erano le ragioni principali che caratterizzavano i lavoratori

Dopo l'incontro con il vescovo le storie del tempo del colonialismo raccontate a Mahlet diventano sempre più lunghe e ricche di eventi storici. Il secondo personaggio che funge da cantastorie a Giorgis è Abba Igirsà Salò: un vecchio narratore che il sabato mattina raccontava storie per bambini alla tv etiope.

«Da dove vieni figliola?», chiese [Igirsà Salò a Mahlet].

«Dall'Italia, Bologna». Si fece il segno della croce: «Che Dio tenga gli uomini di quel paese lontano da noi». Lo guardai, era la seconda persona che nel giro di due giorni mi parlava del passato, degli italiani. Lui prese posto vicino a me sulla lastra di pietra e piano, come se parlasse a se stesso piuttosto che a me, disse: «Hanno ammazzato la mia famiglia, ad Harar, durante l'invasione. Mio padre è morto, fatto a pezzi dalle loro armi, sul campo di battaglia, e mia madre, che lo aveva

italiani poveri giunti in colonia la cui vita era caratterizzata dalla lotta per la sopravvivenza e da un'estrema precarietà. Le ragioni principali della loro presenza in colonia erano legate a piccoli incentivi economici e non a grandi profitti; questa fascia della popolazione italiana in colonia, inoltre, viveva in stretto contatto con la popolazione etiope nera trasgredendo di fatto le leggi razziali e inficiando il mito della superiorità razziale dei bianchi in colonia. Dalle memorie di questi lavoratori è evidente anche una certa distanza dalla massiccia propaganda del regime. Queste memorie mettono in crisi l'ideologia di ordine e disciplina che caratterizzava il regime fascista. In queste memorie, basate soprattutto su racconti di vita quotidiana, traspare anche una certa distanza dal regime, dalla sua corruzione e incapacità di organizzazione, nonché una totale banalizzazione dei suoi principi quali la superiorità razziale. Nelle loro testimonianze questi lavoratori raccontano la loro vicinanza, coabitazione e solidarietà con le popolazioni locali e il loro trasgredire nei fatti la segregazione razziale praticata dagli ufficiali e dai burocrati del regime. Questi elementi dimostrano l'impossibilità del progetto coloniale di dare una visione unica e conciliante della colonizzazione in Etiopia. Cfr. Irma Taddia, *Italian memories/African memories of colonialism*, in *Italian colonialism*, Ruth Ben-Ghiat, Mia Fuller (a cura di), Palgrave Macmillan, London, 2005 pp. 209-219. Per una storia della costruzione delle memorie militari della guerra d'Etiopia si veda Nicola Labanca, *Una guerra per l'impero. Memorie delle campagne d'Etiopia 1935-36*, Il Mulino, Bologna, 2005.

seguito come facevano le nostre donne a quei tempi, è morta falcidata da una raffica di mitra. I miei duei zii sono stati impiccati nella pubblica piazza di Harar, su ordine di Graziani, che allora era generale dell'armata proveniente dalla Somalia. Quando ci ripenso il dolore ancora inumidisce i miei occhi» [...] «Se vuoi ti racconto un pezzo della mia storia, di quei tempi. Forse un giorno potrebbe servirti»²⁰.

Se nelle memorie del vescovo si accenna soltanto ai «capi, capetti e sottocapetti» che colonizzarono l'Etiopia e si accenna inoltre alla situazione di convivenza pacifica dopo la fine del colonialismo italiano in Etiopia, nelle parole di Abba Igrisà Salò si raccontano invece le operazioni militari di conquista dell'Etiopia e le operazioni di polizia coloniale compiute dagli italiani a danno della popolazione etiopica. Si rivela quindi il diverso posizionamento dei colonizzati nella dinamica coloniale e la non univocità, l'ambivalenza e l'ambiguità del processo memoriale postcoloniale. Queste parole ci portano verso una riflessione più ampia ovvero il carattere poroso dei processi di identificazione (e se vogliamo di formazione dell'identità) nel contesto tanto coloniale quanto postcoloniale e dunque la messa in discussione delle categorie rigide e fisse che sottendono le narrazioni nazionaliste dominanti. Nella sua analisi di *Regina di fiori e di perle* Clarissa Clò ha evidenziato sulla scia di Stuart Hall come "l'enfasi nel libro non è sull'essere ma nel processo di divenire" e dunque sul carattere conflittuale, relazionale, costruito e instabile dei processi di identificazione e di costruzione della memoria²¹. Le soggettività che si producono in questo processo sono relazionali e moltiplicano quella che Caterina Romeo – nella sua analisi del memoir *Night Bloom* della scrittrice italo-americana Mary Cappello – ha definito "collettivizzazione del soggetto"²².

²⁰ Gabriella Ghermandi, op. cit., p. 140.

²¹ Clarissa Clò, op. cit., p. 35.

²² Caterina Romeo, *Narrative tra due sponde. Memoir di italiane d'America*,

L'instabilità della memoria e del processo di identificazione, e dunque di costruzione della soggettività, caratterizza l'episodio di *Regina di fiori e di perle* dedicato al racconto di Woizerò Bekelech e del suo incontro con il signor Antonio. Il racconto di Bekelech è caratterizzato da diversi momenti temporali e spaziali: si svolge parte nell'Etiopia postcoloniale, parte nell'Etiopia coloniale e parte nell'Italia postcoloniale. Bekelech è una domestica che lavora al servizio – sia in Etiopia che in Italia – di famiglie italiane²³; il Signor Antonio è invece un ex sottufficiale dell'esercito coloniale italiano in Etiopia. L'incontro tra i due è vissuto da Bekelech come una possibilità per poter recuperare parte della propria storia prima di tutto perché i due parlano in amarico e perché l'Etiopia è al cuore delle loro conversazioni. Il signor Antonio si auto-rappresenta come l'ex colonialista dal volto umano imbarcatosi per l'Etiopia non per convinzioni fasciste, anzi in aperto conflitto con le gerarchie e la corruzione del sistema coloniale italiano in Etiopia, ma con l'obiettivo di trovare lavoro e di lasciare l'esercito. Nella sua relazione con Bekelech il signor Antonio sembra non voler rinunciare al proprio ruolo di buon civilizzatore e a perpetuare l'idea del colonialismo italiano dal volto umano.

Carocci, Roma, 2005 p. 165.

²³ Nel suo studio sulle badanti eritree a Roma, Sabrina Marchetti evidenzia come le condizioni lavorative di queste donne presso famiglie agiate bianche riproducano le disuguaglianze e le gerarchie di razza, genere e classe che strutturavano le relazioni sociali tra colonizzatori e colonizzate in epoca coloniale. Attraverso l'analisi delle narrazioni di badanti eritree raccolte in interviste da lei stessa effettuate, Marchetti analizza come il sentimento di familiarità che le donne eritree avevano nei confronti delle élite italiane presso cui lavoravano in Eritrea si trasformi in sentimento di esclusione nel momento della migrazione in Italia; giunte in Italia, queste donne sperimentano la mancanza di riconoscimento dell'esperienza di prossimità tra colonizzatori e colonizzati. Cfr. Sabrina Marchetti, *Le ragazze di Asmara. Lavoro domestico e migrazione postcoloniale*, Edizioni Ediesse, Roma, 2011. Cfr. inoltre Sabrina Marchetti e Lucia Sgueglia, *Eritrei romani*, in *Osservatorio romano sulle migrazioni 2008. Quarto rapporto*, Ginevra De Maio (a cura di), Caritas/Migrantes, Roma, 2008, pp. 298-306.

Bekelech riporta, infatti, nel suo racconto a Mahlet: «Quando gli chiedevo della nostra resistenza, dei nostri *arbegnà* [...] di colpo diventava un vero patriota italiano»²⁴. Nel momento in cui la colonizzata tocca un argomento che potrebbe mettere in crisi la narrazione del colonizzatore quest'ultimo diventa pronto a screditare ogni narrazione alternativa: «Bekelech [...] cosa vuoi potesse 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»²⁵. Alla fine della storia di Bekelech, il signor Antonio ribalta questo suo punto di vista e svela la falsità delle sue stesse narrazioni: ammette le menzogne su cui la storia della guerra d'Etiopia è stata tramandata da parte italiana. Antonio riconosce, infatti, che l'Etiopia era nelle mani della resistenza locale, che il numero limitato di morti tra i soldati italiani non era dettato dalla superiorità militare ma dal fatto che le operazioni militari più pericolose e cruente fossero condotte dagli ascari, e infine che gli italiani «bravi colonizzatori» si sono macchiati di tremende atrocità. Nella scena finale della storia di Bekelech e del signor Antonio, la donna insiste affinché il vecchio sottufficiale l'accompagni in viaggio in Etiopia; dinanzi al secco «No» del signor Antonio Bekelech chiede: «E perché? [...] Perché non siamo più una vostra colonia?», ed Antonio risponde:

No Bekelech. Ti ho mentito anche su questo. 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 vostro²⁶.

²⁴ Gabriella Ghermandi, op. cit., p. 229.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ivi, p. 231.

Con queste parole la narrazione del colonizzatore viene messa in crisi dal colonizzatore stesso: si rivelano le falsità che l'hanno caratterizzata e si rende evidente quanto ogni processo memoriale sia costituito da multidimensionalità, eterogeneità e mancanza di linearità.

Nel romanzo le memorie emergono e si modificano, dunque, soltanto nell'incontro tra i vari personaggi. Questa dinamica relazione è fondamentale per Mahlet, ed è solo dall'intreccio di queste relazioni che la protagonista può riconquistare la memoria perduta. Al ritorno da una delle sue giornate a Giorgis, mentre riposa sul suo letto, Mahlet riflette sui contenuti delle storie che le sono state raccontate:

I miei pensieri vagarono senza una direzione precisa, poi si soffermarono sugli incontri di Giorgis: il vecchio vescovo, Abba Igirsà Salò, Dinke e la signora della tartaruga. Pensai alle loro storie. Quanto erano in contraddizione le loro parole con quelle che tante volte mi ero sentita ripetere in Italia: «Vi abbiamo costruito le strade, le scuole, le case...». Ogni volta avevo sorriso inghiottendo amaro, senza sapere come controbattere, ma ora sarebbe stato diverso. Al mio ritorno, al primo che si fosse azzardato a pronunciare quelle frasi stupide avrei risposto per le rime²⁷.

In una scena successiva di dialogo con il padre, la presa di consapevolezza diventa ancora più forte:

«In Italia sono convinti di essere passati qui in gita turistica e di aver abbellito e ammodernato il nostro paese pidocchioso con strade, case, scuole. Non sai quante volte me lo sono sentito dire». «E tu che ne pensi?», chiese lui. «Cosa vuoi che ne pensi! Non ho mai risposto perché non sapevo come obiettare, ma oggi so cosa direi. Tutto ciò che hanno costruito lo abbiamo pagato. Anzi, abbiamo pagato anche le costruzioni dei prossimi tre secoli. Con tutti quelli che hanno ammazzato».

²⁷ Ivi, p. 198.

zato, ne avrebbero di danni da pagare!», e mentre parlavo sentii che un fuoco di rabbia mi si accendeva nello stomaco. Stentavo io stessa a riconoscermi. «Hai ragione è stato un tempo terribile, ma cosa ci vuoi fare, ormai è passato». «Se tu sentissi cosa ne dicono in Italia forse penseresti diversamente! È passato, ma non tanto da non riparlare. Bisognerebbe dargli la nostra visione dei fatti». [...] «Magari, per dire la nostra, e perché nessuno in Italia possa parlarne solo a modo suo, durante questo tuo ultimo anno a Bologna potresti usare le storie che ti sono state raccontate a Giorgis». Incredibile. Un altro che ripeteva quell'idea balorda. «E secondo te come dovrei usarle?». «E cosa vuoi che ne sappia io! Le storie hanno scelto te, non me», rispose con un tono scherzoso²⁸.

Anche suo padre, come altri personaggi incontrati a Giorgis, insiste affinché Mahlet metta per iscritto le storie che le sono state donate. Mahlet viene vista in questa dinamica come ponte con l'ex-madrepatria, in una posizione privilegiata a cavallo tra Italia ed Etiopia. La sua comunità la investe quindi di una responsabilità storica: deve approfittare della propria posizione di migrante per raccogliere le storie della passata colonizzazione, metterle per iscritto e raccontarle agli italiani in modo da fornire la visione dei fatti dal punto di vista degli ex colonizzati e smentire, quindi, la visione edulcorata e auto-assolutiva del colonialismo italiano. Nelle pagine finali del romanzo Mahlet è rappresentata in procinto di scrivere. Tramite la sua scrittura, imbevuta dei racconti orali della sua gente, decostruisce i discorsi che hanno supportato la colonizzazione.

La dinamica relazionale della memoria culturale si esplica nel romanzo in molteplici modi: nella relazione di Mahlet con suo padre e con i personaggi che incontra a Giorgis; nella relazione tra le diverse temporalità – il passato, il presente ed il futuro nel romanzo assumono una connotazione circolare e relazionale – nella relazione tra i luoghi: dopo l'ennesima storia ascoltata a Giorgis, la protagonista inizia a ripercorrere

²⁸ Ivi, pp. 198-199.

la sua vita in Italia e a rendersi conto dell'oblio e della rimozione avvenuti nel paese riguardo al passato coloniale e della persistenza dello stereotipo del colonialismo italiano bonario ed emancipatore.

A proposito della relazione tra varie temporalità Achille Mbembe sostiene che la nozione di tempo nella *postcolonialità* non è caratterizzata né da linearità né da consequenzialità, quanto piuttosto da una connessione sincronica di una serie di presenti, passati e futuri che si costituiscono in relazione ad altri passati, presenti e futuri. In questo scambio sincronico le epoche e le temporalità si sovrappongono tra loro modificandosi e alterandosi vicendevolmente²⁹.

Secondo Mike Bal è proprio nella connessione simultanea di varie temporalità che risiede la prima evidenza del carattere relazionale della memoria culturale in quanto atto che avviene nel presente, che narra il passato e si proietta verso il futuro; Bal intende il processo di costruzione della memoria culturale come:

an activity occurring in the present, in which the past is continuously modified and redescribed even as it continues to shape the future. Neither remnant, documented, nor relic of the past, nor floating in a cut off from the past, cultural memory, for better or worse, links the past to the present and the future. [...] Most particularly, we invoke the discourse of cultural memory to mediate and modify difficult or tabooed moments of the past – moments that nonetheless impinge, sometimes fatally, on the present. The memorial presence of the past takes many forms and serves many purposes, ranging from conscious recall to unreflected reemergence, from nostalgic longing of what is lost to polemical use of the past to reshape the present. The interaction between the present and the past that is the stuff of cultural memory is, however, the product of collective agency rather than the result of psychic or historical accident³⁰.

²⁹ Achille Mbembe, *Postcolonialismo*, Meltemi, Roma, 2005, p. 29.

³⁰ Mieke Bal, Jonathan V. Crewe, Leo Spitzer (a cura di), op. cit., p. VII;

La dimensione collettiva e corale del processo di ricordo e della narrazione in *Regina di fiori e di perle* costituisce un atto di *re-membering*, di *ri-membramento*: Mahlet riunisce intorno a sé vari membri di una comunità, creando una collettività che si costituisce nell'atto del ricordo intorno alle narrazioni orali e al recupero delle memorie della passata colonizzazione italiana in Etiopia. Carol Boyce Davis sostiene che il processo di ricostruzione di relazioni, di *ri-membering* e riconnessione attraverso il ricordo comune di esperienze storiche passate, spesso cariche di trauma, sia una caratteristica distintiva delle scritture e del pensiero della diaspora nera³¹. Nel momento in cui esperienze storiche dal forte potere disgregante sulle comunità umane come la schiavitù, il colonialismo, le guerre vengo ri-raccontate da chi ne custodisce la memoria, inevitabilmente l'atto del racconto stabilisce connessioni mettendo insieme temporalità diverse e riconnettendo luoghi e persone. Trinh T. Minh-ha in *Women, Native, Other* analizza questo processo relazionale della trasmissione orale delle memorie attraverso lo *storytelling* innestandolo di carnalità e di corporalità: le storie circolano da corpo a corpo e tra i corpi attraverso le bocche, le

«un'attività che avviene nel presente, in cui il passato è continuamente modificato e ridefinito proprio mentre continua a dare forma al futuro. Né residuo, né documento, né reliquia del passato, né tanto meno oggetto fluttuante in un presente reciso dal passato, la memoria culturale nel bene o nel male, collega il passato al presente e al futuro. [...] Nello specifico, facciamo appello al discorso sulla memoria culturale per mediare e modificare momenti del passato difficili o resi tabù – momenti che tuttavia hanno, a volte inevitabilmente, ripercussioni sul presente. La presenza memoriale del passato si manifesta sotto molte forme e si presta a molteplici scopi, che vanno dal ricordo consapevole alla riemersione non controllata, dall'anelito nostalgico per ciò che è andato perso all'uso polemico del passato per rimodellare il presente. L'interazione tra il presente ed il passato – ovvero la sostanza di cui è fatta la memoria culturale – è, tuttavia, il prodotto della capacità di azione collettiva piuttosto che il risultato del caso sia esso psichico o storico». [T.d.A]

³¹ Cfr., Carol Boyce Davies, *Black women, writing and identities. Migrations of the subject*, Routledge, New York, 1994, p. 17.

orecchie e le mani di chi narra e di chi ascolta donando materialità alle parole tanto da poter essere viste, odorate, toccate, gustate. Intesa in questo modo fluido e corporale la trasmissione della memoria diventa una sorta di continuum in cui ogni *storyteller* e ogni ascoltatore non rappresenta che uno dei possibili nodi attraverso cui la memoria transita³². La memoria ha, dunque, il potere di ri-membrare anche i corpi, ovvero di mettere insieme e creare connessioni tra tutte quelle parti del corpo che vengono stimulate durante lo *storytelling* e tra le parti del corpo appartenenti a chi narra e chi ascolta. In questo risiede la capacità della memoria culturale di guarire le ferite materiali e simboliche dei traumi del passato.

A proposito della relazione tra oralità, relazionalità, comunità e memoria in *Regina di fiori e di perle*, Cristina Lombardi-Diop afferma:

La storia orale diventa un modo di osservare la società che permette ad una collettività di rispecchiarsi e tramandare alla posterità questa conoscenza. Il lavoro di raccolta del racconto orale è principio costruttore del romanzo, ed è anche sua metafora centrale. Tale metafora, che diventa atto di parola, rende possibile per i contemporanei la percezione di un passato rimosso dal presente, storicizzandolo. Il lettore diventa quindi parte attiva di un rituale collettivo del ricordo, che unisce ieri e oggi, passato e presente, Italia ed Etiopia³³.

Mieke Bal sostiene che nelle produzioni culturali l'atto narrativo della memoria è profondamente performativo. In questo atto la narrazione gioca un ruolo fondamentale: affinché un evento traumatico possa perdere il potere devastante sul soggetto che ha sofferto eventi traumatici deve essere inserito

³² Trinh T. Minh-ha, *Women Native Other, Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1989, pp. 121-122.

³³ Cristina Lombardi-Diop, *Postfazione*, in Gabriella Ghermandi, op. cit., p. 261.

in strutture narrative. Inserire questo atto in strutture narrative vuol dire raccontarlo ad una seconda persona: attraverso un testimone che può entrare in sintonia con gli eventi traumatici del passato, si rivela per Bal che la memoria non è semplicemente confinata nella psiche dell'individuo ma si costituisce nella società in cui vive il soggetto che ha subito il trauma. Attraverso una seconda persona che può fare da testimone della narrazione, l'atto di memoria diventa scambio e relazione. L'atto di memoria assume in questa relazione un potenziale di guarigione poiché genera narrazioni "che hanno un senso" sia per chi narra che per chi ascolta³⁴. Sempre secondo Mieke Bal, l'operazione dell'atto di memoria può essere ancor più fruttuosa se la seconda persona che ascolta o stimola il ricordo è un'artista³⁵. In *Regina di fiori e di perle* è proprio una figura artistica della tradizione orale etiopica a chiudere il percorso di Mahlet verso il recupero della memoria. Nell'ultimo giorno di preghiera a Giorgis, Mahlet è spaventata dalla sensazione di non aver ancora portato a termine il proprio cammino. Affinché la promessa fatta a Jacob affiori definitivamente nella sua memoria un vecchio cantore e poeta custode della tradizione e della memoria culturale etiopica, compare a Giorgis e inizia a declamare strofe. In queste strofe dell'*azmari* Aron sono riportate scene di vita di Jacob da guerrigliero e le parole con cui Jacob fa promettere a Mahlet di diventare la cantora del proprio popolo. Cessato il canto dell'*azmari*, Abba Chereka dona a Mahlet il quaderno su cui Jacob trascrisse date, eventi e nomi di luoghi di battaglie. La visione di questo quaderno permette a Mahlet di confessare: «Il quaderno delle battaglie. [...] Me ne ero scordata» [...] La promessa. L'avevo dimenticata. Ecco cosa devo fare. Mantenere la mia promessa»³⁶.

La dinamica relazionale è centrale in *Regina di fiori e di perle*: i personaggi del romanzo sono spinti verso Mahlet

³⁴ Mieke Bal, Jonathan V. Crewe, Leo Spitzer (a cura di), op. cit. pp. VII-XI.

³⁵ Ivi, p. X.

³⁶ Gabriella Ghermandi, op. cit., p. 244.

dal desiderio di raccontare e il movimento che dà inizio ad ogni narrazione ha una potenza guaritrice sia per chi narra a Mahlet, che per Mahlet stessa. Anche per Mahlet narrare le memorie del passato attraverso la scrittura rappresenta un atto di guarigione; anche lei guarisce, non solo dal dolore per la perdita di Jacob, ma dall'amnesia. Queste memorie hanno un valore trasformativo molto ampio: non trasformano soltanto le vite dei personaggi rappresentati, ma trasformano il bagaglio comune delle memorie che nutrono la storia, la cultura e dunque la letteratura italiana. Con questo romanzo Gabriella Ghermandi crea un antidoto alla perdita di memoria storica e apre una riflessione nell'Italia contemporanea sull'impatto delle narrazioni degli ex colonizzati nei processi di costruzione e trasmissione della memoria culturale del colonialismo italiano.

Conclusioni

Nell'intervista rilasciata a Daniele Comberiati in *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi* Gabriella Ghermandi parla dell'effetto che politiche razziali e sessuali sperimentate nelle colonie italiane – nelle forme del madamato e della persecuzione dei meticci – hanno avuto sulle donne della sua famiglia e afferma: «il colonialismo nella mia famiglia ha creato danni a quattro generazioni di donne, e io sono quella che chiude»³⁷. Se leggiamo *Regina di fiori e di perle* alla luce di questa affermazione ci possiamo rendere conto della potenza trasformatrice che nutre questo romanzo; come sostengono Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo i romanzi postcoloniali come quello di Ghermandi «partecipano in the reelaboration of a collective memory and the rewriting of a counter-history of colonialism from the perspective

³⁷ Daniele Comberiati, *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Edizioni Pigreco, Roma, 2007, p. 155

of individual subjectivities that are intimately entwined with the fate of successive generations»³⁸. Gabriella Ghermandi assieme ad Igiaba Scego e Ubax Cristina Ali Farah fa parte di un filone di scritture postcoloniali italiane che mettono al centro delle proprie narrazioni la memoria e i corpi di generazioni di donne africane-italiane, le cui storie sono intessute tra loro e intrecciate al passato coloniale in Etiopia e Somalia. Categorie come la razza, il genere, la religione, la sessualità strutturano le narrazioni delle scrittrici postcoloniali italiane contemporanee e l'intersezione di queste categorie genera una narrazione in cui sistemi di dominio quali il sessismo e il razzismo si intrecciano tra loro. Il loro intreccio, che scorre lungo luoghi, spazi, generazioni e tempi differenti, svela come i dispositivi discorsivi che accompagnarono le politiche coloniali danno forma anche al mondo contemporaneo e alla società italiana attuale. Il posizionamento di queste scrittrici e dei loro personaggi, nonché le tematiche fortemente incentrate sull'intreccio di questioni di genere e questioni razziali aprono all'interno della letteratura italiana contemporanea – in virtù delle strategie di auto-rappresentazione di cui queste scrittrici si dotano – una riflessione sui fondamenti epistemologici della narrazione letteraria e della produzione di memoria culturale.

³⁸ Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo, op. cit., p. 8; «partecipano alla rielaborazione di una memoria collettiva e alla riscrittura di una contro-storia del colonialismo dalla prospettiva individuale di soggetti intimamente intrecciati al destino delle generazioni successive». [T.d.A]

Bibliografia

- Aaslestad K., 2005, *Remembering and forgetting. The local and the nation in Hamburg's commemorations of the Wars of Liberation*, in «Central European History», XXXVIII, 3, pp. 384-416.
- Ali Farah U.C., 2007, *Madre Piccola*, Milano, Frassinelli.
- Assmann J., 1995, *Collective Memory and Cultural Identity*, in «New German Critique», 65, pp. 125-133.
- Bal M., Crewe J.V., Spitzer L. (a cura di), 1999, *Acts of memory. Cultural recall in the present*, Hanover/New Hampshire, University Press of New England.
- Barrera G., 1996, *Dangerous Liaisons: Colonial Concubinage in Eritrea, 1890-1941*, Program of African Studies Working Paper n. 1, Evanston, Northwestern University.
- Barrera G., 2005, *Memorie del colonialismo italiano fra le donne eritree. La storia di Frewini*, in «Genesis», IV, pp. 73-98.
- Barrera G., 2008, *Sessualità e segregazione nelle terre dell'impero*, in R. Bottoni (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, Il Mulino, pp. 393-414.
- Boehmer E., 2005, *Colonial and postcolonial literature*, Oxford, Oxford University Press.
- Boyce Davies C., 1994, *Black women, writing and identities. Migrations of the subject*, New York, Routledge.
- Chelati Dirar U., 2008, *Fedeli servitori della bandiera? Gli ascari eritrei tra colonialismo, anticolonialismo e nazionalismo (1935-1941)*, in R. Bottoni (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, Il Mulino, pp. 441-470.
- Clò C., 2010, *African Queens and Italian history. The Cultural politics of memory and resistance in Teatro delle Albe's Lunga vita all'albero and Gabriella Ghermandi's Regina di fiori e di perle*, in «Research in African Literatures», XLI, 4, pp. 26-42.

- Comberinati D., 2007, *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Roma, Edizioni Pigreco.
- Carsetti M., Triulzi A. (a cura di), 2009, *Come un uomo sulla terra*, Roma, Infinito Edizioni.
- De Vivo B., Ghidei Biidu D., Hagos E., Marchetti S., "We have a common past, a common present and a common future." *Postcolonial gendered memories of the Eritrean diaspora*, in corso di pubblicazione.
- Del Boca A., 2005, *Italiani brava gente?*, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- Erl A., Nünning A., 2005, *Where literature and memory meet. Towards a systematic approach to the concepts of memory used in literary studies*, in H. Grabes (a cura di), *Literature, literary history and cultural memory*, Verlag, Gunter Narr, pp. 261-294.
- Erl A., Rigney A., 2006, *Literature and the production of cultural memory. Introduction*, in «European Journal of English Studies», X, 2, Agosto, pp. 111-115.
- Fabian J., 2003, *Forgetful remembering. A colonial life in Congo*, in «Africa», LXXIII, 4, pp. 489-504.
- Ghermandi G., 2007, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli.
- Ghidei Biidu D., Hagos E., 2010, *Io Noi Voi. Intervista a donne della diaspora eritrea nell'Italia postcoloniale* (a cura di S. Marchetti, B. De Vivo), in «Zapruder», 23, Settembre-Dicembre, pp. 144-152.
- Hirsch M., Smith V., 2002, *Feminism and cultural memory. An introduction*, in «Signs», XXVIII, 1, Autunno, pp. 1-19.
- Labanca N., 2005, *Una guerra per l'impero. Memorie delle campagne d'Etiopia 1935-36*, Bologna, Il Mulino.
- Lombardi-Diop C., 2007, *Postfazione*, in G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, pp. 257-264.
- Lombardi-Diop C., Romeo C., 2012, *Paradigms of Postcoloniality in Contemporary Italy*, in C. Lombardi-Diop, C. Romeo (a cura di), *Postcolonial Italy. Challenging national homogeneity*, New York, Palgrave Macmillan.
- Marchetti S., Sgueglia L., 2008, *Eritrei romani*, in G. De Maio (a cura di), *Osservatorio romano sulle migrazioni 2008. Quarto rapporto*, Roma, Caritas/Migrantes, pp. 298-306.
- Marchetti S., 2011, *Le ragazze di Asmara. Lavoro domestico e migrazione postcoloniale*, Roma, Edizioni Ediesse.
- Mbembe A., 2005, *Postcolonialismo*, Roma, Meltemi.
- Poidimani N., 2009, *Difendere la razza. Identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*, Roma, Sensibili alle foglie.

- Ponzanesi S., 2005, *Beyond the Black Venus. Colonial sexual politics and contemporary visual practices*, in J. Andall, D. Duncan (a cura di), *Italian colonialism. Legacy and memory*, Oxford, Peter Lang, pp. 165-189.
- Ponzanesi S., 2004, *Paradoxes of postcolonial culture. Contemporary women writers of the Indian and Afro-Italian diaspora*, Albany, State University of New York Press.
- Rigney A., 2004, *Portable monuments. Literature, cultural memory, and the case of Jeanie Deans*, in «Poetics Today», XXV, 2, pp. 361-396.
- Rigney A., 2005, *Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory*, in «Journal of European Studies», XXXV, 1, pp. 11-28.
- Romeo C., 2005, *Narrative tra due sponde. Memoir di italiane d'America*, Roma, Carocci.
- Scego I., 2004, *Rhoda*, Roma, Sinnos Editrice.
- Scego I., 2005, «Dismatria», in F. Capitani, E. Coen (a cura di), *Pecore nere*, Roma-Bari, Laterza, pp. 4-21.
- Scego I., 2005, *Salsicce*, in F. Capitani, E. Coen (a cura di), *Pecore nere*, Roma-Bari, Laterza, pp. 23-36.
- Scego I., 2008, *Identità*, in F. Capitani, E. Coen (a cura di), *Amori bicolori*, Roma-Bari, Laterza, pp. 3-33.
- Scego I., 2008, *Oltre Babilonia*, Roma, Donzelli.
- Scego I., 2010, *La mia casa è dove sono*, Roma, Rizzoli.
- Segre A., Yimer D., Biadene R., 2008, *Come un uomo sulla terra*, ZaLab.
- Sorgoni B., 1998, *Parole e corpi. Antropologia e discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Napoli, Liguori Editore.
- Stefani G., 2007, *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale*, Verona, Ombre Corte.
- Taddia I., 2005, *Italian memories/African memories of colonialism*, in R. Ben-Ghiat, M. Fuller (a cura di), *Italian colonialism*, London, Palgrave Macmillan, pp. 209-219.
- Trinh T. Minh-ha, 1989, *Women Native Other, Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- Triulzi A., 2006, *Displacing the colonial event. Hybrid memories of postcolonial Italy*, in «Interventions», VIII, 3, pp. 430-441.
- Triulzi A., 2008, *Ritorni di memoria nell'Italia postcoloniale*, in R. Bottoni (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, Il Mulino, pp. 573-598.

Von Hennerberg K., 2004, *Monuments, Public Space, and the Memory of Empire in Modern Italy*, in «History and Memory», XVI, 1, pp. 37-85.

Yuval D.N., 1997, *Gender and Nation*, London, SAGE Publications.

Capitolo settimo

Tripoli 1970. Esodo di corpi ammassati, celati, rimossi

Daniele Comberiati

La Libia è stata, insieme all'Etiopia, il paese che più di ogni altro ha combattuto la colonizzazione italiana; se però nel caso dell'Etiopia è possibile affermare che una completa colonizzazione non sia mai stata possibile, visto che la rivolta e la conseguente guerra civile sono state contemporanee all'invasione (e proprio per tali motivi molti autori etiopici preferiscono parlare di "invasione" e non di colonizzazione¹), la Libia è entrata nell'orbita italiana a partire dal 1911 e i legami fra i due paesi sono stati molto stretti anche dopo la fine della Seconda guerra mondiale, almeno fino al 1970, l'anno della *jalaa*, la "cacciata" da parte di Gheddafi dell'agiata comunità italiana residente soprattutto a Tripoli e Bengasi, comunemente nota come "l'esodo dei ventimila", locuzione che riprende l'altro "esodo dei ventimila", quello che nel 1939 portò ventimila coloni italiani nelle terre libiche.

Proprio ripensando a tale episodio, sul quale mi concentrerò a partire da due narrazioni contemporanee, è bene ricordare che alcuni anni fa, il 9 giugno 2009, il colonnello Gheddafi giunse in visita ufficiale a Roma, trattato con tutti gli onori dal ministro degli Esteri Frattini e dal presidente del Consiglio Berlusconi. Vestito con un completo militare, per ricordare le origini della rivoluzione che destituì re Idris, Gheddafi portava

¹ Mi permetto di rimandare all'intervista alla scrittrice etiopie Martha Nasibù contenuta in Daniele Comberiati, *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, prefazione di Tiziana Colusso, Caravan, Roma, 2009, p. 181.