

RIVISTA A CURA DELLA

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Direttori

Sandro Maxia · Nicola Merola · Angelo R. Pupino

Comitato scientifico

Cristina Benussi · Franco Contorbia · Simona Costa · Anna Dolfi
Jean-Michel Gardair † · Giuseppe Langella · Romano Luperini
Mladen Machiedo · Martin McLaughlin · Clelia Martignoni
María de las Nieves Muñiz Muñiz · Maria Carla Papini · Piero Pieri
Giovanna Rosa · Antonio Saccone · Giuseppe Savoca · Vittorio Spinazzola

Comitato di redazione

Chiara Marasco · Pasquale Marzano
Maria Rizzarelli · Nicola Turi · Luigi Weber

«La modernità letteraria» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A

LA MODERNITÀ LETTERARIA

8 · 2015



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXV

ABSTRACT

Il saggio analizza le originali accezioni del fenomeno migratorio nel complesso libro poetico di Pier Mario Vello, *Migranti* (2014), connesso dall'autore (precocemente scomparso) con i temi dell'evoluzione biologica e della genesi della specie. Ne derivano una poesia e una poetica innovative, in chiave civile e multidisciplinare (anche scientifica e antropologica), che raccontano per *flashes* l'evoluzione storico-biologica e leggono la condizione umana come migrazione ininterrotta.

The essay analyzes the original meanings of the migratory phenomenon in Pier Mario Vello's poetic book *Migrants* (2014). The author (who died prematurely) connects the migration with the themes of biological evolution and genesis of the species, creating an innovative poetry and poetics, that combines civil and multidisciplinary (but also scientific and anthropological) perspective. In fact, his lyrics narrate the historical and biological evolution through the medium of flashes, and read the human condition as an uninterrupted migration.

‘AVERE UNA LINGUA MADRE
E NON CONOSCERLA’:
PARADOSSI E DISCORDANZE NELL’OPERA
DI HELENA JANECZEK E MARINETTE PENDOLA

SILVIA CAMIOTTI

IL nesso tra letteratura e migrazione apre a sconfinite possibilità di analisi, provenienti da differenti angoli visuali. L'ambito che solitamente viene definito 'letteratura della migrazione' fa riferimento, nel contesto italiano, a scrittori e scrittrici non madrelingua italiani, con esperienze di mobilità che li hanno portati a vivere nel nostro paese, e in un secondo momento, a scrivere nella lingua del paese d'arrivo, senza la mediazione della traduzione.¹ In tale sede abbiamo privilegiato due opere che tradizionalmente esulano dall'ambito di ricerca della cosiddetta 'letteratura della migrazione'² in Italia, seppure ne condividano alcuni assunti: in primis il fatto che l'esperienza biografica e poi letteraria di Helena Janeczek e Marinette Pendola mettano fortemente in discussione il nesso lingua-identità-nazione, in quanto portatrici di punti di vista altri, interni-esterni ai confini (simbolici e materiali) della nazione o, per ricorrere alla nota espressione di Homi Bhabha, abitanti un Terzo Spazio carico di possibilità e ibridazioni.³ I romanzi *Lezioni di tenebra* di Janeczek e *La riva lontana* di Pendola⁴ saranno dunque valorizzati alla luce del nodo letteratura e migrazioni, sebbene, forse, a prima vista tale scelta possa non apparire appropriata considerate le biografie delle autrici, non coincidenti con le immagini che il termine 'migrante' evoca.⁵ D'altro canto, si tratta di scritture che prendono spunto e forma a partire da esperienze biografiche ed esistenziali di mobilità, pur tuttavia dimostrando la loro irriducibilità all'ambito della letteratura della migrazione *stricto sensu*, che considera appunto opere di autori e autrici immigrati in Italia. Guardare a *Lezioni di tenebra* e *La riva lontana* a partire dalle suggestioni che il binomio letteratura-migrazioni evoca, contribuisce ad ampliare la nozione stessa

¹ La bibliografia sul tema è oramai sterminata; tra le pubblicazioni più recenti e volte a offrire una panoramica ampia ci limitiamo a segnalare JENNIFER BURNS, *Migrant Imaginaries. Figures in Italian Migration Literature*, Peter Lang, 2013; CECILIA GIBELLINI, *Scrittori migranti in Italia*, Verona, Edizioni Fiorini, 2013; CHIARA MENGOZZI, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013.

² Il dibattito attorno alla questione definitoria è stato alquanto acceso: tra i numerosi contributi che lo hanno tematizzato, segnaliamo *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, a cura di Lucia Quaquarelli, Milano, Morellini, 2010, ma anche C. MENGOZZI, *op. cit.*

³ HOMI BHABHA, *I luoghi della cultura*, trad. it. di Antonio Perri, Roma, Meltemi, 2006¹, p. 58 sgg.

⁴ HELENA JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, Parma, Guanda, 2011²; MARINETTE PENDOLA, *La riva lontana*, Palermo, Sellerio, 2000.

⁵ Una interessante ricerca che ha analizzato la rappresentazione dell'immigrazione in Italia dal punto di vista del fotogiornalismo esibisce con evidenza come dagli anni Ottanta ai Duemila gli stranieri siano stati descritti nei principali settimanali italiani in maniera per la maggior parte dei casi riduttiva e semplificatoria, tendenzialmente negativa o in condizioni di indigenza e bisogno. Cfr. LUIGI GARIGLIO *et alii*, *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

di letteratura della migrazione, abbattendo quei recinti che gli 'scrittori migranti' in primo luogo rifiutano da tempo.¹

Helena Janeczek, pur comparando nella più nota banca dati italiana sugli scrittori immigrati in lingua italiana, *Basili*,² ha origini che la rendono una immigrata d'eccezione, non rappresentativa della maggioranza, in quanto proveniente da un paese come la Germania; Marinette Pendola invece, italiana nata e cresciuta in Tunisia, non è certo associabile alla categoria dei migranti in Italia, tuttavia i timori evocati nel suo romanzo non la rendono troppo distante dal vissuto di molti stranieri in Italia. La triade lingua-identità-nazione appare dunque sollecitata in maniera inedita e non priva di conflitto nelle due opere in esame, accomunate in realtà da pochi aspetti, se non quello – centrale ai fini della presente lettura – di esibire con evidenza una messa in discussione della nozione di appartenenza nazionale e delle sue implicazioni, identitarie e linguistiche. Una condizione istituzionalizzata, quale ad esempio può essere la cittadinanza, è soverchiata da altre forme legate al vissuto reale delle persone: una cittadina tedesca che non si sente tale e che cerca di celare tale *status*, nel caso di Janeczek, e una italiana che percepisce la Tunisia (e le sue lingue) come proprie – perché le uniche di cui ha esperienza – destrutturano la tradizionale corrispondenza tra lingua, identità e nazione, producendo anche esiti paradossali.

Da tempo oramai, i concetti di lingua e nazione stanno vivendo numerose oscillazioni legate ai movimenti di persone a livello planetario, un fenomeno che ha da sempre riguardato la storia dell'umanità ma che nel corso del Novecento è stato percepito forse in maniera più viva e allarmata da parte degli stati ricettori, per così dire, delle persone. Naturalmente, non è una nota peculiare della contemporaneità il carattere pluriculturale delle società odierne, in quanto l'idea che esse siano diventate 'meticce' sottintenderebbe erroneamente la presenza di un *prima* in cui non lo erano: come ha scritto, tra gli altri, anche Todorov, non esiste una distinzione tra società pluriculturali e monoculturali³ e le società che pretendono l'esclusiva su una cultura, che la indossano astraendola dalla realtà di interrelazioni da cui nasce, compiono un'operazione ideologica e storica:

qual è l'origine della cultura di un gruppo umano? La risposta, paradossale, è questa: proviene dalle culture che l'hanno preceduta. Una nuova cultura nasce dall'incontro tra diverse culture di piccole dimensioni, o dalla decomposizione di una cultura più vasta o dall'interazione con una cultura vicina.⁴

Anche le questioni che sollevano Spivak e Butler in *Che fine ha fatto lo stato nazione*, esibiscono le oscillazioni critiche che i confini nazionali, o perlomeno la nozione di essi, subisce, e alle quali sono state date risposte di tipo anche repressivo.⁵ È un dato

¹ A tale proposito, una delle prime scrittrici immigrate in Italia, lanciava già una decina d'anni fa un allarme: «È naturale che all'inizio la letteratura della migrazione sia autobiografica, centrata sui vissuti all'atto del migrare, ai ricordi della patria lasciata, ma i nostri prodotti letterari non devono necessariamente essere esotici; devono semplicemente essere della buona letteratura. A mio avviso, il pericolo per noi, scrittori stranieri che usiamo la lingua italiana, è quello di rimanere confinati nella tematica dell'immigrazione, del folklore, dell'esotico» (CHRISTIANA DE CALDAS BRITO, *on line*).

² www.disp.let.uniroma1.it/basiliz001/.

³ TZVETAN TODOROV, *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*, trad. it. di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2009, p. 76 sgg.

⁴ Ivi, p. 78.

⁵ JUDITH BUTLER, GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Che fine ha fatto lo stato-nazione?*, trad. it. di Ambra Pirri, Roma, Meltemi, 2009, *passim*.

di fatto che, proporzionalmente con la crescita degli scambi e delle relazioni, anche i meccanismi e le strategie di autodifesa dei propri confini e di ciò che simbolicamente essi racchiudono (in termini di cultura, tradizioni, identità) vadano rafforzandosi, come Remotti nel volume *L'ossessione identitaria* ampiamente dimostra. Anche la retorica attorno alla nozione di 'radici' contribuisce a irrigidire il senso dell'identità del sé, in ottica di difesa da ciò che è percepito come diverso o che comunque non rientra negli schemi della maggioranza: il volume di Maurizio Bettini, *Contro le radici*, dedica interessanti riflessioni attorno alla metafora delle radici e ai significati che evoca:

se un albero è quel certo albero perché è cresciuto da quelle radici, noi siamo noi perché cresciuti dalle radici della nostra tradizione culturale. In un certo senso, è come se noi non potessimo essere altrimenti: se si dà retta a questa figura retorica, la nostra identità finisce ineluttabilmente per essere determinata dalle nostre radici, cioè dalla tradizione cui appartiene.¹

Tale visione deterministica porta a negare ideologicamente le commistioni che sostanziano le identità sia individuali che collettive, e che a loro modo anche i romanzi in esame esibiscono. I processi e le dinamiche di cui siamo osservatori e osservatrici mostrano un mondo in cui, nonostante l'irrigidimento normativo e culturale, le persone, e dunque le lingue, inesorabilmente si mescolano: non si tratta di idealizzare tale incontro dipingendolo in termini unicamente irenici, poiché, come scrive anche Édouard Glissant, «le culture del mondo, messe oggi in contatto in modo simultaneo e assolutamente cosciente, cambiano scambiandosi colpi irrimediabili e guerre senza pietà».² Quella che l'intellettuale martinicano definisce creolizzazione «presuppone che gli elementi culturali messi a confronto devono necessariamente essere "di valore equivalente"»,³ premessa nient'affatto scontata date le ancora pressanti gerarchie simboliche che stabiliscono popoli e lingue di serie A o B. Ancora secondo Glissant, il termine 'creolizzazione' si applica alla situazione attuale del mondo, dove «gli elementi culturali più lontani ed eterogenei possono, in alcune circostanze, essere messi in relazione»⁴, non senza conflitti, come peraltro i due romanzi attestano. La nozione di società creola, o composita, come la definisce Glissant, si scontra con quella concezione che egli definisce «sublime e mortale»⁵ secondo cui

ogni identità è un'identità a radice unica, che esclude ogni altra. Questa visione si oppone alla nozione, oggi "reale" nelle culture composite, dell'identità come fattore e risultato di una creolizzazione, e quindi dell'identità come rizoma, dell'identità non più come radice unica ma come radice che si incontra con altre radici.⁶

Tale concezione appare problematica perché l'idea di una identità che si incrocia con altre produce spesso senso di minaccia, timore di perdita del proprio sé, innescando di conseguenza strategie difensive: appare sempre operativo quel vecchio schema secondo cui nell'incontro con l'altro non si è più se stessi, e se non si è più se stessi si è perduti.

Processi affini riguardano anche la nozione di lingua, tradizionalmente intesa come unitaria e definitoria di una identità nazionale, sebbene tale binomio non risulti sempre dato: basti considerare – come registra ancora Todorov – che nel mondo esistono

¹ MAURIZIO BETTINI, *Contro le radici*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 26.

² ÉDOUARD GLISSANT, *Poetica del diverso*, trad. it. di Francesca Neri, Roma, Meltemi, 1998, p. 14.

³ Ivi, p. 15.

⁴ Ivi, pp. 19-20.

⁵ Ivi, p. 20.

⁶ *Ibidem*.

oggi circa seimila lingue, ma gli stati sono meno di duecento.¹ Inoltre, con Naoki Sakai siamo portati a chiederci «cosa ci autorizza a rappresentare la lingua come unità»² e forse, ipotizza lo studioso, è proprio il bisogno di schemi, controllo e ordine. L'idea di lingua unitaria svolge infatti una funzione regolativa in quanto mantiene compatto e omogeneo il concetto di comunità nazionale, rassicura contro quelle che sono percepite come minacce alla propria identità. D'altronde, al pari delle società, anche le lingue sono sollecitate dalla storia e dunque evolvono; in particolare le lingue creole, come osserva ancora Glissant, nascono dal «contatto fra elementi linguistici completamente eterogenei fra di loro».³ Un esempio particolarmente noto per chi si occupa di *women's studies* è dato dalla poetica politica di Gloria Anzaldúa, scrittrice e poeta chicana del Texas, che nel suo *Borderlands. La frontera*, teorizza una visione di identità costruita attorno al concetto di confine, di frontiera, esperiti in prima persona e diventati lente analitica di se stessa e del suo presente. La lingua che Anzaldúa rivendica fonda la sua identità di *mestiza*, di appartenente a un popolo che si trova nella condizione di creare una propria lingua:

per un popolo che non è spagnolo né vive in un paese in cui lo spagnolo è la prima lingua; per un popolo che non è anglo ma che vive in un paese in cui la lingua ufficiale è l'inglese; per un popolo che non può identificarsi interamente né con lo spagnolo ufficiale (formale, castigliano), né con l'inglese ufficiale, cosa resta da fare, se non creare una propria lingua? [...] Parliamo un patois, una lingua che si biforca, una variazione di due lingue.⁴

In tale cornice, una riflessione merita il processo di traduzione, che nel caso degli scrittori migranti italofoeni non è dato, perlomeno nei termini in cui tradizionalmente lo si intende: infatti, il passaggio alla scrittura in lingua italiana non ha vissuto, come è noto, alcun processo di mediazione: risulterebbe più adeguato riferirsi ad una sorta di autotraduzione, di traduzione interna. In tal senso, le due autrici in esame presentano una affinità con il *corpus* dei cosiddetti scrittori migranti, poiché in entrambe l'approdo all'italiano non si è compiuto a partire da quel passaggio intermedio che è la traduzione. Interpretare quest'ultima non più come una ingenua attività linguistica, la cui difficoltà consiste nell'individuare il corrispettivo di una parola in un'altra lingua, bensì alla stregua di un processo che comporta scelte, responsabilità e consapevolezza culturale, allarga la visione di traduzione e ci consente di applicarla anche a coloro che la compiono in primo luogo su se stessi. Come scrive Mazzara, «la traduzione diventa vera e propria interpretazione e creazione, attraverso cui il traduttore introduce la sua voce nel testo per modificarne l'effetto che vuole comunicare alla cultura d'arrivo».⁵ E dunque, anche per autori e autrici non madre lingua italiani che scelgono l'italiano come lingua della scrittura, appare suggestiva l'immagine che li dipinge traduttori di se stessi, e dunque interpreti e creatori di narrazioni che scaturiscono dal vissuto individuale ma che volgono l'attenzione ad un contesto altro, quale è quello di destinazione, che nei due casi in esame corrisponde all'Italia e al suo pubblico di lettori

¹ T. TODOROV, *La paura dei barbari*, cit., p. 95.

² NAOKI SAKAI, *Costruendo i confini di una lingua. Traduzione e discontinuità*, in *Traduzione e cittadinanza. Il contributo degli studi postcoloniali. Atti del convegno Prospettive internazionali su lingua, cultura e cittadinanza: l'italiano come lingua seconda nella formazione universitaria in Emilia-Romagna*, a cura di Giuliana Benvenuti, Sandro Mezzadra, vol. 2, Bologna, Emil, 2009, pp. 85-118: 88.

³ É. GLISSANT, *Poetica del diverso*, cit., p. 18.

⁴ GLORIA ANZALDÚA, *Terre di confine. La frontera*, a cura di P. Zaccaria, Bari, Palomar, 2000, p. 92.

⁵ FEDERICA MAZZARA, *La traduzione come studio culturale*, <http://eprints.ucl.ac.uk/4837/1/4837.pdf>.

e lettrici. Altrettanto evocativa e dall'anelito utopico è la metafora a cui fa ricorso Walter Benjamin nel suo saggio sulla traduzione, quando scrive,

come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande.¹

Tale nozione di 'lingua più grande' appare rivelatrice di quella affinità tra le lingue che non le rende reciprocamente estranee bensì accomunate dall'intenzionalità, nei processi traduttivi, di far risuonare nella lingua d'arrivo l'eco dell'originale: intendere secondo tale prospettiva l'italiano di Janeczek e Pendola – effettivamente per entrambe una lingua seconda – consente di renderlo spazio condiviso in cui si ridestano vissuti e poliedriche appartenenze. Si tratta di una visione di lingua allargata, che si fa metaforicamente eco di altre, nonché del portato emotivo ed esperienziale che ad esse è associato.

A partire da questi presupposti si svilupperà una proposta di lettura delle due opere di Janeczek e Pendola, autrici di cui è bene offrire una sintetica contestualizzazione biografica, anche al fine di chiarire la genesi delle opere stesse. La prima nasce da genitori ebrei polacchi in Germania, dove ha vissuto fino ai vent'anni, per poi trasferirsi in Italia. *Lezioni di tenebra* è il romanzo d'esordio, uscito per i tipi Mondadori nel 1997: in esso la scrittrice ripercorre la mancata memoria della Shoah, a cui solo i suoi due genitori sono sopravvissuti, a differenza del resto della famiglia che si è perduta per sempre nei campi di concentramento. Parliamo di 'memoria mancata' perché Janeczek, in quanto figlia di sopravvissuti e non testimone diretta, può solo immaginare il significato di quell'esperienza, su cui in famiglia è scesa una coltre di silenzio. Quello che interessa valorizzare in tale sede, tuttavia, non è tanto il tema della memoria e della ricostruzione del passato in tutta la sua drammaticità, quanto come la storia familiare offra lo spunto per numerose riflessioni sul concetto di appartenenza nazionale e di lingua madre. Il testo evoca continuamente plurime appartenenze, anche linguistiche, che oscillano tra lo sconosciuto e il familiare. La protagonista, nonché voce narrante, è figlia di ebrei polacchi, ma non parla né l'yiddish né il polacco, bensì il tedesco e l'italiano poiché Germania e Italia sono i due paesi in cui ha diviso la sua esistenza. Eppure, si sente dire da sua madre:

sommo rimprovero, giudizio inappellabile della mia mamma giudice: "ti comporti da tedesca", da "yecke", vale a dire da "crucca", una delle poche parole yiddish che ricorrevano a casa mia. E ancora "parli come una tedesca" o "pensi come i tedeschi". Qualche volta probabilmente usava questa qualifica impropriamente come arma di offesa, ma in generale sono stata educata a distinguere fin nei minimi particolari quel "noi" da tutto quanto è tedesco, caso per caso, atteggiamento per atteggiamento.²

Tale rimprovero è a tal punto interiorizzato che la porta ad affermare: «è per questo, per questo senso di estraneità e di aggressività latente, che ho lasciato la Germania. [...] Non volevo diventare tedesca nemmeno io. Così non lo sono diventata».³ Della

¹ WALTER BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in IDEM, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 39-52: 49.

² H. JANECEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 31.

³ Ivi, p. 32.

Germania, fuori dalla Germania, tuttavia conserva la cittadinanza, rappresentata dal possesso del passaporto, che nonostante tutto resta una forma di tutela:

c'è passaporto e passaporto. Quello tedesco vale di più: perché la Germania è ricca e potente, perché vogliono andarci tutti, a lavorare o a rifugiarsi, anche se poi quasi nessuno si trova bene. E poi perché non danno più il permesso di soggiorno, né il permesso di lavoro, non lo danno quasi a nessuno, nemmeno ai perseguitati o agli esuli. Figurarsi la cittadinanza. C'è stata un'unica occasione per me, figlia di due ebrei, prima polacchi e poi apolidi, di avere quel passaporto. Se lo mollo adesso, lo perdo per sempre, visto che non sono io la vittima. Il passaporto tedesco ha quotazioni altissime, bisogna tenerlo stretto.¹

Questo tuttavia la obbliga, per risiedere negli anni Ottanta in Italia, ad avere un permesso di soggiorno, nei confronti del quale nutre una serie di idiosincrasie per cui vive per anni 'da clandestina', senza mai chiarire la sua posizione giuridica e nonostante il matrimonio con un italiano:

non glielo posso certo spiegare, a quelli lì, che in tutti questi anni non ho fatto il permesso di soggiorno per delle ragioni storiche e familiari che mi spingono a evitare gli uffici della polizia e enti simili. Che cosa mi possono fare?²

Non si tratta solo dunque di una questione amministrativa sospesa, ma di una complessità identitaria resa tale dal passato familiare, dalla decisione di cambiare paese e dal non apparire straniera, a differenza di altri immigrati in Italia, dove la provenienza e soprattutto il colore della pelle possono incidere molto. Questa situazione amministrativa ibrida, riflesso di una ben più ampia sospensione esistenziale, divisa tra un paese d'origine al quale non si sente affine e un altro dove tende a vivere sottotraccia, per così dire, si rispecchia anche sul piano della lingua:

qualche volta mia madre e mio padre fra loro parlavano in polacco, e io ascoltavo attentissima, sforzandomi di decifrare almeno qualche parola per capire se c'entravo io. Lo yiddish in casa non si parlava, e io l'ho imparato malamente in età adulta, captandolo dai discorsi degli ebrei dell'Est, amici e conoscenti, quasi fosse un dialetto del tedesco. [...] Io non lo so, il polacco, ma se è facile riesco a capirlo e se è ancora più semplice, ridotto a singole parole o frasi fatte, lo parlo anche, lo parlo quasi tutti i giorni. Sono convinta di avere una lingua madre che non conosco, ma vallo a spiegare a qualcuno.³

Con sottile ironia, Janeczek illustra il paradosso in cui vive, che ha radici profonde nel trauma concentrazionario: come riconosce Hannah Arendt nel saggio *La lingua materna*, soprattutto dopo la Shoah è stato possibile dimenticare la propria lingua madre, come esito di una rimozione,⁴ nel caso di Janeczek la mancata conoscenza della propria lingua madre dipende dalle scelte della generazione che l'ha preceduta e, di fatto, si potrebbe dipingere nei termini di una rimozione ereditata. La presunta unità della lingua, e addirittura la sacralità della lingua madre, si infrangono in queste pagine, dove anche i nomi propri riflettono tali spaesanti oscillazioni:

nella nostra famiglia i nomi hanno una natura mobile. È per questo che non mi importa che il mio sia diventato Elena, con l'H davanti per chi lo scrive, e muta nel parlato. Io stessa mi chiamo Elena in Italia, Helena in Germania e prontamente in inglese mi pronuncio con la elle ingoiata e l'aspirazione, in francese con l'accento sull'ultima sillaba. Nemmeno mi interessa

¹ Ivi, pp. 32-33.

² Ivi, p. 42.

³ Ivi, pp. 73-75.

⁴ HANNAH ARENDT, *La lingua materna. La condizione umana e il pensiero plurale*, a cura di Alessandro Dal Lago, Milano, Mimesis, 2005, pp. 41 sgg.

se a qualcuno il nome Elena non pare abbastanza da straniera e per questo mi chiama Elèna o Helène o Jelena o in altri modi mai sentiti in casa. Invece mi fa effetto se il mio amico Olek mi apostrofa "Helenka" che in polacco sarebbe il modo più comune per chiamarmi e nessuno ha mai usato. Non mi sono mai chiamata come mi chiamo davvero, non è una cosa grave, si vive tranquilli anche così.¹

E dunque, possedere una lingua madre che non si conosce, non chiamarsi nel modo che dovrebbe apparire più ovvio appaiono tutti segnali di una mancata corrispondenza tra lingua e identità, che si traduce in una relazione conflittuale sia individuale che di relazione intrafamiliare, in particolare con la figura materna. Le oscillazioni, le domande, ed anche le inquietudini che attraversano la protagonista nascono dall'intreccio di una non elaborata, quasi rimossa storia familiare (la Shoah, come detto, resta a lungo un taboo in famiglia), da cui consegue una articolata percezione di sé, che peraltro si riflette anche sui disordini alimentari della protagonista. La chiave di lettura che tuttavia si è cercato di privilegiare si focalizza sul presente dell'io narrante, anziché sul passato familiare, un presente condizionato dalla sua migrazione dalla Germania in Italia e dai conflitti che tale esperienza di mobilità produce, riportando alla luce una memoria rimossa e una identità a cavallo di più lingue e appartenenze.

La riva lontana, romanzo d'esordio di Pendola, esibisce paradossi affini, sebbene privi di quelle ombre esistenziali che oscurano i personaggi di Janeczek. L'autrice nasce da genitori siciliani a Tunisi e poi è costretta, con il raggiungimento dell'indipendenza della nazione africana, ad abbandonare quella terra per ritornare in Italia, paese sconosciuto e solo immaginato. La condizione descritta nel romanzo problematizza ulteriormente la triade lingua-nazione-identità, a partire innanzitutto dalla condizione condivisa dagli italiani di Tunisia, a cui la stessa Pendola ha dedicato un saggio:² essi vivono a lungo una situazione sospesa, non colonizzatori né colonizzati, non francesi né algerini, con cui peraltro sono narrati dissidi nel testo. Nel caso dell'autrice è possibile parlare senza forzature di italiano come lingua d'approdo per la scrittura poiché quest'ultimo, in Tunisia, è stato soppiantato a vantaggio del siciliano, del francese e dell'arabo. E tale condizione linguistica appare trasversale alla comunità di siciliani di Tunisia, residenti in quel territorio da molte generazioni, e in particolare a partire dalla fine del XIX secolo in maniera sempre più stabile e crescente. Ad esempio, di una coppia di conoscenti, la voce narrante che – come nel caso di *Lezioni di tenebra* corrisponde alla protagonista – afferma:

compare Nino e donna Giannina sapevano poco l'arabo e ancor meno il francese. Parlavano solo siciliano, quello che parlavamo un po' tutti, frammisto di parole arabe e francesi, lontano ormai, dopo quasi più di cinquant'anni di assenza dal paese natio, dall'autentico dialetto di Sicilia.³

La lingua creola parlata dai siciliani di Tunisia è un *patois*, è la lingua che si biforca di cui parla Anzaldúa e che non corrisponde ad alcuna lingua, né al francese, né all'arabo e nemmeno al siciliano. Tuttavia, la Tunisia, per coloro che vi risiedono e la vivono da generazioni, è percepita come il proprio paese, e quando la situazione politica precipita, la consapevolezza di essere stranieri si manifesta in tutta la sua allarmante chiarezza:

¹ H. JANECZEK, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 70.

² MARINETTE PENDOLA, *Gli italiani di Tunisia. Storia di una comunità (XIX-XX secolo)*, Foligno, Editoriale Umbra, 2007.

³ M. PENDOLA, *La riva lontana*, cit., pp. 15-16.

cominciai a capire che il mondo intorno a me era cambiato in modo definitivo. E pian piano mi arresi all'evidenza: ero diventata straniera nel mio stesso paese. Questo paese nel quale ero nata, di cui avevo respirato fino all'ebbrezza l'alito odoroso di mirto, che avevo calpestato a piedi nudi nei caldi pomeriggi d'estate saltellando qua e là come una capretta, questo paese non mi apparteneva più.¹

La Tunisia è il paese a cui la protagonista sente di appartenere, anche se si tratta di un convincimento emotivo, non istituzionalizzato: tale visione destruttura ulteriormente il significato formale di comunità, lingua e identità nazionale, ampliando il divario tra un paese inteso come il proprio e uno sconosciuto, ma di cui formalmente si è cittadini,² al punto da affermare: «è che a volte mi sorprendo a pensare al paese in cui andremo a vivere, un paese di cui non so niente, benché sia il mio».³ L'espressione «di cui non so niente» non risulta affatto enfatica, poiché registra un dato di fatto: l'Italia è un paese sconosciuto per una sua cittadina nata all'estero, di cui non conosce la lingua nazionale, dato che la lingua degli affetti è il siciliano e quella della formazione il francese:

decisi che non avrei fatto altro tutta la mia vita che leggere in francese. Qualsiasi lavoro avessi fatto, avrebbe avuto a che fare con i libri e con il francese. Di questo ero certa. Adesso non so più. Stiamo per partire per l'Italia. Non conosco una parola d'italiano. Quando la mamma ascolta la radio italiana, a volte confondo con lo spagnolo.⁴

Si è dinanzi all'ennesimo esempio che mette in discussione la convenzione secondo cui a lingua corrisponde una nazionalità: nel caso di Pendola e della sua protagonista, una cittadina italiana non si identifica nella lingua del suo paese formale, bensì nel dialetto e nelle lingue delle relazioni e della scolarizzazione. Il romanzo di Pendola desta interesse soprattutto perché esibisce alcuni dei paradossi che la condizione non riconosciuta di italiani all'estero produce, in un contesto fortemente problematico come quello coloniale e che nella storia si è ripetuta anche in altre situazioni, si pensi agli italiani in Libia.⁵

Appare evidente la profonda e incolmabile divergenza tra le due opere in esame, che tuttavia appaiono accomunate dalla scelta di tematizzare la questione linguistica, nonché da quella di scrivere in una lingua diversa dalla propria, esibendo la porosità dei confini materiali e simbolici che attorno alla nozione di lingua si ergono. Dunque, per Janeczek e Pendola, nelle vesti sia di autrici che di protagoniste dei loro testi dal forte impianto autobiografico, l'italiano diventa una lingua da acquisire, che si tradurrà in lingua della scrittura letteraria, mediante un processo di autotraduzione profondo: una vera e propria interpretazione e creazione che riempie di senso l'espe-

¹ Ivi, p. 28.

² Appare interessante osservare come processi che hanno visto gli italiani protagonisti, oggi si attuino nell'Italia stessa, dove molti dei suoi 'informali' cittadini – si pensi agli immigrati e soprattutto ai loro figli – pur sentendo di appartenere a questo paese, non sono riconosciuti come tali. In tal senso, valorizzare le memorie di chi ha vissuto esperienze affini favorirebbe un approccio maggiormente empatico nei confronti di coloro che oggi sperimentano i medesimi meccanismi. In riferimento ai paradossi delle cosiddette seconde generazioni in Italia, mi permetto di rinviare al mio saggio *Narrare per mediare. Esperienze di scrittura delle seconde generazioni in Italia*, in *La mediazione linguistica e culturale non professionale*, a cura di Rachele Antonini, Bologna, Bup, 2014, pp. 161-179.

³ M. PENDOLA, *La riva lontana*, cit., p. 30.

⁴ Ivi, pp. 35-36.

⁵ Segnaliamo a tale proposito LUCIANA CAPRETTI, *Ghibili*, Milano, Rizzoli, 2004 e GRAZIA ARNESE GRIMALDI, *I tredicimila ragazzi italo-libici dimenticati dalla storia*, Savona, Marco Sabatelli, 2012.

rienza personale per venire restituita a una collettività altra. Si ricompongono così quei frammenti in un vaso che raccoglie modi di significare della propria lingua – e identità – passata, in una lingua – e identità – altra, affine alle precedenti e più ampia, comprensiva e portatrice della memoria e delle sue rielaborazioni. *Lezioni di tenebra* e *La riva lontana* tematizzano e discutono i processi di creolizzazione teorizzati da Glissant, portando in luce conflitti (non solo di natura interiore) ed esibendo tutte le tensioni che vivere *in-between* può produrre: la materialità di nozioni come lingua, identità e nazione da una parte, e la loro porosità dall'altra, appaiono sollecitate in tali opere, che, se lette a partire dalla griglia della poetica glissantiana della totalità-mondo, evidenziano come tali testi non possano essere letti a prescindere dallo spazio – biografico e materiale – che raccontano e in cui prendono forma:

avere una poetica della totalità mondo significa legare in maniera rinnovata il luogo, da cui la poetica o la letteratura provengono, alla totalità-mondo e viceversa. In altre parole, la letteratura non è sospesa per aria. Proviene da un luogo. Esiste inevitabilmente un luogo che produce l'opera letteraria, ed oggi l'opera letteraria è ancora più legata al luogo, poiché è attraverso l'opera letteraria che si mostra la relazione fra questo luogo e la totalità-mondo.¹

ABSTRACT

Tra i numerosi romanzi italiani che mostrano un'indebolita corrispondenza tra le nozioni di lingua, cultura e territorio nazionale, considero le opere di Marinette Pendola e Helena Janeczek a partire dalla poetica di Glissant, mostrando come una nozione complessa di identità si rifletta sia nelle biografie che nella scrittura di queste autrici.

Several Italian novels show a weakened correspondence between the idea of national language, culture and territory. I consider Marinette Pendola and Helena Janeczek's works, according to Édouard Glissant's poetics. These authors show the complexity of the notion of identity, made evident by both their life experiences and writing.

¹ É. GLISSANT, *Poetica del diverso*, cit., p. 29.

«SARAJEVO, IL CREPUSCOLO,
LE OMBRE SOPRA I TETTI».
SULLA (NON) POESIA DI BOŽIDAR STANIŠIĆ

LAURA CANNAVACCIUOLO

ATTRAVERSANDO l'opera poetica di Božidar Stanišić, poco più di venti componimenti raccolti in quattro sillogi edite in Italia dal 1994 al 2008,¹ si precisa un articolato reticolo topografico che, come un sottile *fil rouge*, segue lo sviluppo delle sue meditazioni in forma di poesia imprimendovi nuova armonia e organicità.

Secondo una convenzione che si riscontra anche nella produzione narrativa,² ogni poesia di Stanišić (o meglio non-poesia, ma su questo aspetto torneremo più avanti) reca l'indicazione specifica del luogo e della data di composizione, rendendo chiara e simbolicamente significativa l'architettura urbana che muove e accompagna ogni singola impressione poetica. In tale percorso, figurano innanzitutto le tappe del viaggio che l'allora professore di lettere intraprende da Maglaj a Zugliano attraverso Ancarano e Trieste nel 1992, all'indomani dello scoppio della guerra nei Balcani. Accanto ad esse, poi, compaiono altri luoghi significativi che, pur originando riflessioni diverse, tendono ad assumere la medesima funzione, ossia quella di istituire e perpetuare il dialogo mai interrotto con la Terra madre, la Bosnia, e con la Città natale, Sarajevo, quella «lontananza così vicina» ma «così abbandonata, oscura»³ che funge da presenza contrappuntistica, ma mai ossessiva, dell'intera produzione lirica di Božidar Stanišić.

Quando l'autore menziona la propria terra, è inevitabile che tale immagine si accompagni alla malinconia del ricordo e all'amara constatazione dell'idillio perduto:

Ora che sono anch'io lontano dalla Bosnia, dalla terra che tanto, tanto prima
che i suinombrieri conquistassero il potere, i viaggiatori avevano chiamato così
per i suoi fiumi dal rapido corso, nei miei sogni alla tenebra si chiude
spesso la porta. Se solo potessi sapere...⁴

Oh, come è bello pensare ai fiumi,
a quel mondo di dolci cambiamenti, e sognare navigazioni,
risalendo la corrente, verso le sorgenti che scintillano al sole.⁵

Malgrado la guerra e il sangue,

¹ Božidar Stanišić è nato Visoko (Bosnia) nel 1956. Dopo lo scoppio del conflitto nei Balcani, è emigrato in Friuli, a Zugliano, dove tutt'ora risiede. In Bosnia si era occupato di critica letteraria, testi radiofonici e narrativa per l'infanzia, ma è in Italia che prende concretamente avvio la sua attività di scrittore, poeta e drammaturgo. Nel 1993 pubblica la sua prima raccolta di racconti *I buchi neri di Sarajevo*, cui seguono *Bon voyage* (2003) e *Il cane alato* (2007). La produzione narrativa, però, si affianca alla sperimentazione poetica confluita nelle raccolte *Primavera a Zugliano* (1994), *Non-poesie* (1996), *Metamorfosi di finestre* (1998) e, infine, *La chiave nella mano* (2008). Stanišić è anche autore di un testo teatrale in italiano dal titolo *Il sogno di Orlando*.

² Vd. ROSANNA MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012, p. 220.

³ BOŽIDAR STANIŠIĆ, *Ombre sul mare. Elegia*, in ID., *Primavera a Zugliano*, Zugliano, Editrice Centro Accoglienza «E. Balducci», 1994, p. 38.

⁴ B. STANIŠIĆ, *Il mio cane Moby*, p. 33.

⁵ ID., *Ombre sul mare. Elegia*, cit., p. 38.

cade la neve in Bosnia,
sul monte, sulla vallata, sulle strade, sui tetti [...].¹

La memoria di una terra fertile e lussureggiante si oppone quindi alla devastazione di un territorio mutilato, che non può dissimulare le ferite inferte dalla guerra. Tale aspetto è reso con particolare efficacia nella figurazione del paesaggio evocata in *Impressioni quotidiane*,² un testo dalla singolare struttura compositiva che, alternando brani in tondo e in corsivo, evidenzia graficamente il commento-dialogo che l'autore istaura con gli appunti di viaggio di Charles Yriarte (*Bosnia ed Erzegovina. Ritratti di viaggio durante l'insurrezione*, Paris, 1876), in cui lo scrittore francese aveva offerto la propria testimonianza riguardo la celebre rivolta in Bosnia contro l'impero Ottomano nel XIX secolo (1875-1878).³ Nel suo libro, Yriarte faceva mostra di uno scenario naturale e civile ancora arcaico, per certi aspetti addirittura incontaminato; Stanišić, da parte sua, si serve delle sue parole per sottolineare le trasformazioni dello scenario contemporaneo e, citando in corsivo alcuni passaggi dei *Ritratti di viaggio durante l'insurrezione*, sottolinea con intensità antifrastica la gravità e l'irreversibilità del disastro antropologico, ambientale e morale, generato dal conflitto del '92:

Ora già quasi sicuro
Che arriverò al cuore della Bosnia
Penso a una terra il cui volto è solcato da zoccoli di cavalli,
da pesanti ruote di cannoni cerchiati di ferro,
da un calcagno di "bašibozuk", di insorto, di guardia, di aiducco [...].⁴

L'opposizione tra il «cronotopo perduto»⁵ e il presente viene rafforzata nelle strofe successive mediante il confronto fra le «teste di popolani di color di piombo» ritratte da Yriarte e la «lacrima nero-salata sul viso di una vecchia profuga»⁶ evocata da Stanišić, il quale, introducendo la riflessione sull'esilio mediante l'uso del moderno termine di "profugo", rende ancor più vivido lo scarto della condizione presente e la sua eccezionalità rispetto alle varie declinazioni che la guerra e l'esilio stesso avevano assunto prima dell'avvento del «moderno imperialismo militare»⁷. La particolare condizione di angoscia e spaesamento che affligge l'esule moderno, del resto, si lega all'indebolimento della capacità percettiva del poeta che, dinanzi alla sua terra, al paesaggio deturpato, non può che tirare le somme dell'irrimediabile fallimento sto-

¹ Id., *Sera invernale, dico, dici*, in B. STANIŠIĆ, *La chiave nella mano*, Pasian di Prado, Campanotto, 2008, p. 131.

² Id., *Primavera a Zugliano*, Zugliano, Editrice Centro Accoglienza «E. Balducci», 1994.

³ Vd. NOEL MALCOM (1996), *Bosnia: a short history*, London, Bargstoke, pp. 133-134.

⁴ B. STANIŠIĆ, *Impressioni quotidiane*, in Id., *Primavera a Zugliano*, cit., p. 17.

⁵ Vd. MONICA QUIJANO VELASCO, *Geografías del recuerdo: memoria, literatura y exilio*, «Andamios», vol. 8, n. 15, gennaio-aprile 2011, pp. 37-61.

⁶ Ivi, p. 18.

⁷ EDWARD W. SAID, *Riflessioni sull'esilio*, in Id., *Nel segno dell'esilio*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 217. La riflessione di Said centra in maniera illuminante i termini del discorso e, sottolineando con chiarezza le differenze tra gli esuli del passato e quelli del presente, è il primo a concepire la necessità di un cambiamento di prospettive a livello ermeneutico per ciò che riguarda l'interpretazione dell'esilio nell'ambito della letteratura contemporanea: «la differenza tra gli esuli del passato e quelli del presente è soprattutto – ed è essenziale ribadirlo – un fatto di scala: il nostro tempo, il suo moderno imperialismo militare, le ambizioni quasi teologiche dei suoi governanti dispotici e totalitari, è il tempo dei rifugiati, dei profughi, dell'immigrazione di massa. [...] La specifica punizione politica che definisce oggi l'esilio deve necessariamente misurarsi con territori di esperienza che si pongono al di là di quelli mappati dalla letteratura di e sull'esilio: occorre allora accantonare Joyce e Nabokov, e rivolgersi direttamente alle innumerevoli masse in soccorso delle quali sono state create le agenzie umanitarie delle Nazioni Unite». (Ivi, pp. 217-219).

rico della politica mondiale e fare i conti con la sostanziale impotenza, conoscitiva oltreché fattiva, del singolo individuo dinanzi agli sviluppi dell'ordine socio-politico contemporaneo:

Io so dove arrivai: in Bosnia.
C'è oggi in me fiducia anche solo nella matita con cui disegno?¹

e più avanti:

Dal colle vedo:
La strada conduce lungo un fiume. Sul fiume nebbia grigio-scura,
sempre più fitta là dove l'occhio vorrebbe penetrare,
in lontananza.²

L'impossibilità di scorgere il paesaggio in maniera nitida per ottenere quello che in cinematografia chiameremmo un "campo lunghissimo", corrisponde all'impossibilità da parte dell'io lirico di comprendere il mondo che gli è dinanzi e, quindi, di conoscere e riconoscersi nell'immagine sfocata che della sua terra riceve «in lontananza». Non si tratta, dunque, di una pura suggestione poetica, ma della traduzione figurativa di un limite gnoseologico carico di implicazioni esistenziali e che, muovendo dalla contingenza bellica, giunge a comprendere in maniera universale la moderna capacità di intendere e di ritrarre la realtà, consentendo all'autore di spostarsi dal piano dell'immediatezza percettiva proprio dell'inedere autobiografico e testimoniale, ad una riflessione più ampia che arriva a sgretolare l'impalcatura ontologica tradizionale. Il senso di indecifrabilità del mondo che ci circonda – una sensazione di angoscia e di isolamento che, come sottolinea Said, chi vive in esilio percepisce necessariamente in maniera rapida e assoluta³ –, porta alla presa di coscienza della situazione di sradicamento e di insicurezza che pervade gli abitanti del mondo *liquido*, un mondo in ostaggio dei propri miti (il consumismo, il movimento, la velocità) e che, suggerisce Stanišić, sembra insinuare gli effetti della sua crisi anche tra le pieghe di una lingua di antica tradizione (seppur dichiarata politicamente estinta) come il serbo-croato:

Quanta sofferenza, quanto dolore, e la morte è solo una parola.
Neanche una pausa di fiato fra i suoni della parola morte, qui, in Bosnia.⁴

La Bosnia nuova, quella in cui le potenze mondiali hanno importato una pace costata morte e dolore, tenta forse di sollevarsi dalle sue ceneri glissando sulla tragedia con la stessa velocità che si richiede alla società *in movimento*? In serbo-croato, la lingua adottata da Stanišić nella produzione lirica, il termine Morte si scrive «smrt»⁵: una parola senza vocali, senza respiro, che nella sua stessa forma (il significante) priva il fenomeno (la cosa) del momento riflessivo utile all'assimilazione cosciente dell'evento ineluttabile. I versi sopracitati, del resto, costituiscono un esempio illuminante anche per chiarire uno degli aspetti più controversi della figura di Stanišić, ossia la sua fisionomia di scrittore afferente al panorama letterario italiano che sceglie di produrre parte dei propri scritti in serbo-croato, avvalendosi dell'aiuto di una traduttrice italiana per la realizzazione del prodotto editoriale.⁶ Sulla faccenda, in realtà,

¹ B. STANIŠIĆ, *Impressioni quotidiane*, cit., p. 18.

² Ivi, p. 19.

³ E. W. SAID, *Riflessioni sull'esilio*, cit., p. 231.

⁴ B. STANIŠIĆ, *Impressioni quotidiane*, cit., pp. 17-18.

⁵ Ivi, p. 13.

⁶ «Scrivo prevalentemente nella mia lingua madre, il serbo-croato (frantumata in quattro standard abbastanza ripuliti: bosniaco, croato, montenegrino e serbo), perciò soggettivamente nominato il mio *yiddish*.

è intervenuta di recente Rosanna Morace che, affrontando le numerose questioni nate in seno al dibattito sulla letteratura cosiddetta “della migrazione” (cui ha contrapposto con pertinenza l’introduzione della categoria di “letteratura-mondo italiana”¹), ha chiarito con lucidità i termini della questione sottolineando, proprio a proposito di Božidar Stanišić, che se è certamente improprio definire l’autore uno “scrittore migrante”², la sua letteratura è senz’altro una delle migliori espressioni della “letteratura-mondo” della nostra nazione, soprattutto perché «le sue opere sono state scritte per il pubblico italiano» ed egli «non ha mai tentato di pubblicarle in Bosnia».³ Come ammette l’autore stesso,⁴ la volontà di scrivere in serbo-croato non è generata dai germogli di una certa retorica nazionalista,⁵ ma si impone come scelta necessitata e coerente soprattutto quando l’ambito di tale esercizio pertiene all’intimità scrupolosa dell’espressione lirica. Del resto, nonostante i cambiamenti d’ordine “geografico” per ogni scrittore di diversa madrelingua attivo in Italia la lingua d’origine non può che rimanere la principale «ermeneutica del mondo»⁶ e, a tal proposito, è proprio Stanišić a ribaltare il piano della questione, domandosi: «Perché siamo così pochi, noi che abbiamo mantenuto l’abitudine e la volontà di scrivere nella lingua madre?».⁷ Eppure, ritornando alla riflessione sulla parola “morte/smrt” presente nei primi versi di *Impressioni quotidiane*, appare evidente quanto la meditazione dell’autore non solo nasca per il lettore italiano, ma anche dal diretto confronto con la lingua italiana che, in molti casi, compreso il presente, può addirittura fungere da presupposto compositivo. Se, come osserva Mia Lecomte, l’esperienza

Scrivo in italiano quando sento dentro di me una profonda necessità di esprimere qualcosa proprio in quella lingua», in ID., *Scrivere altrove*, «El-Ghibli», VII, 30 dicembre 2010 (on-line).

¹ «Con la definizione di ‘letteratura-mondo italiana’ designo la letteratura prodotta in italiano (per un pubblico italiano) da autori di diversa madrelingua che abbiano pubblicato con una certa continuità e/o che si siano distinti sul piano linguistico e qualitativo delle opere», in R. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 25.

² «Eliminare il qualificativo ‘migrante’ e/o la specificazione ‘della migrazione’ (o dell’immigrazione) significa riconoscere uno status a questa letteratura che non dipenda né dalla condizione biografica degli autori (che, dopo decenni passati in Italia, non è possibile continuare a chiamare ‘migranti’, estendendo ad un tempo imprecisato un participio presente che dovrebbe avere un valore transeunte, e che finisce per divenire espressione ghetizzante), né da pregiudiziali aspettative tematiche, che alla prova dei fatti non connotano più le opere degli autori translingue italiani» (ivi, p. 9).

³ Ivi, p. 35. In realtà l’autore ha rivelato di aver provato a pubblicare i suoi testi in Bosnia ma senza il dovuto riscontro: «ci ho pensato, ma gli editori non mi hanno risposto... non ho esaminato “il caso”. In Belgio, due tre anni fa, in una panoramica della prosa della diaspora sono apparsi due miei racconti... tuttavia, sono presente in due antologie: *Dizionario di un paese che scompare* (1994) a cura di N. Janigro e *Racconti dalla Bosnia*, a cura di G. Scotti (2006)» (LAURA CANNAVACCIUOLO, *Intervista a Božidar Stanišić*, in questo vol., p. 205).

⁴ B. STANIŠIĆ, *Scrivere altrove*, cit., (on-line).

⁵ Sul fenomeno del nazionalismo connesso all’esperienza dell’esilio insiste spesso Said, che, soffermandosi sui pericoli di tale deriva, scrive: «l’interazione tra nazionalismo ed esilio assomiglia infatti alla dialettica hegeliana tra servo e padrone, dove i due opposti si informano e si definiscono reciprocamente. Ogni tipo di nazionalismo, per lo meno nei suoi passi iniziali, nasce e cresce su una condizione di estraneità. [...] I nazionalismi parlano sempre una lingua plurale, di gruppo, laddove l’esilio rappresenta il senso lancinante di quella solitudine assoluta che si può sentire solo quando si è fuori dal gruppo: la deprivazione che si prova nel non poter condividere con altri una casa comune. Come è possibile, allora, aggirare la solitudine cui l’esilio condanna senza per questo cadere nella retorica onnicomprensiva e trionfante dell’orgoglio nazionale, dei sentimenti collettivi, delle passioni di gruppo?» (E. W. SAID, *Riflessioni sull’esilio*, cit., 219-220). L’opera di Božidar Stanišić, e nella fattispecie le sue poesie, non sembrano però correre questo rischio; anzi, è il poeta stesso a rilanciare con amarezza la vanità della questione “patriottica” con sferzante ironia (vd., *Il mio cane Moby*).

⁶ ADRIAN BRAVI, in R. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 22.

⁷ B. STANIŠIĆ, *Scrivere altrove*, cit. (on-line).

della migrazione permette allo scrittore che la lingua madre venga «riscoperta sulla scia della nuova consapevolezza acquisita»¹, per Stanišić vale certamente anche il discorso inverso: l’italiano viene “scoperto” attraverso il serbo-croato e, contemporaneamente, il nuovo «sistema di valori»² viene compreso e messo a frutto durante l’esercizio poetico.

Torniamo, dunque, alle “ragioni topografiche” della poesia di Stanišić. Come abbiamo accennato in principio, l’esame della sua opera poetica non può non tener conto dei luoghi da lui menzionati, fra i quali, certamente, Sarajevo occupa un posto centrale. In realtà, su un totale di ventidue testi Sarajevo viene nominata in maniera esplicita solo due volte – in *Primavera a Zugliano* e ne *La chiave nella mano*. Ciononostante, il riferimento alla «Terra senza serenità»³ è una presenza sottesa a tutta la sua opera e il suo valore emblematico viene rimarcato grazie al confronto, reale o ideale, con le altre città nominate all’interno delle poesie. È il caso di Zugliano, la città del “nuovo” inizio; Vedronza, la città indifferente;⁴ Aquileia, la città-reliquia;⁵ e infine Toledo, Berlino. Un caso particolare, poi, è offerto da Trieste, la città che accoglie il poeta appena dopo aver varcato il confine jugoslavo e alla quale egli dedica l’elegia *Ombre sul mare*⁶. Il testo si contraddistingue per una marcata impostazione descrittiva, riportando con precisione i nomi delle principali arterie stradali del centro storico, i suoi caffè, la via che conduce al Molo Audace e persino i nomi delle persone che il poeta incontra durante il suo percorso:

Settembre a Trieste. Via Ginnastica 72. [...]

Lui accanto a me rimaneva, ovunque andassi: sull’autobus n. 26

[...], in Piazza Goldoni, in Corso Italia,

al caffè in Piazza della Borsa, nella libreria Einaudi. [...]

Sotto i portici di Chiozza guardammo come dipingeva Stefano [...]

Via delle Tori, Via Amilcare Ponchielli,

Piazza S. Antonio Nuovo, Via Giacchino Rossini,

Via Roma, Via Milano... [...].

Caffè San Marco. Un espresso, cordiale, con Franco Rupeni.⁷

Viceversa, se andiamo a confrontare il ritratto di Trieste condotto in *Ombre sul mare* con l’immagine di Sarajevo presente in *Primavera a Zugliano*, possiamo constatare che la rappresentazione della città natale è condotta secondo parametri figurativi di segno quasi opposto. Il suo paesaggio, che si contrappone esplicitamente allo scenario solitario e uggioso di Zugliano, appare trasfigurato dall’evanescenza fluida del sogno

¹ MIA LECOMTE, *Ai confini del verso*, «Sagarana», n. 24, luglio 2006 (on-line).

² *Ibidem*.

³ Cfr., B. STANIŠIĆ, *Vedronza. Ovvero non-poesia sulla serenità nel mondo*, in ID., *Non-poesie*, cit., p. 31.

⁴ «Sì, è tranquillo qui a Vedronza. Sereno il cielo, serenità / nell’acqua, sereno fruscia il fogliame, e serena si piega l’erba, / e la pietra si rasserena, e gli uccelli serenamente volano, e i pesci serenamente / sguazzano, e i ragazzini fanno il bagno, rasserrenati, e serenamente / abbaia un cane alla serena comparsa di una barboncina con un fiocco attorno / al collo, serenamente annodato», in B. STANIŠIĆ, *Vedronza. Ovvero non-poesia sulla serenità nel mondo*, cit. p. 31. La lirica, espunta dalla raccolta *La chiave nella mano*, nell’originale in serbo-croato sfrutta il “gioco” linguistico costruito intorno al suffisso «vedr», radice di *vedrina* (serenità), da cui sono generati una serie di derivati associati alla parola Vedronza; tuttavia, nella traduzione in italiano non è stato possibile conservare questo effetto.

⁵ «Che dirò in risposta, quando stasera qualcuno mi chiederà: Che cosa / Hai visto ad Aquileia? Sorriderò, in silenzio, o dirò: / Ho visto la tristezza della polvere e il cielo sopra la terra, sereno», in B. STANIŠIĆ, *Aquileia, fantasticherie meridiane*, in ID., *Non-poesie*, cit., p. 41.

⁶ ID., *Ombre sul mare. Elegia*, ivi, p. 34.

⁷ Ivi, p. 34-37.

assumendo caratteri quasi fiabeschi che si discostano in maniera netta dalla cura del dettaglio propria dell'elegia triestina:

Nei miei sogni a occhi aperti Sarajevo, tripudio di sole sui tetti.
Le città sono anche sogni, si sparge un sussurro nel mattino. Di chi?
 Incontro mi vengono gli angeli degli affreschi dell'antica Chiesa ortodossa
 e della Cattedrale, nelle mie pupille verso l'infinito tendono gli arabeschi
 delle volte della moschea di Husrev-beg, ascolto i silenzi
 dell'ineffabile dalla facciata della Sinagoga: JHVH. Taccio.
 [...]
 A occidente è sprofondata la luce. E nel cielo in un attimo è scomparsa
 l'immagine a me nota: *Sarajevo, il crepuscolo, le ombre*
*sopra i tetti, allungate come il tempo, più trasparenti dei sogni.*¹

All'oscurità del sogno si lega, dunque, l'attività ricreatrice dell'io profondo del poeta (la stessa, peraltro, in cui affondano le radici nascoste della creazione letteraria), la quale genera una immagine di Sarajevo sfocata, fatta di voci ed ombre indistinte che, muovendosi "in trasparenza", affermano la loro più vera autenticità pur non appartenendo al mondo cosiddetto "visibile". Uomini e ombre, città sognate e città solamente attraversate, realtà invisibile e realtà visibile: in *Primavera a Zugliano* l'autore riprende e ripete come un mantra alcune parole di una canzone di Dino Dervišhalidović² – «Scesa è la nebbia fino a metà Sarajevo» – alle quali replica in prima persona contrapponendovi le impalpabili visioni oniriche della propria città. Per Stanišić, infatti, la trasparenza, qualità generalmente associata alla verità conoscitiva, è prerogativa del sogno; la realtà indecifrabile dell'*hic et nunc*, viceversa, non può che coniugarsi nei modi nebulosi del mistero rivestendo Sarajevo, per dirla con Glissant, di una inevitabile «opacità».³

Questa doppia pista di lettura, del resto, consolida la centralità della capitale bosniaca all'interno dell'intera sua produzione poetica: anche quando non compare espressamente, la città ricorre in maniera sotterranea, come un monito che si insinua tra le pieghe dei testi per evocare le sciagure che il «mondo sereno che avanza serenamente senza girarsi»⁴ elude sotto il peso di una pericolosa indifferenza (Cuba, Somalia, Ruanda, Cina, etc.). La superficiale «leggerezza» che investe la società occidentale, coniugata nei modi che ricordano il Montale dei primi *Ossi*,⁵ amplifica l'isolamento del poeta che, anziché ripiegarsi su se stesso, reagisce con lucida ironia prendendo a bersaglio le false illusioni generate dai miti del consumo:

Ogni persona normale, e anche istruita, sa che è meglio
 e più sano nascere, diciamo... diciamo... diciamo
 in Florida? Ma, lasciamo perdere, non preoccupatevi voi anormali
 e anche voi che siete normali al di sotto di un oggi-acettabile livello:
 dopodomani, nel peggiore dei casi, America sarà
 il mondo quasi-intero, e ognuno avrà la sua

e solo sua piscina in un giardino solo suo,
 e di nessun altro, e recitando – certamente! – perché gli occhi altrui
 a nessuno disturbino i suoi bicchieri di svago, e la sua fonte di coca-cola [...]¹

Come si vede, la riflessione sulla città non si restringe all'ambito strettamente biografico, né ricerca l'autenticità del valore testimoniale; nelle visioni del poeta, infatti, Sarajevo si configura come spazio simbolico che emblemizza le contraddizioni della Storia e il sogno trasfigurato di un passato perduto. Si comprende, dunque, il senso dell'associazione Toledo/Sarajevo proposta ne *La chiave nella mano* (*Non-poesie*, 1995), in cui la riflessione non riguarda più il recente conflitto dei Balcani, ma la cacciata dei sefarditi dalla Spagna nel 1492. Il passaggio dalla diaspora ebraica, indotta dai Re cattolici nel XV secolo, all'attualità dello scontro religioso nella Bosnia, alle soglie del nuovo millennio, chiarisce che l'intenzione principale di Stanišić è quella di portare a riflettere il lettore sull'evoluzione "transtorica" dell'esilio, della migrazione e della guerra. Il valore universale di tale presupposto, quindi, riduce le distanze storiche e geografiche tra due città che, idealmente unite, insieme rappresentano l'essenza di un'«angoscia» che appartiene all'umanità globale:

Stanotte, dicono, ci sarà luna nuova, luminosa e
 pallida. Sul terrazzo della mia camera d'albergo uscirò,
 e penserò a Toledo, angoscia nostra occidentale, e a Sarajevo,
 angoscia nostra orientale, chiuderò gli occhi ed evocherò
 le voci di coloro che davanti al tempio di Toledo pronunciavano
 le preghiere di birkat-levan [...].²

Stanišić, del resto, non si accontenta di descrivere la Storia ma intende "problematizzarla" e comprenderne a fondo i meccanismi:

Sono convinto che la letteratura non debba solo narrare: se narra e basta diventa letteratura di favole, se invece problematizza, detta moniti, pone interrogativi, ti fa pensare. Io credo che debba far pensare anche alla dialettica delle cose che accadono.³

Queste parole aiutano a comprendere le ragioni che hanno portato l'autore a volgersi con maggiore convinzione alla letteratura, un orizzonte parzialmente accarezzato negli anni precedenti l'esilio e che invece, sotto la pressione di eventi dolorosi e inaspettati, è diventata una risorsa necessaria per comprendere il Presente storico. E se la scrittura letteraria con i suoi tempi lunghi si concilia con la lentezza che si richiede all'attività speculativa, la distanza forzata dal paese natale permette allo scrittore di riflettere con il giusto distacco sugli eventi, lasciandosi attraversare dai ricordi e dalle «ombre» di un tempo lontano.

I componimenti di Stanišić, infatti, sono spesso sollecitati da voci di «angeli» e di «ombre» provenienti da un passato di sogno⁴ che, epifanizzandosi nelle visioni dell'autore, sembrano voler sfuggire all'Oblio cui sono destinate:

¹ B. STANIŠIĆ, *Vedronza. Ovvero non-poesia sulla serenità nel mondo*, cit., pp. 32-33.

² ID., *Toledo. La chiave nella mano*, in *Non-poesie*, cit., p. 53.

³ Cfr. LAURA TOPPAN, *Sguardi incrociati tra l'Italia e il sud-ovest dei Balcani. Laura Toppan dialoga con lo scrittore Božidar Stanišić*, in *L'Italia altrove. Atti del III Convegno internazionale di studi dell'AIBA* (Associazione degli Italianisti nei Balcani), a cura di Danilo Capasso, Banja Luka, 17-18 giugno 2011, Aonia Edizioni, 2014, p. 34 e sgg.

⁴ «Il sogno, che inserisco spesso, talvolta solo come un frammento, che in qualche circostanza può dare alla tematica una certa profondità, lo chiamo in modo romantico 'il sogno vivo', quello cioè fatto ad occhi aperti, quando non dormiamo, e che diventa cioè come una specie di visione. [...] Raccontare i propri sogni è un'abitudine slava, dire ciò che si pensa a una persona con cui ci si sente a proprio agio», ivi, p. 41.

¹ ID., *Primavera a Zugliano*, cit., pp. 39-40 (corsivo mio).

² Dino Dervišhalidović, in arte Dino Merlin, è un cantante e musicista bosniaco fondatore del gruppo musicale Merlin.

³ Cfr. le celebri riflessioni di Édouard Glissant riguardo il «diritto all'opacità» per gli scrittori contemporanei in ID., *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 2004, p. 54.

⁴ B. STANIŠIĆ, *Vedronza. Ovvero non-poesia sulla serenità nel mondo*, cit., p. 33.

⁵ Mi riferisco ai famosi versi di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* («Io me ne andrò zitto/ tra gli uomini che non si voltano»), e di *Non chiederci la parola* («Ah l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro!»).

Chi sei? Mi sembrò che dicesse nella lingua del mio paese.
 Nessuno, proferii come avessi pronta la risposta.
 [...] E l'angelo, è lì, sopra tutti,
 il compagno della mia elegia triestina.¹
 Sempre più frequenti sono le mattine in cui mi vengono a trovare
 [le mie non-poesie.
 simili a ombre di volti a me cari²
 Mi sveglia un Voce [...]»³

La presenza delle «ombre», inoltre, ha una ricaduta anche sul piano formale, imponendo il ricorso ad una modalità dialogica che, unita ad altre caratteristiche che andremo qui ad esaminare, giustifica e in parte spiega perché Stanišić tenda a definirsi un anti-poeta, umile creatore di «non-versi».⁴

Io le chiamo *non-poesie*, un flusso di parole che *non trovano la rima tra loro*: ma sono gli oggetti, le situazioni e i volti umani che trovano la rima, quella interna, invisibile, non formale.⁵

L'autore utilizza la nozione di «non-poesia» sin dalla sua prima raccolta, per arrivare ad esibirla come formula definitiva con la pubblicazione del volume *Non-poesie*. Sotto questa etichetta, dunque, egli riconosce l'intera sua produzione «lirica», distinguendola dal gusto classico e tradizionale per l'assenza della rima, l'utilizzo di un lessico piano, il dialogismo dominante e la predisposizione ad un tipo di musicalità più vicina al ritmo dell'oralità.

Tuttavia, non sono solo l'intelaiatura e le scelte di forma a determinare l'eccentricità dei «non-versi» di Stanišić, motivo per cui, al fine di chiarire i principi della sua poetica (anti) lirica, può ritornare utile riprendere alcune considerazioni di Nicanor Parra, l'autore del celebre e discusso *Poemas y antipoemas* (1954) al cui nome è indissolubilmente legata la formalizzazione del concetto di «antipoesia». Quando pubblica la sua raccolta, infatti, è nelle precise intenzioni dello scrittore cileno condurre un'operazione di «svecchiamento» del panorama lirico tradizionale attraverso il rovesciamento delle norme stilistiche dominanti («A mi modo de ver/Ha llegado la hora de modernizar esta cerimonia»)⁶. La realizzazione sperimentale, del resto, non disattende le ambizioni espresse in linea programmatica: come sottolinea René de Costa, le anti-poesie di Parra pervengono a risultati di indubbia modernità, facendo mostra di una nuova fisionomia strutturale incentrata sul meccanismo dialogico che, rifuggendo il metro e la rima, abbandona l'assetto «confessionale» canonico in favore di un'andatura prosaica e narrativa:

Pero, aunque se lee como prosa, se percibe como poesía gracias al equilibrio entre la sintaxis fluida del discurso narrativo y la regularidad rítmica de las frases [...] Es como si hibiera dos

niveles de discurso, uno narrativo en voz alta y otro reflexivo en voz baja, del poeta hablando consigo mismo: un monólogo exterior y un monólogo interior, estableciéndose entre ellos una suerte de diálogo.¹

L'anti-poesia di Parra, infatti, imposta un discorso a più voci strutturato in maniera disarmonica e spezzata, per nulla altisonante e che, sfruttando le armi del ridicolo e dell'ironia, è capace di rifondare l'efficacia espressiva essenziale al movimento lirico tanto da riuscire ad imporsi come nuovo canone, o meglio, come un anticanone.

Guardando alla non-poesia di Stanišić, tuttavia, è difficile immaginare un rapporto di filiazione diretta; il poeta stesso in una recente intervista inquadra la sua attività facendo riferimento ad altre letture principalmente d'ambito europeo.² Nella sua opera, però, è possibile rintracciare alcuni presupposti dell'(anti)poesia di Parra, sui quali è utile ragionare brevemente per meglio inquadrarne i fondamenti poetici. Mi riferisco, innanzitutto, alla struttura dei componimenti di Stanišić, anch'essi caratterizzati dall'alternanza di un «monologo esteriore» che traduce lo sguardo contemplativo verso l'esterno, e di un «monologo interiore» che riferisce, invece, il dialogo del poeta con se stesso e la scissione continua del vedersi vivere che può manifestarsi, addirittura, nei modi propri del flusso di coscienza:

Torno alla composizione sul tavolo. Sento che tutto mi infastidisce:
 l'odore della trementina, lo scricchiolio delle assicelle nella cornice,
 il cavalletto malfermo, il tubetto aperto di azzurro,
 e l'acqua ormai razione, e che presto
 suonerà l'esattore, e che una donna alla radio
 sta discutendo rabbiosamente sulle responsabilità della guerra,
 e soprattutto che la bottiglia di birra non è il campanile di S. Croce
 e non posso fare un salto al caffè di fronte
 e guardare, guardare a lungo
 come i colombi fiorentini becchettino il miglio
 gettato da mani umane sulle pietre tirate a lucido della piazza.³

All'attitudine monologante si combina il ricorso frequente all'autoironia, una procedura attraverso cui il soggetto lirico mette in discussione se stesso e la propria poesia, e che viene evidenziata anche graficamente mediante l'uso insistito delle parentesi:

Le non-poesie sono come anime e... («Per piacere, senza troppa retorica!
 Nemmeno un brutto stile molti riconosceranno»). Sono vici
 dalle profondità del labirinto dell'Ironia – echi delle mie
 auto conversazioni? – arrivano e mi dicono, piano:
 Cancellaci.⁴

Qualche gabbiano in volo (una scelta, vero?, adatta, dal registro
 della realtà: per due quartine e due terzine

¹ RENÉ DE COSTA, *Para una poética de la anti-poesía*, in N. PARRA, *Poemas y antipoemas*, cit., pp. 11-14.

² «Nel mio paese ero già legato ai poeti appartenenti alla letteratura classica italiana. Per quanto riguarda i moderni invece sento una particolare vicinanza con Pavese [...]. Sono molto legato generalmente alla letteratura dell'est fino alla caduta del muro. [...] Però è anche impossibile pensare alla poesia senza Herbert, Yannis Ritsos, Pessoa o Neruda», in L. TOPPAN, *Sguardi incrociati*, cit., pp. 39-40.

³ B. STANIŠIĆ, *Natura morta*, cit., p. 23. Vd. anche l'operazione condotta in *Assenza del mare, non è mai tardi* (www.sagarana.net, ottobre 2011, n. 45, on-line) un testo che, come ricorda l'autore stesso, nasce in italiano, viene tradotto in serbo-croato, e infine pubblicato nella traduzione di Alice Parmeggiani (cfr. L. CANNAVACCIUOLO, *Intervista a Božidar Stanišić*, in questo vol., pp. 204-205).

⁴ B. STANIŠIĆ, *Vista. Ora mattutina*, cit., p. 12.

¹ B. STANIŠIĆ, *Ombre sul mare, elegia*, cit., p. 36.

² ID., *Vista. Ora mattutina*, in ID., *Non-poesie*, cit., p. 11.

³ ID., *Quadro mattutino*, in ID., *Metamorfosi di finestra*, cit., p. 26.

⁴ ID., *Impressioni quotidiane*, cit., p. 30; e ID., *Vista. Ora mattutina*, in *un vecchio cimitero militare*, cit. p. 11.

⁵ B. STANIŠIĆ, Intervento tenuto durante il IV Seminario «Scrittori migranti» organizzato dall'Associazione «Sagarana», Lucca, 13-15 giugno 2004, riportato in R. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 224. (Corsivo mio).

⁶ NICANOR PARRA, *Poemas y antipoemas* [1954], edicìon de René de Costa, Madrid, Edicìon Catedra, 1998, p. 82.

con una metafora gelatinosa, qualche paragone, stanco, alcuni epiteti ammuffiti e almeno un – doveroso – enjambement)¹

(Ma basta! Che parole patetiche! Che argano, che àncora! Quell'immagine è ormai da tempo scomparsa! Non-poeta, tien conto di questo nella versione definitiva di questo spiritoso poema di questo frettoloso scioglilingua inutile poi per la fine di questo secolo allegro, speranzoso, e anche progressivo!)²

La moltiplicazione dello sguardo si giova, inoltre, del continuo ricorso a pratiche di citazione attraverso cui il poeta istaura un fitto dialogo con la tradizione filosofica e letteraria,³ ma anche con le scritture private dei suoi connazionali (parenti e amici) con i quali ha condiviso l'esperienza della guerra e dell'esilio: l'alternanza dei toni e dei corsivi caratteristica della poesia di Stanišić serve a tradurre il ritmo colloquiale di tale impostazione in cui è radicata, come abbiamo visto, l'attività speculativa, "problematizzante", dell'autore. Coerente a tali premesse, Stanišić propende dunque per un incedere prosastico che si offre come un "recitato" modulato sui ritmi dell'oralità («non sono musicale», sostiene il poeta in una delle sue non-poesie⁴). In definitiva, lo sperimentalismo marcato di alcuni suoi componimenti⁵ non risponde, come avveniva negli anni cinquanta con Parra, all'esigenza esclusiva di contrastare il retaggio accademico della lirica contemporanea ma, piuttosto, alla necessità di attuare una perfetta e moderna aderenza di forma e contenuto; in sostanza, il rimescolamento dei registri e delle forme attuato da Stanišić corrisponde al bisogno di rapportarsi al registro lirico con rinnovata autenticità per rappresentare un presente ormai scevro «della saggezza, della forza, della bellezza»⁶, e in cui appare negato qualsiasi certezza e stabilità.⁷ Tuttavia, non c'è intenzione di "rottura" nella sua poetica. La spaccatura appartiene al decorso storico, alla realtà trasfigurata in poesia, mentre il poeta, da parte sua, vorrebbe afferrare i fatti e realizzare attraverso la letteratura una miracolosa operazione compositiva. A dispetto del prefisso privativo, difatti, le «non-poesie» nascono come esperimenti concreti di inclusione e accoglienza, capaci di promuovere anche sotto il profilo linguistico l'idea di una "poesia-mondo" che sia espressione dell'interazione pacifica tra le culture e i popoli⁸: l'uso del serbo-croato, in questo senso, si lega a tale proposito, e non è casuale che nei suoi componimenti si accompagni alla ripresa di numerosi turcismi, ebraismi e ispanismi. Se, come è stato osservato, la figura di Stanišić rafforza la presa di coscienza riguardo l'impossibilità di legare l'identità nazionale di uno scrittore all'uso esclusivo della lingua madre, la sua scelta di continuare ad utilizzare il serbo-croato per la scrittura letteraria non va intesa come uno «scudo»⁹ dietro cui l'autore intende nascondersi, bensì come un originale veicolo

di conoscenza e di relazione con il mondo e, dunque, come il mezzo non-esclusivo per rendere "vera", anche sotto il profilo linguistico, l'utopia di una condivisione pacifica delle culture.

ABSTRACT

Il saggio analizza la rappresentazione del paesaggio nella poesia di Božidar Stanišić. Nella sua opera l'attenzione ai luoghi attira su di sé temi e motivi ricorrenti che aiutano a comprendere anche le procedure formali caratteristiche della non-poesia di Stanišić: l'assenza della rima, l'utilizzo di un lessico piano, il dialogismo dominante, l'ironia, e la predisposizione ad un tipo di musicalità più vicina al ritmo dell'oralità. Lo sperimentalismo del poeta, tuttavia, non risponde all'esigenza esclusiva di contrastare il retaggio accademico della lirica contemporanea, ma alla necessità di attuare una perfetta e moderna aderenza di forma e contenuto per rapportarsi al registro lirico con rinnovata autenticità.

The essay analyzes the representation of the landscape in the poetry of Božidar Stanišić. The sight on the places draws upon himself a number of recurring themes and motifs that help to shed light also on the formal aspects characteristic of Stanišić's non-poetry: the absence of rhyme, the use of a simple lexicon, the prevalent dialogism, the irony, and the predisposition to a kind of musicality nearest to the rhythm of orality. Marked experimentalism of his compositions, however, not only wants to refute the legacy of academic contemporary lyric but feels the need to implement a modern and perfect adherence to form and content to relate to the register lyric with renewed authenticity.

dentro la sua madrelingua. Quella che era, per così dire, la sua spada, diventa il suo scudo, la sua capsula», in IOSIF ALEKSANDROVIĆ BRODSKIJ, *Dall'esilio*, Milano, Adelphi, 1988, p. 32.

¹ Id., *In un vecchio cimitero*, in *Metamorfosi di finestre*, cit., p. 11.

² Id., *Ode formalmente impura, a un orso bruno dei Balcani*, cit., p. 22.

³ Id., *Natura morta*, cit., p. 24.

⁴ Id., *Vista. Ora mattutina*, cit., p. 11.

⁵ Cfr., ad es., l'operazione stilistica condotta in *Natura morta*, *L'ombra delle fragole*, *Linea di caduta*.

⁶ B. STANIŠIĆ, *Natura morta*, cit., p. 24.

⁷ Cfr. L. CANNAVACCIUOLO, *Intervista a Božidar Stanišić*, in questo vol., p. 203.

⁸ «Ben più che l'esilio, la diaspora, la migrazione, e oltre lo smembramento della personalità singola e collettiva dei serbo-croati [...] è la pace il centro nevralgico delle pagine di Stanišić. E, con essa, la necessità, per questa epoca sempre più frammentata e disumanizzante, di fratellanza, tolleranza, dialogo, ascolto», in R. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., p. 230.

⁹ «La condizione dell'esilio è, prima di tutto, un vento linguistico: uno scrittore esule è scagliato, o si ritira,

«TEMPO DI SANARE».
IL BAULE DELLE 'VECCHIE STORIE'
DI GABRIELLA GHERMANDI

MARIA ANGELA ROCCHI

QUANDO incontrai Gabriella Ghermandi per la prima volta alla fine di aprile 2010, in occasione della presentazione del suo romanzo a Firenze, rimasi subito affascinata dalla sua capacità di mettere in contatto lingue e culture lontane: al suo italiano fluente si mescolavano parole in amarico, una lingua di cui non avevo mai udito il suono prima; attraverso la sua narrazione orale, le pagine scritte prendevano vita, come se avessero qualcosa da dire a me, in quel momento; si parlava di una storia lontana, quella etiopica, eppure vicina, poiché riguardava anche la storia del mio paese. La mia curiosità ne fu completamente catturata.

Figlia di padre bolognese e di madre eritrea, nata ad Addis Abeba nel 1965, nella scrittrice italo-etiope confluiscono quattro culture e quattro lingue: italiano, tigrino, amarico, bolognese. In Italia dal 1979, inizialmente Ghermandi si è cimentata in racconti: nel 1999 è stata vincitrice del concorso per scrittori migranti dell'associazione Eks&Tra, promosso da Fara Editore, con il racconto *Il telefono del quartiere*¹ e nel 2001 ha ricevuto il terzo premio con *Quel certo temperamento focoso*.² I suoi racconti sono stati pubblicati in varie collane e riviste, tra cui *Nuovo planetario Italiano*.³ Inoltre nel 2004 è stata fondatrice, assieme ad altri scrittori, della rivista online di letteratura della migrazione *El Ghibli*⁴ ed è tuttora parte del comitato editoriale.

Il suo romanzo d'esordio, *Regina di fiori e di perle*, edito da Donzelli nel 2007, ha dato vita all'omonimo spettacolo di narrazione teatrale con la collaborazione di Ascanio Celestini e Stefano Benni, mentre il musicista burkinabé Gabin Dabiré ne ha curato l'accompagnamento musicale. Le sue performances narrative⁵ sono andate in scena in Italia e all'estero, facendola conoscere anche negli Stati Uniti, dove si è esibita nelle facoltà del Wisconsin, San Diego, Los Angeles e Colorado Springs.

Dal 2010 la produzione artistica di Gabriella Ghermandi è entrata in una fase nuova, con la realizzazione del progetto musicale *Atse Tewodros*,⁶ una band composta da musicisti etiopi ed italiani che mette in dialogo la musica tradizionale etiopica con stru-

¹ GABRIELLA GHERMANDI, *Il telefono del quartiere*, in *Parole oltre i confini*, a cura di Roberta Sangiorgi, Alessandro Ramberti, Santarcangelo di Romagna, Fara, 1999.

² EAD., *Quel certo temperamento focoso*, in *Il doppio sguardo. Culture allo specchio*, Roma, Adnkronos Libri, 2002, pp. 23-39, (anche in <http://www.eksetra.net/racconti-poesie>).

³ *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di Armando Gnisci, Troina, Città Aperta Edizioni, 2006

⁴ «El Ghibli, rivista online di letteratura della migrazione», URL www.el-ghibli.provincia.bologna.it.

⁵ Si ricordano *All'ombra dei rami sfacciati carichi di fiori rosso vermiglio*, «El Ghibli, rivista online di letteratura della migrazione», Anno 1, n. 4, giugno 2004, in cui l'autrice racconta il tempo della dittatura filo-sovietica di Menghistu in Etiopia e *Un canto per mamma Heaven*, «Kuma. Creolizzare l'Europa», n. 9-10/2005, online (anche in *Nuovo Planetario Italiano* e www.gabriella-ghermandi.it), che affronta il tema della nostalgia per la propria terra.

⁶ Per maggiori informazioni è possibile consultare il sito web ufficiale all'URL www.atsetewodros.org/

menti musicali europei e ritmi jazz. Il primo cd è uscito nel dicembre 2013 e include *fukera*, canzoni della Resistenza Etiopica durante l'occupazione fascista. Il debutto di *Atse Tewodros* è avvenuto nel febbraio del 2013 presso l'Istituto Italiano di Cultura di Addis Abeba, alla presenza delle autorità diplomatiche italiane.

Scrittrice, narratrice teatrale, cantante, Gabriella Ghermandi è un'artista-camaleonte che sfugge a facili tentativi di definizione, capace di unire passato e presente, tradizione e contemporaneità. Nella sua personalità eclettica e nella sua opera s'intrecciano migrazione, ricerca delle origini e identità multiple; oblio, memoria e scrittura; "terra madre", "patria letteraria" e plurilinguismo; storia individuale e storia collettiva, africana e italiana. Conoscerla è stato come aprire un valigia di storie dimenticate.

Circa un anno dopo aver incontrato Ghermandi, mi sono recata in viaggio a Lampedusa, nel mese di luglio. Il 2011 è passato alle cronache italiane come l'anno dell'"emergenza nordafrica", in cui migliaia di giovani marocchini, tunisini, algerini, libici, egiziani, siriani, giordani, yemeniti, ma anche dell'Africa subsahariana, si sono avventurati nel Mediterraneo su imbarcazioni precarie per raggiungere le coste europee. Si tratta in realtà di un vero e proprio esodo, iniziato negli anni Settanta del secolo scorso, destinato a proseguire e che non ha più da tempo le sembianze di un'"emergenza", come al contrario viene descritto dai mass media, poiché ci troviamo piuttosto di fronte un cambiamento epocale in atto che Enzensberger ha definito «La Grande Migrazione».¹

Non hanno volto i dispersi nel mare di Lampedusa, a largo delle nostre stazioni balneari mediterranee; non hanno nome i cadaveri trasportati dalla corrente sulla battigia del lungomare Plaia a Catania² o sulla spiaggia di Scicli.³ Non conosceremo mai le loro storie, ciò che li ha spinti a partire. Disperazione o forse sogni. Non restano che dei numeri: migliaia, decine di migliaia, destinati a crescere. Il blog *Fortress Europe* del giornalista Gabriele Del Grande dal 1988 tiene il conto dei morti attraverso la rassegna stampa internazionale, per non dimenticarli, anche se il mare li ha inghiottiti per sempre: i dati raccolti, aggiornati al 4 ottobre 2014, contano 21.439 persone che non ce l'hanno fatta a raggiungere l'Europa.⁴ La nostra vecchia Europa, con la sua distinta tradizione occidentale, divenuta meta di emigrazione, si sta facendo sempre di più multiculturale e pluridentitaria. Emergono voci con un accento 'diverso', nuove figure intellettuali in cui si ibridano due culture, due lingue, due identità in una nuova identità meteca. Molte di esse – oltre a Ghermandi, ricordiamo Martha Nasibù, Ribka Sibhatu, Cristina Ubah Ali Farah, Igiaba Scego, Shirin Ramzanali Fazel, solo per citarne alcune – hanno origini in Etiopia, Somalia ed Eritrea, che furono spazio coloniale italiano tra la fine dell'Ottocento e la seconda metà del Novecento; seppur nella diversità delle storie di migrazione, proprie o dei loro genitori, nelle opere di queste scrittrici riaffiora la stessa storia dimenticata, perduta o distorta nelle anse del tempo, e così anche una richiesta di verità e di giustizia che passa attraverso la memoria e lotta per resistere all'oblio.

Regina di fiori e di perle di Gabriella Ghermandi copre un arco storico che va dai tempi di Menelik II, Imperatore d'Etiopia (1889-1913) fino all'inizio del nuovo millennio, passando per il colpo di stato militare del Derg (1974), la dittatura di Menghistu

¹ Cfr. HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *La Grande Migrazione*, Torino, Einaudi, 2003.

² SERGIO RAME, *Catania: sbarco di immigrati. I cadaveri lasciati in spiaggia*, «Il Giornale», 10 agosto 2013, <http://www.ilgiornale.it/news/cronache/catania-sbarco-immigrati-i-cadaveri-lasciati-spiaggia-942486.html>.

³ Redazione, *Tragico sbarco di migranti a Scicli, 13 morti sulla spiaggia di Sampieri*, «BlogSicilia», 30 settembre 2013, <http://ragusa.blogsicilia.it/drammatico-sbarco-a-scicli-una-decina-di-morti-fra-i-migranti/211190/>.

⁴ GABRIELE DEL GRANDE, *Fortress Europe*, <http://fortresseurope.blogspot.it/p/la-fortezza.html>.

Hailé Mariam (1977) e la sua caduta (1991). Protagonista del romanzo è Mahlet, la più piccola dei cinque figli ed unica femmina di una grande famiglia patriarcale che vive a Debre Zeit, circa cinquanta chilometri a sud di Addis Abeba, tra il 1987 e i primi anni del nuovo millennio. I tre anziani di casa, Selemon, Yohanes e Yacob, avvolti nei loro *shemà*¹ bianchi, vegliano su di lei, «con quel singolare aspetto di uccelli protettori»,² scrutando fin dentro il suo animo: Abba Yacob, il preferito dalla bambina, coglie subito la sua curiosità – «quell'uncino irresistibile che mi agganciava l'anima»³ – come un tratto che segnerà il destino di Mahlet. Questa peculiarità farà di lei infatti la prescelta per una speciale "missione":

Tienila stretta quella curiosità e raccogli tutte le storie che puoi. Un giorno sarai la nostra voce che racconta. Attraverserai il mare che hanno attraversato Pietro e Paolo e porterai le nostre storie nella terra degli italiani. Sarai la voce della nostra storia che non vuole essere dimenticata.⁴

La *Storia di Abba Yacob* è la prima di una serie di testimonianze sul tempo del colonialismo che verranno raccolte da Mahlet. Il racconto prende spunto da «un foglietto giallognolo con i bordi smangiucchiati [...] pieno di timbri e scritte, non in amarico»,⁵ che Mahlet tira fuori dal baule che Yacob conserva ai piedi del suo letto. La strana lingua in cui è scritto è l'italiano, e si tratta di un foglio di sottomissione, come spiega l'anziano alla bambina:

Quando il nostro paese era occupato dagli italiani dovevi averlo sempre con te. Dovevi mostrarlo ai soldati italiani che te lo chiedevano. Se non l'avevi potevi anche venire ammazzato [...] Io non l'ho preso subito questo foglietto, prima sono stato un grande guerriero, un arbegnà, li ho combattuti, sai?⁶

Yacob consegna alla ragazza – ovvero alla nuova generazione – le sue memorie di *arbegnà*⁷ affinché siano tramandate nel futuro e, soprattutto, con il preciso intento che siano ascoltate dagli ex-colonizzatori. Per questo chiede a Mahlet di fargli una solenne promessa: «Quando sarai grande scriverai la mia storia, la storia di quegli anni e la porterai nel paese degli italiani, per non dar loro la possibilità di scordare».⁸

Nello speciale legame tra Mahlet e il suo anziano preferito si trova la "chiave di lettura" di tutto il romanzo: *La Storia di Yacob* e la promessa di raccontarla, collocata all'inizio del libro, crea tra la bambina e il suo anziano preferito un vincolo stretto, che è anche un legame con la storia familiare e con il passato storico; un intreccio che può essere sciolto solo alla fine di un processo di formazione della protagonista, quando Mahlet ricorda la promessa dimenticata, diviene consapevole del suo ruolo e si fa cantora delle storie sul tempo degli italiani.

Le storie che si intrecciano con il percorso della protagonista sono tutte ambientate in Etiopia al tempo del colonialismo, tranne l'ultima – *Storia di Woizero Bekelech e del Signor Antonio*, che si svolge in Italia – e vengono raccolte da Mahlet attraverso i vari personaggi che incontra al momento del suo ritorno in Etiopia, dopo alcuni anni trascorsi in Italia per gli studi universitari. Quando la ragazza giunge nella sua terra natia, il vecchio Yacob è ormai trapassato.

¹ G. GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007, nota 1, p. 5: «Panno bianco di cotone speso, filato e tessuto a mano, con cui ci si avvolge il corpo, usato soprattutto dagli uomini».

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 6.

⁵ *Ivi*, p. 11.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, nota 1, p. 8: «Patrioti guerrieri».

⁸ *Ivi*, p. 57.

Affinché Mahlet possa ricordare la promessa fatta da bambina, l'anziano ha lasciato precise disposizioni da seguire: tutta la famiglia deve risiedere nella vecchia casa di Arada Sefer (dove si trova il baule) e Mahlet deve recarsi ogni giorno a pregare alla Chiesa di San Giorgio; è così che ogni volta incontra qualcuno che le racconta una storia del tempo degli italiani. A poco a poco Mahlet riesce a ricordare la promessa fatta al suo anziano e ritrova nella stanza di Yacob il foglio di sottomissione, da cui il racconto della resistenza etiopie all'occupazione italiana era scaturito. La storia narrata nel libro di Ghermandi disegna così un cerchio, in cui l'*explicit* coincide con l'*incipit*, come ben descrive Lombardi-Diop:

La fine della storia di Mahlet è anche il suo inizio, in quanto chiude il cerchio della cornice principale riportando il tempo della narrazione al presente della scrittura. Proprio come Mahlet, raccogliitrice di fiori e di perle, Ghermandi raccoglie le storie narrate e le riordina attraverso la scrittura. Questa struttura narrativa circolare e non lineare, tipica dell'oralità, ci ricorda che questo è anche e soprattutto un romanzo africano.¹

L'oralità non è infatti elemento accessorio nell'opera di Ghermandi, bensì «è il principio strutturante del romanzo»: ² le vicende del colonialismo italiano in Etiopia narrate in *Regina di fiori e di perle* sono ricostruite attraverso fonti orali, su un piano extratestuale, mentre sul piano testuale si traducono – letteralmente, dall'amarico all'italiano – nei racconti dei vari personaggi che Mahlet incontra; d'altro canto, la storia della protagonista costituisce la cornice che serve a raccoglierci, dando forma ad una narrazione corale che diviene metafora della memoria collettiva. Mahlet rappresenta qui la figura-chiave della cantora, tipica della cultura orale africana, verso cui affluisce la memoria del popolo e la sua storia costituisce il “filo” lungo cui si inanellano “i fiori e le perle”, ovvero le memorie del periodo coloniale. «Il lettore», afferma Lombardi-Diop, «diventa quindi parte attiva di un rituale collettivo del ricordo, che unisce ieri e oggi, passato e presente, Italia ed Etiopia».³

La trama della cornice si dipana secondo le poetiche dell'*Entwicklungsroman* – o, ancor più precisamente del *Künstlerroman*, il romanzo di formazione dell'artista⁴ – della tradizione borghese europea ottocentesca e s'intreccia al suo interno con le storie sul tempo del colonialismo italiano. L'uso della cornice è frequente e consolidato sia nella tradizione occidentale – basti pensare al *Decameron* di Boccaccio o a *I racconti di Canterbury* di Chaucer – sia nella tradizione mediorientale, il cui testo *Le mille e una notte* presenta non poche affinità col testo di Ghermandi, soprattutto per la figura femminile della cantora:

«Shaharazad con i suoi racconti riesce a temperare l'ira del re Shahriyàh, la peste è l'espedito narrativo usato da Boccaccio, come Chaucer usa il pellegrinaggio come mezzo per supportare i racconti dei vari personaggi [*mentre*] nel libro di Gabriella Ghermandi l'espedito narrativo è la curiosità, caratteristica del carattere di Mahlet [...], perché servirà a raccogliere le storie della resistenza etiopie».⁵

La necessità di narrare di Ghermandi si radica nella memoria storica del colonialismo italiano, raccontato però da un diverso punto di vista, quello del popolo colonizzato:

¹ Cfr. CRISTINA LOMBARDI-DIOP, *Postfazione a Gabriella Ghermandi, Regina di fiori e di perle*, cit., pp. 259-261.

² Ivi, p. 260.

³ Ivi, p. 261.

⁴ Cfr. MARIO DOMENICHELLI, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011, pp. 177-180.

⁵ RAFFAELE TADDEO, *Regina di fiori e di perle*, «El Ghibli. Rivista online di letteratura della migrazione», <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php?id=6&sezione=4&idrecensioni=51>.

«È passato, ma non tanto da non riparlarne. Bisognerebbe dargli la nostra versione dei fatti»,¹ dice Mahlet al padre al ritorno dalla Chiesa di San Giorgio.

Il baule di Abba Yacob rappresenta dunque la memoria storica, il “luogo” in cui il vecchio Yacob conserva, nascosti, i suoi ricordi di guerra sotto agli strati di *shemmà*, l'indumento etiopie d'uso quotidiano. Si tratta dunque, nell'oggettività di quel che contiene, di un “baule della memoria” individuale di Abba Yacob, che richiama però la memoria della storia comune ad italiani ed etiopi, poiché si tratta del “baule delle vecchie storie” dell'Etiopia al tempo dell'occupazione italiana.

Il foglio di sottomissione contenuto all'interno del baule, come abbiamo visto, è l'elemento da cui ha inizio la narrazione di Yacob. Il documento costituisce l'espedito letterario con cui Gabriella Ghermandi apre una finestra sul passato. Questo avvicina il romanzo di Ghermandi alle poetiche del romanzo storico: analogamente a ciò che avviene in molti romanzi storici della tradizione letteraria occidentale, il ritrovamento di un antico documento o di un manoscritto dà inizio alla narrazione ed è il “testo-fantasma” che chiede di non essere dimenticato e da cui prende pertanto vita l'opera stessa.² Nel romanzo di Ghermandi, il «foglietto giallognolo con i bordi smangiucchiati» è “frammento” di un macrotesto storico che riporta in vita «ciò che la storia ufficiale [...] smemora»;³ da esso si avvia la narrazione di una “controstoria”, che fa fede di un'altra memoria, costituita da un mosaico di racconti, aneddoti, testimonianze sul colonialismo italiano, trasmessa oralmente, secondo la tradizione africana, e poi raccolta in quel testo scritto, affinché sia fissata per chi la ignora, per chi l'ha cancellata, o mai veramente conosciuta. Soprattutto ciò che emerge è un altro «sguardo», ovvero la possibilità di guardare al passato attraverso una diversa modalità di «visualizzazione», come spiega Benvenuti:

Ciò significa che un'idea di storia “condivisa” non esiste; e la differenza risiede nello sguardo con cui ci si rivolge ad essa, e nella “visualizzazione” che risulta da questo sguardo: non è sufficiente che il passato di cui si cercano le ragioni sia lo stesso, come avviene nel caso di autori e di autrici che narrano le aggressioni coloniali italiane. L'oggetto potrà anche sembrare lo stesso, ma i diversi risultati che da esso si traggono, la diversa focalizzazione sull'oggetto stesso, il diverso montaggio di quanto si narra dopo averlo collocato in quell'oggetto (in quel passato, cioè), dimostrano che il “fare storie” segue vie che sarebbe illusorio costringere in un unico orizzonte.⁴

In particolare, sono due i momenti della storia che s'intersecano nella memoria ‘scritta’ di autrici come Ghermandi: il periodo delle conquiste coloniali occidentali di ieri e le migrazioni di oggi. Il “tempo della migrazione” costituisce una parte fondamentale del processo di evoluzione del personaggio protagonista nel romanzo di Ghermandi: il periodo che Mahlet trascorre lontana dalla patria, da metà *Meskerem* del 1989 (all'incirca l'inizio di ottobre del 1996 per il nostro calendario) alla fine del 1994 (2001), rappresenta una cesura spaziale e temporale tra le due parti del romanzo, «La promessa» – in cui Mahlet è incaricata di scrivere le storie del tempo degli italiani in Etiopia – e «Il ritorno» – momento in cui Mahlet, ricordatasi della promessa, inizia a scrivere. «Lo

¹ G. GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 198.

² Cfr. M. DOMENICHELLI, *La storia obliata e la magia delle rappresentazioni. Il romanzo storico, il neostoricismo: infrastoria, «post-history» e controstoria*, «Moderna», VIII, 1-2, 2006, pp. 49-91.

³ Ivi, p. 78.

⁴ GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, p. 123.

scrittore», afferma Ghermandi, «ma in fondo chiunque migra», è colui che acquisisce «la capacità di vedere con distacco il codice culturale, quello che tu lasci e quello che tu trovi». ¹ Così avviene per il personaggio di Mahlet che, nel soggiorno in Occidente, nella distanza e nel sentirsi meteca, ha acquisito la consapevolezza del valore della propria cultura ed è divenuta ‘cantora’ delle storie della sua terra e della sua gente. Il “tempo della scrittura” è quindi anche il “tempo dell’emigrazione”, ivi compreso il viaggio di ritorno in Etiopia, alle origini, nella cui riscoperta la memoria si ricostruisce attraverso lo strumento attivo della scrittura. ²

Il tema della lontananza dalla terra d’origine come condizione propedeutica alla scrittura – distanza fisica – conduce a riflettere anche sull’altra distanza, quella temporale, se è vero che «la memoria è strettamente connessa all’oblio, anzi con esso in qualche modo coincide». ³ In *Regina di fiori e di perle*, le storie raccolte da Mahlet vengono raccontate proprio perché Mahlet non ricorda la storia di Yacob e la promessa a lui fatta di scriverla; è la madre di Mahlet, alla fine del romanzo, a spiegarle ciò che lei aveva dimenticato – la promessa non mantenuta – e dunque il percorso che ha dovuto compiere per ricordarla:

Mia madre cominciò a parlare. «Sapevamo ogni cosa ma non potevamo dirti nulla. Dovevi arivarci attraverso un percorso. Era stato deciso tutto da Abba Yacob e Abba Chereka. Certi che per il legame tra te e Abba Yacob avresti seguito ogni indicazione che ti avrebbe lasciato. Avresti potuto ricordarti la promessa in ogni momento. Se ciò fosse avvenuto le storie che mancavano ti sarebbero state comunque raccontate. Tanto, come avrai capito, ti sono stati tutti mandati. Invece tu sei arrivata in fondo senza capire...! [...] Coraggio, il più è fatto. Adesso devi solo scrivere». ⁴

Se nel romanzo si tratta, ovviamente, di uno stratagemma letterario che consente all’autrice di raccontare le storie sul colonialismo italiano, di fatto, l’oblio, è la condizione che spinge a parlare quelle voci ammutolite dalla storia, quei «destini individuali, comuni e pertanto esemplari che la storia ufficiale tuttavia smemora». ⁵ In calce al romanzo, Ghermandi afferma: «Se dovessi dire che questo romanzo è solo opera mia, mentirei. Io sono solo stata colei che ha raccolto le voci». ⁶ Dal silenzio e dall’oblio in cui è sepolta, la storia del colonialismo italiano riemerge nell’opera di Ghermandi attraverso una pluralità di storie che danno forma ad un romanzo corale, come spiega Cristina Lombardi-Diop nella sua postfazione:

Qui la Storia non è solo ricostruita attraverso fonti, possibilmente attendibili, orali e scritte; essa è decostruita a partire dal dato soggettivo dei singoli individui protagonisti del loro destino e della Storia che essi hanno contribuito a creare. Collocati all’interno di una cornice storica, i frammenti di storie personali riposizionano lo sguardo per mostrarci un nuovo soggetto storico, il colonizzato, che finalmente ci parla. ⁷

Così, insieme a Ghermandi si devono ricordare anche altre voci altrettanto metecche, e meticce: quella dell’italo-somala Cristina Ali Farah, quella di Maria Abbebù

¹ SARA FAVILLA, *Atti del IV Seminario degli Scrittori Migranti*, Lucca, teatrino del centro storico, 14 luglio 2004, http://www.sagarana.net/scuola/seminario4/seminario4_2.htm.

² MONICA VENTURINI, *Toccare il futuro. Scritture postcoloniali femminili*, in *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, a cura di Roberto Derobertis, Roma, Aracne editrice, 2010, p. 127.

³ M. DOMENICHELLI, *Lo scriba e l’oblio*, cit., p. 12.

⁴ G. GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 245.

⁵ M. DOMENICHELLI, *La storia obliata e la magia delle rappresentazioni*, cit., p. 15.

⁶ G. GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 253.

⁷ Cfr. C. LOMBARDI-DIOP, *Postfazione*, cit., pp. 259-261.

Viarengo, di madre oromo e padre piemontese. Per queste autrici la scrittura diviene strumento di ricerca che contemporaneamente ricomponne frammenti di storia e frammenti di sé; un mosaico da cui riemerge, attraverso il passato personale, il senso stesso della storia. Come scrive in proposito Benvenuti:

La componente narrativa del romanzo, infatti, è in questo caso chiamata a cooperare con una ricerca identitaria che necessariamente significa revisione della storia. E la ricerca di senso – non solo, o non tanto, del senso della propria vita, bensì del senso della storia – è difficoltosa e accidentata, da un lato quanto dall’altro aperta ad una possibilità di discorso, che però comporta: attribuzione di senso alla propria posizione sociale e storica, rivendicazione della responsabilità individuale di fronte alla collettività e al passato, necessità di trovare nuove forme di convivenza nell’oggi. ¹

Sebbene Ghermandi non abbia vissuto direttamente l’epoca coloniale italiana, la sua famiglia ne è stata profondamente coinvolta: infatti, anche la madre è figlia di un italiano e un’eritrea, e non ha mai conosciuto suo padre, poiché la coppia fu separata a causa della legge razziale che vietava le unioni miste – il famigerato Regio Decreto Legge n. 880/37, meglio conosciuto come legge sul “madamismo” – che aveva prevedibili conseguenze, soprattutto per le donne indigene e i figli meticci. Come scrive Ghermandi:

Per i bianchi non ero bianca e per i neri non ero nera. Mia madre ha vissuto e subito il colonialismo e voleva che io e i miei fratelli ci sentissimo il più possibile italiani. Voleva cancellare la sua identità e la sua lingua: oggi io parlo benissimo l’amarico e lo parlo meglio di lei... La nostra era una vita mista, fatta di quattro lingue diverse: l’amarico e l’italiano erano quelle di tutti i giorni, il bolognese e il tigrino erano le lingue della festa. ²

La colonizzazione per la famiglia della scrittrice è una ferita nella memoria, tramandata di generazione in generazione: dall’abbandono della nonna materna, alla rimozione della cultura e della lingua amarica da parte della madre, che ha educato la scrittrice in lingua italiana; ferite nella memoria culturale della famiglia che solo oggi iniziano a cicatrizzarsi, come afferma la scrittrice durante la narrazione teatrale di *Regina di fiori e di perle*.

Storia individuale, Storia con la ‘S’ maiuscola, quella rammemorata, quella obliata: ciò che si ricorda personalmente frantuma la storiografia ufficiale; i frammenti divengono i tasselli di un mosaico in cui si ricomponne il passato obliato, rimosso o distorto dal discorso egemone. Siamo di fronte ad una “poetica dei piccoli destini”, tipica della *posthistoria*, ovvero della storia all’epoca del postmoderno, a seguito della caduta delle grandi ideologie. Pensiamo all’epigrafe di *All’Ombra dei rami sfacciati carichi di fiori rosso vermiglio*:

Siamo storie
di storie nella storia
Angoli o centri
di trama e ordito
del tessuto del mondo.
Nicchie ricavate in
intrecci di eventi.
Noi siamo nella storia. ³

¹ G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 122.

² G. GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle* (dalla quarta di copertina).

³ G. GHERMANDI, *All’ombra dei rami sfacciati, carichi di fiori rosso vermiglio*, «El Ghibli, rivista online di lette-

In *Regina di fiori e di perle* rinveniamo quindi due piani di narrazione: la cornice, in cui è Mahlet in prima persona a raccontarsi; le storie sul tempo degli italiani, ognuna raccontata da un narratore diverso, che di volta in volta si rivolge a Mahlet affinché raccolga la sua memoria. Il libro, nella sua struttura, diventa il "baule delle vecchie storie": il libro come "rammemorazione". Naturalmente, anche nel caso delle contro-storie, dobbiamo ricordarci che ci troviamo sempre di fronte ad una "rappresentazione": Ghermandi opera qui un'opera di interpretazione, poiché integra le storie con documenti storici tratti da Richard Pankhurst, da Angelo Del Boca, dall'Archivio dell'«Institute of Ethiopian Studies» di Addis Abeba e dall'Archivio dei patrioti etiopi, come ci ha riferito durante l'intervista; un'opera di interpretazione che è anche opera ermeneutica – opera, etimologicamente, di traduzione – poiché raccoglie le storie orali in amarico e le codifica in una lingua italiana letteraria. Questa ineliminabile distanza è la condizione necessaria affinché, «le storie svanite possano tornare al presente»:

Chi parla e dà forma al tempo nel trascorrere delle figure è ovviamente la voce autoriale ma, dentro di essa, che si sottrae, risuonano altre voci, nella scrittura s'intrudono documenti, altre scritture che definiscono altri parlanti, storicamente determinati. Tutta la strumentazione dello storico come cantore del dimenticato, la sua stessa poetica [...] come guerra contro l'oblio e rivendicazione d'essere vissuti e d'essere ricordati di quelle piccole, comuni genti, di quelle vite da cui lo scrittore scuote la polvere dell'oblio, e rappresenta, rende leggibili, poiché, invero, ciò che viene reso leggibile è proprio l'oblio nelle sue stesse figure mute, che tornano a parlare.¹

Ecco che la scrittura diviene una nuova forma di "resistenza": resistenza all'oblio, causato non solo dal trascorrere del tempo, ma anche da negligenze colpevoli e da scelte precise in ambito culturale da parte delle istituzioni italiane. Sciascia ha dichiarato una volta, forse una volta per tutte, che «il nostro è un Paese senza memoria e senza verità» aggiungendo però, con determinazione, «ed io per questo cerco di non dimenticare». Poiché, nel paese nell'oblio, non vi può non essere, in minoranza, chi di dimenticare non ne vuole proprio sapere. Nel caso della conquista a mano armata dell'Etiopia, a pochi anni di distanza, Flaiano scrive quel formidabile romanzo, forse l'unico grande romanzo del nostro periodo coloniale, che è *Tempo di uccidere* (1947), controcanto ironico, grottesco, tragico al concento di voci che vanno da Pascoli a Marinetti, a Corradini, a D'Annunzio, tacendo di altre meno distinte voci di romanzieri e poeti. Flaiano è il primo, se non l'unico scrittore italiano che pare avere capito come quella guerra fosse il luogo della conradiana *darkness*, di un buio cieco e disperato; non a caso, è proprio a Flaiano che Ghermandi si rivolge come all'unico interlocutore possibile, per quanto diversa ne possa essere la prospettiva di «altra metà della stessa storia». ² Ghermandi si collega a Flaiano (e in tal modo, implicitamente alla tradizione letteraria discendente dal testo-paradigma della letteratura coloniale europea, *Heart of Darkness*) consapevole della «forza corrosiva» insita in tal romanzo, come spiega nell'intervista e come dichiara in calce al suo romanzo, chiarendo come il suo testo

ratura della migrazione», 1, 4, giugno 2004, online (anche in <http://www.gabriella-ghermandi.it/data/docs/allombra.pdf>). Per la "poetica dei piccoli destini" cfr. anche FEDERICA SOSSI, *Dialogo a distanza con Gabriella Ghermandi*, «Storie migranti. Una storia delle migrazioni attraverso i racconti dei migranti», luglio-novembre 2008, <http://www.storiemigranti.org/spip.php?article388>.

¹ M. DOMENICHELLI, *Lo scriba e l'oblio*, cit., pp. 18-19.

² Si veda l'intervista all'autrice, in questo vol.

si pone all'origine in una relazione di "derivazione" dalla lettura di *Tempo di uccidere*; e questo, ci chiarisce ancora nell'intervista, proprio in virtù del fatto che in Flaiano si trova quel discorso critico che il *logos* occidentale compie su se stesso – «la *ratio* occidentale *contra se*» – ovvero quel «tratto saliente della razionalità in Occidente come cultura della critica e dello smascheramento».¹

Il rovesciamento del discorso coloniale, che le opere di Flaiano e Conrad contengono implicitamente, in Ghermandi si fa del tutto esplicito con un nuovo rovesciamento. Nel romanzo di Flaiano il tenente protagonista seduce, violenta e uccide Mariam; nel romanzo di Ghermandi invece è la giovane *arbegnà* a sparare al *tallian sollato* urlando «fuori dalla nostra terra!».²

Nel romanzo di Flaiano, Mariam è descritta attraverso lo sguardo del tenente, con banale e perfida ironia nella quale la giovane etiopica viene vista come una sorta di bestiola addomesticata, pronta quindi all'obbedienza e alla sottomissione. «Accosciata come un buon animale domestico» Miriam non parla, sa solo acconsentire. Del resto il tenente non parla e non capisce una parola di amarico: «Non c'era verso di farle dire altro che: sì». ³ D'altro canto, quella prospettiva stereotipata, quella dello sguardo e del discorso coloniale, che fa di Mariam 'faccetta nera', corpo per il desiderio del maschio bianco, è ambiguamente frantumata dalla forza di uno sguardo carico di millenni di storia – «gli occhi di lei mi guardavano da duemila anni, con il muto rimprovero per un'eredità trascurata». ⁴ Si tratta tuttavia di un attimo; il tenente immediatamente ritorna con la mente al proprio diritto/sopruso del vincitore: «Doveva pagare la sua parte per la guerra che i suoi uomini stavano perdendo». ⁵

La violenza sessuale si spinge oltre la mera fisicità e la metafora della conquista: assurge a simbolo della cancellazione dell'identità e della memoria storica del paese conquistato, diviene «violenza epistemica» come la definisce Spivak; ⁶ così accade simbolicamente nel rapporto tra il tenente di Flaiano e Mariam: il tenente distoglie da sé e cancella lo sguardo carico di duemila anni di storia dell'indigena che, dopo la violenza subita, non lo guarda più: «La lotta continuò ancora, e avrebbe potuto continuare: anch'io pensavo ad altro. E invece, com'era cominciata così bruscamente finì: ma evitava di guardarmi». ⁷

Nel romanzo di Ghermandi, la ragazza etiopica che rovescia il paradigma dello stupro e dell'uccisione declinato da Flaiano in *Tempo di uccidere*, attraverso l'esperienza della violenza coloniale – narrata nella *Storia della signora della tartaruga* – compie una metamorfosi. Timida, riservata, terrorizzata dai soldati italiani, che si immagina come i mostri «descritti dal prete quando parlava dell'Apocalisse di Giovanni», ⁸ a seguito del trauma dell'orrore genocida, perpetrato dall'esercito al comando del generale Graziani, matura una diversa e fiera consapevolezza della propria identità e della propria appartenenza culturale. Con la sorella Saba – il cui nome rievoca certo la leggendaria regina etiopica che diede un figlio a Re Salomone – che ha un carattere

¹ M. DOMENICHELLI, *Il contagio della terra straniera*, in *Lo straniero. Atti del convegno di studi*. Cagliari, 16-19 novembre 1994, a cura di Mario Domenicelli e Pino Fasano, vol. II, Bulzoni, Roma, 1997, p. 283.

² Cfr. CLOTILDE BARBARULLI, *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, Pisa, ETS, 2010, p. 172.

³ ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, Milano, BUR, 2010, p. 40.

⁴ Ivi, p. 43-44.

⁵ Ivi, pp. 37-44.

⁶ GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004, p. 143.

⁷ E. FLAIANO, *Tempo di uccidere*, cit., p. 44.

⁸ G. GHERMANDI, *Regina di fiori e dei perle*, cit., p. 74.

più forte e deciso, la giovane etiope entra a far parte della resistenza anti-italiana e antifascista; e sarà proprio lei a sparare e a uccidere al soldato italiano per salvare Tariku, che sta per essere catturato. Tariku – nome che significa ‘la storia’ – è il figlio di Kebedech Seyoum, la grande combattente della resistenza etiope: la «discendente di Saba» salva dunque simbolicamente il popolo etiope dal rapimento di Tariku, letteralmente dunque dal «furto della storia» ad opera della violenza epistemica del colonialismo italiano. Il concetto di «furto della storia» è stato elaborato da Jack Goody, che così lo definisce:

[...] l'appropriazione della storia da parte dell'Occidente, o l'idea occidentale di storia come idea globalizzante, come storia unica, in base ad una filosofia della storia, una *master fiction*, secondo la quale la storia non solo è fatta dalla cultura occidentale ma ad essa tende come punto d'arrivo e fine della storia stessa.¹

In questo nuovo spazio letterario, risorge «la donna nera», afferma Barbarulli: «la Mariam di Flaiano, ora abita il centro e scrive raccontando un'altra storia del passato coloniale e del presente».² Si compie così la missione di Mahlet-Ghermandi: portare le storie degli etiopi ex-colonizzati nella «terra di Pietro e Paolo», riportare alla coscienza degli oppressori ciò che è stato celato o rimosso, per far così cessare la nemesi storica del male e dare inizio al «tempo redento» di cui parla Benjamin.³

Nel tempo della narrazione di *Regina di fiori e di perle*, il racconto termina là dove ha inizio la scrittura di una contro-storia che si oppone all'oblio e alla cancellazione del passato coloniale italiano ed etiope insieme. Come scrive Cristina Lombardi-Diop:

Leggere *Regina di fiori e di perle* come testo postcoloniale scritto dopo sessant'anni e alla luce di *Tempo di uccidere*, serve a capire che il periodo coloniale e quello presente rappresentano le metà speculari di una dimensione sdoppiata; insieme i due romanzi ricompongono realtà complementari ma di cui è stato finora possibile vederne solo una. *Regina di fiori e di perle* è quindi non soltanto un romanzo sulla realtà del passato etiopico, ma anche un'interrogazione sull'identità della memoria coloniale italiana.⁴

Il romanzo di Ghermandi è dunque romanzo del «tempo di sanare», che si ricompone come necessaria metà speculare del coloniale «tempo di uccidere», narrazione di una verità storica che dirada il buio della *darkness* occidentale e italiana in particolare, gettando una luce sul passato, che al tempo stesso illumina il presente. Scrive Benvenuti:

Il romanzo di Ghermandi è un'isola nella quale il lettore italiano trova rifugio se commisurata alla violenza del razzismo che si ripresenta oggi in modo tanto evidente: essa ci offre la possibilità di immaginare un futuro di convivenza e coabitazione, che non sia però immaginato attraverso una rimozione, ma anzi si disegni sulla lucida conoscenza della violenza passata.⁵

Come in una visione circolare del tempo e della storia, nell'opera di Ghermandi il presente e il passato ritrovano continuità; nella sua opera e nella sua visione delle cose, il cerchio si chiude, nel punto d'incontro delle migrazioni contemporanee con le migrazioni italiane ed europee del Novecento e le conquiste coloniali. Leggere *Regina*

di fiori di perle anche per questo è una vera e propria esperienza: una scrittura che ci apre la strada lungo un itinerario di rammemorazione, di riappropriazione del perduto e del presente stesso.

ABSTRACT

Nell'epoca della «Grande Migrazione», nuove figure d'intellettuali dall'identità meteca si affacciano nel panorama letterario italiano. La scrittrice italo-etiope-eritrea Gabriella Ghermandi porta con sé un baule di storie dimenticate, quelle del colonialismo italiano in Etiopia. Sul filo della memoria e della scrittura, *Regina di fiori e di perle* ricostruisce l'altra metà della storia e inaugura un «tempo di sanare»: una richiesta di verità e di giustizia che passa attraverso la letteratura e la lotta per resistere all'oblio.

In the age of «Great Migration», new intellectual figures with hybrid identities appear in the Italian literary scene. The Italo-Ethiopian-Eritrean writer Gabriella Ghermandi brings a trunk of forgotten stories, those of Italian colonialism in Ethiopia. Along the thread of memory and writing, *Regina di fiori e di perle* pieces together the other half of history and opens a «time to heal»: a request for truth and justice that passes through literature and struggles to resist oblivion.

¹ Riprendo la citazione da M. DOMENICHELLI, *Il contagio della terra straniera*, cit., p. 260.

² C. BARBARULLI, *Scrittrici migranti*, cit., p. 172.

³ Sulla redenzione del tempo si veda M. DOMENICHELLI, *Lo scriba e l'oblio*, cit., pp. 22-45.

⁴ C. LOMBARDI-DIOP, *Postfazione*, cit., p. 259.

⁵ G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pp. 124-125.