



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE



DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE

CICLO XXXIV

Settore Scientifico Disciplinare:
Critica letteraria e letterature comparate (L-FIL-LET 14)

Eroine? Modelli nel romanzo contemporaneo

DOTTORANDA

Dott.ssa Memmola Michela

RELATORI

Prof. Fastelli Federico

Prof.ssa Gély Véronique

Prof. Bernsen Michael

COORDINATORE DEL DOTTORATO

Prof. Cioni Fernando

Curriculum: “Miti fondatori europei nelle Arti e nella Letteratura (Firenze, Parigi, Bonn)”

A.A. 2018/2021

INDICE

| | |
|--|------------|
| INTRODUZIONE..... | 5 |
| 1. METODI DI RICERCA | 13 |
| 1.1 Un modello di eroina? | 13 |
| 1.2 La prospettiva d'indagine: il modo epico | 23 |
| 2. LINDA LÊ, <i>HÉROÏNES. UN RÊVE ÉVEILLÉ</i> (2017) | 30 |
| 2.1 Tre eroine in esilio..... | 34 |
| 2.2 L'«enquête» di V. e della sua corrispondente | 50 |
| 2.3 La trasmissione del patrimonio orale | 55 |
| 2.4 La cantante, la sorellastra, la combattente: eroine rivoluzionarie?..... | 63 |
| 3. MARIE NDIAYE, <i>TROIS FEMMES PUISSANTES</i> (2009)..... | 72 |
| 3.1 Il viaggio inevitabile di tre donne potenti..... | 79 |
| 4.2 Le metamorfosi animali e vegetali | 101 |
| 3.3 «Voix»: la memoria del testo | 106 |
| 3.4 Norah, Fanta, Khady: donne potenti o vittime? | 114 |
| 4. GABRIELLA GHERMANDI, <i>REGINA DI FIORI E DI PERLE</i> (2007) | 119 |
| 4.1 La promessa di Mahlet | 124 |
| 4.2 Mahlet: cantora della resistenza | 131 |
| 4.3 La combattente etiopica al confronto con Mariam di <i>Tempo di uccidere</i> (1947) ... | 143 |
| 4.4 Kebedech, Amarech, Alemtsehay: eroine epiche? | 161 |
| 5. WU MING 2 E ANTAR MOHAMED, <i>TIMIRA. ROMANZO METICCIO</i> (2012)..... | 169 |
| 5.1 «Attraversamenti» di Timira | 177 |
| 5.2 La bambola Timira e il cantastorie dal nome cinese | 187 |
| 5.3 Storytelling e scelte linguistiche..... | 193 |
| 5.4 Timira, Flora, Aschirò: eroine tragiche? | 203 |
| APPENDICE..... | 208 |
| <i>Entretien avec Linda Lê</i> | 208 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 218 |
| Bibliografia primaria | 218 |
| I. Opere del corpus primario..... | 218 |

| | |
|---|------------|
| II. Opere delle autrici e degli autori del corpus primario | 218 |
| III. Opere del corpus secondario | 222 |
| Bibliografia critica | 223 |
| I. Linda Lê ed <i>Héroïnes. Un rêve éveillé</i> | 223 |
| II. Marie NDiaye e <i>Trois femmes puissantes</i> | 226 |
| III. Gabriella Ghermandi e <i>Regina di fiori e di perle</i> | 229 |
| IV. Wu Ming 2 e Antar Mohamed e <i>Timira. Romanzo meticcio</i> | 232 |
| V. Bibliografia critica sulle opere del corpus secondario..... | 236 |
| VI. Studi sull'epica, sul mito, sulla figura eroica | 237 |
| VII. Questioni di letteratura migrante e postcoloniale | 241 |
| VIII. Teoria letteraria..... | 243 |
| IX. Altre opere consultate..... | 246 |

INTRODUZIONE

Oggetto di questa ricerca sono le protagoniste di due romanzi in lingua francese, cioè *Héroïnes. Un rêve éveillé* (2017) di Linda Lê e *Trois femmes puissantes* (2009) di Marie NDiaye, e di due romanzi in lingua italiana, che sono *Regina di fiori e di perle* (2007) di Gabriella Ghermandi e *Timira. Romanzo meticcio* (2012) di Wu Ming 2 e Antar Mohamed. In particolare, attraverso una prospettiva di analisi che prende le mosse dal concetto di modo epico, queste pagine indagano sul significato dei personaggi all'interno dei testi in termini di modelli narrativi, di tradizioni letterarie, di scelte linguistiche.

Tale prospettiva consente di spaziare nell'analisi dei testi e di interrogarsi sui possibili modelli sottesi ai personaggi, sullo statuto ambiguo di eroine o di vittime che assumono nelle narrazioni, sui richiami a tradizioni mitologiche, sulle scelte linguistiche orientate in direzione di un multilinguismo o di una lingua scevra da contaminazioni, e sul legame, spesso evocato, che sembra intercorrere fra epopee antiche ed epiche contemporanee.

Perché incrociare con la lente del modo epico l'analisi di quattro romanzi spesso collocati dagli studi critici nell'ambito della letteratura postcoloniale e della letteratura migrante? Tali approcci, come è noto, sollevano problematiche relative sia al canone letterario nazionale sia agli stessi autori e alle stesse autrici, che pure in alcuni casi li ritengono marginalizzanti, ma hanno senz'altro il merito di aver attirato l'attenzione su testi esclusi dalla letteratura canonica e su storie oscurate dalle narrazioni ufficiali.

Il primo capitolo di questo lavoro è dedicato alle letture che hanno orientato la scelta della prospettiva d'indagine e a una ricognizione degli strumenti metodologici adottati. Dopo una definizione dei termini chiave di questa ricerca, che sono eroina e modello, si passa a un quadro d'insieme degli studi sull'epica e sulla loro intersezione con l'ambito teorico postcoloniale, delineando le basi di una metodologia che si pone al crocevia di questi saperi.

Sebbene il corpus individuato raccolga quattro romanzi eterogenei, il criterio di analisi è comune ed è volto a rilevare i punti di contatto e di contrasto fra i testi. La scelta ha riguardato innanzitutto romanzi all'interno del filone letterario contemporaneo sui temi della migrazione, della riscrittura della storia, della rielaborazione del mito, della riflessione sulla memoria e sulla lingua. La preferenza è stata assegnata in base alla rappresentazione di personaggi femminili forti e il campo d'indagine è stato ristretto solo in un secondo momento ad autrici e

ad autori nati negli anni '60 (con l'eccezione di Wu Ming 2, 1974), che provengono da contesti culturali diversi e che talvolta riportano parte del loro vissuto nei testi.

Va da sé che altri romanzi avrebbero potuto trovare spazio in questo lavoro, ma la suddivisione in un numero ristretto di casi di studio è stata funzionale ai fini di un approfondimento critico su ogni testo. Procedere caso per caso ha permesso di individuare gli strumenti metodologici per un insieme di testi da analizzare sui piani della poetica e dell'immaginario: «[...] è il soggetto a determinare il metodo da seguire e non il metodo a imporre un approccio *passe-partout* al soggetto»¹.

Nei romanzi esaminati, la dimensione eroica di cui i personaggi principali sono espressione può risultare ambigua e provocatoria, latente o rivendicata. Individuare una definizione univoca del concetto di eroismo non rientra negli obiettivi di questo lavoro, al contrario l'attenzione è posta sui singoli romanzi al fine di coglierne le sfaccettature.

Il termine “eroine” marcato dal punto interrogativo nel titolo della tesi allude appunto a una dimensione eroica difficile da definire e che non è detto sia riscontrabile nei testi. Nel primo paragrafo del capitolo 1 si cerca di mostrare che non esiste un modello eroico astratto, ideale o di riferimento, ma che ogni testo parla per sé. È a partire da questo presupposto che è stata impostata l'analisi dei testi. Il paragrafo finale di ogni capitolo dedicato a un romanzo del corpus si conclude facendo emergere il modello ipotetico alla base dei personaggi analizzati: rivoluzionario, vittimistico, epico, tragico?

In *Héroïnes. Un rêve éveillé* si gioca sull'ambivalenza del termine “eroine” inteso sia come personaggi di *fiction* che come donne di particolare valore, rivoluzionarie o controrivoluzionarie a seconda dei punti di vista.

Il titolo *Trois femmes puissantes* può essere provocatorio perché l'aggettivo «potenti» qualifica in realtà tre donne (Norah, Fanta, Khady) che sembrano prive di potere e che appaiono come vittime.

In *Regina di fiori e di perle* emerge con forza il legame tra la cantora Mahlet e la tradizione epica etiopica, valorizzata dalle figure di donne che hanno resistito al colonialismo italiano.

In *Timira. Romanzo meticcio* la vita di Isabella Marincola è legata a doppio filo con le vicende tragiche di Medea, con la quale condivide il destino di straniera e la necessità di radicarsi altrove.

¹ D.-H. Pageaux, *Le scritte di Hermes. Introduzione alla letteratura comparata [Le Séminaire de 'Ain Chams. Une introduction à la littérature générale et comparée, 2008]*, a cura di P. Proietti, traduzione di A. Bissanti, Palermo, Sellerio, 2010, p. 70.

Il modello specifico proprio di ciascuno di questi personaggi femminili ha determinato la scelta dei quattro romanzi del corpus. Nel corso dell'analisi dei testi si è reso necessario un approccio teorico poroso, che tenesse conto dei diversi aspetti tematici e stilistici di ciascun romanzo. La prospettiva del modo epico ha dunque permesso di impostare l'analisi e di giungere alle interpretazioni proposte nei paragrafi conclusivi di ogni capitolo.

Il modo epico è lo strumento che ha permesso di allargare la prospettiva e di provare ad andare oltre alcune categorie che possono risultare marginalizzanti. Nel secondo paragrafo del capitolo 1 della tesi abbiamo proposto il modo epico come «lente» d'indagine alternativa o da integrare agli approcci migranti/postcoloniali, dei quali pure ci siamo serviti. I modelli individuati non sono direttamente raccordabili con il modo epico in una griglia valutativa sia perché si vogliono evitare classificazioni rigide, sia perché non esiste una diretta corrispondenza: nel modo epico non si cerca uno specchio che rifletta schematicamente i personaggi, ma un approccio critico che apra a nuovi spunti di riflessione.

Sono dunque gli stessi modelli letterari incarnati dalle protagoniste delle storie ad aver condizionato la scelta dei romanzi. I modelli individuati sono necessariamente ipotetici perché frutto di un'analisi critica che si è concentrata sulle ambiguità dei testi e per questa ragione il titolo della tesi e i paragrafi finali di ogni capitolo sono posti in forma interrogativa. In ognuno dei romanzi viene sfaccettata un'idea di eroismo che non può essere definita prescindendo dal testo, dal tessuto linguistico, dai richiami letterari e culturali che sono emersi grazie a una prospettiva il meno possibile viziata da schemi teorico-critici precostituiti.

Tenuti presenti questi elementi di indagine, il corpus primario di analisi composto da *Héroïnes. Un rêve éveillé, Trois femmes puissantes, Regina di fiori e di perle, Timira. Romanzo meticcio* è in dialogo con un corpus secondario di opere che entrano nella trattazione o perché citate in modo esplicito come intertesti o perché stimolanti per un'analisi comparata. In questo caso non si tratta esclusivamente di romanzi ma anche di opere appartenenti a generi diversi: testi di teatro, testi di carattere storiografico, poemi, ecc.

I capitoli 2, 3, 4, 5 sono dedicati ognuno a un romanzo del corpus primario e si suddividono ciascuno in quattro paragrafi dove sono presi in esame: I) il tema comune del viaggio; II) un elemento distintivo di ciascun romanzo; III) la scelta della lingua e la messa in campo di tecniche narrative che si muovono sui terreni scivolosi della memoria e della Storia, della finzione e della realtà; IV) il possibile modello incarnato dalle protagoniste delle storie.

I) Per quanto riguarda il primo punto, nonostante le trame dei romanzi siano ambientate prevalentemente in Francia e in Italia, i luoghi attraverso i quali le protagoniste si muovono rivestono un ruolo di primo piano: in *Héroïnes. Un rêve éveillé* di Linda Lê vengono

raccontate le vite e l'esilio di tre donne vietnamite, che sono «la celebre cantante», «la resistente», «la sorellastra», attraverso una corrispondenza fra altri due personaggi, cioè V. e la sua corrispondente. A seguito della caduta di Saigon (1975) le tre eroine si spostano attraverso numerosi luoghi (California, Austria, Francia), ma l'esilio fisico non coincide necessariamente con la fondazione di una nuova identità altrove.

Trois femmes puissantes di Marie NDiaye è composto da tre racconti ai quali corrispondono altrettanti “contrappunti” («contrepoints»). Ciascun racconto ha una protagonista diversa, rispettivamente Norah, Fanta, Khady Demba, costretta a un viaggio tra Francia e Senegal. I motivi ricorrenti sono quelli del rifiuto dell'ospitalità e del mancato riconoscimento, che avvengono simbolicamente sulla soglia di casa e alla frontiera con l'Europa. Il terzo e ultimo racconto è infatti direttamente ispirato ai viaggi migratori contemporanei.

In *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi il viaggio assume i contorni di una «missione» precisa: la cantora Mahlet è incaricata dalla comunità a viaggiare tra Etiopia e Italia per far conoscere la storia del suo popolo. Da un lato emerge un'immagine dell'Italia che tiene conto della sua storia coloniale, dall'altro vengono valorizzati gli aspetti letterari e spirituali della cultura dell'Etiopia.

In *Timira. Romanzo meticcio* di Wu Ming 2 e Antar Mohamed la Somalia è meta di sofferte partenze e ritorni. Il sottotitolo del romanzo allude alla commistione di strategie narrative e all'identità italo-somala della protagonista, che si ritrova in una condizione paradossale di cittadina e di profuga in patria. Nella descrizione degli spostamenti di Timira Hassan, nome somalo di Isabella Marincola, si rileva un'attenzione significativa ai luoghi, in particolare alle città di Mogadiscio e di Bologna.

II) Per quanto riguarda gli aspetti distintivi di ciascun romanzo, in *Héroïnes. Un rêve éveillé* si gioca sul doppio significato del termine «enquête», inteso sia come “inchiesta” che come “ricerca”. Infatti V. e la sua corrispondente, attraverso l'indagine sulla storia delle tre eroine, immaginano un'avventura a cui fa da cornice un Vietnam sospeso tra sogno e realtà.

In *Trois femmes puissantes* si riscontra un elemento metamorfico animale e vegetale. Le figure di uccelli (taccole, gabbiani, poiana, corvi) sono metafore della condizione migratoria e funzionano anche come dispositivi della memoria. Le piante (flamboyant, alloro, glicine) sono associate ciascuna a un personaggio del romanzo.

In *Regina di fiori e di perle* Mahlet rappresenta una «cantora» moderna che detiene il potere della parola. La narrazione della resistenza etiopica al colonialismo italiano è dunque

affidata a un personaggio femminile, a differenza delle tradizioni epiche greco-romana ed etiopica dove l'autorità del racconto è attribuita a figure maschili come l'aedo e l'*azmari*.

In *Timira. Romanzo meticcio* sono presenti due oggetti significativi, cioè la bambola Timira e la catenina d'oro della protagonista, interpretabili come «miniaturizzazioni»² della protagonista stessa. L'«autorità» di narrare³ le storie depositate in queste «cose» appartiene a Timira/Isabella, eppure sono i due coautori Wu Ming 2 e Antar Mohamed ad aver scritto il romanzo. Il sottotitolo *Romanzo meticcio* potrebbe dunque alludere anche all'intersezione della figura del romanziere con quella del narratore.

III) In merito alla scelta della lingua, nei due romanzi in francese quasi non si riscontrano termini in altre lingue. Ciò può essere in parte dovuto alle biografie delle autrici: Marie NDiaye non ha ricevuto una formazione bilingue e, per Linda Lê, scrivere in francese, per dirlo con le sue parole, è «un choix primordial»⁴ prima ancora che un rifiuto della lingua vietnamita.

Invece, nei due romanzi in italiano sono significative le interazioni con la lingua amarica nel caso di *Regina* e con la lingua somala in *Timira*. Questo può essere spiegato col fatto che l'autrice del primo romanzo, Gabriella Ghermandi, è italo-etiope e che uno dei due coautori del secondo, Antar Mohamed, è somalo e risiede in Italia dagli anni '80.

Un elemento di particolare interesse in ciascuno dei romanzi è inoltre l'attenzione posta sulla trasmissione orale delle storie narrate. In *Héroïnes* oralità e patrimonio sono due parole chiave, infatti il personaggio femminile della cantate rappresenta un punto di riferimento per gli altri personaggi. Attorno alle sue canzoni si riunisce una comunità di esuli e viene riattivata una memoria condivisa.

In *Trois femmes puissantes* le citazioni dai poemi medioevali di Rutebeuf e le ripetizioni del termine «voix» creano l'effetto di una «camera d'eco»⁵. Nel racconto si insiste sull'impossibilità di comprendere e di comunicare. Un'attenzione particolare è riservata ai nomi delle protagoniste, specialmente nel caso di Khady Demba che è l'unico nome a venire ricordato fra coloro che affrontano il viaggio nel deserto e per mare. In *Trois femmes puissantes* sono inoltre presenti allusioni al reportage narrativo *Bilal. Viaggiare, lavorare,*

² G. Agamben, *Infanzia e storia* [1978], Torino, Einaudi, 2001.

³ W. Benjamin, *Il narratore* e Appendice a *Il narratore* [1936], in Id., *Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, 1972-1989, edizione italiana a cura di E. Ganni, H. Riediger, Torino, Einaudi, 2004, pp. 320-345.

⁴ L. Lê e L. Jurgenson, intervistate da S. Dupays, *Nous, métèques et auteurs françaises*, su «Le Monde», 19 settembre 2014.

⁵ M. Zimmermann, *Le jeu des intertextualités dans "Trois femmes puissantes" (2009) de Marie NDiaye*, in *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, a cura di D. Bengsch e C. Ruhe, Amsterdam – New York, Rodopi, 2013, pp. 285-304.

morire da clandestini (Rizzoli, 2007) del giornalista Fabrizio Gatti, in cui viene raccontato il percorso di queste persone.

In *Regina di fiori e di perle* viene riscritto l'episodio centrale di *Tempo di uccidere* (1947) di Ennio Flaiano. L'omicidio del personaggio di Mariam per mano del tenente italiano protagonista di *Tempo di uccidere*, in *Regina* si ribalta nell'uccisione di due soldati italiani da parte di una combattente etiopica. Il punto di vista sulle vicende è del tutto mutato: l'accento è posto sulla Resistenza al colonialismo, di conseguenza sono assenti la retorica della vittima e il senso di colpa presenti nel romanzo di Flaiano. Sul piano linguistico il modello di ispirazione di Ghermandi è proprio l'italiano di Flaiano, che l'autrice fa suo arricchendolo di interazioni con la lingua amarica.

Per quanto riguarda *Timira. Romanzo meticcio*, lo abbiamo interpretato come una «contronarrazione», anche a partire dalle definizioni di romanzo storico e di *storytelling* elaborate da Wu Ming 2. La storia di Timira getta una luce alternativa sul passato coloniale italiano perché si trova «ai margini» della storiografia ufficiale, della società e della letteratura nazionale.

Forse non è un caso che il richiamo a una dimensione orale e il recupero di una figura tradizionale di narratore siano aspetti comuni a quattro romanzi in cui la riflessione sulla memoria ricopre una importanza fondamentale: in *Héroïnes* la storia recente del Vietnam, segnata dalla caduta di Saigon (1975), si fonde negli esili finzionali delle tre eroine; in *Trois femmes puissantes* gli esodi dei migranti contemporanei prendono voce e corpo nel personaggio di Khady Demba; in *Regina di fiori e di perle*, tramite il personaggio della cantora viene recuperata una genealogia femminile che gli stereotipi coloniali hanno voluto mortificare; in *Timira* convergono diverse strategie narrative (interviste, documenti d'archivio, testimonianze, ecc.) al fine di ricostruire la biografia della protagonista e con essa un ampio spaccato della storia italiana, che dal colonialismo in Somalia giunge agli anni 2000.

IV) In merito ai possibili modelli narrativi, in *Héroïnes* i modelli proposti sono le tre protagoniste accostate alle figure mitologiche di Lilith e di Antigone, insieme alle figure storiche della guerra del Vietnam (Ho Chi Minh, il generale Ky, il generale Giap). Ciascuno di questi personaggi appare nel romanzo come eroe, come rivoluzionario, come vittima a seconda del punto di vista adottato all'interno della narrazione. Le vite delle tre eroine emergono in un ordito di parole che evocano luoghi, fotografie, sogni fissati nella memoria di chi legge grazie a una sapiente unione tra mito e Storia.

Il titolo del romanzo di Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, può essere letto in senso provocatorio o sarcastico perché, nonostante indichi una capacità di azione, in realtà le tre «donne potenti» subiscono le circostanze. Tuttavia, la decostruzione dello stereotipo vittimario a favore del modello *puissant* annunciato nel titolo passa dal duplice punto di vista fornito nei contrappunti: la distinzione tra vittime e carnefici non è dicotomica perché al centro del romanzo si trova la dignità umana in equilibrio tra i due poli.

In *Regina di fiori e di perle* la rappresentazione di modelli femminili attivi permette un distanziamento dai tradizionali modelli della narrativa di stampo coloniale, che propone invece figure passive e succubi degli eventi. Oltre alla già citata figura della cantora, sono rappresentate combattenti che hanno preso parte alla Resistenza etiopica. L'iscrizione di questo romanzo all'interno di una cornice epica è presente sin dal titolo, che allude alla figura tra mito e leggenda della Regina di Saba.

In *Timira. Romanzo meticcio* si ha una sorta di “automitobiografia” di Timira stessa, che ha contribuito alla stesura del romanzo insieme ai due coautori Wu Ming 2 e Antar Mohamed. Attraverso la storia della sua vita dai contorni quasi leggendarî viene proposto un modello di resistenza e di capacità di azione che in taluni aspetti trova riscontro nelle versioni teatrali del mito tragico di Medea.

In questo lavoro di ricerca su *Héroïnes. Un rêve éveillé*, *Trois femmes puissantes*, *Regina di fiori e di perle*, *Timira. Romanzo meticcio* ci concentriamo sui testi, ma abbiamo ritenuto opportuno dedicare spazio anche alle voci delle autrici e degli autori al fine di contestualizzare il loro sentimento di appartenenza o meno alle categorie di analisi della letteratura contemporanea.

Il numero limitato di romanzi presi in esame, insieme ai diversi contesti francofono e italofono comparati, non permette di fare stime di massima. Tuttavia, il dato interessante è una certa reticenza da parte di Linda Lê e di Marie NDiaye, scrittrici affermate sulla scena francese e francofona, a essere inserite sotto l'etichetta postcoloniale/migrante. Invece, per quanto riguarda Gabriella Ghermandi, Wu Ming 2 e Antar Mohamed, il discorso postcoloniale è talvolta rivendicato nel momento in cui l'autrice e gli autori si trovano a giustificare determinate scelte linguistiche e narrative.

Nel caso di Linda Lê abbiamo avuto la possibilità di intervistarla nel luglio 2020. L'autrice ha gentilmente accettato di rispondere ad alcune domande sulla poetica del suo romanzo *Héroïnes*. Questa intervista, inserita in appendice al lavoro di tesi, ha permesso di approfondire la riflessione sui temi portanti del romanzo. Linda Lê ha infatti dichiarato che la scelta di ambientarlo a Parigi, nel tredicesimo arrondissement, è dovuta all'importanza di

questo luogo per la diaspora vietnamita in Francia. L'autrice ha tenuto però a precisare che, a prescindere dalla sua infanzia in Vietnam, il romanzo non ha nulla di autobiografico e che le protagoniste femminili esiliate da Saigon sono personaggi di *fiction*, alle quali il termine "eroine" presente nel titolo vuole conferire uno status più ampio.

La precisazione di Linda Lê permette di osservare che l'approccio comparatistico adottato in questo lavoro, che muove dal concetto di modo epico, è stato d'aiuto nel tentativo di approfondire alcuni aspetti dei romanzi, evitando una marginalizzazione degli stessi. È possibile, infatti, l'effetto di esclusione che le categorie di «migrante» e di «postcoloniale» sembrano, paradossalmente, creare a fronte di una letteratura nazionale. Il dibattito, avviatosi negli anni '80, in alcuni casi ha portato a «istituzionalizzare» la figura di scrittore e di scrittrice migrante che si trovava ai margini e ha delineato un quadro terminologico complesso e diverso per ogni Paese⁶. Se in Francia le teorie postcoloniali e migranti si intersecano con il discusso concetto di francofonia⁷, in Italia la letteratura della migrazione, la cui data d'inizio è convenzionalmente fissata nel 1990, viene considerata la fase iniziale della letteratura postcoloniale italiana⁸. Ciò detto, il filone critico postcoloniale e migrante costituisce una pista d'indagine imprescindibile in questo lavoro di ricerca dato che prendiamo in esame romanzi che fanno i conti con la storia coloniale e con le migrazioni recenti e contemporanee.

Due aspetti significativi che il corpus permette ulteriormente di mostrare sono la ritrovata fiducia nel potere della parola e la riscoperta della narrazione nella sua capacità di farsi dimora. Nonostante l'Europa sia il punto focale degli spostamenti dei personaggi, quella che viene restituita è l'immagine di una sovrapposizione di Paesi incrinati da conflitti. Chi è chiamato a rimettere insieme i pezzi sono personaggi dall'identità complessa e dallo statuto ambiguo: eroine o vittime a seconda dello sguardo di chi legge.

⁶ J.-M. Moura e V. Lalagianni, *Écrire l'exil et la migration à l'ère postcoloniale*, in *Espace méditerranéen: écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, a cura di Id., Amsterdam-New York, Rodopi, 2014, pp. 5-19; p. 5. Per una riflessione sulla «littérature migrante» cfr. A. Nouss, *Littérature, exil et migration*, su «Hommes & migrations», n. 1320, gennaio 2018, pp. 161-164. (Consultato l'ultima volta nel gennaio 2022): <<http://journals.openedition.org/hommesmigrations/>>.

⁷ Sul dibattito intorno alla francofonia, al romanzo francofono, alle teorie postcoloniali si vedano, fra gli altri, F. Alix e L. Gauvin, *Avant-propos*, in *Penser le roman francophone contemporain*, a cura di Id., Ead., R. Fonkoua, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2020, pp. 7-15; J.-M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* [1999], Paris, Presses Universitaires de France, 2013. Nell'ambito del nostro lavoro ci serviamo dei termini "francofono" e "italofono" con un'accezione strettamente linguistica.

⁸ C. Romeo, *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Roma, Le Monnier Università, 2018, pp. 11-14. Sul carattere «transnazionale» della letteratura migrante e per una panoramica degli approcci critici si veda D. Comberinati, *Lo studio della letteratura italiana della migrazione in Italia e all'estero: una panoramica critica e metodologica*, in *Immaginari migranti*, su «La modernità letteraria», a cura di M. Domenichelli e R. Morace, 2015, vol. 8, pp. 43-52.

1. METODI DI RICERCA

1.1 UN MODELLO DI EROINA?

In questo paragrafo definiamo due parole chiave del lavoro, che sono modello ed eroina.

Per cosa intendere con «modello» facciamo riferimento alla definizione che ne dà Daniel-Henri Pageaux in *Le scritture di Hermes. Introduzione alla letteratura comparata*¹. Pageaux traccia innanzitutto una distinzione tra modello, genere, forma. Partendo dalla dimostrazione che «non esiste una “forma pura”» e che la definizione di un «genere» esula in parte dagli obiettivi della comparatistica, ciò che Pageaux individua come area di competenza di questo ambito di studi è appunto il «modello», che, oltre a essere inquadrato in un «approccio poetico», deve anche essere considerato in base al «contesto culturale»².

Enucleando gli elementi che costituiscono un modello, Pageaux ne individua la «natura duplice»:

Il modello, come il tema e il mito, è a uno stesso tempo intratestuale e transtestuale. Ha una natura duplice, che spiega l'interesse che nutre per lui il comparatista. È un elemento che valica le frontiere: suscita questioni di ricezione, che si chiamavano un tempo «fortuna». Un testo può costituirsi come modello e in questo caso anche lo scrittore diventa una «figura» modello, ovvero un mito: un mito che può degenerare in stereotipi: un'ironia voltairiana, uno stile kafkiano, un universo dantesco. Facilità di linguaggio? Lo stereotipo serve a questo. Ma nell'ambito dei modelli non vi è stereotipo che valga³.

L'area di azione di un modello, ispirato da uno o più testi, si può raggruppare su tre livelli principali: «a) le norme sociali, morali, ideologiche»; «b) le caratteristiche formali il cui insieme è denominato correntemente genere»; «c) la tematica il cui insieme costituisce l'immaginario di un testo»⁴.

Altrettanti elementi determinano l'utilità del «concetto» di modello in letteratura: «a) l'ordine interno del testo (questioni di poetica)»; «b) la sua ricezione»; «c) un approccio, se non teorico, quanto meno generale dello studio letterario: il modello fa parte della letteratura

¹ D.-H. Pageaux, *Le scritture di Hermes. Introduzione alla letteratura comparata*, cit.

² *Ivi*, pp. 83-85.

³ *Ivi*, p. 85.

⁴ *Ibidem*.

in quanto sistema, a pari titolo con testi, traduzioni, paratesti e metatesti. Sono considerati testi “potenziali”»⁵.

Il modello, continua Pageaux, è distinto dal genere e accorpa elementi che possono derivare dalla «struttura o dal tema strutturante», «dall’insieme dei personaggi», «dal sistema dei valori»: «È proprio questo insieme complesso e ibrido a chiamarsi modello, nella misura in cui suscita diffusione, imitazioni, riprese»⁶. Le quattro fasi di elaborazione di un modello si manifestano nel suo divenire parte del canone, nella sua codifica, nelle «riproduzioni» e «imitazioni» di cui diventa oggetto⁷.

Nell’ambito del nostro lavoro, sulla scorta di Pageaux, intendiamo dunque il «modello» come uno strumento utile perché permette un approccio all’analisi del testo letterario sul piano formale, tematico, storico e culturale. Nella fattispecie, l’analisi verte sull’insieme dei personaggi femminili, che costituiscono il filo rosso all’interno delle storie raccontate nei quattro romanzi del corpus primario.

Il concetto di modello è affine a quelli di tema e di mito. Pageaux definisce il tema come un «elemento strutturante» proprio del testo: «È intratestuale, ma non solo: è anche transtestuale, sorta di materia indivisa nella quale sembra che l’immaginazione possa scegliere»⁸. Il tema costituisce «il filo conduttore» all’interno di uno o più testi e, nel caso di una ricorrenza fra opere diverse di un dato periodo, si parla di «“tematica d’epoca”» perché ciò che viene rivelato non è solo l’immaginario di un autore specifico, ma quello di una società intera⁹.

Se la critica tematica è da tempo una branca della comparatistica, l’introduzione del concetto di mito è recente. Sotto l’impulso di Pierre Brunel si è avviata la «mitocritica»¹⁰, una disciplina che si serve del mito in termini critico-letterari. Già nella prefazione al *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), Brunel aveva individuato nella letteratura il luogo deputato alla creazione e alla conservazione dei miti: «D’où cette nouvelle grande catégorie

⁵ *Ivi*, p. 86.

⁶ *Ivi*, P. 87.

⁷ *Ivi*, pp. 87-88.

⁸ *Ivi*, p. 77.

⁹ *Ivi*, p. 78.

¹⁰ P. Brunel, *Mitocritica* [*Mythocritique*, 1992], a cura di C. Rizzo, traduzione di R. Raimondo, postfazione di V. Gély, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2015. In *Mythopoétique des genres* (2003) Brunel si serve dello strumento della mitocritica per studiare la «mitopoetica» dei generi, termine che recupera da Northrop Frye. Lo scopo della sua ricerca è mostrare che i generi letterari trovano la loro origine nei miti greci: «Si tratta di considerare i miti come un fattore all’origine dei generi, e al tempo stesso come qualcosa che si trova all’opera, che produce un lavoro, al loro interno», *ivi*, dalla postfazione di V. Gély *Mitocritica, mitopoetica, devenir mito*, pp. 83-90.

de mythes littéraires: tout ce que la littérature a transformé en mythes»¹¹. Richiamandosi alle teorie di Mircea Eliade, Brunel enumera tre funzioni principali del mito: «le mythe raconte. Le mythe est un récit»; «le mythe explique, il explique les causes, il est étiologique»; «le mythe révèle [...] il y a donc une conception religieuse, et même une conception dévote du mythe»¹².

Una recente evoluzione della mitocritica è la mitopoetica. Véronique Gély ne ha fatto uno strumento di analisi in letteratura comparata: «La tâche d'une mythopoétique comparatiste est plus particulière: examiner comment certaines fictions deviennent des mythes, à la faveur d'un processus de réception et de réécriture, de mémorisation et de déformation»¹³. Il testo narrativo è analizzato nel suo processo di «divenir-mito», cioè nella doppia azione di «lavoro» e di «invenzione» letteraria che porta un'opera o un personaggio a trasformarsi in mito o in eroe:

Au lieu d'analyser le devenir et la survivance des mythes déjà donnés et reçus comme mythes, il s'agira donc ici d'examiner le processus inverse, celui qui intègre une œuvre et un héros à la famille des mythes. En d'autres termes, il s'agira de se demander comment une œuvre de fiction devient un mythe, en substituant à la question – piégée de l'origine, celles de la «production», pour reprendre les mots de Blumenberg, et de la «réception»¹⁴.

I miti sono dunque il risultato di una costruzione che ha luogo principalmente in letteratura.

¹¹ P. Brunel, *Préface*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, a cura di Id., Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 7-15; p. 14. Per elaborare il concetto di «mito letterario» Brunel prende in considerazione, fra gli altri, il saggio di Philippe Sellier *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, in «Littérature», n. 55, 1984, pp. 112-126.

¹² *Ivi*, pp. 8-9.

¹³ V. Gély, *Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction*, 2006: <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>>. (Consultato nel gennaio 2020).

¹⁴ V. Gély, *Le «devenir-mythe» des œuvres de fiction*, in *Mythe et littérature*, a cura di S. Parizet, Paris, Lucie Éditions (SFLGC), 2008, pp. 179-195. Gély si richiama al pensiero del filosofo tedesco Hans Blumenberg e ne riprende il monito a non cadere nell'insidioso «mito della mitologia», cioè una ricerca delle introvabili origini del mito. Secondo Blumenberg, infatti, il mito è già «ricezione» e «produzione», come spiega ne *Il futuro del mito* [*Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, 1971], traduzione di G. Leghissa, Milano, Medusa, 2002 e in *Elaborazione del mito* [*Arbeit am Mythos*, 1979], traduzione di B. Argenton, introduzione di G. Carchia, Bologna, il Mulino, 1991. Il filosofo Gianni Carchia insiste su alcuni aspetti della concezione particolare che Blumenberg propone del mito, pensato non come un dogma arcaico e immutabile, ma come una «manifestazione di libertà» frutto di un procedimento che è una «conquista», una continua «rinarrabilità» e «risemantizzazione» di un mito originario irrintracciabile, *ivi*, pp. 8; 14-15. Come Blumenberg scrive nel capitolo ottavo «Portare a termine il mito», il lavoro «sul» mito presuppone sempre un precedente lavoro «del» mito: «Per quanto sia sicuro che i miti sono stati inventati, anche se non conosciamo nessuno che l'abbia fatto e nessun momento in cui ciò sia stato fatto, ad ogni modo questa ignoranza ci dice che i miti devono far parte di un patrimonio antichissimo, e che tutto ciò che conosciamo è il mito che è già entrato nel processo della ricezione. Bisogna avere già dietro di sé il lavoro del mito per potersi applicare al lavoro sul mito e percepirlo come lo stimolo allo sforzo esercitato su un materiale la cui durezza e resistenza devono avere origini insondabili», *ivi*, p. 331.

Gély in un saggio intitolato *Les sexes de la mythologie: mythes, littérature et gender*¹⁵ stabilisce una corrispondenza tra le figure mitiche di eroi ed eroine e i personaggi di «fiction» dei romanzi: «C'est alors dans l'acte de lecture, dans la réception et dans l'interprétation des textes que se trouve le *gender*. Les héros et héroïnes mythiques sont des êtres de fiction comme des personnages de roman. Leurs 'mythes' sont des 'signifiants disponibles'¹⁶ pour les créateurs qui les mobilisent. C'est le lecteur/spectateur qui décide de leur identité de genre»¹⁷. Tramite le rivendicazioni femministe di alcuni miti, viene mostrato come essi siano spesso considerati alla stregua di «esempi» o di «paradigmi». Spesso, infatti, non si parte da una versione specifica di un mito, ma da una «vulgata» alla quale è attribuita un'«essenza di verità» che, di fatto, non ha¹⁸. La «modélisation» di storie esemplari di eroi ed eroine è una pratica letteraria antica che ha luogo anche nelle rappresentazioni delle «idéntités de genre»¹⁹.

In questo lavoro non adottiamo una prospettiva di genere, ma tale riflessione risulta d'aiuto per cercare una definizione a un'altra parola chiave, cioè eroina.

Consultando i vocabolari e i dizionari etimologici di italiano, talvolta il lemma “eroina” compare all'interno del lemma “eroe”. Il termine italiano eroe, come anche il francese *héros*²⁰, è un recupero dotto dal latino *herōe(m)* e dal greco antico *hērōs*. È attestato la prima volta nel XIV secolo ma si è poi diffuso nella cultura umanistica a partire dal XVI secolo²¹.

Gli etimi *heroīna*, in latino, e *hērōīnē*, in greco antico, sono derivati dalle forme maschili²². I sostantivi femminili eroina, in italiano, ed *héroïne*, in francese, hanno due significati principali: «donna di virtù eroica» e, a partire dalla fine XVIII secolo, «protagonista femminile d'un romanzo, dramma e sim.»²³.

Tuttavia, nell'antichità questi termini non avevano la medesima valenza. Come spiega il grecista Gregory Nagy, nel contesto di provenienza dei termini eroe ed eroina, che è la cultura greca classica, il campo semantico comprendeva una dimensione religiosa, epica, tragica:

¹⁵ V. Gély, *Les sexes de la mythologie: mythes, littérature et "gender"*, in *Littérature et identités sexuelles*, a cura di A. Tomiche et P. Zoberman, Paris, Lucie éditions, (SFLGC), 2007, pp. 47-90.

¹⁶ *Ivi*, «Selon la formule de Marcel Detienne dans *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 236».

¹⁷ *Ivi*, p. 80.

¹⁸ *Ivi*, pp. 68-70.

¹⁹ *Ivi*, pp. 59-62.

²⁰ Cfr. “Héros” in *TLFi: Trésor de la langue Française informatisé*, <<http://www.atilf.fr/tlfi>>; *Portail lexical*, <<https://www.cnrtl.fr/portail/>>, CNRTL.

²¹ “Eroe”, in *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO): <<http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>>.

²² Vedi, fra gli altri, le voci eroe/eroina in M. Cortelazzo e P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999; S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografica editrice torinese, 2008; C. Battisti e G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, G. Barbèra editore, 1975.

²³ M. Cortelazzo e P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit.

In its historical context, the Greek word *hērōs* integrates the concept of the cult hero with the concept of the epic hero – as well as the tragic hero – in classical Greek traditions. From such an integrated perspective, we can see three basic characteristics of the *hērōs*:

(a) He or she is unseasonal.

(b) He or she is extreme – positively (for example, “best” in whatever category) or negatively (the negative aspect can be a function of the hero’s unseasonality).

(c) He or she is antagonistic toward the god who seems to be most like the hero; antagonism does not rule out an element of attraction (often a “fatal attraction”), which is played out in a variety of ways. The sacred space assigned the hero in hero cult could be coextensive with the sacred space assigned to the god who was considered the hero’s divine antagonist. In other words, god–hero antagonism in myth – including the myths mediated by epic – corresponds to god–hero symbiosis in ritual²⁴.

Il concetto di eroe trascendeva il genere letterario proprio perché era una «figure of cult» e, come tale, l’eroe veniva pensato al contempo «dead» e «immortalized»²⁵. Nella sua analisi Nagy prende in considerazione diverse tradizioni, greco antica (*Iliade* e *Odissea*), latina (*Eneide*), indiana (*Mahabharata*), babilonese (*Gilgamesh*) ecc., individuando elementi ricorrenti derivabili o da contatti interculturali o da una struttura comune ai popoli²⁶.

Un utile schema sulle varie tipologie di eroe è fornito da Marc Augé alla voce “Eroi”²⁷ dell’*Enciclopedia Einaudi*. Augé individua quattro tipologie: 1) Eroe mitico. Non ha autore, è anteriore alla legge e all’etica ed è fondatore di un ordine. 2) Eroe tragico. Ha un autore, è posteriore alla legge con la quale si scontra; vorrebbe cambiare lo stato delle cose ma finirà per affermarle in positivo o in negativo. 3) Eroe epico. Si trova a metà strada fra il mitico e il tragico, non ha spessore psicologico né contraddizioni, incarna un destino e si presta a un inquadramento ideologico della storia. È solitario ma si afferma nel confronto con gli altri. Come l’eroe tragico, alla fine si piega al destino e, al contrario dell’eroe mitico, non ha un ruolo fondatore. 4) Eroe romanzesco. Ha uno spessore psicologico ed emotivo, non ha funzioni fondative ma è egli stesso un prodotto della Storia. Inoltre, Augé ricorda che «non si deve confondere il genere letterario con le sue figure principali: l’epopea non si riassume

²⁴ G. Nagy, *The Epic Hero*, in *A Companion to Ancient Epic*, a cura di J.M. Foley, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell, 2005, pp. 71-89; p. 87.

²⁵ *Ivi*, pp. 85-86. Corsivo nel testo.

²⁶ *Ivi*, pp. 71-72. La prospettiva comparatista di cui Nagy si serve è composta dall’intersezione di tre metodi, «historical», «typological», «genealogical», e si basa su un’idea di strutturalismo più vicina alla linguistica di Saussure che alla deriva in ambito critico-letterario.

²⁷ M. Augé, *Eroi*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, vol. V.

nell'epica, né il romanzo nel romanzesco: si trovano, per esempio, degli eroi tragici nell'epopea e nel romanzo»²⁸.

Ma come definire, invece, un'eroina? Non stupisce che gli studi sulle donne e di genere si siano occupati di trovare una definizione che non sia subordinata alla figura dell'eroe²⁹. Un tratto comune a questi lavori è quello di dare spazio e risalto a figure femminili spesso assenti da un immaginario di modelli esemplari³⁰ e occultate dalla storia a causa di una «congiura del silenzio»³¹.

A tal proposito un contributo di particolare rilievo è la raccolta di saggi *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni* (2014). Nella premessa al volume, le curatrici Paola Bono e Bia Sarasini si pongono una domanda fondamentale: «Esiste un'epica femminile?»³² e se sì, «in quali scritture, in quali narrative prende forma?»³³. Questa domanda permette non solo di mostrare la vitalità di un genere, l'epica, dato spesso per superato o per morto, ma anche di «andare oltre» questa stessa domanda e di non imbrigliarsi nella definizione di un'«epica femminile», senza tuttavia privarsi di adottarne la prospettiva³⁴. Ripercorrendo alcune tappe significative degli studi sull'epica, ciò che le curatrici notano è l'ancoramento del discorso

²⁸ *Ivi*.

²⁹ Nella voce *Héroïque, le modèle de l'imagination* del *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), Philippe Sellier fornisce una definizione di eroismo maschile in cui l'eroe è un semidio, un essere superiore e invulnerabile, contrapposta a un eroismo femminile dove l'eroina è un'aiutante, una maga, una conquista presto abbandonata dall'eroe: «La rêverie héroïque crée presque toujours des figures masculines: ce phénomène peut s'expliquer par la supériorité physique de l'homme, par la situation sociale de la femme jusqu'à une époque récente, par les caractéristiques de sa vie sexuelle et par ses maternités. Plus profondément, il faut envisager l'hypothèse qu'il s'agisse là d'une rêverie masculine: il existe un grand nombre de créatrices dans l'histoire des littératures; on en voit une seule qui ait tenté l'univers épique. Il existe pourtant des «héroïnes». Mais alors l'imagination les représente habituellement en vierges insaisissables, minces, aiguës – tout le contraire de l'opulence qui ensorcelle les héros», pp. 733-741; p. 738.

³⁰ Sylvia Serbin tramite il ritratto di alcune figure di donne eroiche di vari Paesi dell'Africa intende colmare almeno in parte il vuoto di modelli femminili nell'immaginario: «Absentées de la mémoire collective, souvent occultées par les dépositaires de la tradition, elles semblent n'avoir laissé aucune empreinte à la postérité. Or, si rien n'est fait pour éclairer les personnages d'exception qui ont illustré des épisodes marquants de notre passé, les jeunes générations n'auront jamais d'autres repères à offrir à leur imaginaire que l'éternel standard du héros blanc, sublimé par la littérature, la télévision et le cinéma, comme unique vecteur de valeurs pourtant universels», *Avant-propos*, in Ead., *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions Sèpia, 2004, pp. 9-17; p. 9.

³¹ Secondo l'espressione della scrittrice Patricia Monaghan nell'introduzione al dizionario che ha dedicato ai nomi di eroine e dee censurati dalla tradizione, *Figure di donna nei miti e nelle leggende [Women in Myth and Legend, 1981]*, traduzione di C. Sborgi, prefazione di E. Cantarella, Milano, Red, 1987. Nella prefazione al dizionario, Cantarella mostra alcune riserve sulla «lettura "maschile" delle religioni e dei miti» e sull'enfasi posta su determinati miti femminili, come individuare nelle Amazzoni una vera società matriarcale: «Il mito è certamente uno strumento prezioso per ricostruire la realtà della società che lo ha prodotto: ma, altrettanto certamente, non descrive questa società così come essa era», pp. 7-8.

³² P. Bono e B. Sarasini (a cura di), *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, s.i., Iacobelli, 2014, p. 7.

Vedi anche la recensione di M. Fusillo, *Paola Bono e Bia Sarasini (a cura di), "Epiche. Altre imprese, altre narrazioni"*, su «Between», vol. IV, n. 8, 2014, <<http://www.Between-journal.it/>>. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2019).

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, pp. 24-25.

critico a un'«epicità» maschile, dove l'eroe è inteso come un uomo che porta a termine le sue imprese in un mondo esterno, afferente all'epica classica³⁵. Le eroine epiche rinascimentali, guerriere sul modello di Bradamante, e le loro «moderne epigone» spesso non ricalcano il modello maschile o sono contraddistinte da una vaga definizione di «epiche»³⁶.

All'interno di *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni* la parola chiave «eroina» è stata indagata in modo «che non fosse solo il contrario o una variante di eroe: dunque per ridefinire un'esperienza, vederne mutamento e trasformazione, cogliere i passaggi nei quali si fa racconto»³⁷. Un'altra parola fondamentale è «spostamento», che le curatrici distinguono in spostamento interiore ed esteriore. Riflettendo sul senso di riparlare, oggi, di epica, il discorso verte inevitabilmente sui grandi «spostamenti» di persone verso l'Europa:

Ma la più necessaria delle parole è spostamento. Non c'è impresa, azione, coraggio se non ci si sposta – ce lo insegnano tutti gli studi sul mito, sulla fiaba, sulle narrazioni fondative di culture e tempi disparati; si vedano, per restare a testi ormai classici, le analisi di Propp (1966) e di Campbell (1971). E allora dove si sposta, un'eroina? In quali direzioni? Lo spostamento può essere, in certo senso deve essere prima di tutto interiore; è interrogazione e ricerca di sé, rifondazione dell'ordine simbolico che governa il mondo, scompaginamento e trasformazione delle relazioni. E naturalmente può essere, spesso è, anche spostamento fisico – ad esempio quello, colossale, che sta avvenendo nella nostra contemporaneità, dove molte donne si spostano da una parte all'altra del mondo lasciando la famiglia, compresi i figli, in cerca di lavoro. Come dicono i dati più recenti, nei flussi migratori a spostarsi sono in maggioranza le donne, anche se le retoriche pubbliche sono tuttora centrate su “il migrante”. Spostamenti di corpi e menti che danno vita a narrative ibride di lingue e tradizioni, forti e potenti, vere epiche migranti; mentre lo spostamento interiore porta a una diversa idea di eroismo, al rifiuto invece che all'esaltazione della guerra, a domande profonde sul senso di concetti come nazione e appartenenza³⁸.

Sul legame intrattenuto dalle figure di eroina con i concetti di nazione e appartenenza riflettono anche Serena Alessi e Stefano Jossa nel saggio introduttivo al numero tematico *Italian Heroines: Literature, Gender, and the Construction of the Nation* (2019)³⁹, che mira a colmare il «vuoto» relativo al contributo delle eroine letterarie nella costruzione di nazione e nazionalità italiana. I due studiosi mostrano come la cospicua presenza di eroine nelle letteratura italiana scardini le rappresentazioni tradizionali dell'eroe come uomo e della nazione come donna da proteggere o da conquistare. Sono tali rappresentazioni, tuttavia, ad

³⁵ *Ivi*, p. 10.

³⁶ *Ivi*, p. 11.

³⁷ *Ivi*, p. 8.

³⁸ *Ivi*, p. 12.

³⁹ S. Alessi e S. Jossa, *Italian Heroines: Literature, Gender, and the Construction of the Nation*, su «The Italianist», vol. 39, n. 3, 2019, pp. 267-280. (Contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://doi.org/10.1080/02614340.2019.1682811>>.

aver permeato l'immaginario occidentale e i nazionalismi europei: «As a consequence, it comes as little surprise that national heroes are usually male in Western literature: this is mostly due to the traditional perception of heroism as manly, but also to the gendered construction of the nation that has permeated the Western cultural tradition»⁴⁰. Secondo i curatori, non solo la nazione italiana ma anche la storia della sua letteratura sono da considerarsi nel contesto *gendered* in cui sono state costruite. Risulta dunque opportuno mappare la presenza di eroine letterarie e valutarne l'impatto sia sul canone letterario che sulla formazione di un'identità nazionale italiana: «We aim to demonstrate that female characters in Italian literature offer a means to discuss issues of national identity and history»⁴¹. L'auspicio è che gli studi critici si concentrino maggiormente sull'analisi delle eroine in letteratura, laddove «the term 'heroine' has two principal meanings in this context: on the one hand, it refers to the leading female protagonists of fictional works, while on the other, it addresses their iconic role as collective models before the general public»⁴². Più che soffermarsi sulle «women writers», il focus di analisi si trova sui personaggi femminili, in modo da riservare loro uno spazio nel canone:

What is meant by 'heroine'?: is also an issue whether a woman is termed a 'heroine' according to male, and male constructed, paradigms (courage, sense of sacrifice, outstanding achievements aimed at the common good – thus competing with, but also being informed by, a masculine model) or whether other patterns arise when female heroism comes into play. Are Italian heroines in line with the antiheroic tradition of modern Italian literature outlined by Jossa in *Un paese senza eroi*? To what extent have heroines been linked to national discourse in Italy, and to what extent can they prove useful to hypothesize (or even promote) 'another Italy'?⁴³

In *Un paese senza eroi* Stefano Jossa nota come la letteratura italiana di Otto e Novecento non abbia tanto prodotto eroi nazionali quanto raffigurato personaggi iscritti nella storia e ben caratterizzati. Il titolo del libro vuole valorizzare la resistenza dei personaggi letterari «a strumentalizzazioni politiche, in una tensione certamente antierica»⁴⁴ che, preservandoli dal diventare idoli, ne ha fatto modelli con i quali confrontarsi. Secondo lo studioso, l'eroe nazionale è colui che garantisce

⁴⁰ *Ivi*, p. 268.

⁴¹ *Ivi*, p. 272.

⁴² *Ivi*, p. 275.

⁴³ *Ivi*, p. 272.

⁴⁴ S. Jossa, *Un paese senza eroi*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. VI-XII; p. IX.

un passato mitico comune, nel quale tutti possono riconoscersi perché si colloca prima della storia, quindi prima dei conflitti politici all'interno della comunità: garante della felicità collettiva su un piano simbolico, pre-politico e pre-razionale, l'eroe nazionale incarna i valori e degli ideali che sono facilmente riconoscibili come patrimonio di tutti perché non incidono sugli interessi privati e le lotte di parte. Perché ciò avvenga, però, l'eroe dovrà essere privato di realtà e di personalità, in modo da poter rappresentare veramente tutti, prima delle differenze particolari che separano gli individui⁴⁵.

Invece, i personaggi letterari presi in esame da Jossa sfuggono a sacralizzazioni e si pongono in una posizione critica proprio in virtù del loro realismo e individualismo. Nelle pagine conclusive del suo lavoro, intitolate «Abbiamo bisogno di eroi?», lo studioso mette in guardia dalla «propaganda eroica» e invita a distinguere tra vuoti idoli da seguire e modelli eroici dai quali prendere spunto: «Sarà opportuno, allora, distinguere tra un eroe che è simbolo collettivo, funzione più o meno superficiale e vuota di processi d'identificazione spersonalizzati e depotenziati, e un eroe che è modello etico, capace di istituire principi di confronto e dialogo anziché adorazione acritica e passiva»⁴⁶.

Nell'ambito della riflessione sugli eroi nazionali ricordiamo i seminari su scala europea che si sono tenuti dal 1993 al 1996 e che sono poi confluiti nel volume *La fabrique des héros*⁴⁷. L'introduzione ai contributi, scritta sul finire del Millennio, si apre con la constatazione della fine di un'era e dell'assenza di «un homme parmi les hommes» nel quale potersi riconoscere: «Les nations, nouvelles ou renouvelées, ont donc, aujourd'hui encore, toujours besoin de leurs héros». Attraverso una «prospettiva antropologica» e un «metodo etnologico», i saggi di questo volume indagano la figura di eroe nazionale, i cui tratti salienti sono messi a fuoco già nell'introduzione: fermo restando che non esiste un «portrait robot "réaliste" du héros», l'eroe nazionale è colui che sacrificandosi permette l'identificazione di un popolo con una nazione; è dotato di una «capacité médiatrice» fuori dal comune e trova nel «soldat-laboureur» la sua rappresentazione di base⁴⁸.

All'interno de *La fabrique des héros* il saggio di Anne Eriksen intitolato *Être ou agir, ou le dilemme de l'héroïne*⁴⁹ si apre osservando come la maggior parte degli eroi nazionali siano uomini e come su di loro si costruisca l'immaginario nazionale e culturale. Eriksen si

⁴⁵ *Ivi*, pp. VI-VII.

⁴⁶ *Ivi*, p. 266.

⁴⁷ P. Centlivres, D. Fabre, F. Zonabend (a cura di), *La fabrique des héros*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, Paris, 1999. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2022):

<<https://books.openedition.org/>>. «Si le thème des héros nationaux a retenu notre attention, c'est qu'il nous a paru l'un des moyens d'aborder l'étude des valeurs qui fondent l'idée même de nation et en constituent en quelque sorte le patrimoine idéologique», C. Voisenat, *Avant-Propos*, *ivi*, pp. IX-XI.

⁴⁸ P. Centlivres, D. Fabre, F. Zonabend, *Introduction*, *ivi*, pp. 1-8.

⁴⁹ A. Eriksen, *Être ou agir, ou le dilemme de l'héroïne*, tradotto da C. Voisenat, *ivi*, pp. 149-164.

concentra sul periodo storico che dalla fine del XVIII secolo giunge alla fine del XX e riflette sul ruolo delle donne calandolo nel contesto di riferimento:

La façon la plus commune – et harmonieuse – d’intégrer le rôle féminin dans la nation est de faire de la femme une allégorie de la nation : la Mère Russie, la Mère Danemark, la Mère Norvège, etc., sont autant d’exemples de ce processus. La Marianne française, la Germania allemande et les déesses de la Liberté française et américaine en sont d’autres. Cette tradition des allégories nationales remonte à la Renaissance, mais elle semble s’être particulièrement développée durant tout le XIX siècle. Certaines nations ont eu recours à des métaphores masculines, come le John Bull britannique ou l’Oncle Sam américain, mais il s’agit d’exceptions. Cette représentation de la nation sous les traits d’une femme permet d’inclure le féminin dans le national sans créer de conflits avec les rôles sexuels habituels⁵⁰.

Se gli eroi sono presentati come personaggi storici e figure di particolare valore, le eroine invece «non seulement elles n’agissent pas, mais elles n’ont pas de temps ou de lieu qui leur soit propre, elles n’ont pas de visage bien déterminé, pas de nom distinctif»⁵¹. Per il caso italiano, Eriksen ricorda Anita Garibaldi e Colomba Antonietti Porzi, figure minori nel pantheon della mitologia risorgimentale. Anita, che combatte al settimo mese di gravidanza, muore tra le braccia di Garibaldi dopo una fuga dagli scontri a difesa della Repubblica. Colomba, moglie dell’ufficiale papale Luigi Porzi, muore a San Pancrazio mentre combatte contro gli assalti delle truppe francesi. Tuttavia, osserva Eriksen, in seguito le narrazioni di entrambe le eroine hanno subito un processo di «purificazione» che ha eliminato gli elementi problematici delle loro identità, assecondando un’ideologia che vede l’uomo come attante. Questo è stato possibile anche perché nessuna delle due ha lasciato o ha potuto lasciare la propria versione scritta dei fatti⁵².

Una decina d’anni dopo la pubblicazione de *La fabrique des héros*, la rivista «Clio. Histoire, Femmes et Sociétés», notando un ritorno di interesse sulla questione dell’eroismo, pubblica un numero intitolato *Héroïnes*⁵³. Nell’introduzione alla raccolta *La fabrique des héroïnes* le curatrici impostano una prospettiva storica di ampio respiro, che considera eroi ed eroine come il risultato di un dato contesto storico-culturale. L’obiettivo è gettare uno sguardo diverso sul modo in cui le eroine sono state costruite:

⁵⁰ *Ivi.*

⁵¹ *Ivi.*

⁵² *Ivi.*

⁵³ S. Cassagnes-Brouquet e M. Dubesset (a cura di), *Héroïnes*, su «Clio. Histoire, femmes et sociétés», n. 30, 2009. (Contributo consultato l’ultima volta nel gennaio 2022): <<https://journals.openedition.org/clio/>>.

Car c'est moins l'héroïne qui nous intéresse ici, que la manière dont une société et un temps la construisent. Une construction symbolique qui a longtemps été une affaire d'hommes. Des conteurs, des auteurs de textes religieux ou historiques ont, au long des siècles, fait ce travail de transmission/transformation au gré des idées et des aspirations de leur temps, mais aussi de leurs fantasmes⁵⁴.

Sulla scorta de *La fabrique des héros* le curatrici concludono che non esiste un «portrait robot réaliste» di eroina valido per qualunque personaggio, ma che ogni caso va calato nel contesto e studiato in base alle sue specificità⁵⁵.

Sulla base di tali riflessioni nell'ambito di questo lavoro non ci riferiamo a un modello generico di eroina. Ogni romanzo, come vedremo nelle analisi dei testi, fornisce la sua versione.

1.2 LA PROSPETTIVA D'INDAGINE: IL MODO EPICO

Per impostare un'analisi attraverso la lente del modo epico abbiamo preso le mosse da teorie diverse.

Intendiamo il «modo» letterario sulla base della definizione fornita da Remo Ceserani:

I modi sono forme di organizzazione dell'immaginario e attraverso di essi, e le modalizzazioni del discorso che essi offrono e rendono possibili, noi rappresentiamo le nostre esperienze, le nostre concezioni e immaginazioni, esprimiamo i nostri bisogni profondi, ci rappresentiamo e rappresentiamo il mondo⁵⁶.

Rispetto al concetto di genere letterario il modo risulta uno strumento «meno rigido» perché si muove su un piano «più ampio e astratto»⁵⁷. Ceserani recupera questo termine dalle teorie di Northrop Frye, che se ne serviva in una chiave tematica, mitica, antropologica alternativa alle teorie strutturalistiche e linguistiche che si andavano formando⁵⁸.

⁵⁴ S. Cassagnes-Brouquet e M. Dubesset, *La fabrique des héroïnes*, *ivi*, pp. 7-18. p. 10.

⁵⁵ *Ivi*, p. 15.

⁵⁶ R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999, p. 131.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 132. Sull'argomento vedi anche R. Ceserani, *Primo approccio alla teoria critica di Frye. Riflessioni attorno al concetto di «modo»*, presentazione di E. Porciani, in «Oblio», VI, 24, pp. 5-21, <<https://www.progettoblio.com/>> (consultato nel gennaio 2019); precedentemente in A. Lombardo (a cura di), *Ritratto di Northrop Frye*, Bulzoni, Roma, 1989, pp. 17-38.

Ceserani stila un elenco volutamente provvisorio e relativo di 9 modi letterari⁵⁹. Il modo epico è classificato insieme a quello tragico e ne viene sottolineata la portata fondativa, culturale, il legame con il mito, la centralità della figura dell'eroe:

Il modo epico, per realizzarsi pienamente, richiede nella comunità che lo produce e lo riceve un sistema di valori coerente, rafforzato dalla tradizione e da tutti condiviso: ogni valore alternativo è sentito come estraneo e inaccettabile. Per questo il modo epico è tipico dei momenti di fondazione delle comunità e tradizioni nazionali, di costruzione e rivendicazione della propria individualità, di isolamento o di conflitto con altre culture [...].

Il modo tragico è sembrato anch'esso ormai irrealizzabile nel mondo moderno e nella dimensione della vita borghese – anche se in varie forme letterarie della modernità, come la lirica, il romanzo, il dramma teatrale sono sopravvissuti, in modo frammentario e rielaborato, alcuni elementi della tematica tragica, espressione non tanto del tragico quanto della «tragicità»: la lacerazione interiore, la tensione fra vita soggettiva e realtà esterna, l'esperienza dell'angoscia⁶⁰.

Nel mondo moderno il modo epico e il modo tragico non sono più possibili perché sono cambiate la comunità e la cultura di cui erano espressione. Ciò che ne resta è una «qualità epica» o una «tragicità»⁶¹.

A questa definizione di modo si richiama esplicitamente Sergio Zatti in un saggio intitolato *Il modo epico* dove sottolinea la sopravvivenza del modo «nel segno dell'ironia e dell'assenza»:

Le riflessioni di filosofi, storici e teorici della letteratura sembrano aver concordemente sancito la morte definitiva dell'epica nell'età moderna in Occidente, chiarendo le ragioni sociali ed estetiche che non consentono più la sopravvivenza di un "genere" legato ai momenti primi e fondanti di una coscienza indivisa. Ma se questo discorso vale per il genere, non riguarda necessariamente il "modo", ovvero quel principio organizzativo dell'immaginario che si concretizza storicamente nei singoli generi⁶².

Il modo epico dunque sopravvive all'epos, che è stato il «genere fondante dell'intera letteratura occidentale»⁶³. L'epica, scrive Zatti, nella storia della sua evoluzione è stata contraddistinta da un «dualismo» fra eroe e antagonista e da un'ideologia «fortemente dicotomica», che per creare un'identità comune stabiliva una «frontiera ideale» fra un gruppo

⁵⁹ Modo fiabesco, epico-tragico, romanzesco, realistico-mimetico, pastorale-allegorico, comico-carnevalesco, picaresco, melodrammatico, fantastico.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 552-553.

⁶¹ *Ivi*, p. 552.

⁶² S. Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000, p. 5.

⁶³ *Ivi*, p. 17.

e «le culture dell'Altro»⁶⁴. «Erede» diretto di questa tradizione è il romanzo, soprattutto il romanzo storico ottocentesco⁶⁵. Nel modello dell'*Eneide* Zatti individua la filiazione di un'idea benevola di impero ed espansione coloniale che passando dall'epica cinquecentesca arriva alle soglie del Novecento:

All'inizio di *Cuore di tenebra* (1902) Joseph Conrad (1857-1924) ricapitola magistralmente questa storia dell'Occidente europeo dai Romani, predatori in buona fede, ai colonizzatori europei dell'America e dell'Africa, nei quali la coscienza si è progressivamente inquinata ammantandosi di alibi "civilizzatori"⁶⁶.

Al «mito critico» composto dalla coppia epica e romanzo ha dedicato un saggio importante Massimo Fusillo⁶⁷. Lo studioso ripercorre le tappe che hanno portato alla dicotomia tra l'epica intesa come il genere delle origini, fondativo dell'identità nazionale, e il romanzo inteso come la forma secondaria, frammentata e incompleta. Fusillo rintraccia i «binarismi» che oppongono epica e romanzo a partire dalla celebre definizione di Hegel del romanzo come «moderna epopea borghese» (*Estetica*), dalla nostalgia romantica di Lukács nei confronti della mitica civiltà greca (*Teoria del romanzo*), dall'epica monolitica di Bachtin contrapposta al dialogismo del romanzo (*Estetica e romanzo*):

Parlavo prima di mito critico non certo per negarne il valore euristico, ma perché la visione hegeliana e lukácsiana, poi rovesciata di segno da Bachtin, configura l'epica come una sorta di Eden perduto, caratterizzato da una comunione perfetta fra il poeta e il suo pubblico. [...] L'opposizione fra epica e romanzo ricalca dunque una serie di grandi binarismi su cui si è costruita l'identità occidentale, e che la cultura contemporanea sta rimettendo in discussione; binarismi in cui il primo termine ha sempre i caratteri dell'originarietà e quindi della superiorità: natura/cultura, pubblico/privato, collettivo/individuale, oralità/scrittura, tragedia/commedia, maschile/femminile. Se l'epica è infatti considerata un genere spontaneo e aurorale, incentrato su temi elevati e tipicamente maschili come la guerra e l'azione eroica, in cui si riconosce un intero popolo, il romanzo è considerato invece il genere di secondo grado per eccellenza, che nasce quando la scrittura è già ampiamente in uso (o addirittura, a seconda delle teorie, in una fase dominata dalla stampa), è legato all'insorgere di una nuova dimensione privata e sentimentale – una sorta di dimensione borghese metastorica – ed è quindi orientato verso un pubblico prevalentemente femminile⁶⁸.

⁶⁴ *Ivi*, p. 83.

⁶⁵ *Ivi*, p. 8.

⁶⁶ *Ivi*, p. 86.

⁶⁷ M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, vol. II "Le forme", pp. 5-34.

⁶⁸ *Ivi*, p. 7.

Fusillo invita a superare l'*impasse* che vede epica e romanzo come «entità fisse e immutabili» e a considerarli invece come «fasci di costanti transculturali che di epoca in epoca e di opera in opera possono essere più o meno attive, e possono anche trasformarsi del tutto»⁶⁹. Epica e romanzo non sono due blocchi contrapposti ma due forme in costante «interferenza» che è opportuno analizzare in base al contesto storico-culturale in cui sono elaborate.

Nonostante le difficoltà terminologiche e interpretative, la critica contemporanea ricorre spesso alla categoria di epica declinandola a seconda del corpus di analisi. È noto il recupero in chiave comparatistica di Franco Moretti, che in *Opere mondo* (1994) studia alcuni casi della letteratura occidentale sostituendo la categoria dell'«epica moderna» a quella «troppo contraddittoria» o «troppo vaga» del modernismo⁷⁰.

Édouard Glissant parla di una «nuova letteratura epica, contemporanea» da considerarsi nell'ambito della «totalità-mondo». Una nuova epica che non è più intesa come l'epopea di un passato mitico, concluso e circoscritto alla grecità, ma come una «forma» che ha per oggetto la «comunità-mondo», che è scritta in un «idioma multilingue» e si basa sulla «relazione» piuttosto che sull'esclusione delle culture altre⁷¹.

Il dibattito critico su epica e romanzo si è articolato di recente intorno alla necessità di una «presa di posizione» chiara, di un'«assunzione di responsabilità» da parte di chi scrive e di una «rigenerata *etica* della letteratura»⁷². Ne è emblematico il saggio *New Italian Epic*⁷³ (2009) di Wu Ming, che ha sollevato una «querelle» tra scrittori, studiosi, lettori e blogger, con valutazioni più o meno entusiastiche⁷⁴. Tra le principali obiezioni mosse al collettivo si

⁶⁹ *Ivi*, pp. 12-13.

⁷⁰ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica. Dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

⁷¹ É. Glissant, *Poetica del diverso [Introduction à une poétique du divers, 1995]*, traduzione di F. Neri, Roma, Meltemi, 1998, in particolare le pp. 53 e 63. Id., *Poetica della relazione [Poétique de la Relation, 1990]*, traduzione di E. Restori, Macerata, Quodlibet, 2007.

⁷² F. De Cristofaro, *Nella valle del perturbante*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di Id., Pisa, Pacini, 2017, pp. 9-30; p. 25.

⁷³ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009. La definizione «nuova narrazione epica italiana» o «New Italian Epic» viene impiegata per la prima volta nel 2008 da Wu Ming 1 durante uno workshop di letteratura italiana alla McGill University di Montréal, in Canada. Nell'aprile dello stesso anno, sul web si scatena un dibattito intorno alla prima versione del *New Italian Epic. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, al quale fa seguito, a settembre, la versione aggiornata «2.0» e, l'anno successivo, la versione «3.0» dove sono inseriti anche i saggi *Noi dobbiamo essere i genitori* di Wu Ming 1 e *La salvezza di Euridice* di Wu Ming 2. Per una sintesi cfr. Wu Ming 2, *Il dibattito sul New Italian Epic: ricapitoliamo?*, su «Carmilla», 16 giugno 2009: <<https://www.carmillaonline.com/>>. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2022).

⁷⁴ E. Mondello, *Scritture di genere, "New Italian Epic" o "post-noir"? Il "noir" degli Anni Zero: una "querelle" lunga un decennio*, in Ead. (a cura di), *Roma Noir 2010. Scritture nere: narrativa di genere, "New Italian Epic" o "post-noir"?*, Roma, Robin, 2010, pp. 13-64.

trova l'utilizzo «giudicato improprio» dell'aggettivo «epico»⁷⁵ riferito a romanzi contemporanei diversi⁷⁶. Infatti, sotto la definizione di «New Italian Epic» viene raggruppata una «nebulosa» di «opere in apparenza difformi, ma che hanno affinità profonde»⁷⁷, contraddistinte da un «“respiro” epico», da una «“tonalità emotiva”» e comprese nell'arco temporale 1993-2008. Il termine «opere» non è casuale in quanto si tratta di testi difficilmente collocabili in un genere specifico e perciò definiti anche come UNO (“Unidentified Narrative Object”)⁷⁸. I tratti che li accomunano sono: l'«impegno etico»; «un senso di necessità politica»; il «valore allegorico» delle storie che si sceglie di raccontare; uno sguardo proiettato sul futuro; la «sovversione sottile dei registri e della lingua»; una commistione di «fiction e non-fiction»; un «uso “comunitario” di internet»⁷⁹.

Considerate le teorie e le interpretazioni che abbiamo riepilogato, si nota che sebbene le nuove proposte di codice epico consentano di ampliare la prospettiva d'indagine, passando da un concetto monolitico di epica a una interpretazione comparatistica, la loro applicazione al contemporaneo può risultare difficoltosa a causa della complessità dei testi, che non sono riducibili nelle maglie di uno schema teorico. Talvolta un'idea più o meno vaga di epica viene infatti usata come *passé-partout* per sopperire a categorie di analisi che non soddisfano.

Il rifiuto delle interpretazioni canoniche sull'epica e sul romanzo, percepite ormai come eurocentriche e almeno in parte superate, ha dato avvio a un dibattito dai confini teorici e geografici estesi⁸⁰. A tale riguardo un lavoro significativo di mappatura e di riflessione è

⁷⁵ «L'uso dell'aggettivo “epico”, in questo contesto, non ha nulla a che vedere con il “teatro epico” del Novecento o con la denotazione di “oggettività” che il termine ha assunto in certa teoria letteraria. Queste narrazioni sono *epiche* perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso. Spesso il racconto fonde elementi storici e leggendari, quando non sconfinava nel soprannaturale. Molti di questi libri sono romanzi storici, o almeno hanno sembianze di romanzo storico, perché prendono da quel genere convenzioni, stilemi e stratagemmi. [...] Inoltre, queste narrazioni sono *epiche* perché grandi, ambiziose, “a lunga gittata”, “di ampio respiro” e tutte le espressioni che vengono in mente. Sono *epiche* le dimensioni dei problemi da risolvere per scrivere questi libri, compito che di solito richiede diversi anni, e ancor più quando l'opera è destinata a trascendere misura e confini della forma-romanzo, come nel caso di narrazioni transmediali, che proseguono in diversi contesti», Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., pp. 14-15.

⁷⁶ E. Mondello, *Scritture di genere, “New Italian Epic” o “post-noir”? Il “noir” degli Anni Zero: una “querelle” lunga un decennio*, cit., p. 53.

⁷⁷ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., p. 11.

⁷⁸ *Ivi*, p. 12.

⁷⁹ *Ivi*, p. 109.

⁸⁰ Come ricorda Florence Goyet, il saggio *Épopée* (1974) del comparatista René Étienne segna una tappa fondamentale perché scardina le teorie occidentali del genere epico e apre alla comparatistica: per parlare di epica in critica letteraria, dove c'è una *impasse* dovuta a una tradizione sclerotizzata, bisogna «repartir de zéro». Étienne sostiene che le teorie sul genere epico siano eurocentriche e perciò non adatte a trattare l'epica in una prospettiva comparata. Ne conseguono due problemi principali, che sono l'impossibilità di definire l'epica e la distruzione dei confini del genere. Cfr. F. Goyet, *L'Épopée*, su «Vox Poetica», Bibliothèque en Ligne de la

svolto dal “Projet Épopée”, un *archive ouvert* che dal 1997 raccoglie i principali contributi sull’argomento⁸¹.

Il Projet Épopée è coordinato da Florence Goyet, che con la sua teoria del «travail épique»⁸² fornisce ulteriori spunti di riflessione. Con l’espressione «travail épique» la studiosa indica uno strumento che non mira a definire l’epica in generale bensì il sottogenere dell’«épopée refondatrice». Si tratta di una teoria trasversale nel tempo e nei generi basata su tre caratteristiche fondamentali: è «populaire», cioè il pubblico è co-creatore del racconto epico che passa per l’oralità (*auralité*); è «politique» perché nasce in un contesto di crisi e propone una soluzione; è «polyphonique», nel senso che tutte le voci sono rappresentate e hanno pari peso: «Je propose en somme d’appeler “travail épique” cette potentialité de la littérature, même hors épopée, comme on parle d’“ironie tragique” hors de la tragédie»⁸³.

Di recente la teoria del «travail épique» è stata applicata nel campo degli studi postcoloniali. I contributi raccolti nel volume *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques* (2020)⁸⁴ si muovono a partire dalle teorie sull’epica di Goyet e rintracciano i punti di raccordo fra epica e teoria postcoloniale da un lato nella congiuntura di letteratura e politica, dall’altro nella riflessione comune su tematiche collettive e identitarie:

Au terme de ce panorama on voit que le prisme postcolonial (ouvert au mondial) et le « travail épique » (ouvert au transgénérique et au transéculaire) se rencontrent principalement à deux niveaux. Non seulement ils ne sont ni l’un ni l’autre arrimés à un strict bornage temporel, mais ils convergent en outre dans le refus du manichéisme et dans la recherche d’autres possibles politiques. Dès lors que l’on définit l’épopée comme le récit d’une crise, le lieu où refonder la communauté et inventer de nouvelles institutions du pouvoir, elle devient un prisme tout à fait pertinent pour lire nombre d’œuvres littéraires interrogeant de façon critique l’histoire coloniale et son empreinte⁸⁵.

Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2009. (Contributo consultato l’ultima volta nel gennaio 2019): <<http://www.vox-poetica.org/>>.

⁸¹ <<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/>>. Oltre al Projet Épopée si segnalano anche il REARE (Réseau euro-africain de recherches sur l’épopée), fondato a Dakar nel 2000: <<https://reare.univ-rouen.fr/>> e il CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos), creato nel 2013 in Brasile all’Universidade Federal de Sergipe, <<https://fr.cimeep.com/>>. (Contributi consultati l’ultima volta nel gennaio 2022).

⁸² Goyet espone la teoria del «travail épique» in *Penser sans concepts: fonction de l’épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*, Paris, Champion, 2006 e in articoli disponibili sul sito del “Projet Épopée”. Si veda F. Goyet, *L’épopée refondatrice: extension et déplacement du concept d’épopée*, «Le Recueil Ouvert», 31 maggio 2018. (Contributo consultato l’ultima volta nel gennaio 2022):

<<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoblealpes.fr/>>.

⁸³ F. Goyet, *L’Épopée*, cit.

⁸⁴ I. Cazalas e D. Rumeau (a cura di), *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

⁸⁵ I. Cazalas e D. Rumeau, *Introduction*, *ivi*, pp. 7-43; p. 24.

Chiude il volume un contributo di Goyet, che definisce le epopee postcoloniali nel loro processo di rivendicazione e decostruzione identitaria nei confronti dei modelli ereditati o imposti dall'oppressore: «Pour aller plus vite, il faut peut-être ici repartir du plus simple, et même d'un truisme: l'épopée postcoloniale vient après. Ce truisme permet en effet de rappeler deux traits essentiels: l'épopée postcoloniale est, fondamentalement et à la fois, revendication et déconstruction»⁸⁶.

Alla luce di queste riflessioni se non conviene chiedersi cosa sia l'epica risulta invece opportuno interrogarsi sulla vitalità di questa categoria nell'ambito della letteratura comparata e sulla sua intersezione con il campo di studi postcoloniali. Si tratta di una moda terminologica oppure è indice di una messa in discussione e riformulazione delle istanze culturali di cui l'epica è portatrice?

Per analizzare alcuni romanzi contemporanei può essere utile servirsi di uno strumento duttile come il modo epico sia perché riflette la complessità della cultura e del contesto storico di cui il romanzo è oggi espressione, sia perché all'interno di questo termine sono conservate le teorie critiche e i valori culturali di cui era depositario. A seconda di ciò che si vuole valorizzare nei testi costituiscono valide lenti le teorie postcoloniali e migranti con le quali il modo epico è in dialogo. Per questo motivo nelle analisi dei quattro romanzi presi in esame in questo lavoro ci serviremo di interpretazioni che tengono conto di tali prospettive.

⁸⁶ F. Goyet, *Geste épique et dynamique épique: deux régimes possibles de l'épique dans le cadre postcolonial*, *ivi*, pp. 261-285; p. 262.

2. LINDA LÊ, *HÉROÏNES. UN RÊVE ÉVEILLÉ* (2017)

Introduzione

Héroïnes. Un rêve éveillé è un romanzo di Linda Lê pubblicato nel 2017 dall'editore francese Christian Bourgois. Attualmente la produzione di Lê conta una trentina di opere¹, principalmente romanzi e saggi.

Héroïnes trae il titolo da tre personaggi femminili, che sono la «chanteuse», la «maquisarde», la «demi-sœur»². La prima è una celebre cantante fuggita negli Stati Uniti all'indomani della caduta di Saigon nel 1975, la seconda è una combattente anti-imperialista tradita dai suoi stessi compagni, la terza, rifugiata in Austria, è la sorellastra della cantante. Tutte e tre sono in esilio dal Vietnam e si ritroveranno a Parigi.

Sulle loro storie indagano altri due personaggi, cioè V., studente appassionato di Kafka, e la sua «correspondante» (corrispondente), fotografa dilettante che immortalava la cantante in un ritratto. Entrambi sono nati in Europa da genitori vietnamiti, lui in Svizzera romanda e lei a Parigi. Attraverso le mail che si scambiano, intraprendono un viaggio immaginario che li porta a riflettere sulla storia del Vietnam e su sé stessi. Non a caso, l'iniziale del personaggio di V. sta per Vietnam³.

Linda Lê compare tra le numerose autrici (tra le quali figura anche Marie NDiaye) indicizzate nel *Dictionnaire universel des créatrices*⁴, tre volumi che danno spazio proprio alle donne. Vi si legge una breve descrizione della sua biografia: nasce nel 1963 a Dalat, in Vietnam, città emblematica dell'Indocina francese e delle sue contraddizioni⁵. Nel 1968, a

¹ A esclusione dei primi tre romanzi *Un si tendre vampire* (1986), *Fuir* (1987), *Solo* (1988) che l'autrice considera «essais de voix», cfr. M. Bacholle-Boskovic, *Linda Lê, l'écriture du manque*, prefazione di J.A. Yeager, Lewiston (NY), Edwin Mellen, 2006, p. 3.

² Le citazioni da *Héroïnes* sono riportate nell'originale francese ma nell'analisi critica si è scelto di tradurre in italiano gli epiteti dei personaggi che non hanno un nome proprio. Ad oggi il romanzo non è stato tradotto in italiano perciò tutte le traduzioni dei brani e dei termini citati in questo capitolo sono nostre.

³ *Entretien avec Linda Lê à propos de son roman "Héroïnes" (2017)*, infra, p. 216.

⁴ Nell'introduzione ai volumi del dizionario, la forte volontà di fissare le «femmes créatrices» nella memoria è resa dal tono enfatico: «mi-épopée, mi-histoire, puisse ce Dictionnaire universel, cette geste à la gloire des femmes, participer à l'éducation de la postérité», B. Didier, A. Fouque, M. Calle-Gruber (a cura di), *Le dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Des femmes Antoinette Fouque, 2013, 3 voll., p. XXII.

⁵ M. Espagne, *Dalat, ville transfert*, in *Le Vietnam. Une histoire de transferts culturels*, a cura di Id. e H.H. Aubert-Nguyen, Paris, Demopolis, 2015, pp. 23-24. Costruita secondo i canoni europei, Dalat ha avuto una funzione di «transfert» tra la colonizzazione francese e la cultura vietnamita, diventando un'oasi per l'élite borghese e uno strumento del colonialismo per l'assimilazione culturale.

causa dei bombardamenti durante l'offensiva del Têt, la famiglia si sposta a Saigon, dove Lê studia al liceo francese e si appassiona ai grandi classici della letteratura. Nel 1977, due anni dopo la fine della guerra del Vietnam, culminata nella caduta di Saigon (oggi Ho Chi Minh), Lê emigra in Francia, a Le Havre, insieme alle sorelle e alla madre, che è in possesso di un passaporto francese. In seguito Lê proseguirà la sua formazione a Parigi nel prestigioso liceo Henri-IV e poi all'Università della Sorbona, dove inizia una tesi di dottorato sul filosofo e scrittore svizzero Henri-Frédéric Amiel, poi abbandonata per dedicarsi interamente alla scrittura.

Linda Lê rifugge le definizioni e i tentativi di catalogazione. Ne *Le Complexe de Caliban* esprime la difficoltà dello scrittore esiliato a trovare un equilibrio e a fare i conti con le scelte legate alla lingua e al luogo di appartenenza, questioni che la critica tende a voler far rientrare sotto un'etichetta: «Mais il arrive toujours le moment où on lui demande comment il se définit. Écrivain français? Écrivain vietnamien d'expression française? Écrivain français d'origine vietnamienne?»⁶. La categoria di letteratura migrante può essere riduttiva nel momento in cui, come fa Lê, si assume che le condizioni di esilio, erranza, spaesamento siano la cifra dell'opera d'arte in quanto tale: «L'œuvre d'art n'est peut-être que cela: une migration dont on ignore le but aussi bien que le point de départ»⁷.

Dato il riverberarsi nella sua produzione di motivi personali, come l'esilio dal Vietnam, la scelta di scrivere in francese, la figura del padre, ecc., Lê tiene a specificare che non scrive autobiografie ma che il materiale di partenza viene sempre trasformato in letteratura: «Je me refuse la plupart du temps à écrire des autobiographies. Je pense que la difficulté est de transmuer»⁸.

Se il Vietnam non compare esplicitamente nelle sue prime opere, in *Héroïnes* riveste un ruolo di primo piano:

Avec *Héroïnes*, je pense que c'est le retour au Vietnam. Quand je fais retour sur ce qui se passe au Vietnam, j'ai toujours l'impression d'un mal de pays que je n'aime pas, dont je me méfie. À propos de l'exil, Tsvétaïeva disait bien qu'il s'agit d'un mal tocard dont il ne faut pas parler...⁹

⁶ L. Lê, *Le Complexe de Caliban*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 103.

⁷ *Ivi*, p. 147.

⁸ M. Crépu, *Linda Lê. Entretien avec Michel Crépu*, in *Écrire, écrire, pourquoi?*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010. (Contributo consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<http://books.openedition.org/bibpompidou/>>.

⁹ K. Schwerdtner, *L'Écriture adressée, ou le «pouvoir de l'absence»*. *Entretien avec Linda Lê*, MLN, Johns Hopkins University Press, vol. 135, n. 4, settembre 2020 (French Issue), pp. 966-975; p. 971.

Lê è inoltre autrice di saggi in cui omaggia scrittori e scrittrici che ammira, spesso e volentieri protagonisti di una vita tormentata, come Ingeborg Bachmann, Stig Dagerman, Thomas Bernhard, Emil Cioran, Marina Cvetaeva, ecc.: «Aussi divers que soient ces auteurs, ils forment ma patrie d'élection. C'est une géographie mentale qui me définit»¹⁰.

La prosa di Lê è oggetto di interesse da parte della critica, che ne sottolinea la ricerca attenta di lessico, l'originalità espressiva e stilistica. La tendenza delle analisi critiche è quella di includere l'opera di Lê all'interno della cosiddetta letteratura francofona, della *littérature migrante* e di quella postcoloniale. Campi, questi, dai confini labili e che spesso si intersecano. Tali approcci fanno leva sia sulle origini non europee della scrittrice, sia sulle tematiche al centro delle sue narrazioni, che spesso sono quelle dell'esilio, dell'erranza, delle origini. Altri aspetti ricorrenti nella sua produzione sono quelli del doppio, della figura paterna, della follia, della morte, della solitudine.

Nonostante Lê non si riconosca nella definizione di scrittrice francofona, viene comunque considerata una delle voci più significative del romanzo vietnamita francofono¹¹. Infatti, insieme ad autrici come Kim Lefèvre e Anna Moï, Lê è spesso annoverata tra le scrittrici della cosiddetta «francofonia letteraria vietnamita». Con questa definizione si intende raggruppare scrittori e scrittrici legati al Vietnam ma di espressione francese, ritagliando loro uno spazio nel ben più ampio insieme che rientra sotto il controverso termine di “francofonia”. Tali autori hanno in comune una condizione di esilio in territorio francese o francofono (Francia, Belgio, Québec, Svizzera, ecc.) a seguito delle guerre coloniali d'Indocina e della guerra del Vietnam¹².

Anche il critico Jake Yeager, pur definendo Linda Lê «“post-colonial” writer»¹³, sottolinea la problematicità di classificare secondo criteri nazionali autrici che scrivono in lingua francese ma che hanno un bagaglio culturale eterogeneo.

¹⁰ M. Landrot, *Linda Lê: «J'aime que les livres soient des brasiers»*, su «Telerama», 20 agosto 2010. (Contributo consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<https://www.telerama.fr/>>.

¹¹ C. Selao, *Le Roman vietnamien francophone. Orientalisme, occidentalisme et hybridité*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010. (Consultato nel gennaio 2019): <<https://books.openedition.org/>>.

Selao si sofferma principalmente sull'analisi de *Les Trois Parques* (1997) e fa presenti le reticenze di Lê sulla classificazione di questo romanzo all'interno del filone francofono.

¹² Vedi il capitolo «Francophonie littéraire vietnamienne» curato da J. Assier in Ch. Chaulet Achour, *Les francophonies littéraires*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2016, pp. 128-148, in particolare p. 147.

¹³ J.A. Yeager, *Culture, Citizenship, Nation: The Narrative Texts of Linda Lê*, in *Post-Colonial Cultures in France*, a cura di A. G. Hargreaves e M. McKinney, London, New York, Routledge, 1997, pp. 255-267; p. 257. Per un quadro generale sulla produzione in prosa di Lê fino agli inizi degli anni '90 cfr. anche J.A. Yeager, *La politique "intimiste": la production romanesque des écrivaines vietnamiennes d'expression française*, «Présence Francophone», n. 43, 1993, pp. 131-147.

Negli studi critici si rileva una tendenza a soffermarsi sulla biografia di Lê, accostando o deducendo dal vissuto personale dell'autrice alcune scelte di poetica. Il tema del doppio, ricorrente nelle sue opere, oltre a essere tipico della letteratura migrante e postcoloniale può anche essere inteso come direttamente legato alla guerra del Vietnam¹⁴.

La studiosa Kate Averis considera l'esilio come un'esperienza formativa e traumatica sul piano identitario. Nell'analisi critica di *In Memoriam* di Lê, Averis adotta un punto di vista psicologico e femminista, concentrandosi su una «feminine experience of exile»¹⁵.

Un approccio psicoanalitico è utilizzato anche nella prima monografia apparsa su Lê¹⁶, dove Michèle Bacholle-Boskovic prende in esame l'opera dell'autrice a partire dalle esperienze traumatiche che hanno segnato la sua vita.

Data la complessità che emerge dal quadro degli studi critici, in questo lavoro ci riferiamo a Linda Lê con termini come autrice e scrittrice, senza pretesa di classificazione, evitando di collocare il suo romanzo *Héroïnes* nelle categorie della letteratura francofona e postcoloniale.

Il focus di questa ricerca, inoltre, verte sull'analisi del modello eroico dei personaggi femminili all'interno del romanzo. A questo proposito, le dichiarazioni che Lê ha rilasciato nell'intervista in appendice alla tesi forniscono elementi significativi in merito all'intento eroicizzante del titolo:

D'abord, le titre a été trouvé à la fin. En général je trouve le titre au début, mais celui-là devait s'appeler... je ne sais plus, j'ai oublié tant c'est un titre de travail. J'ai changé de titre avec l'idée que cela donnerait une autre dimension aux personnages, c'est à dire... ce ne sont pas des héroïnes dans le sens de personnages romanesques, mais héroïnes dans le sens où une femme comme la maquisarde peut être héroïque ou une héroïne comme la chanteuse, qui est un personnage fascinant, captivant¹⁷.

Conviene allora verificare nel testo di quali eroine si tratti. La nostra analisi prende le mosse dal concetto di modo epico, sebbene l'afferenza de temi presenti in *Héroïnes* al campo

¹⁴ T. Do e A. Kurmann, *Post-War Reunification: The Doppelganger as a Unifying Body in the Exile Literature of Linda Lê*, in *New Perceptions of the Vietnam War: Essays on the War, the South Vietnamese Experiences, the Diaspora and the Continuing Impact*, a cura di N. Huynh Chau Nguyen, Jefferson, NC, McFarland, 2015, pp. 151-168. Vedi anche: A. Kurmann, *Intertextual Weaving in the Work of Linda Lê: Imagining the Ideal Reader*, Lanham, Lexington Books, 2016.

¹⁵ K. Averis, *Alternative Femininities: Linda Lê's "In Memoriam" and Cristina Peri Rossi's "Solitario de amor"*, in Ead., *Exile and Nomadism in French and Hispanic Women Writings*, London, Legenda, 2014, pp. 130-162; p. 2. Sempre per un'analisi in una prospettiva di genere cfr. anche: K. Averis, *Transposing Gender in the Diaspora: Linda Lê's "Les aubes" (2000) and "In memoriam" (2007)*, «Journal of Multidisciplinary International Studies», 2018, vol. 15, n. 1/2, pp. 31-42. (Contributo consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<https://doi.org/10.5130/portal.v15i1-2.5735>>.

¹⁶ M. Bacholle-Boskovic, *Linda Lê, l'écriture du manque*, cit. L'«assenza» menzionata nel titolo è quella del padre di Lê, morto nel 1995 in Vietnam senza che si fossero ricongiunti, ma può essere letta anche come l'assenza di una figura materna, di un Paese al quale appartenere, di una lingua, *ivi*, p. 4.

¹⁷ *Entretien avec Linda Lê à propos de son roman "Héroïnes" (2017)*, *infra*, pp. 209-210.

della letteratura migrante e postcoloniale, messa in rilievo dagli studi critici sulla produzione di Lê, costituisca uno spunto di riflessione e inviti a porsi ulteriori domande: il modo in cui i personaggi femminili sono raccontati contribuisce a ricreare un modello mitico, fondatore di un'identità? Il romanzo si rivolge solo alla diaspora vietnamita o ambisce a una comunità più vasta?

2.1 TRE EROINE IN ESILIO

Joseph Campbell nel suo celebre lavoro sul mito, *L'eroe dai mille volti* (1949), definisce il carattere ambivalente dell'esilio: «Dal punto di vista della via del dovere, chiunque sia in esilio, fuori dalla comunità, è un nulla. Dall'altro punto di vista, tuttavia, questo esilio è il primo passo della ricerca»¹⁸.

L'esilio, dunque, costituisce la prima tappa di quella che Campbell chiama «la parabola convenzionale dell'avventura dell'eroe», cioè un viaggio che si articola in tre «stadi archetipici»: la partenza dell'eroe mitologico, le prove che è chiamato ad affrontare, il suo eventuale ritorno nella società dalla quale si è separato. Come è noto, Campbell intende l'eroe necessariamente come un uomo e si richiama in modo esplicito al pensiero junghiano, formulando un modello archetipico di viaggio universale che mira a individuare strutture comuni nell'immaginario di culture diverse.

Nel nostro lavoro non ci concentriamo sul viaggio dell'«eroe» declinato al maschile né adottiamo una prospettiva junghiana, ma il modello di viaggio individuato da Campbell resta un punto di riferimento. Nell'incipit di *Héroïnes* si riscontra infatti il termine «esilio», che è una delle tematiche portanti di questo romanzo¹⁹, oltre a essere il primo stadio della «parabola» di Campbell.

Héroïnes si apre con queste parole:

V. et sa correspondante avaient commencé à s'écrire durant les premières années du XXI^e siècle. Au début, leurs échanges tournaient essentiellement autour de la célèbre chanteuse vietnamienne qui, au lendemain de la capitulation de Saïgon, le 30 avril 1975, s'était exilée (enfuie) aux États-Unis puis en France²⁰.

¹⁸ J. Campbell, *L'eroe dai mille volti* [*Hero with a Thousand Faces*, 1949], traduzione di F. Piazza, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 341.

¹⁹ L'esilio ricorre nell'intera produzione di Lê. Per l'analisi di questo tema in una delle prime opere in cui compare, che è *Calomnies* (1993), si veda J. Assier, *Les migrantes du moi. Calomnies de Linda Lê*, in *Exilées, expatriées, nomades...*, «Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese», n. 58, primavera 2010, pp. 34-43.

²⁰ L. Lê, *Héroïnes. Un rêve éveillé*, Paris, Christian Bourgois, 2017, p. 11.

Il narratore alla terza persona singolare fornisce coordinate spazio-temporali precise, collocando la storia nei primi anni 2000. L'incipit del romanzo condensa due elementi poi costantemente ripetuti e approfonditi nel corso della narrazione: da un lato lo scambio epistolare fra i personaggi di V. e della sua corrispondente, dall'altro l'esilio (o «fuga») della celebre cantante vietnamita.

La «célèbre chanteuse»

Ci concentriamo in un primo momento sul personaggio della cantante fuggita da Saigon e, successivamente, su quelli della resistente e della sorellastra, anch'esse in esilio. Riprenderemo in seguito il discorso sui personaggi di V. e della sua corrispondente, che indagano sulle storie di queste tre donne.

Il viaggio o, meglio, l'esilio della cantante inizia il 30 aprile 1975, data che la ossessiona e che ricorre costantemente. È noto che, nella realtà storica, quel giorno le truppe dell'Armata Popolare del Vietnam (APVN), comandata dal generale Vo Nguyen Giap, conquistarono Saigon e misero fine alla guerra del Vietnam (1945-1975). Al momento dell'arrivo dell'Armata, la resa della capitale del Vietnam del sud era inevitabile dato che gli Stati Uniti di Nixon si erano infine ritirati dal conflitto, piegati da un bilancio drammaticamente più sanguinoso e lungo del previsto. L'annessione del Vietnam del sud da parte dei comunisti del nord diede avvio a una diaspora verso i Paesi del sud est asiatico, la Francia, gli Stati Uniti, il Canada. Coloro che tentarono di fuggire tramite la pericolosa via del mare furono chiamati dalla stampa giornalistica con l'appellativo di “*boat people*” perché si riversavano in massa su imbarcazioni precarie²¹.

Questa terminologia fa parte del lessico del romanzo e la si ritrova in più punti. Ad esempio viene impiegata per descrivere la reazione degli stessi vietnamiti emigrati in Francia negli anni '60, quindi dopo la fine della guerra d'Indocina (1946-1954), preoccupati per il proprio benessere e sospettosi nei confronti dei “nuovi” immigrati visti come dei «gueux» (poveri, miserabili):

Aux frictions qui résultaient des différences sociales, les déclassés vomissant les nouveaux riches émigrés, s'ajoutaient les suspicions que nourrissaient ceux qui étaient

²¹ Si veda P. Journoud, *Les guerres (1954-1991)*, in *Histoire du Viêt Nam de la colonisation à nos jours*, a cura di B. de Tréglodé, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, pp. 49-71.

arrivés dans les années 1960, bien avant la fin de la guerre, envers les *boat people* qui venaient d'obtenir l'asile en France : la méfiance des riches émigrés, installés à Paris depuis près de deux décennies, était vive à l'égard des *gueux*, chassés de leur terre²².

La cantante riesce a fuggire negli Stati Uniti grazie ai suoi contatti politici col generale Ky, al tempo primo ministro del Vietnam del sud. Diversa è la sorte del paroliere e compositore di musica, indicato nel testo con gli epiteti di «savant mélodiste» e «compositeur», che finisce per alcuni anni in un «campo di rieducazione» con l'accusa di aver distolto la gioventù vietnamita dalla devozione alla patria:

Il n'avait pu s'échapper, en même temps que la chanteuse, à bord d'un des hélicoptères de l'armée américaine. Il parvint, pendant quelques années, à ne pas attirer l'attention de la police du nouveau régime, mais finalement se retrouva quand même dans un camp de rééducation, où il était supposé payer pour avoir eu, pendant la guerre, une influence corruptrice sur la jeunesse vietnamienne en la berçant de frivolité qui la détournaient des préoccupations patriotiques²³.

Il compositore riesce infine a ottenere l'«asilo politico» negli Stati Uniti grazie a una nota canzone del suo repertorio, quella sugli «errements d'un repris de justice»²⁴, menzionata a più riprese nel testo. Fugge così su un'imbarcazione dopo aver pagato un «passeur», cioè uno «scafista», e approda dapprima in Malesia per poi giungere negli USA.

Il periodo in California della cantante insieme al compositore è descritto come una sorta di esilio perpetuo, un «viaggio senza ritorno» dove una comunità di emigrati vietnamiti tenta invano di ricreare una Saigon ormai perduta. La «nostalgia» è intesa nel suo senso etimologico di «dolore del ritorno» ed è corredata dall'immagine decadente della coppia cantante/compositore, ormai emblema di un passato sì glorioso, ma distrutto dalla «guerra americana»:

Ils n'avaient pas seulement recréé l'atmosphère de Saigon là où ils habitaient, tout ce qui faisait partie de leur quotidien, leur nourriture, la musique qu'ils écoutaient, les livres qu'ils lisaient, les prières faites à l'Éveillé, les renvoyait au passé, était *sursaturé* de nostalgie. Ils avaient certes émigré, ils avaient certes tourné le dos à leur patrie, puisque leur voyage en Amérique, à la fin des années 1970, était, ils le savaient, sans retour, du moins pour une grande partie d'entre eux, bien déterminés à ne jamais cautionner le nouveau gouvernement en revenant dans leur pays, car le nouveau gouvernement, issu de la victoire d'avril 1975, prétendument dévoué à la cause du peuple, avait, en réalité, instauré un pouvoir arbitraire, laminant tous les opposants. Ces irréductibles-là se disaient les véritables victimes de la guerre du

²² L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 39.

²³ *Ivi*, pp. 12-13.

²⁴ *Ivi*, p. 13.

Vietnam (ils soutenaient qu'il aurait mieux valu pour eux mourir sous une bombe, qu'il était bien plus cruel de survivre et de subir ce qu'ils avaient subi, bien plus cruel de voir leurs biens confisqués par les communistes, d'être contraints à l'exil, de devoir envisager un nouveau départ en terre étrangère, après avoir abandonné ce qui, pendant des années, avait cimenté leurs existences)²⁵.

In questo passaggio viene ribadita la condizione di «costrizione all'esilio» determinata dalla presa del potere dei comunisti del nord. La focalizzazione su questo avvenimento è variabile poiché è filtrata dal narratore, alla terza persona singolare, attraverso gli occhi di determinati personaggi. Nel caso specifico, il punto di vista è espresso tra parentesi, quasi in sordina: tramite la cantante e il compositore è tutta la comunità di vietnamiti del sud emigrati in California che viene fatta parlare. Passa così l'opinione delle «vittime» del sud che nei comunisti non vedono dei liberatori.

Noteremo in seguito come il punto di vista sulla stessa vicenda si ribalti quando viene fatta trasparire l'opinione di V. che, invece, è un ammiratore di Ho Chi Minh.

Nella cittadina californiana la cantante e il compositore si esibiscono in spettacoli per la comunità vietnamita. Il tentativo di ricreare la fama di un tempo si risolve però in un risultato stucchevole e penoso: «Il y avait quelque chose de si misérable dans l'expression de leur regard qu'il était impossible d'assister à l'un de leur shows sans se sentir accablé»²⁶. L'impossibilità di rifondarsi altrove è resa in queste performance grottesche, dove due figure emblematiche di una cultura e di un periodo storico preciso sono diventate la caricatura di sé stesse: «Des vestiges de ce que le Vietnam avait compté de plus flamboyant pendant la guerre américaine»²⁷.

Del prestigio di cui la cantante godeva a Saigon non è rimasto che il ricordo e il suo ritratto di bellezza sfiorita viene restituito sia con continui richiami alle sue caratteristiche di seduttrice sia attraverso il punto di vista degli altri personaggi. Ad esempio, la madre di V. la descrive come un'«avventuriera»:

Elle n'aurait été qu'une de ces aventurières qui se servaient de tout le monde comme marchepied, si elle n'avait eu cette voix unique, cette voix capable de vous arracher des sanglots, de faire fondre n'importe quel voyou au cœur de pierre, disait la mère de V. d'un air extatique²⁸.

²⁵ *Ivi*, p. 15.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 14.

²⁸ *Ivi*, pp. 24-25.

Ma è soprattutto attraverso i dettagli della fotografia scattata dalla corrispondente di V. che viene tracciato il suo ritratto. La fotografia fa parte della serie intitolata *Pierre blanche*, dove ogni scatto incornicia un momento o una persona specifica da ricordare con una pietra bianca. *Pierre blanche* è anche il titolo della prima parte di *Héroïnes*, mentre la seconda parte è intitolata *Noirs desseins*, altra serie fotografica realizzata dalla corrispondente. La funzione della foto è quella di riassumere il 30 aprile 1975²⁹, data di cui, come si è già detto, la cantante è emblema.

La corrispondente raggiunge la cantante negli Stati Uniti e la ritrae nella sua casa piena di oggetti e riproduzioni di civette, vestita in modo trascurato e con uno sguardo nero e temibile come gli occhi del rapace. Alle sue spalle si trova il dipinto una civetta, che avrebbe una funzione scaramantica, di buon auspicio:

D'après la propriétaire des lieux, la chouette est réputée pour éloigner le mauvais œil et conjurer les sorts funestes. Sans oublier que les oiseaux ordinaires crèvent de jalousie devant le mystère de la chouette. Se prenait-elle pour un impérial rapace ? s'était demandé la correspondante qui ravala sa question et suggéra à son modèle de poser devant une peinture sur rouleau où l'on distinguait les yeux perçants d'une chouette. C'était fait exprès pour produire une sensation de malaise chez les regardeurs. La photographie suscitait de vagues craintes car, derrière les yeux de la chanteuse, on voyait vaguement les yeux de la chouette : même si l'on se rassurait en se répétant qu'on avait affaire à une visiteuse de la nuit toujours aux aguets, toujours prête à écarter les dangers, l'on sentait un frisson courir le long de l'échine en fixant ce cliché qui semblait dire qu'il y avait quelque chose de caché derrière la pose majestueuse de la chanteuse, pleine de fierté malgré sa robe taillée dans un mauvais tissu³⁰.

Il *topos* letterario dell'uccello è antico e torna nella letteratura contemporanea come metafora della migrazione e della condizione umana. Vedremo che anche in *Trois femmes puissantes* di Marie NDiaye le figure di uccelli nel testo hanno una simbologia inquietante.

In *Héroïnes* la civetta potrebbe essere interpretata come figurazione dell'esilio e come simbolo di un'identità oscura. Abbiamo chiesto a Linda Lê il motivo di questa scelta, scoprendo che in realtà si tratta dell'unico riferimento autobiografico nel romanzo che, come tiene a precisare l'autrice, è un'opera di *fiction* nella quale non vanno ricercati elementi della sua biografia:

La chouette c'est la sagesse, contrairement à la chanteuse, qui est un peu dévoyée. Mais c'est aussi un clin d'œil parce que j'avais une amie qui aimait beaucoup les

²⁹ *Ivi*, p. 21.

³⁰ *Ivi*, p. 27.

chouettes. C'est pour ça que ce n'est pas compréhensible autrement. Le livre n'a rien d'autobiographique : il y a juste ce petit détail. Vous savez, c'est comme dans les films de Hitchcock [*elle rit*] : vous voyez apparaître Hitchcock juste une fois, un tout petit moment, en silhouette, au loin³¹.

La tentazione, infatti, potrebbe essere quella di ricondurre il viaggio migratorio della cantante a quello della stessa Lê, anch'essa partita per la Francia all'indomani della caduta del regime filoamericano di Saigon.

Il «viaggio senza ritorno» («voyage sans retour») della cantante negli Stati Uniti, evocato nell'incipit del romanzo, riaffiora tramite analessi nella seconda parte intitolata «*Noirs desseins*», creando un ritmo narrativo ridondante e ossessivo, volto a imprimere nella mente di chi legge la data epocale del 30 aprile 1975 e ad associarla all'inizio delle peregrinazioni della «célèbre chanteuse». La sua partenza viene talvolta solo menzionata, in altri punti è ripresa per svelarne nuovi dettagli e per circondarla di un'aura di fatalità, quasi si trattasse di un disegno del destino al quale il personaggio della cantante non può sottrarsi, come suggerisce anche la terminologia del campo della divinazione:

Une tireuse de cartes prédit à la vedette qu'elle causerait la perte de trois hommes, avant de connaître elle-même la ruine et de faire un voyage sans retour. Elle eut peur mais, elle qui d'habitude se fiait à tous les augures, se défendit cette fois-là contre l'effroi qui l'étreignit en affirmant ne pas croire un mot de ces prédictions³².

L'allusione all'elemento sovrannaturale che si trova nell'accostamento alla stregoneria conferisce una particolare sfumatura al personaggio. La cantante appare come una sorta di strega/Medusa anche nella fotografia con la civetta, che la corrispondente le ha scattato e che invia a V.:

V. ressenti un choc en la découvrant. Elle montrait une espèce de sorcière au visage trop maquillé, aux lèvres tombantes, avec un regard dont on se disait qu'il valait mieux l'éviter si l'on ne voulait pas être transformé en pierre. V. avait le sentiment, rien qu'en jetant un coup d'œil à cette photographie, qu'elle nourrissait beaucoup de ressentiment, gardait rancune à tous ses semblables, accusés de comploter sa perte. C'était, dit la correspondante sans intention de verser dans le mélodrame, l'enfant des bas-fonds, la sœur des héroïnes de Lino Brocka, que son objectif avait réussi à capter, avec toutefois cette différence: elle refusait le rôle de victime, elle pensait que dans ce monde si impitoyable envers elle, elle avait appris à piétiner avant d'être piétinée³³.

³¹ *Entretien avec Linda Lê à propos de son roman "Héroïnes" (2017)*, infra, p. 216.

³² L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 146.

³³ *Ivi*, p. 127.

La cantante viene definita «sorella» delle eroine dei film del cineasta filippino Lino Brocka³⁴ (1939-1991), noto in Francia grazie alla presentazione di *Insiang* (1976) al Festival di Cannes. Brocka con la scelta di un realismo crudo ha rivoluzionato il cinema moderno filippino, che da anni risentiva delle censure e delle imposizioni politiche, e ha denunciato i problemi sociali relativi alla condizione di povertà nei quartieri poveri delle grandi città come Manila. Dato che in *Héroïnes* la cantante fugge da Saigon a causa dell'instaurarsi di un regime dittatoriale, il riferimento a Brocka acquista particolare significato se consideriamo che il regista era un oppositore di Ferdinand Marcos, presidente e dittatore delle Filippine dal 1965 al 1986, che nel 1972 proclamò la legge marziale.

Le eroine dei film di Brocka alle quali la cantante viene accostata sono, probabilmente, le protagoniste di *Insiang* (1976), *Bona* (1980), *Angela Markado* (1983), tutte vittime di un sistema che le rende schiave e dal quale si liberano vendicandosi. *Insiang* è un'adolescente intrappolata nelle violenze nei quartieri poveri di Manila. *Bona* serve l'uomo che ama ma che la sfrutta, ribellandosi a questa dipendenza solo nel finale del film. *Angela* è una cameriera che viene rapita da una gang locale e rilasciata sotto riscatto. La cantante di *Héroïnes* si differenzia dalle eroine di Brocka, come si legge nella citazione riportata, per il rifiuto del ruolo di «vittima» da esse incarnato.

Il personaggio della «célèbre chanteuse» è costruito sul modello della seduttrice, della «vedette» caduta in rovina che tenta, invece, di dare di sé l'immagine dell'«irréductible», della fiera oppositrice al regime comunista del Vietnam del sud, nel quale la diaspora vietnamita negli Stati Uniti riconosce un nemico oltre che la causa del proprio esilio. In realtà, nel romanzo il ruolo dell'eroina irriducibile è incarnato dal personaggio della «maquisarde» (resistente), mentre le strategie di seduzione della cantante, che vuole conquistare il pubblico, sono nello stesso tempo descritte e smascherate dal narratore. Lei, infatti, osa criticare apertamente il regime comunista solo quando si trova già in esilio:

Il fallut attendre son exil, son arrivée en Californie, pour l'entendre s'exprimer au sujet des bouleversements que le Vietnam avait connu en avril 1975 : elle se présente non seulement comme une victime des communistes, mais aussi comme une adversaire résolue du régime instauré au lendemain de la capitulation de Saigon. Les premiers temps, elle ne manquait jamais une occasion d'appeler à la résistance, beau mot dont, d'après ses détracteurs, elle se gargarisa pour se donner bonne conscience et

³⁴ Tra i circa sessanta film di Brocka si ricordano anche *Manille* (1976), *Jaguar* (1979), *Bayan ko* ("Il mio paese", 1984) che gli costò il carcere con l'accusa di aver sostenuto uno sciopero dei trasporti, e *Les Insoumis* (1989). Vedi: B. Eisenschitz, *L'insoumis de Manille*, su «Le Monde Diplomatique», 1 maggio 2013; J. Siclier, *Un entretien avec Lino Brocka*, su «Le Monde», 24 maggio 1989.

offrir d'elle-même l'image d'une irréductible, à la tête bien faite, capable de réfléchir sur d'importants enjeux politiques³⁵.

A rinforzare la costruzione della cantante come modello di eroina si trova il parallelismo con Lilith:

C'était cette exilée souffrante, cette Lilith vieillissante, cette aventurière à la poursuite de l'amour, pour la dernière fois, peut-être, que la correspondante avait voulu révéler à ceux qui poseraient les yeux sur la photographie à la chouette³⁶.

L'accostamento con Lilith ricorre più volte nella narrazione e costituisce la spia del modello sul quale è costruito questo personaggio. Come è noto, il mito di Lilith ha origini antiche che risalgono ai Sumeri e ai Babilonesi. Era un demone lascivo dalla forma di donna, alato e dotato di una lunga capigliatura nera. Associata alla notte, la sua iconografia è spesso quella di uccello notturno come, appunto, la civetta. Inoltre, una delle etimologie possibili del nome "Lilith" è quella indoeuropea e greca di «canto», dell'oralità e della «luce» che permette all'eroe di orientarsi nell'oscurità³⁷.

Il mito romantico di Lilith come figura ribelle e oscura si forma a partire dalla tradizione biblica e da quella cabalistica: Lilith, al contrario del suo "doppio" Eva, nasce dalla terra al pari di Adamo e, successivamente, si esilia (fugge) in volo dall'Eden. Secondo L'Alfabeto di Ben Sira (X sec. d.C.), Dio invia allora tre angeli da Lilith affinché la convincano a tornare sui suoi passi ma, dato che si rifiuta, i suoi figli vengono minacciati di morte³⁸.

A partire dagli anni '70 il mito di Lilith si trasforma in un'icona femminista. Secondo una riappropriazione che nello stesso tempo demistifica e riformula il racconto del mito, Lilith appare ora «comme un symbole du démonisme attribué à la nature féminine et comme un emblème de la rébellion des femmes contre l'ordre patriarcal»³⁹.

Date le analogie con l'etimologia del nome, legato al canto, e l'immagine della civetta, il personaggio della «célèbre chanteuse» sembra debitore di questa genealogia, che dall'antichità arriva fino ai nostri giorni.

³⁵ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 147.

³⁶ *Ivi*, p. 110. Cfr. anche p. 101 e p. 142.

³⁷ B. Couchaux, "Lilith", in *Dictionnaire des mythes littéraires*, cit., pp. 930-936; p. 931.

³⁸ Vedi: P. Auraix-Jonchière, "Lilith", in *La Bible dans les littératures du monde*, a cura di S. Parizet, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016, vol. J-Z, pp. 1458-1464; M. Dottin-Orsini, "Lilith", in *Dictionnaire des mythes féminins*, a cura di P. Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1154-1161.

³⁹ M. Bitton, *Lilith ou la première Eve: un mythe juif tardif*, in «Archives de sciences sociales des religions», n. 71, 1990, pp. 113-136; p. 113. (Contributo consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<https://www.persee.fr/>>.

Inoltre, seguendo il filo intertestuale del cinema presente in *Héroïnes*, un ulteriore modello sembra essere quello dell'omonima eroina di *Lulù - Il vaso di Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1929), film del regista tedesco Georg Wilhelm Pabst (1885-1967), realizzato a partire dal tragedia di Frank Wedekind. Lulù, interpretata da Louise Brooks, è una moderna Lilith che resta vittima del proprio destino di seduttrice. In *Héroïnes* il nome di Pabst è menzionato a proposito del film muto *Le Journal d'une fille perdue* (1929), sempre con Louise Brooks come interprete principale e, nel romanzo, alter ego della «célèbre chanteuse»⁴⁰.

Lilith aveva già fatto la sua comparsa nella produzione di Lê. In *In Memoriam* (2007) è accostata all'eroina chiamata Sola⁴¹, nome parlante che indica la solitudine in cui versa questo personaggio. In quest'opera viene ripercorsa la passione amorosa per Sola da parte del narratore, che ne mantiene vivo il ricordo dopo il suicidio di lei. Il riferimento a Lilith è, in questo caso, forse dovuto alla questione della maternità rifiutata da Sola. Viene quindi richiamata la tradizione cabalistica del mito di Lilith, che preferisce morire piuttosto che accettare di tornare indietro e salvare i figli⁴².

Lilith compare anche in *Chercheurs d'ombres*, raccolta di saggi che Linda Lê scrive in concomitanza con *Héroïnes* e che pubblica nello stesso anno (2017). Nel saggio *Y a-t-il loin jusqu'à toi? (Miettes d'hommage à la sirène Ondine)*, il cui titolo è tratto dal racconto di Ingeborg Bachmann *Il Trentesimo anno* (*Das dreißigste Jahr*, 1961), Linda Lê descrive Lilith per contrasto con Eva e Ondina. Quest'ultima è sia una sirena della mitologia nordica che un personaggio letterario:

Bien sûr, il n'y a pas qu'Ève et Lilith. Ceux qui sont las des deux «créatures» bibliques, la belle Ève qui représente la Chute, et son double, la Tentatrice qui commande à la nuit, ceux qui n'avouent même plus d'attrance pour la Lilith, le djinn femelle selon Réza Barahéni, ou la diablesse, toujours à l'affût là où la semence peut se perdre, d'après Primo Levi, que leur reste-t-il à réinventer? Au cœur de l'imaginaire

⁴⁰ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 26.

⁴¹ Per un'analisi di genere di questo personaggio si veda K. Averis, *Alternative Femininities. Linda Lê's "In Memoriam" and Cristina Peri Rossi's "Solitario de amor"*, cit., pp. 130-160. Secondo Kate Averis, Sola rappresenta il rifiuto delle norme sociali imposte e la riappropriazione di un'identità femminile: «Lê's more widespread representation of isolated and marginalised women characters as ungendered suggests, moreover, a resistance to orthodox representations of gender. The representation of Sola in *In memoriam* suggests a reappropriation of women's identity that disturbs historically conventional paradigms which define women within domestic, heterosexual arrangements as she is shown to strongly resist such identification», p. 141.

⁴² S. Loucif, *Linda Lê, la passeuse*, «Contemporary French and Francophone Studies», vol. 13, n. 4, settembre 2009, pp. 495-501. La questione della maternità torna anche nel testo in forma di lettera *À l'enfant que je n'aurai pas*, Paris, Nil, 2011, vincitore del Prix Renaudot. Questo testo, come la stessa Lê ha affermato, non è un'argomentazione personale sulla scelta di non avere figli, cfr. K. Schwerdtner, *L'Écriture adressée, ou le «pouvoir de l'absence»*. *Entretien avec Linda Lê*, cit., p. 973.

des hommes foudroyés par la rencontre avec une passante baudelairienne apparemment venue au monde seulement pour leur enseigner la passion, à la façon de la jeune Katherine von Heilbronn de Kleist [...], Ève a un je-ne-sais-quoi de trop prévisible, Lilith quelque chose qui suscite des effrois archaïques. Leur rivale se nomme Ondine, elle incarne la malice, l'enfance, l'amour absolu, elle est l'ennemie de l'esprit de sérieux, la trouble-fête et la frondeuse⁴³.

Da questo breve estratto si nota l'aspetto intertestuale tipico della prosa di Lê, che in pochi periodi condensa i tratti caratteristici di Lilith, cioè la tentazione e il tema del doppio, attraverso le opere di altri autori: la riscrittura dell'iracheno Reza Baraheni (*Lilith*, 2005) che, esiliato dal suo Paese, attraverso Lilith dà voce agli oppressi; il racconto di Primo Levi (*Lilith*, 1981); le donne di Blaise Cendrars ne *L'Homme foudroyé* (1945); la *passante* baudelairiana; la storia d'amore della *Petite Catherine de Heilbronn* (1810) del drammaturgo tedesco Heinrich von Kleist.

L'inserimento della cantante in un'aura mitica è rafforzato, oltre che dai parallelismi con le figure del mito, anche dalle definizioni di «idole» e «legende vivante». Nel suo ruolo di *femme fatale*, la cantante fa parte delle «sombres divinités modernes»⁴⁴.

Nell'incipit di *Héroïnes*, come abbiamo visto, viene condensato un altro viaggio fondamentale della cantante, quello in Francia, a Parigi. Ormai caduta definitivamente in rovina dopo alcuni anni di relativa celebrità in California, la cantante parte per quello che viene definito un «secondo esilio»⁴⁵. Questa erranza («errements») è anticipata dai continui andirivieni nel tempo della narrazione. Si scoprono gradualmente nuovi dettagli della sua abitazione nel tredicesimo arrondissement di Parigi, situata all'ottavo e ultimo piano di una palazzina in Avenue de Choisy⁴⁶, luogo noto per essere il riferimento della diaspora di alcuni Paesi dell'Asia, fra i quali appunto il Vietnam.

La cantante parte verosimilmente negli anni '90 dato che la corrispondente scopre il motivo di questo «secondo esilio» solo qualche tempo dopo, precisamente nel 2002. Stavolta non si tratta di ragioni politiche, né la partenza è dovuta al progressivo declino artistico della cantante nella Saigon ricreata negli Stati Uniti. La cantante parte al seguito di un amante poco affidabile («escroc»), ingannata dal mito romantico di Parigi come città dell'amore, salvo poi ritrovarsi nuovamente nell'epicentro della diaspora vietnamita:

⁴³ L. Lê, *Chercheurs d'ombres*, Paris, Christian Bourgois, 2017, p. 95.

⁴⁴ Cfr. L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 90, p. 108 e p. 117.

⁴⁵ *Ivi*, p. 20 e p. 29.

⁴⁶ *Ivi*, p. 25 e p. 31.

Elle chantait tous les soirs dans un bar où se bousculait un public impatient d'écouter celle qui restait une sorte d'icône, sa popularité (en déclin les derniers temps) n'ayant cessé de croître depuis que la presse de l'émigration avait annoncé son départ pour Paris, où elle comptait, avait-elle confié aux journalistes, *explorer les mystères de l'amour*. La correspondante, jusqu'alors jamais au courant de ce qui se publiait chez les exilés vietnamiens, n'entendit parler que tardivement de l'ancien amant, perdu et retrouvé, de la célèbre chanteuse. C'était en 2002⁴⁷.

Anche in questo caso l'esilio non porta a una nuova fondazione, né per la cantante né per il suo compositore, che di fatto si ritrovano a condurre la medesima esistenza che in California, cioè a esibirsi in pantomime per una nostalgica comunità di esiliati.

Nell'intervista che Linda Lê ci ha rilasciato, abbiamo avuto la conferma che la scelta di Parigi e del 13° arrondissement non è casuale. Ancora una volta, l'autrice ha ribadito la distanza fra sé stessa e il suo libro, quasi a voler fugare ogni dubbio circa elementi autobiografici nella storia: «Géographiquement, c'est le lieu de l'exil pour les Vietnamiens en France. Quand vous dites le treizième arrondissement de Paris, tout le monde sait que c'est là la plus grande communauté vietnamienne: c'est pour ça que je n'ai jamais habité là-bas»⁴⁸.

«La maquisarde»

Al terzo piano della stessa palazzina della cantante, in Avenue de Choisy, abita anche la seconda delle eroine che danno il titolo al libro, «la maquisarde», letteralmente “la resistente” o combattente/partigiana (da *maquis*, cioè “macchia, boscaglia”). Questo appellativo deriva dall'aver combattuto nelle file della resistenza durante la guerra del Vietnam.

«La maquisarde» costituisce in un certo senso il contraltare della cantante, come suggeriscono i rispettivi soprannomi: «la boiteuse» (la zoppa) e la «mante religieuse» (la mantide religiosa). La combattente è zoppa a causa di una ferita di guerra, che la accomuna alla tipologia di personaggi di Lê caratterizzati da una parte del corpo inferma o assente⁴⁹.

Mentre la cantante è descritta tramite la fotografia con la civetta e prevalentemente attraverso il punto di vista di V., nel caso della «maquisarde» le informazioni sono filtrate

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Entretien avec Linda Lê à propos de son roman "Héroïnes" (2017)*, infra, p. 214-215.

⁴⁹ Esempio in questo senso è «la manchote», letteralmente “monca, mutilata” o “goffa” in senso figurato, che è la narratrice de *Les Trois Parques* (1997, Prix Fénéon). Secondo alcune interpretazioni in chiave psicologica, queste disabilità fisiche rappresenterebbero un'assenza, che può essere il Vietnam abbandonato, l'impossibilità di radicarsi altrove, il taglio netto con la lingua natale: «Plus que tout, l'écriture lésée est l'écriture d'un manque et d'une perte. Les deux termes en viennent à se confondre car la perte – physique, du pays natal et de la famille, et psychique, de la langue et de la culture – nourrit le manque», M. Bacholle-Boskovic, *Linda Lê, l'écriture du manque*, cit., p. 8.

dalla corrispondente, che riesce a immortalarla, sebbene di sfuggita, in una fotografia: «La maquisarde y paraissait sur le point de s'échapper du cadre, elle était un personnage en fuite, comme si elle s'était aperçue que quelqu'un guettait une de ses apparitions pour la prendre en photo à son insu»⁵⁰.

La fama di cui gode presso i suoi connazionali ci restituisce il ritratto di una «rebelle» totalmente devota alla causa rivoluzionaria, per la quale ha speso la vita: «On la respectait, mais on la plaignait aussi d'avoir mené une existence si austère, d'avoir, disaient ceux qui ne craignaient pas d'être emphatiques, tout immolé pour l'indépendance de son pays: en récompense, elle avait été persécutée, proscrire, chassée de sa terre natale»⁵¹. In seguito alla caduta dei suoi ideali e al tradimento dei compagni, agli inizi degli anni '80 è costretta all'esilio in Francia da dove continua, però, la sua battaglia, redigendo fino al giorno della sua morte un giornale rivoluzionario clandestino («*Journal de la Resistance*»). Nelle pagine che scrive febbrilmente nel suo monocale del 13° arrondissement, la «maquisarde» denuncia la corruzione del governo e descrive i suoi compatrioti in esilio nei Paesi europei come «hommes sans envergure»⁵² (uomini da niente) che languiscono nel ricordo della patria abbandonata. Gli epiteti che il narratore impiega per designare questa infaticabile «maquisarde» sono anche quelli di «guerrière», «dissidente» e «opposante historique» dato che viene decorata come tale per il suo impegno durante la guerra. Tuttavia, le critiche che «la maquisarde» muove al nuovo potere istituito le costano l'espulsione dal Vietnam e l'improvvisa inversione del suo ruolo: da rivoluzionaria valorosa a «contre-revolutionnaire»⁵³.

La polarizzazione tra il personaggio della resistente e quello della cantante si risolve nella diade dell'«Amour» e della «Révolution»⁵⁴:

Il serait tentant de les opposer, la femelle séductrice et la combattante endurcie, l'ancienne idole des premières Go-Go girls de Saïgon et l'héritière des sœurs Trung, ces grandes guerrières qui avaient bouté les envahisseurs venus de Chine hors du Vietnam, la Lilith qui avait très bien vécu de ses charmes, et l'Antigone usée par des années de lutte, d'abord contre les Américains et leurs alliés de Sud-Vietnam, puis contre les communistes, ces enfants de l'oncle Hô qui avaient trahi la cause des véritables libérateurs⁵⁵.

⁵⁰ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 175.

⁵¹ *Ivi*, p. 33.

⁵² *Ivi*, p. 173.

⁵³ *Ivi*, p. 33.

⁵⁴ *Ivi*, p. 35.

⁵⁵ *Ivi*, p. 32.

Come si legge in questo brano, i modelli mitologici che fanno da substrato sono allora Lilith da un lato, Antigone dall'altro.

L'intreccio della tragedia di Sofocle è noto: un conflitto insolubile oppone Antigone, figlia di Edipo, a suo zio Creonte, tiranno di Tebe. Creonte, in nome della legge della *polis*, ha proibito che venga data sepoltura a Polinice, nemico della città e fratello di Antigone. In nome delle leggi non scritte degli dèi, Antigone, invece, celebra ugualmente gli onori funebri. L'impossibilità di un compromesso conduce all'esito tragico: Creonte condanna a morte la nipote, ma così facendo attira un destino funesto su tutta la sua famiglia.

Secondo la studiosa Crystel Pinçonat⁵⁶, nel caso di Linda Lê e di altre scrittrici segnate dal colonialismo⁵⁷ il recupero di Antigone non è sempre marcato da una relazione ipertestuale in senso genettiano, come accade invece per altre riscritture postcoloniali e francofone. Pinçonat parla di un «Complesso di Antigone», cioè di un richiamo alla memoria di un'Antigone liberata dalle visioni cristallizzate di "sorella" e di pietà filiale. Nel caso di Lê, però, più che di un complesso si tratta di un «paradosso», termine che la scrittrice stessa impiega nel capitolo dedicato ad Antigone nel *Complexe de Caliban*. Il paradosso di Antigone consiste nel rifiuto della morte e poi nello «sceglierla» consapevolmente, nella sua essenza «sororale» che stride con l'irriducibilità della propria posizione, nell'apertura a un «linguaggio» nuovo pagato al caro prezzo della propria vita: «Le paradoxe d'Antigone est le paradoxe de tous les créateurs: il s'agit de mourir à soi pour permettre la naissance du langage»⁵⁸.

Nonostante Linda Lê nel *Complexe de Caliban* citi numerose versioni del mito di Antigone, quando le abbiamo chiesto se, nel caso di *Héroïnes*, avesse pensato a una versione in particolare, ha risposto menzionando il magistrale compendio di riscritture di Antigone di George Steiner (*Les Antigones*, 1992)⁵⁹ e un'altra figura eroica ancora, cioè Giovanna d'Arco. Questa risposta, a nostro avviso, è dovuta proprio al fatto che non vi è tanto l'intenzione di riscrivere un ipotesto specifico, quanto la necessità di riattivare l'immaginario collegato alla

⁵⁶ C. Pinçonat, *Le complexe d'Antigone. Relectures féministes et postcoloniales du scénario oedipien*, «Revue de littérature comparée», n. 344, 2012/4, pp. 495-509.

⁵⁷ In realtà, come la stessa Lê ricorda in un'intervista, lei è nata nel 1963 quindi nove anni dopo la fine della Guerra d'Indocina (1946-1954), con la quale si concludono circa cento anni di colonialismo francese in Vietnam. Cfr. *Histoire du Viêt Nam de la colonisation à nos jours*, cit., p. 50 e F. Noudelmann, *Machines à écrire: Conversation avec Linda Lê*, La Maison Française of New York University, ottobre 2018. (Consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<https://www.youtube.com/>>.

⁵⁸ L. Lê, *Antigone dans un paysage de crise*, in Ead. *Le Complexe de Caliban*, Paris, Christian Bourgois, 2005, pp. 151-165; p. 156.

⁵⁹ *Entretien avec Linda Lê à propos de son roman "Héroïnes" (2017)*, infra, p. 211.

figura di Antigone in qualità di «*mémoire vivante*»⁶⁰. Antigone diventa allora un «*contre-mythe*» perché, depurata dal racconto mistificatore del mito, la sua «*lotta contro la morte*» continua a riaffiorare:

Les mots contre la mort que prononcent les Antigones, même quand leur cri reste muet, relèvent le seuil de l'humain chaque fois que la machine à broyer se met en marche. Tout au long du siècle qui s'est écoulé, des Antigones des quatre coins de la planète ensanglantée ont fait revivre le mythe sans parfois connaître le nom et l'histoire d'Antigone: le mythe a acquis la force d'un contre-mythe. Il répond aux tentatives de banalisation de la mort et de dévaluation du mot (le mythe n'est plus, dans l'imaginaire, que mystification) par sa puissance de réinvention. Antigone «*tamisa sa liberté*», dit Nelly Sachs. Au bord de l'abîme, elle choisit. Sa réponse dit sa responsabilité envers les morts et auprès des morts. Elle inscrit la mort dans la vie et la vie contre la mort. Aussi, son dernier mot au cœur des ténèbres est le mot *hommage*, tandis que Créon, enfin lucide sur lui-même, s'écrie: «*Je ne suis rien de plus qu'un néant désormais*»⁶¹.

Il modello di Antigone si intravede anche nel personaggio di Una, l'eroina fiera e «*monolitica*» del romanzo *Cronos* (2010). Per proteggere il padre invalido, Una sposa Karaci, primo ministro senza scrupoli del governo dittatoriale che tiene in scacco la città. Fatta prigioniera, Una scrive lettere al fratello Andréas in esilio, dando vita a un incastro polifonico che vede alternarsi la voce di Una a quella del narratore alla terza persona singolare. Nell'ultima lettera, posta a chiusa del romanzo, Una svela il tradimento che vanifica il suo tentativo di sovvertire il regime e che determina la sua condanna a morte. Come l'Antigone di Sofocle, che, scortata dalle guardie, rimpiange per un momento la vita con Emone, anche Una si duole di non portare a termine il proprio ruolo di madre⁶² e di non poter educare il figlio: «*Il serait devenu un lecteur avide de voyager à travers les livres, pratiquant les auteurs les plus divers*»⁶³. A testimonianza della morte eroica di Una restano le sue lettere e le sue ultime parole: «*Ces pages ne sont pas le testament d'une défaitiste. Nous sommes loin de l'épilogue, demain ce régime sera en liquéfaction, demain les guetteurs verront se lever une nouvelle aube*»⁶⁴.

⁶⁰ L. Lê, *Antigone dans un paysage de crise*, in Ead. *Le Complexe de Caliban*, cit., p. 153.

⁶¹ *Ivi*, p. 160.

⁶² Per un'analisi di Antigone in *Cronos*, in *Memoriam, À l'enfant que je n'aurai pas* vedi G. Ni Chellaigh, *Voyelles mutilées, consonnes aux jambages arrachées: Linda Lê's compulsive tracing, erasing, and re-tracing fragments of the self in writing*, in «*Contemporary French and Francophone Studies*», 2014, vol. 18, n. 4, pp. 438-446. In *In Memoriam*, dunque, anche Antigone è associata, come abbiamo visto per Lilith, al personaggio di Sola e al rifiuto della maternità.

⁶³ L. Lê, *Cronos*, Paris, Christian Bourgois, p. 159.

⁶⁴ *Ivi*, p. 164. Corsivo nel testo.

La genealogia del personaggio della «maquisarde» affonda dunque nell'immaginario evocato dalle Antigoni, ma è modellata anche sulla mitologia della cultura vietnamita. Nel brano citato⁶⁵ sono infatti menzionate le due sorelle Trung, proclamate eroine nazionali dal governo della Repubblica Socialista del Vietnam. Le sorelle Trung fanno parte del pantheon femminile del Vietnam: alla morte del marito di una delle due, le sorelle presero il comando delle truppe insorte contro l'invasore cinese che opprimeva la parte nord del Paese. Riportarono straordinarie vittorie e in seguito governarono per tre anni fino a quando, a loro volta sconfitte, si annegarono per non cadere in mano nemica. Le loro gesta, datate al 40 d.C., sono documentate da fonti storiche, sebbene le due sorelle siano poi diventate personaggi leggendarie e oggetto di culto in quanto simboli della lotta per l'indipendenza del Vietnam⁶⁶.

«La demi-sœur»

Linda Lê menziona le sorelle Trung anche in *Chercheurs d'ombres*, nel capitolo⁶⁷ dedicato a una serie di coppie di sorelle: Sherazade e Dunyazade, Thuy Kiêu e Thuy Vân de *La storia di Kieu* (1820) del poeta vietnamita Nguyen Du, Antigone e Ismene, Anna e Didone, Claire e Solange in *Les Bonnes* (1947) di Jean Genet, Stella e Bianca in *Un tram chiamato desiderio* (1947) di Tennessee Williams, le star del cinema muto Lillian e Dorothy Gish nel ruolo di Henriette e Louise in *Le due orfanelle* (*Orphans of the Storm*, 1921) di D.W. Griffith, ecc.

Quest'ultima coppia di sorelle, in merito a *Héroïnes*, offre spunti particolarmente significativi per quanto riguarda l'ultima delle tre eroine, che è la sorellastra («demi-sœur») della cantante, soprannominata «lys brisé» (giglio infranto) dalla corrispondente. Questo personaggio fa il suo ingresso nella seconda parte del romanzo quando la corrispondente scopre, nell'archivio dell'agenzia di viaggi in cui lavora, che la cantante ha fatto un breve soggiorno in Austria, nella regione della Carinzia. Là vive la sorellastra di cui non conosceva l'esistenza, anch'essa esiliata dal Vietnam alla morte del padre, poco prima del 30 aprile 1975. Rifugiata dapprima a Parigi, successivamente trova accoglienza in una famiglia di Klagenfurt⁶⁸. Dopo aver lavorato come interprete e giornalista, il matrimonio con un uomo

⁶⁵ Infra, p. 45.

⁶⁶ *Viêt Nam. Miti e racconti*, a cura di A. Chiricosta e M. Gatti, Milano, O barra O edizioni, 2014, pp. 113-118.

⁶⁷ L. Lê, *En miroir. (Des duos de sœurs, du fade et du piquant)*, in *Chercheurs d'ombres*, cit., pp. 123-164.

⁶⁸ Città in cui sono nati Robert Musil e Ingeborg Bachmann. Per la significativa influenza dell'opera e della vita di Bachmann in Linda Lê si rimanda a A. Kurmann, *When the Case Writer Eclipses the Case. Linda Lê's Case Study of Ingeborg Bachmann*, in *Case Studies and the Dissemination of Knowledge*, a cura di J. Damousi,

ricco e violento che la conduce alla follia le vale probabilmente l'appellativo di "giglio infranto", titolo del film omonimo di Griffith con Lillian Gish come attrice protagonista, *Le Lys brisé* (*Broken Blossoms*, 1919), cui Linda Lê si è ispirata⁶⁹. Nel film, ampiamente pubblicizzato in Francia al momento dell'uscita⁷⁰, un'adolescente dei sobborghi di Londra è vittima dei soprusi del padre che non accetta la sua relazione con un cinese.

Come nel caso della «maquisarde», anche il personaggio della sorellastra è costruito per contrasto con quello della cantante, della quale rappresenta il «doppio⁷¹ negativo», l'elemento instabile e scomodo nella coppia formata dalle due sorelle: «L'ancienne vedette de Saigon, très superstitieuse, paraissait avoir voulu faire ce voyage pour conjurer, croyait-elle, le mauvais sort que son double négatif lui aurait jeté»⁷². L'intraprendenza di una è contrapposta alla fragilità dell'altra, come accade in tutte le coppie di sorelle analizzate in *Chercheurs d'ombres*. Attraverso la descrizione delle foto che ritraggono la sorellastra, stavolta non scattate dalla corrispondente ma trovate su internet, emerge un ritratto agli antipodi di quello della cantante:

On ne pouvait qu'être frappé par une certaine ressemblance, même si le visage de la vedette avait une expression de dureté, tandis que celui de sa demi-sœur révélait quelque chose d'angélique en elle. Oui, quelque chose d'angélique, mais de souffrant aussi, comme si ce qu'elle avait enduré pendant son enfance, les années de solitude vécues en Carinthie, tout pesait d'un lourd poids sur ses épaules⁷³.

La «demi-sœur» negli anni del matrimonio vive reclusa in un castello della Carinzia, prigioniera di un rapporto dal quale poi riesce a evadere fuggendo a Parigi, in cerca della celebre cantante. Gli anni bui passati in Carinzia e gli abiti neri le valgono un altro epiteto ancora, quello di «*dame en noir*». Ma forse ciò che colpisce di più è che questo è l'unico personaggio per il quale viene impiegato il termine «mythe», nonostante non sia associato a una figura mitologica nello specifico, a differenza della cantante e della resistente:

B. Lang, K. Sutton, New York, Routledge, 2015, pp. 203-218; Ead., *Intertextual Weaving in the Work of Linda Lê: Imagining the Ideal Reader*, cit.

⁶⁹ *Entretien avec Linda Lê à propos de son roman "Héroïnes" (2017)*, infra, p. 216.

⁷⁰ Nonostante una ricezione non del tutto positiva da parte del pubblico, in Francia è stato un film cult per un'intera generazione di critici del cinema ed è ancora considerato uno dei capolavori di Griffith, regista che oggi non gode di una buona reputazione a causa delle pesanti implicazioni razziste del blockbuster sulla guerra civile americana *Nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*, 1915). Vedi A. Fee, *Blossoms Breaking at the Dawn of Cinephilia: The Reception of D.W. Griffith in France*, in *A Companion to D.W. Griffith*, a cura di C. Keil, Hoboken, Oxford, John Wiley & Sons, 2018, pp. 510-532.

⁷¹ Il fatto di essere una figura "doppia" è spesso rivendicato dalla stessa Linda Lê, che in varie interviste ha sottolineato i vantaggi che possono derivare dal dirsi di nessun luogo. Vedi, fra le tante, l'intervista rilasciata a F. Noudelmann, *Machines à écrire*, cit.

⁷² L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 167.

⁷³ *Ivi*, pp. 160-161.

Dans les environs du château, comme on ne l'apercevait que très rarement, *la dame en noir* était devenue une sorte de mythe, presque un fantasma pour les habitants de ce village qui, avant qu'elle ne fit son apparition dans les années 1980, n'avait jamais vu d'Asiatique⁷⁴.

Il concetto stesso di mito, qui accostato a quello di “fantasma”, è materiale di costruzione di questo personaggio, come anche nel caso delle altre eroine del romanzo e di altre opere di Lê.

Come è stato notato dalla critica, tuttavia, i personaggi di Lê non sarebbero riscritture di «eroi mitici» in senso stretto, che Lê recupera in larga parte dalla tradizione occidentale, ma «antieroi» che falliscono sotto il peso delle proprie fragilità⁷⁵. Questa idea di mito decaduto e di svalutazione del ruolo del poeta - «Homère s'est tu»⁷⁶ - si trova anche nel paragrafo finale del *Complexe de Caliban*, intitolato significativamente “La fin du mythe”⁷⁷.

Considerata la loro genealogia illustre, le *héroïnes* espletano la funzione fondativa che ci si aspetterebbe da un'eroina epico-mitica? L'assenza di ambientazioni nitide e di descrizioni dettagliate, sebbene i luoghi attraverso i quali esse si spostano siano numerosi, sembra suggerire l'impossibilità di fondare una nuova identità nei Paesi occidentali in cui errano. L'esilio fisico non conduce a un punto d'approdo e si traduce nello straniamento dei personaggi, prigionieri di un modello che non può essere reiterato altrove. Il loro ruolo, allora, potrebbe essere quello di *trait d'union* tra il passato glorioso di un popolo distrutto dalle guerre e un presente di cui si cerca ancora, con fatica, di rimettere insieme i pezzi. Attraverso il substrato mitologico del testo viene riattivata la «memoria viva» di cui il mito, seppur decaduto, è sempre portatore.

2.2 L'«ENQUÊTE» DI V. E DELLA SUA CORRISPONDENTE

Ricostruire la sequenza della storia e riavvolgerla secondo un filo narrativo è quello che cercano di fare gli altri due personaggi di *Héroïnes*, che sono V. e la sua corrispondente.

⁷⁴ *Ivi*, p. 185.

⁷⁵ C. Selao, *Le figures mythiques en Linda Lê*, in *Les Réécrivains. Enjeux Transtextuels dans la Littérature Moderne d'Expression Française*, a cura di P. Bergeron e M. Carrière, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 77-96. Le figure mitiche dell'opera di Linda Lê cui Selao dà rilievo sono principalmente Antigone ed Elettra.

⁷⁶ L. Lê, *Le complexe de Caliban*, cit., p. 173.

⁷⁷ *Ivi*, pp. 171-178. Lê si richiama al breve racconto di Kafka intitolato *Prometeo*.

Indagano sulle tre eroine come due «reporter», seguendo la pista di un'inchiesta («enquête») che ha l'ambizione di trasformarsi in romanzo.

V. e la corrispondente sembrano i personaggi più statici, ma la loro indagine sulle vite delle eroine è il motore della storia. Alla fine del romanzo tentano di realizzare anche loro un «projet de voyage»⁷⁸, che consiste nel ritrovarsi e vedersi per la prima volta «*au milieu de nulle part*»⁷⁹ (in mezzo al nulla), in un luogo sperduto al confine tra Francia e Svizzera. Tra i posti per questo incontro, durante il quale i due personaggi finalmente si incontreranno di persona dopo aver intrattenuto una lunga corrispondenza per mail, ci sono una stazione semiabbandonata oppure un caffè anonimo da aeroporto, veri e propri nonluoghi⁸⁰. La corrispondente sceglie infine una camera d'hotel situata sulla frontiera tra i due Paesi, dove potrebbe anche realizzare una nuova serie di foto da intitolare «*Au milieu de nulle part*»⁸¹.

La caratteristica che accomuna V. e la corrispondente è quella di essere due «émigrés de l'intérieur»⁸², espressione cara all'autrice Linda Lê per esprimere la sensazione di sentirsi esiliati dalla propria patria e da sé stessi. Sia V. che la corrispondente sono nati in Europa da genitori originari del Vietnam: la corrispondente a Parigi, all'indomani della riunificazione del Vietnam (1 maggio 1975)⁸³; V. in una cittadina del cantone svizzero francofono di Vaud. Il sentimento di non appartenere al luogo di nascita e la necessità di indagare su un "altrove" dimenticato oppure perduto è il tratto distintivo della coppia V./corrispondente.

Come due «detective», conducono delle «investigations»⁸⁴, elaborando nelle mail che si scambiano il materiale ricavato dalla corrispondente grazie alle fotografie, alle ricerche che svolge tramite il suo impiego in un'agenzia di viaggi e alle storie riportate dalla comunità vietnamita di Parigi. L'interesse per le tre eroine e il bagaglio di storia che si portano dietro scaturisce proprio dalla fotografia della cantante con la civetta, che V. vede in un'esposizione di una galleria d'arte sul lago Lemano. Dal momento in cui V. prende i contatti con la fotografa e sua futura corrispondente, i due personaggi diventano gli «enquêteurs»⁸⁵ sulle

⁷⁸ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 211.

⁷⁹ *Ivi*, p. 195. Corsivo nel testo.

⁸⁰ Come è noto, Marc Augé conia la locuzione nonluogo nel suo saggio *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992. I nonluoghi sono il prodotto della surmodernità e si contrappongono ai luoghi antropologici in quanto spazi impersonali, di passaggio, in cui non è possibile radicarsi e dove pertanto non si trova nessuna identità, tradizione, storia o relazione sociale, ma soltanto prodotti di consumo.

⁸¹ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 195. Corsivo nel testo.

⁸² Cfr. L. Lê, *Par ailleurs (exils)*, Paris, Christian Bourgois, 2014.

⁸³ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 37.

⁸⁴ *Ivi*, p. 111 e p. 198.

⁸⁵ *Ivi*, p. 41.

tracce della «célèbre chanteuse», avventurandosi in una ricerca che, in particolar modo per V., si trasforma in una resa dei conti con i fantasmi del passato:

Ses parents lui devenaient moins étrangers, le pays qu'ils avaient déserté bien avant sa naissance lui paraissait moins un territoire inaccessible, entouré de barrières symboliques. Il se disait redevable à la correspondante de lui avoir frayé un chemin jusqu'à l'ancienne vedette de Saïgon, chemin qui en réalité le conduisait vers un passé qu'il ne pouvait pas connaître, mais qu'il se devait d'exhumer. Il avait trop longtemps tourné autour de ce gouffre noir que le Vietnam représentait à ses yeux, il avait failli y sombrer, attiré par ce qu'il croyait y trouver de vertigineusement séduisant et d'effrayant à la fois. En se lançant dans une enquête autour de la chanteuse, il apprit à tenir à distance les fantômes⁸⁶.

Linda Lê nel suo secondo romanzo *Fuir* (1988) aveva già messo in scena due personaggi in cerca di sé stessi. Il narratore è un vagabondo soprannominato «le Japonais», entrambi di origine asiatica, vagano per la vie di una città sconosciuta, probabilmente in Francia, riflettendo sulla loro condizione di solitudine e di esilio. Secondo la studiosa Julie Assier, questa «errance à la fois géographique et mentale»⁸⁷ è accresciuta dal fatto che i luoghi dell'erranza non sono descritti, immergendo i personaggi in una situazione ovattata, di «sogno». Questa coppia di personaggi sono l'uno lo specchio dell'altro: il narratore è il doppio del vagabondo che, come altri personaggi di Lê, sceglie la via del suicidio.

Il doppio, la follia, il sogno sono aspetti trasversali nell'opera di Lê. La coppia di personaggi l'uno il doppio dell'altro, impegnati in un'«enquête», la ritroviamo in particolar modo in *Personne* (2003). Si tratta di un romanzo polifonico dove la voce di ciascuno dei personaggi, narratore compreso, è resa tramite la focalizzazione multipla, passando dalla terza alla prima persona. Il narratore vorrebbe scrivere un romanzo su un personaggio chiamato *Personne* (“nessuno”), che però si rifiuta di ricalcare il modello omerico: «Personne ne veut en aucun cas être Ulysse réincarné. Voyez un peu, lecteur, dans quelle situation je me trouve»⁸⁸. Si tratta anche in questo caso di un personaggio mentalmente instabile, mosso da un «désir de révolution» che lo porta sulle tracce di un'«enquête». *Personne* indaga sulla detective Katimini (nome parlante che deriva probabilmente dalla locuzione avverbiale «en catimini», cioè “segretamente”, “di nascosto”), che conduce a sua volta un'inchiesta su *Personne*. Il quarto personaggio è una donna chiamata Tima che tiene un diario di aforismi lirici e che intraprende un viaggio a Praga. La molteplicità di punti di vista confonde i

⁸⁶ *Ivi*, pp. 214-215.

⁸⁷ J. Assier, *En quête de soi, enquête sur soi. Représentations du vagabond dans “Fuir” (1988) de Linda Lê*, «Quêtes littéraires», n. 4, 2014, pp. 147-155; p. 148.

⁸⁸ L. Lê, *Personne*, Paris, Christian Bourgois, p. 14.

personaggi stessi, che a più riprese si chiedono se il loro viaggio e gli altri protagonisti non siano altro che un «sogno».

Personne sembra anticipare in certi aspetti *Héroïnes* (2017), come si intuisce anche da questo passaggio dove Tima, durante una visita in un museo di Praga, riceve in dono un libro:

*Connaissez-vous ce roman? Je jetai un coup d'œil sur la couverture. Non, je ne l'ai pas lu. L'héroïne..., commença-t-il à dire. Mais il s'arrêta et ouvrit le livre. Je vais plutôt vous en lire un passage, Ainsi l'histoire a eu lieu, la légende, et nul ne va la raconter. Mais quelque part, peut-être, il reste au moins une empreinte, la trace d'une âme, de cette beauté, de cette splendeur*⁸⁹.

La «*legende*» di questa «*héroïne*», di questa «*beauté*» raccontata in un romanzo ricorda molto la storia della «célèbre chanteuse» sulla quale, in *Héroïnes*, indagano la coppia di «detective» formata dalla corrispondente e da V., quest'ultimo non a caso studioso di Kafka e con l'ossessione per Praga. V. e la corrispondente sognano e progettano un viaggio a Praga, frontiera oltre la quale usciranno forse dalla loro *impasse*.

Praga, come ha scritto Claudio Magris, è la città «fantastica» e «letteraria», la patria d'elezione degli esiliati, il «fantasma» dal quale Kafka non riesce a liberarsi e che segna il suo destino di «sradicato» in patria. Grazie alla letteratura praghese, il mito di Praga si costituisce come *topos* letterario, fonte d'ispirazione per gli scrittori successivi:

Nascita, destino, colpa, necessità e al contempo impossibilità di giustificarla: si tratta di termini che indicano la tendenza a vivere una situazione storica come una fatalità e a proiettarla nella luce, magica e angosciosa, del mito. Gli scrittori praghese inventano una Praga fantastica e cartacea, che successivamente altri scrittori assumono come paesaggio delle loro storie, le quali ribadiscono quel luogo immaginario, da cui sono sorte, scambiandolo per un mondo reale, in una tautologia senza fine e tuttavia capace di sempre nuova poesia, la poesia della vita inesistente e sognata⁹⁰.

I fantasmi di Praga e di Kafka ricorrono in *Héroïnes*: oltre al progetto di viaggio per Praga, le mail che V. si scambia con la corrispondente fanno eco al carteggio (1920-1922) che Kafka intrattiene con l'amata Milena. Il sottotitolo stesso del romanzo, *Un rêve éveillé* («Un sogno a occhi aperti») allude probabilmente alle atmosfere oniriche e stranianti dell'opera kafkiana e in particolare al personaggio di Joseph K., protagonista del racconto *Un sogno* (1914-1915).

⁸⁹ *Ivi*, p. 109.

⁹⁰ C. Magris, *Perché lei è nato a Praga?*, in *Id.*, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 148-153; p. 150.

Il viaggio a Praga, presente in *Personne* prima ancora che in *Héroïnes*, è la concretizzazione dell'«enquête» preliminare sulle tre eroine condotta e sognata da V. e dalla sua corrispondente.

Per capire il significato del termine «enquête» prendiamo in considerazione l'intervento di Linda Lê per «Le livre en question»⁹¹, dove riflette sul valore del libro quale «lieu de questionnement», nel senso in cui ogni libro solleva un'interrogazione in chi legge, e sul ruolo delle biblioteche come «pénitenciers» dove vengono rinchiusi i grandi pensatori. Lê gioca sulla doppia valenza semantica del termine «question», cioè interrogazione e interrogatorio, riconducendolo al suo significato medioevale di “ricerca” (dal latino *quaestio*) e, in termini giudiziari, di “inchiesta”, in francese «enquête»: «soumettre à la question» (mettere a tema) significa ottenere la confessione di un testimone tramite tortura⁹². A partire dalla seconda metà del tredicesimo secolo lo scopo delle *enquêtes* era quello di scoprire una «verità» considerata una prova sulla base delle parole estorte ai testimoni⁹³.

In *Héroïnes* questo termine si presta anche a un'interpretazione che lo considera in due parole separate – *en quête* – cioè “in cerca di”, laddove *quête* (dal participio passato *quaesita*, “cercata”) indica sia una ricerca sia un cammino di scoperta personale attraverso l'indagine sulla storia delle tre eroine. Alla fine dell'*enquête* comincia l'«aventure», cioè il viaggio nel mondo reale, nell'esperienza. Nel finale del romanzo, dice la corrispondente a V.: «L'aventure ne fait que commencer»⁹⁴. La costruzione letteraria delle tre eroine, specialmente la polarizzazione «chanteuse/maquisarde», mostra l'intento di narrarne le gesta attraverso le quali si vuole sia ricordare un passato eroico perduto che fissarlo nella memoria. Tuttavia non è sufficiente la ricostruzione della storia, a partire dalla cesura epocale del 30 aprile 1975, sulla base di una narrazione eroicizzante che riprende elementi dell'immaginario mitologico occidentale, come si è visto per Lilith e Antigone.

⁹¹ *Lecture de Linda Lê: une création originale autour d'Alexandre Griboïedov*, «Le Livre en question», BIS Bibliothèque interuniversitaire Sorbonne, marzo 2020. (Consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<https://www.youtube.com/>>.

⁹² *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*: <<http://stella.atilf.fr/>>.

⁹³ «L'ensemble de la doctrine chrétienne est d'ailleurs fondée sur la notion de vérité et l'Évangile se présente comme un “témoignage de vérité”. De même, dans le cadre d'une enquête, la procédure du *credit/non credit* vise à établir une vérité fondée sur la parole du témoin qui va accréditer ou non, apporter foi ou pas, au contenu de la question qui lui est posée et appuyer ses dires sur des preuves. La “vérité” est également ce qui confère sa légitimité au pouvoir», L. Verdon, *L'aveu à travers les études médiévales. Bilan historiographique et pistes de recherche*, in *Quête de soi, quête de vérité: Du Moyen Âge à l'époque moderne*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2007, pp. 77-82; p. 81. (Consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<http://books.openedition.org/>>.

⁹⁴ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 218.

Come ha spiegato Giorgio Agamben, che a sua volta si richiama alla tradizione medioevale, la *quête* è il «contrario» dell'avventura perché nega la possibilità di «unire scienza ed esperienza in un unico soggetto» ed è essa stessa «il riconoscimento che l'assenza di via (aporia) è l'unica esperienza possibile per l'uomo»⁹⁵.

Per rifondare la propria identità, a V. non resta che abbandonare il mito dell'altrove e delle origini e fare «esperienza» nel mondo reale. L'«aventure» annunciata nel finale del romanzo, per dirlo sempre con le parole di Agamben, «si presenta come l'ultimo rifugio dell'esperienza»⁹⁶, cioè come quella «via» che è effettivamente possibile percorrere.

V. immagina la partenza e le tappe del suo viaggio insieme alla corrispondente e, significativamente, è proprio a questo punto che il romanzo si interrompe, ponendo fine alla finzione narrativa: «Il en avait fini avec les fantômes, ceux de Prague, du Vietnam, de l'Helvétie ou d'ailleurs. Oui, il en avait fini, répèterait-il à la correspondante. Alors, lui répondrait-elle, l'aventure ne fait que commencer»⁹⁷.

2.3 LA TRASMISSIONE DEL PATRIMONIO ORALE

Si Lilith est «l'origine de l'espèce», c'est sans doute parce qu'elle figure l'authenticité et la puissance du langage originel, un langage qui est chant, libéré de toute entrave, comme le proclament les auteurs contemporains qui convoquent ce personnage marginal et premier tout à la fois, qui sut traverser le temps malgré les soupçons qui obscurcissent son devenir⁹⁸.

La forza del linguaggio originale, inteso come canto, è l'essenza di Lilith. In questa citazione la studiosa Pascale Auraix-Jonchière lo mette bene in evidenza, notando come ancora oggi numerosi autori e autrici facciano riferimento a questa figura mitologica. Abbiamo visto come, in *Héroïnes*, la «célèbre chanteuse» sia accostata proprio a Lilith. La voce della cantante ricorre incessantemente nelle pagine del romanzo ed è ascoltata dagli altri personaggi, che intraprendono un percorso identitario profondamente legato alla lingua d'origine.

⁹⁵ G. Agamben, *Infanzia e storia* [1978], Torino, Einaudi, 2001, pp. 23-24.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 218.

⁹⁸ P. Auraix-Jonchière, "Lilith", cit., p. 1464. Auraix-Jonchière nel lavoro che ha dedicato a Lilith (*Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, «Cahier romantique», n. 8, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002) insiste sull'importanza che il nome e l'etimologia di Lilith, legate al canto, all'oralità e alla notte, hanno rivestito nella ricezione di questa figura e nelle sue successive riformulazioni.

La dimensione di sogno inconsistente che pervade *Héroïnes* non permette descrizioni fisiche precise. Sono i sensi a dare l'ordine del racconto: la vista delle fotografie da un lato e l'ascolto della voce della cantante dall'altro. Le continue anafore della parola «voix» creano un ritmo ridondante e suggeriscono un'oralità intrinseca al testo, dove né la voce della cantante né quelle delle altre eroine sono mai riportate tramite discorso diretto. Le ossessive ripetizioni degli epiteti («célèbre», «boiteuse», «le lys brisé»), della data del 30 aprile 1975, sono gli strumenti performativi del narratore, ai quali si attinge in modo iterativo affinché restino impressi in chi legge. Se i singoli dettagli relativi alle descrizioni di luoghi e personaggi sono trascurati, l'insistenza sulle ripetizioni sembra prendere in prestito le tecniche della narrazione orale.

Il repertorio della cantante e del compositore evoca due culture differenti e opera un'unione tra una «musique héritière des grandes traditions orientales et la musique pop»⁹⁹. Tuttavia, la mediazione tra passato e presente, Oriente e Occidente, presenta un lato grottesco dovuto alla voce della cantante, diventata «roca» a causa dell'eccessivo fumare, e al «pianoforte scordato» del «savant mélodiste»¹⁰⁰.

In questo passaggio si trova esplicitata la funzione dell'oralità, vettore per la trasmissione della memoria di una comunità che si è poi dispersa. La voce, intesa sia come parola che come suono, esprime qualcosa in più del testo scritto:

V. par exemple, avait grandi en entendant souvent à la maison la voix de la célèbre chanteuse glorifier, dans une chanson que le mélodiste (et parolier) avait composé en exil, un Vietnam orgueilleux de son passé, allié des États-Unis, un Vietnam en pleine renaissance une fois qu'il se serait débarrassé des idéologues responsables de l'exode de l'élite de la société, de la misère qui sévissait depuis des décennies, de la privation des libertés individuelles¹⁰¹.

Durante i pranzi in famiglia della domenica, il repertorio musicale della «célèbre chanteuse» è d'obbligo. Le sue canzoni commuovono i commensali, esiliati in Svizzera dal Vietnam, con il ricordo del tempo glorioso in cui Saigon non era ancora caduta.

Anche la comunità di esuli in California reagisce in modo emotivo alle performance del duo cantante-compositore: «Il y eut des cris d'émotion, des larmes»¹⁰². Durante la sua ultima esibizione, la cantante ammalia il pubblico:

⁹⁹ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 12.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 14.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 16.

¹⁰² *Ivi*, p. 13.

Quand sa voix s'était élevée, un frisson avait parcouru la salle. Même les plus jeunes, qui ne comprenaient pas bien le vietnamien et ne saisissaient pas toute la signification de cette chanson que le savant mélodiste (et parolier) avait composé à sa demande, sentaient qu'il se passait quelque chose de peu ordinaire. Voilà une femme devenue presque une légende dans la communauté des émigrés, soupçonnée de s'être montrée sans cœur, cruelle, en une circonstance où elle aurait pu s'acheter une conduite, et qui réussissait à envoûter une foule hostile, tant et si bien qu'on en oublia l'épisode dramatique impliquant sa demi-sœur¹⁰³.

Oralità e «patrimonio» sono due parole chiave in *Héroïnes*. Non è secondario che il personaggio femminile più rilevante sia la «chanteuse», che con la sua voce non solo riattiva una memoria condivisa da una comunità di dispersi, ma genera anche una serie di «histoires» sul suo conto. Queste storie vengono poi trasmesse di generazione in generazione con licenza di «varianti», proprio come in un racconto mitico a sfondo pedagogico:

Les histoires qu'ils se racontaient à son sujet, histoires que tout le monde avait fini par connaître par cœur sans s'interdire de broder autour, faisaient maintenant partie, pour ainsi dire, du patrimoine: elles se transmettaient de la vieille génération à la nouvelle, avec des variantes, selon que les familles qui en tenaient la chronique voulaient ou non en tirer une morale édifiante destinée à servir de leçon aux jeunes filles¹⁰⁴.

Il fatto che la «célèbre chanteuse» sia in declino, che abbia la voce roca e che il pianoforte del «savant mélodiste» sia scordato, possono essere un sintomo dell'impossibilità di trasmettere appieno il loro messaggio. La voce, forse, non basta più per comunicare la memoria e i valori della comunità. Infatti, è grazie alla fotografia con la civetta scattata dalla corrispondente che questa «Lilith vieillissante» acquista interesse agli occhi di V., che decide di indagare sul suo conto e di scriverne la storia:

C'était cette exilée souffrante, cette Lilith vieillissante, cette aventurière à la poursuite de l'amour, pour la dernière fois, peut-être, que la correspondante avait voulu révéler à ceux qui poseraient les yeux sur la photographie à la chouette. Beaucoup n'y avaient vu qu'une Asiatique plus toute jeune, sans rien de particulier, mais V. dès qu'il entra dans la galerie où était accrochée la série *Pierre Blanche*, eut l'impression que lui apparaissait une femme aperçue en rêve. Toute la curiosité, assez vague, qu'il avait conçue jusque-là pour celle dont il ne comprenait pas bien les chansons, prit presque la force d'une hallucination. Il croyait n'éprouver qu'un intérêt assez limité pour les chanteuses et les actrices, leur préférant les héroïnes de romans qui restent toujours juvéniles, ou les femmes poètes qui savent vieillir. Brusquement, quand s'offrit à son regard la photographie à la chouette, il sentit battre son cœur avec violence¹⁰⁵.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 209-210.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 110.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 110-111.

Alla voce della cantante, dunque, è affidato il compito di riportare nel presente un passato lontano di cui si cercano le tracce. Per lei, il Vietnam all'apice dello splendore è quello del governo filoamericano che le ha garantito il massimo della fama. Le canzoni menzionate sono spesso due, quella dedicata agli «errements d'un repris de justice» e quella per gli «émigrés au bout du monde: ils ne trouvaient nulle part leur place, ils portaient dans leur corps la haine de ceux qui les avaient chassés de chez eux et la crainte de mourir sans avoir revu le pays d'enfance»¹⁰⁶.

Due ulteriori aspetti che colpiscono sono, da un lato, l'assenza di un intervento diretto della voce della cantante nel testo, dall'altro il fatto che le canzoni sono in una lingua, il vietnamita, che né V. né la corrispondente conoscono. La corrispondente, infatti, inventa e riscrive in francese a partire da lingue di cui non ha la padronanza, attuando così un vero e proprio tradimento dei testi:

Elle n'avait en réalité pas de métier. Elle faisait tout en dilettante: des photographies, des traductions, elle s'acquittait de *missions* auprès d'agences immobilières, d'agences de voyages, sans que V. eût jamais su en quoi consistait ces missions. Elle traduisait depuis plusieurs langues, qu'en fait elle ne connaissait presque pas. Elle prétendait que son intuition la guidait: elle comprenait d'instinct les textes qu'elle était supposée traduire en français¹⁰⁷.

La corrispondente si cimenta anche nella traduzione dell'ultimo testo scritto dal «savant mélodiste». La canzone racconta in tono polemico di quei «déracinés», trapiantati dall'Oriente in Occidente, che hanno bruscamente smesso di parlare la «langue maternelle» rendendosi poi conto, con uno «choc en retour», che non solo hanno tradito la propria patria, ma anche sé stessi. Per difendersi da questa accusa e dalla sensazione di sprofondare in un «marécage des origines» (palude delle origini), si nascondono dietro il baluardo del «*cosmopolitisme*»:

Ils se défendent contre l'accusation de trahison en arguant de leur *cosmopolitisme*, qui les élève, tandis qu'ils ne peuvent que s'enliser irrémédiablement dans ce qu'ils appellent le marécage des origines (ils se font les défenseurs de ceux qui se disent de nulle part et se sentent partout chez eux, ne revendiquant aucun territoire comme leur appartenant en propre car les hasards de la destinée ont voulu qu'ils naissent en ces lieux)¹⁰⁸.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 92.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 20.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 184. Corsivo nel testo.

Linda Lê, in una recente intervista, alla domanda del filosofo francese François Noudelmann che chiede se sia possibile una «creolizzazione» tra lingua francese e lingua vietnamita, risponde notando come in certi romanzi siano sempre le stesse parole in vietnamita ad apparire, creando un effetto «esotico» al quale lei si oppone fermamente. In questi testi, sempre secondo Lê, non avviene una vera «ibridazione» perché i termini in vietnamita più che ricreare un altrove si limitano a simularne l'idea per chi legge¹⁰⁹.

La musicalità e la sonorità del vietnamita, lingua che Linda Lê ha smesso ufficialmente di parlare all'età di 18 anni, emergono in filigrana nel suo francese complesso. La studiosa Thi Thu Thuy Bui, in un articolo intitolato *De l'exil du langage au langage de l'exil*, nota come ne *Les Trois Parques* (1997) il termine francese *perte* (perdita) riferito alla morte del padre, in vietnamita significhi proprio “morte”, con accezione rispettosa¹¹⁰. Questo romanzo è stato scritto dopo la morte del padre di Lê, avvenuta nel 1995 in Vietnam senza che lei vi avesse fatto ritorno. Come la stessa Lê afferma, il periodo di grande sofferenza che ne è derivato ha inciso sullo stile e sul linguaggio, denso di neologismi e di riferimenti alla lingua del padre. Sempre secondo Bui, la presenza di una lingua dalla quale volutamente Lê si è distaccata, si ritrova anche nei nomi dei suoi personaggi, che sono «noms révélateurs» in base all'uso del vietnamita¹¹¹.

In effetti, i personaggi femminili di *Héroïnes* sono privi di un nome proprio ma caratterizzati tutti da un elemento fisico: la bellezza e lo sguardo scuro della cantante, la ferita di guerra che ha reso zoppa la resistente, il fisico esile della sorellastra. La scelta di nominare i personaggi tramite soprannomi è tipica dell'intera produzione di Lê, come si è già visto ad esempio per Sola, la protagonista solitaria di *In Memoriam*, per il personaggio irriducibile e monolitico di Una in *Cronos*, o ancora per Personne, il personaggio che si rifiuta di essere Ulisse nel romanzo omonimo.

Si potrebbe avanzare l'ipotesi che questi nomi servano a mistificare le origini dei personaggi, quindi la loro provenienza geografica e culturale. Eppure questa supposizione viene meno se si considera un personaggio come V., iniziale che sta chiaramente per

¹⁰⁹ F. Noudelmann, *Machines à écrire*, cit.

¹¹⁰ Il titolo dell'articolo di Bui sottolinea il processo inverso avvenuto in Linda Lê, cioè di un linguaggio che implica l'esilio e non viceversa. Thi Thu Thuy Bui, *Linda Lê: de l'exil du langage au langage de l'exil*, Vietnam littéraire – Traversées, Belles Lettres Diffusion, 2012, pp. 29-44. Bui ha dedicato alla trilogia di Linda Lê *Les Trois Parques* (1997), *Voix: une crise* (1998), *Lettre morte* (1999) la sua tesi di dottorato, intitolata *La crise de l'exil chez Linda Lê: l'itinéraire du deuil dans la trilogie consacrée à la mort du père*, Université Lyon Lumière 2, 2012.

¹¹¹ T. T. T. Bui, *Linda Lê: de l'exil du langage au langage de l'exil*, cit.

Vietnam, come anche Lê ammette senza riserve¹¹². Potrebbe allora trattarsi di un modo per negare il rifondarsi dell'identità di questi personaggi in un altrove geografico? A ben guardare restano tutti legati al Vietnam, Paese che più o meno esplicitamente fa sempre da sottofondo: la cantante esiliata prima negli Stati Uniti e poi in Francia resta ovunque «la célèbre chanteuse» ormai in declino, non assume una nuova identità in Occidente. Lo stesso vale per la «maquisarde» che, esule in una palazzina del tredicesimo arrondissement di Parigi, resta comunque la fiera oppositrice e come tale muore, scrivendo il suo diario. Anche la «demi-sœur» non acquisisce uno spessore diverso in Austria e in Francia, dove rimane sempre nell'ombra della celebre sorella della quale costituisce il doppio folle e innocente nello stesso tempo. Allora è il racconto stesso a farsi luogo abitabile, costituendosi in una sorta di nuova dimora linguistica.

Le storie delle eroine, che errano in Paesi stranieri, e quelle di V. e della corrispondente, francofoni che riscoprono una lingua perduta attraverso la voce della cantante, potrebbero essere lette anche come una rappresentazione della stessa Lê, esiliata in Francia.

Appropriandosi della lingua e della cultura francesi, Lê segna una rottura inevitabile con il Vietnam, dove già frequentava la scuola francese e si era appassionata ai grandi classici di questa letteratura. Definendosi «citoyenne de la langue française»¹¹³, Linda Lê allude a una condizione di esilio che trova riparo solo nelle parole e che fa dello scrittore qualcuno che non appartiene a «nulle part», un individuo ai margini e dell'«entre-deux». È così che la lingua francese e la scrittura si fanno luogo abitabile: «Pour qui n'a plus de patrie, l'écriture peut devenir le lieu qu'il habite»¹¹⁴, scrive Lê in *Par ailleurs (exils)* citando *Minima et Moralia* di Adorno, o ancora: «Le texte est ma patrie»¹¹⁵, afferma la scrittrice nel *Complexe de Caliban*.

Nel *Complexe de Caliban*, raccolta di saggi dove Lê ripercorre le letture che più l'hanno influenzata, si riscontra una profonda riflessione sulla scrittura e sulla lingua, così intimamente legate al sentimento di «exil intérieur» avvertito dalla scrittrice sin dall'infanzia in Vietnam. L'apprendimento del francese segna una prima crepa tra il suo mondo e quello del padre:

Le fait que, vivant au Vietnam, je parlais et lisais le français, me condamnait à une sorte d'exil intérieur. J'avais à la fois la certitude et la hantise de ma différence. De

¹¹² *Entretien avec Linda Lê à propos de son roman "Héroïnes" (2017)*, infra, p. 216.

¹¹³ Linda Lê citata da J.A. Yeager in «*Culture, Citizenship, Nation: The Narrative Texts of Linda Lê*», in *Post-Colonial Cultures in France*, a cura di A. G. Hargreaves e M. McKinney, London-New York, Routledge, 1997, pp. 255-267; p. 265.

¹¹⁴ L. Lê, *Par ailleurs (exils)*, cit., p. 82.

¹¹⁵ L. Lê, *Le Complexe de Caliban*, cit., p. 94.

vouloir écrire dans une langue que ne maîtrisait pas mon père équivalait à un reniement de mes origines¹¹⁶.

Nel paragrafo intitolato “Tuer le mandarin” la carica di violenza legata alla scelta di elevare il francese a lingua di scrittura è resa tramite la metafora di un vero e proprio omicidio della lingua di origine, diventata poi oggetto di un lutto: «Quand je pris la décision d’écrire, il me fallut d’abord faire le deuil de ma langue natale. Tout commença donc par une dépossession, ou plus exactement un crime, le meurtre de mon vieux moi. J’avais tué le mandarin»¹¹⁷.

Il *Complexe de Caliban* trae il titolo dall’omonimo saggio presente nella raccolta. Il Calibano di Shakespeare, come è noto, apprende il linguaggio da Prospero e si serve di questo strumento che gli è stato imposto per maledire il suo nuovo padrone. Per Linda Lê il complesso di Calibano è rappresentativo della «part obscure» dello scrittore esiliato, che, scrivendo in una lingua altra, deve fare i conti con la sua condizione di «écrivain amphibie» (scrittore anfibio)¹¹⁸ e con il desiderio di maneggiare la “nuova” lingua ancor meglio degli autoctoni. Il fatto di non poter appartenere a un luogo preciso, di essere «de nulle part», è fonte sia di una sensazione di «trahison» che di una scelta, quella di scrivere in francese, consapevole e inevitabile: un «choix d’un destin»¹¹⁹.

Linda Lê rivendica il ruolo di scrittrice «métèque» (meteca) che, scrivendo in francese, canta e insieme tradisce il Vietnam. Il meteco è un «homme de trop», un «imposteur» senza radici che trova rifugio nella scrittura: «Le métèque, quand il se regarde dans la glace, ne voit qu’un moi falsifié, une identité niée, des manières d’enfant naturel en quête de légitimité»¹²⁰.

Meteca proprio come Antigone, che, riprendendo le parole di Elena Porciani, versa nella condizione di «cittadina senza diritti nel consorzio umano, sospesa tra il regno dei vivi e il regno dei morti»¹²¹. Nell’Atene del V secolo a.C., *metoikos* è lo straniero che, pur essendo libero, non è riconosciuto come cittadino ateniese, restando così ai margini della *polis*¹²². Il francese *métèque* conserva una particolare estensione dispregiativa del significato del termine,

¹¹⁶ *Ivi*, p. 11.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 51.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 103.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ivi*, p. 31.

¹²¹ E. Porciani, *Antigone meteca*, in Ead. *Nostra sorella Antigone*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2016, pp. 127- 168; pp. 142-143.

¹²² *Ivi*, p. 78.

che vede il meteco come una persona estranea alla città e pertanto come una potenziale minaccia¹²³.

Linda Lê rivendica e condivide la condizione di meteca insieme a uno degli scrittori che più l'hanno segnata, cioè il filosofo romeno di espressione francese Emil M. Cioran. In *Par ailleurs (exils)*, per riflettere sulla chiusura della società odierna nei confronti dello straniero, visto come un pericolo o un nemico, Lê riporta un aforisma di Cioran tratto da *Syllogismes de l'amertume* (1952): «“Déjà se forme l'image d'un univers où plus personne n'aura droit de cité. [...] Dans tout citoyen d'aujourd'hui gît un métèque futur”»¹²⁴. Ancora più esplicitamente, nel *Complexe de Caliban* si legge: «Je dois à Cioran l'orgueil d'être une métèque»¹²⁵.

Per Linda Lê scrivere in francese è anzitutto un «choix primordial» più che un rifiuto della lingua natale, della quale la scrittrice scopre, durante il suo primo ritorno in Vietnam per il funerale del padre, di ricordarne le sonorità e di conservarne una conoscenza passiva¹²⁶. Al momento del suo arrivo in Francia, per Lê essere una «métèque» è motivo di «orgueil», sentimento in contraddizione con quello di essere anche una «renégate» (rinnegata) della propria patria: «Je me définis parfois comme une renégate qui a abandonné sa langue, son pays, en même temps que son père. D'une certaine manière, je me demande si tout écrivain ne se sent pas toujours un transfuge»¹²⁷.

Questo aspetto legato alla lingua francese si riverbera nella produzione dell'autrice e nelle scelte compiute dai suoi personaggi. In *In Memoriam* sono inseriti alcuni stralci lirici dal diario del padre di Sola, un «déraciné» che scrive in francese al fine di rompere con il Paese di provenienza, in questo caso l'Iran: «Je tiens ce journal en français parce que cette langue est désormais la mienne, même si parfois ses subtilités me donnent du fil à retordre. Je suis un renégat, un traître de son pays. Être sans attache, ne jamais me laisser aller à l'anamnèse: voilà ce vers quoi je tends»¹²⁸.

In tal senso è anche possibile affermare che, in *Héroïnes*, la «chanteuse», la «maquisarde», la «demi-sœur» sono eroine metече proprio perché straniere in California, in Austria, in Francia, tutti luoghi in cui non creano un legame di appartenenza e che rimangono tappe del loro esilio. Il narratore non fornisce informazioni precise sul livello di padronanza del

¹²³ «P. ext., péj. Personne, souvent étrangère, dont l'aspect exotique, l'allure, le comportement n'inspirent pas confiance», *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*: <<http://stella.atilf.fr/>>.

¹²⁴ L. Lê, *Par ailleurs (exils)*, cit., p. 23.

¹²⁵ L. Lê, *Le Complexe de Caliban*, cit., p. 47.

¹²⁶ L. Lê e L. Jurgenson, intervistate da S. Dupays, *Nous, métèques et auteures françaises*, cit.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ L. Lê, *In Memoriam*, cit., pp. 41-42.

francese da parte della «chanteuse», mentre sappiamo che la «demi-sœur», avendo fatto studi linguistici, è l'unica ad aver appreso la lingua in modo professionale. In seguito all'esilio in Austria, dimentica la «langue maternelle» e diventa interprete di tre lingue europee, che sono il tedesco, il francese, l'inglese¹²⁹. La «maquisarde» può vantare una parentela con certi zii autori di un dizionario francese-vietnamita, cosa che le garantisce grande prestigio agli occhi degli altri esuli¹³⁰.

Se la corrispondente è in grado di esprimersi in un «mauvais vietnamien»¹³¹ più o meno inventato, V. ha una conoscenza sommaria della lingua, acquisita durante gli ascolti domenicali in famiglia delle canzoni della cantante: «Tout ce que V. savait du vietnamien lui venait des refrains de la célèbre chanteuse. Avec ses cousins, et ses cousines, il parlait français [...]». Gli zii di V., invece, preferiscono esprimersi in un francese stentato pur di cancellare le loro origini culturali: «S'abstenant de transmettre ce qui leur restait du vietnamien à leurs enfants, de peur qu'ils ne fussent pas des purs produits de l'Helvétie»¹³².

L'oblio cui è condannata la lingua vietnamita è dovuto a una necessità di integrazione nel Paese di accoglienza, la Svizzera romanda, e di adozione della lingua francese. Questo aspetto è oggetto di una riflessione da parte di V., che pensa che il rapporto degli immigrati con la lingua di origine meriterebbe di essere studiato. Prigioniero di un'«*impasse*» culturale, V. si rinchioda nella sua stanza ad ascoltare *The Revolution Will Not Be Televised* (1971) del musicista politico Gil Scott-Heron, noto brano che appunto incita a liberarsi e a diventare protagonisti di un cambiamento rivoluzionario¹³³.

2.4 LA CANTANTE, LA SORELLASTRA, LA COMBATTENTE: EROINE RIVOLUZIONARIE?

Linda Lê afferma di aver pensato al personaggio della corrispondente come alla regista di un film¹³⁴ e di avere una particolare concezione della fotografia: «J'ai toujours pensé que la photographie est à la fois quelque chose de magique et de diabolique. On dit toujours que se faire photographier c'est ce faire voler son âme»¹³⁵. Non a caso la storia narrata in *Héroïnes* prende avvio dalle fotografie realizzate dalla corrispondente, in special modo dal ritratto della

¹²⁹ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 205 e p. 158.

¹³⁰ *Ivi*, p. 139.

¹³¹ *Ivi*, p. 101.

¹³² *Ivi*, p. 17.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Cfr. F. Noudelmann, *Machines à écrire*, cit.

¹³⁵ *Entretien avec Linda Lê à propos de son roman "Héroïnes" (2017)*, infra, p. 215.

celebre cantante. La serie di foto «*Pierre blanche*» sugli avvenimenti che scossero il Vietnam nell'aprile del 1975 contiene una sequenza intitolata «*Contrefeux*»¹³⁶, che è dedicata alla cantante. Precede questa serie quella dal titolo «*Solo pour quelques évadées*», dove la corrispondente ha ritratto figure di donne solitarie:

C'étaient des portraits, un peu flous, de femmes qui semblaient sur le point de sortir du cadre, de solitaires impatientes de s'en aller ailleurs chercher asile dans l'irréel. Elle les fit parvenir à V. en lui disant que la célèbre chanteuse l'intéressait aussi parce qu'elle était la sœur de ces fugueuses¹³⁷.

Se la corrispondente fosse riuscita a fotografare la «maquisarde» insieme alla «chanteuse», avrebbe intitolato questa sequenza «*Double Je(u)*»¹³⁸, giocando sulla polarizzazione di queste due eroine, l'una il doppio dell'altra. La corrispondente cerca inoltre di riunire nella stessa fotografia la cantante e la sorellastra, in modo da fornire a V. tutti gli elementi necessari alla costruzione di un «portrait» delle tre donne.

La ricerca dell'occasione giusta per scattare questa foto non va a buon fine e la corrispondente si chiede se la sorellastra della cantante non sia altro che un prodotto della sua immaginazione, di un «rêve éveillé» (sogno a occhi aperti):

Elle aurait aimé surprendre la belle dame sans merci en compagnie de sa demi-sœur, elle aurait fait la photographie dont V. aurait besoin pour son portrait des trois héroïnes. Mais elle finit par se demander si toute cette histoire n'avait pas été un rêve éveillé – le lys brisé n'était-elle pas un produit de son imagination, en effervescence depuis qu'elle s'était mise à enquêter au sujet de la vedette?¹³⁹

Nel finale di *Héroïnes* viene abbozzato il progetto di un'ultima serie di foto, «*Miroirs noirs*»¹⁴⁰, da realizzare durante l'incontro di V. e della corrispondente «in mezzo al nulla», al confine tra Francia e Svizzera. Le fotografie, oltre ad avere una funzione testimoniale, sono anche un dispositivo di conoscenza, una lente attraverso la quale la corrispondente impara a guardare il mondo: «Elle avait appris, en faisant de la photo, à regarder le monde autour d'elle»¹⁴¹.

Per V. queste foto danno avvio a una riflessione identitaria: «Jusqu'à la découverte de la photographie, il avait eu l'habitude de faire comme s'il était aveugle et sourd chaque fois qu'il

¹³⁶ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 86.

¹³⁷ *Ivi*, p. 129.

¹³⁸ *Ivi*, p. 107.

¹³⁹ *Ivi*, p. 211.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 218.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 85.

était question du Vietnam»¹⁴². La fotografia mostra il suo lato «perturbante»¹⁴³ facendo riaffiorare alla memoria un Vietnam che è più vicino di quanto sembri. Guardando le tre fotografie della «chanteuse», della «maquisarde» e della «demi-sœur», V. si rende conto di come tutto per lui abbia cominciato a ruotare intorno a queste tre donne¹⁴⁴ e decide di scriverne un «portrait». Per il prologo sceglie il titolo «*la chambre d'echo*» (camera d'eco) perché vuole trascrivere le parole sul conto delle eroine, che in totale sono circa 6 ore di dichiarazioni registrate dalla corrispondente. Quest'ultima si reca nel tredicesimo arrondissement di Parigi per intervistare come una «reporter» i «testimoni» della diaspora vietnamita. La camera oscura dove vengono sviluppati i negativi scattati con la macchina fotografica diventa qui una camera d'eco, dove le voci degli intervistati rimbombano e forniscono la loro verità personale sul conto delle tre donne:

Après avoir réécouté toutes les bandes qui contenaient les divagations des uns et des autres, elle les envoya à V. en lui suggérant de monter un patchwork où il transcrirait ces propos sans queue ni tête, en guise d'introduction à un portrait éclaté de trois héroïnes. V. recueillit dans un prologue qu'il intitula *la chambre d'echo* des fragments de ces bavardages: des voix se succédaient, chacune livrait une description des deux sœurs, toutes, même celles qui ne faisaient que chuchoter, comme pour confier un secret, paraissaient très fermes, très affirmatives – aucun des témoins interrogés par la correspondante ne semblait douter des informations qu'il détenait, même quand elles avaient l'apparence d'un tissu de ragots¹⁴⁵.

La corrispondente ricorre alla metafora del patchwork¹⁴⁶ per suggerire a V. come organizzare il materiale registrato. Il patchwork non consiste in una semplice applicazione di uno strato di stoffa sull'altro, bensì in una giustapposizione che ordisce insieme elementi eterogenei e di seconda mano, appartenenti a epoche e culture diverse, eppure strettamente legati tra loro. Il patchwork ha un doppia valenza perché dalla combinazione di pezzi usati si

¹⁴² *Ivi*, p. 80.

¹⁴³ Il ritratto è collegato al tema del doppio, come nota Massimo Fusillo, perché «ogni raffigurazione (la statua, la fotografia), può valere quale duplicato magico e perturbante della persona», *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 82.

¹⁴⁴ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 175.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 191-192.

¹⁴⁶ Il patchwork è una tecnica di cucito che unisce brandelli di stoffa difformi e irregolari. Importato negli Stati Uniti dagli europei in fuga dal vecchio continente, è emblema dell'arte popolare nordamericana. Nasce come un'arte del recupero estremamente laboriosa, inaugurata e portata avanti prevalentemente da gruppi di donne che in quest'occasione tessevano anche legami sociali. A partire dagli anni '60 e '70 diventa un'icona di stile e viene riscoperto dalla moda e dall'arte. Come afferma l'esperta di patchwork G. Chouard, ogni patchwork ha una storia a sé ed è pertanto connotato da un valore affettivo oltre che da una funzione politica e memoriale. In Francia, invece, ha un'accezione più decorativa. G. Chouard, *L'Amérique comme patchwork*, «Revue française d'études américaines», Belin, n. 89, 2001/3, pp. 70-85. (Consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<https://www.cairn.info/>>.

crea un percorso di stoffa nuovo che si dirama in traiettorie irregolari, diventando così un articolato «lieu de mémoire»¹⁴⁷ dove viene raccontata una storia.

Il ritratto delle tre eroine è definito «éclaté» (traducibile in questo contesto con «frammentato») perché è sparso lungo il romanzo per piccoli frammenti. In *Héroïnes* l'esilio geografico diventa una mappa letteraria che segue il percorso tracciato dalle parole. L'analogia tra tessitura e scrittura è ulteriormente esplicitata in questo passaggio, dove V. "tesse" un abito di parole per le eroine a partire dalle «voci» registrate dalla corrispondente:

Il tissait patiemment sa toile, entrecroisait les fils d'un récit auquel contribuait la correspondante en lui apportant chaque jour de nouvelles révélations. [...] Il n'irait pas jusqu'à se targuer d'être un créateur, mais grand était le plaisir d'inventer des mondes, de se faire chroniqueur de ce qui autrement aurait peut-être été englouti. Il ne se représentait plus la chanteuse que comme un personnage à vêtir de mots de telle manière qu'une fois devenue *son* héroïne, elle parût douée de vie. Elle n'avait rien d'héroïque, elle apparaissait plutôt comme l'exemple même d'une gangrène morale, mais elle n'était que plus irrésistible à ses yeux¹⁴⁸.

Il racconto trascina la cantante fuori dall'immagine fissa in cui la fotografia della corrispondente l'ha immortalata e la riporta alla «vita». Il ritratto, in virtù della sua funzione eternatrice, è da sempre collegato a un'idea di morte che la scrittura è in grado di sovvertire. Roland Barthes ha definito i fotografi «agenti della Morte»¹⁴⁹ proprio perché, nel loro tentativo di catturare la vita, paradossalmente la cristallizzano in un'immobilità mortuaria.

Questo ritratto incrociato delle tre eroine permette a V. di trovare una via d'uscita dalla sua *impasse* e di intraprendere una «ricerca» che amplia i suoi «orizzonti» personali:

Ce qui l'obligeait aussi à faire travailler son imagination, quand il se rendit compte qu'il lui fallait, de plus, écrire sur la demi-sœur en essayant de ne pas être seulement le portevoix des racontars. Il avait d'abord pensé que tout cela le ramenait en arrière, à la recherche d'une part de la jeunesse de ses parents au Vietnam, il s'aperçu qu'au contraire il était comme projeté vers l'avant: de nouveaux horizons s'ouvraient devant lui, il était sorti de l'impasse, il ne ressassait pas le passé mais préparait un *saut dans l'inconnu*¹⁵⁰.

La storia sul destino delle tre donne che V. ha in mente di scrivere assomiglia più a una «bozza» che a un «romanzo» in senso stretto:

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 72.

¹⁴⁸ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 200.

¹⁴⁹ R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], in Id. *Œuvres complètes*, a cura di É. Marty, Paris, Seuil, 2002, vol. V, p. 863.

¹⁵⁰ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 198. Corsivo nel testo.

Pendant des jours et des nuits, il n'avait cessé d'essayer d'imaginer quelle avait été la destinée de ces trois femmes, que le hasard allait réunir à Paris. [...] Il ne savait pas trop comment il allait réussir à faire le portrait des trois. Peut-être se contenterait-il d'accumuler des notes sur elles [...]. Ce quelque chose ne rassemblerait pas forcément à un roman, tel qu'on se le représente en général, plutôt à un brouillon contenant toutes les indécisions, tous les repentirs, toutes les bifurcations, une esquisse dessinant dans les grandes lignes trois vies¹⁵¹.

Nel 2005 lo scheletro del progetto è pronto¹⁵², ma alla fine questo ritratto, «ce damné portrait de ses trois héroïnes»¹⁵³, non viene davvero scritto: «dans leur esprit, ils devraient d'abord faire leurs adieux aux trois héroïnes dont il ne ferait finalement pas le portrait»¹⁵⁴. *Héroïnes* si conclude con il personaggio di V. che immagina di partire con la corrispondente e di non portare a termine il suo racconto, restando dunque una figura dell'*impasse*¹⁵⁵.

L'ossessione del racconto passa anche attraverso un altro dispositivo, cioè il diario («*Journal*») che V. tiene sin dall'adolescenza. A partire dal giorno in cui vede la fotografia con la civetta della cantante, vi annota le suggestioni che ricava dallo scambio epistolare con la corrispondente e le sue riflessioni sulla storia del Vietnam. Dopo anni passati a rifiutare la questione del Vietnam, considerato un «pozzo nero»¹⁵⁶ di cui non voleva sapere nulla, V. ammette che quel poco che invece conosce lo ha assorbito dal racconto familiare: «Il avait conscience que sa vision du Vietnam avait été entièrement façonnée par les récits de ses parents»¹⁵⁷.

I suoi genitori hanno lasciato il Vietnam poco prima della caduta di Saigon e non perdono occasione per ricordare come vivessero in una sorta di Eden, poi distrutto dell'arrivo di coloro che chiamano «ces bandits de Rouges», «criminels», «ces traîne-misère de communistes», «ces damnés de viet-cong»¹⁵⁸ ecc. I genitori e gli zii di V. erano infatti favorevoli alla politica americana. Privati dei loro beni e delle loro libertà dagli «idéologues» del Nord¹⁵⁹, sono diventati dei convinti anticomunisti. La figura catalizzatrice di tutta la loro amarezza è Ho Chi Minh, il «*grand libérateur*»¹⁶⁰, come lo definisce sarcasticamente il padre della corrispondente. La loro avversione è tale da voler diventare «plus suisses que les Suisses» e da educare V. come un «bon Suisse»: «Ses parents lui répétaient qu'il était un Vaudois, ils

¹⁵¹ *Ivi*, p. 152.

¹⁵² *Ivi*, p. 209.

¹⁵³ *Ivi*, p. 215.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 217.

¹⁵⁵ *Entretien avec Linda Lê à propos de son roman "Héroïnes" (2017)*, infra, p. 215.

¹⁵⁶ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 48.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 42.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 42-47.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 42.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 11.

voulaient que, au fond de lui-même, s'il devait se sentir de quelque part, il se dît acquis à la cause helvétique»¹⁶¹.

In un primo momento V. rifiuta tutto ciò che possa ricordargli il Vietnam, salvo poi cominciare a tracciare una «géographie mentale» di questo «pays fantome»¹⁶² di cui sa così poco. L'inchiesta sulle tre eroine lo spinge a «un voyage vers l'Est»¹⁶³, cioè una sorta di viaggio immaginario e metaforico nella letteratura asiatica. V. comincia dai classici della Cina per poi arrivare alla letteratura vietnamita e appassionarsi a Kim, l'eroe del poema classico Kim Van Kieu (1815), opera del poeta nazionale Nguyen Du.

Quasi per sfidare i suoi familiari, V. fa di Ho Chi Minh il suo «héros», il suo «mythe», addirittura il «dieu» della sua giovinezza:

Il découvrit, une fois qu'il eût décidé de faire un pas (un pas de géant) en direction de cette terre que ses parents continuaient de décrire comme leur paradis perdu, qu'il se tournait presque naturellement vers tout ce qui les révoltait: il se documenta sur Hô Chi Minh, au moment même où il commençait, à la grande consternation de ses parents, à marquer un intérêt pour la légende du Che. Il n'aurait pu trouver meilleur moyen d'afficher son désaccord avec sa famille, dont l'hostilité déclarée envers toutes les grandes figures de la Révolution mondiale s'était accentuée au fil des ans, ses oncles et ses tantes ne dissimulant pas leur admiration pour les *hommes forts*, *les vrais chefs* qui font la guerre au *dangereux angélisme* de ces semeurs de désordre. Bien sûr, au début, il n'avait fait que lire des textes magnifiant le mythe Hô Chi Minh. Il voyait en lui l'incarnation même de la Révolte, la personnification des luttes qui placent toujours l'humain au centre: son héros lui apparaissait nimbé d'une lumière presque surnaturelle, il n'était pas loin d'en faire le dieu de son adolescence¹⁶⁴.

Ho Chi Minh (1890 circa - 1969), come è noto, è uno pseudonimo adottato a partire dal 1942 da Nguyen Sinh Cung, nato nel villaggio di Kiem-Lien nel centro del Vietnam¹⁶⁵. Ho Chi Minh è stato protagonista di una vita avventurosa e riassume in sé tre aspetti inusuali in un'unica persona: patriottico, rivoluzionario, cosmopolita. Elementi che hanno contribuito a fare di lui una figura tanto controversa quanto carismatica¹⁶⁶.

Sebbene V. abbia una venerazione nei confronti di Ho Chi Minh, è affascinato anche dalla «célèbre chanteuse», che rappresenta il versante reazionario, come dimostrano i suoi legami

¹⁶¹ *Ivi*, p. 44.

¹⁶² *Ivi*, p. 83.

¹⁶³ *Ivi*, p. 50.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 52.

¹⁶⁵ Tra i numerosi pseudonimi assunti prima di quello definitivo, il più celebre è forse quello di Nguyen Ai Quoc, letteralmente "Nguyen ama la sua patria". Inizialmente questo era il nome collettivo dei cinque firmatari della *Révendication du peuple annamite*, pubblicata nel 1919 sul quotidiano socialista "L'Humanité". In nome dei principi di libertà e di fratellanza rappresentati dalla Francia, vi veniva formulata una prima richiesta di riconoscimento di uno stato vietnamita e, quindi, l'affrancamento dal colonialismo francese. Cfr. A. Ruscio, *Ho Chi Minh. Écrits et combats*, Montreuil, Les Temps des Cérises, 2019, p. 45.

¹⁶⁶ J. Andras, *Préface*, *ivi*, p. 23.

con il generale Ky (1930-2011). La «maquisarde», invece, è un modello di eroina rivoluzionaria simile a Ho Chi Minh, tanto da essere definita come il suo «doppio femminile» o come una sua «sorella»:

Si la correspondante lui avait révélé l'existence de la maquisarde, il aurait vu en elle la sœur de Hô Chi Minh, son double féminin en quelque sorte (pour parler le langage qu'il adoptait parfois dans son Journal), il aurait vu en elle une risque-tout postée au carrefour où se croisaient les forces progressistes (pour parler encore le langage dont il usait souvent dans son Journal, en ces années là il s'initiait à la dialectique révolutionnaire), comme à ses yeux Hô Chi Minh, son maître à penser à ce moment-là, avait été le risque-tout qui, à l'avant-poste de la lutte pour l'indépendance, défendait les îlots de liberté en s'imposant comme un agent de la subversion¹⁶⁷.

V. diventa un difensore di Ho Chi Minh contro i suoi detrattori, tra i quali figura anche la corrispondente. V. le proibisce di criticare il regime dato che lei non era fra i «testimoni diretti» del «glorioso» giorno del 30 aprile 1975:

V. lui répondit qu'elle parlait sans savoir, qu'elle n'avait pas le droit de proférer de pareilles contrevérités, puisqu'elle-même n'avait pas fait partie des témoins directs des événements qui ébranlèrent le Vietnam en ce Jour qu'il appelait, lui, le Jour de gloire, ne fût-ce que pour marquer son total désaccord avec sa famille, si ennemie des *forces du progrès* (l'expression fit sourire la correspondante qui, néanmoins, si elle était consternée, n'en laissa rien paraître)¹⁶⁸.

I familiari di V. definiscono questo medesimo giorno come «Jour de l'affliction» o anche come «jour du Jugement dernier»¹⁶⁹. In *Héroïnes* il nome del generale Vo Nguyen Giap (1911 circa - 2013) ricorre due volte a evocare l'«apocalisse» che li ha colpiti: «(et l'apocalypse, pour eux, ce n'était pas la guerre, mais la défaite des Américains et de leurs alliés face aux troupes de Vo Nguyen Giap)»¹⁷⁰.

Linda Lê ha precisato che Ho Chi Minh, come anche Giap¹⁷¹ e Ky, sono figure storiche, mentre le tre eroine sono personaggi di *fiction*¹⁷². Sempre secondo Lê, Ho Chi Minh si

¹⁶⁷ L. Lê, *Héroïnes*, cit., pp. 54-55.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 55.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 21.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 214.

¹⁷¹ Dato che in questo lavoro analizziamo anche *Timira* di Antar Mohamed e Wu Ming 2, è opportuno ricordare che il blog del collettivo di scrittori Wu Ming si chiama proprio “Giap” in onore della vittoria riportata dal generale omonimo contro il colonialismo francese a Dien Bien Phu (1954). In occasione del centenario dalla nascita di Giap, i Wu Ming hanno ribadito cosa significhi per loro questa figura: «Sia chiaro: per noi “Giap” non è tanto *la Grande Personalità, il Nome Famoso, l'Eroe, il “battilocchio”* la cui contemplazione distoglierebbe lo sguardo dai processi collettivi e di lungo corso. Al contrario, per noi “Giap” è molteplicità, “Giap” sta per le miriadi di persone che, ciascuna a suo modo, hanno contribuito alla decolonizzazione, alla lotta planetaria contro razzismo e colonialismo, alla presa di coscienza degli spossessati di vaste aree del mondo. Per noi “Giap” è *il secolo*, la parte del XX secolo che vale la pena continuare a interrogare, con spirito critico ma senza revisionismi

afferma come mito perché, morendo prima della riunificazione definitiva del Vietnam, resta legato a un'idea di eroe ribelle non interamente corrotto dal potere¹⁷³. È in tal senso che, forse, V. individua nella «maquisarde» il doppio di Ho Chi Minh perché, tradita ed esiliata a Parigi, è un esempio di resistente che non si è piegata alle pressioni politiche:

Il aurait peut-être vu en elle une victime de ses anciens camarades de lutte que l'accession au pouvoir avait changés, car selon lui, tous ceux qui, après avoir héroïquement pris les armes, puis le maquis, pendant la guerre, se retrouvent en pleine lumière, propulsés au sommet de l'État, en arrivent toujours, au bout du compte, à pratiquer une politique répressive, jusqu'à ne plus gouverner qu'en ayant, à propos de tout, les points de vue les plus salement rétrogrades¹⁷⁴.

Inoltre, nell'immaginario di un conflitto storico popolato prevalentemente da eroi, il personaggio della «maquisarde» ricorda il contributo delle donne¹⁷⁵. Ho Chi Minh ha promosso sin dagli inizi i diritti delle donne con l'obiettivo di portarle dalla parte della causa rivoluzionaria, anche se poche hanno poi rivestito cariche di rilievo¹⁷⁶. Tra le eroine che si sono immolate per la causa, l'esempio più significativo è forse quello di Nguyen Thi Minh Khai (1910-1941). Membro del partito comunista, amante di Ho Chi Minh, fu catturata e fucilata dai francesi. Il suo sacrificio è stato poi imposto come esempio per le altre combattenti¹⁷⁷.

Se la «maquisarde» si richiama a un modello di eroina ribelle, V. tenta di cucire un abito eroico anche per la «chanteuse». Non vuole farle lasciare un segno nella «storia» come una *femme fatale*, bensì come un'eroina capace di sovvertire gli schemi di un'epoca:

cialtroneschi. Né replicare né rinnegare, assumersi la responsabilità del *phylum* che ci porta all'oggi, senza affannarsi a strappare pagine dall'album di famiglia per paura che le vedano gli sbirri della memoria. Vengano pure a perquisirci: noi non abbiamo vergogne»: <<https://www.wumingfoundation.com/>>.

¹⁷² *Entretien avec Linda Lê à propos de son roman "Héroïnes" (2017)*, infra, p. 210.

¹⁷³ Per la distinzione sul piano ideologico tra eroe ribelle ed eroe rivoluzionario si veda F. Fastelli, *Epica dell'Ottobre. John Reed, la rivoluzione e il mito dei "Dieci giorni che sconvolsero il mondo"*, Bologna, Pàtron Editore, 2018, specialmente pp. 66-69. L'immaginario occidentale ha ricevuto in eredità dalla rivoluzione francese il mito del ribelle quale eroe avventuroso totalmente dedito alla causa. Ben altra fortuna è toccata in sorte al rivoluzionario vittorioso, cioè quel ribelle che ha vinto la sua lotta e che ha raggiunto i vertici del potere, trasformandosi da oppresso in oppressore.

¹⁷⁴ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 54.

¹⁷⁵ Sul ruolo delle donne si veda S.C. Taylor, *Vietnamese Women at War. Fighting for Ho Chi Minh and the Revolution*, USA, University Press of Kansas, 1999. Taylor riporta alcune interviste raccolte sul campo circa trent'anni dopo la fine della guerra. Questo testo ha il merito di aver posto l'attenzione sul contributo delle donne alle guerre contro la Francia e poi contro gli Stati Uniti.

¹⁷⁶ P. Neville, *Ho Chi Minh*, London, New York, Routledge, 2019, pp. 178-182. Neville ricorda inoltre la poesia di Ho Chi Minh intitolata "Donne" dove viene celebrato il modello di eroina-martire incarnato dalle sorelle Trung.

¹⁷⁷ Sull'argomento cfr. A. Ruscio, *Ho Chi Minh*, cit., pp. 188-191.

La photographie à la chouette avait fait naître en lui une espèce de vocation, il ne lui aurait pas déplu d'écrire sur la chanteuse de telle façon qu'elle resterait dans l'histoire non plus comme *la* tentatrice, l'incarnation, aux yeux du plus grand nombre, de la corruption, de la pourriture morale, mais presque comme une héroïne défiant les conventions d'une époque, d'une société très fermée, rétrograde, d'un puritanisme moyenâgeux, qui érigeait certains interdits en lois, assassinait symboliquement toutes les insoumises en lutte contre le rigorisme régnant¹⁷⁸.

¹⁷⁸ L. Lê, *Héroïnes*, cit., p. 104. Corsivo nel testo.

3. MARIE NDIAYE, *TROIS FEMMES PUISSANTES* (2009)

Introduzione

Trois femmes puissantes è un romanzo di Marie NDiaye pubblicato nel 2009 da Gallimard. Vincitore del Prix Goncourt nello stesso anno, è stato tradotto in numerose lingue fra cui l'italiano¹.

Nonostante la dicitura «roman» sulla copertina del libro, *Trois femmes puissantes* è in realtà composto da un trittico di racconti indipendenti con al centro i personaggi femminili di Norah, Fanta, Khady Demba. A differenza di *Héroïnes* di Linda Lê dove il ritratto delle tre eroine è frammentato nell'intero romanzo, in questo caso ad ogni «femme puissante» è dedicato un capitolo separato.

Norah è avvocata a Parigi, dove vive con la figlia Lucie e il compagno Jakob. Una lettera da parte del padre la costringe a tornare in Senegal per difendere il fratello Sony, accusato di omicidio.

Fanta, insegnante in un liceo di Dakar, è sottoposta a un viaggio inverso: viene esiliata in Francia dal marito francese Rudy, in fuga dai fantasmi del passato.

Khady Demba, rimasta vedova, è ripudiata dalla famiglia del marito e, venduta a un trafficante di esseri umani, s'incammina sulla rotta del deserto. Dopo un percorso difficile affrontato insieme al compagno di viaggio Lamine, la morte di Khady alla frontiera con l'Europa chiude il romanzo.

L'unità del testo non è dovuta solo al legame sociale che unisce le tre donne (Khady Demba è la cugina di Fanta e lavora come domestica per il padre di Norah) ma anche a motivi comuni: il viaggio tra Francia e Africa e viceversa; la necessità di imporre una «voce» per sé e per gli altri; la difficoltà di ricostruirsi in un altrove sconosciuto e di collocarsi nella memoria; le metamorfosi animali e vegetali.

La struttura polifonica del romanzo è data dall'articolazione in tre capitoli, ciascuno dei quali si conclude con un «contrepoint» (contrappunto) dove viene cambiato il personaggio focale. Le tre voci principali, mediate dal narratore eterodiegetico-extradiegetico, sono quelle

¹ M. NDiaye, *Tre donne forti* [2010], traduzione di A. Conti, Firenze, Milano, Giunti, 2013.

di Norah, Rudy, Khady, mentre nei tre contrappunti il focus si sposta rispettivamente sul padre di Norah, su Fanta, su Lamine. A questo proposito Marie NDiaye parla di «ensemble musicale»², come d'altronde indica lo stesso termine «contrepoint», che nella terminologia musicale designa la simultaneità di più melodie nella medesima composizione e, per analogia, in campo letterario segnala lo sviluppo di un tema secondario parallelo a quello principale³.

All'attribuzione del Prix Goncourt a *Trois femmes puissantes* hanno fatto seguito alcune controversie. È stato notato che questa scelta potrebbe essere stata in parte influenzata da una politica di valorizzazione delle «figures francophones»⁴. Per la prima volta nella produzione dell'autrice, infatti, in *Trois femmes puissantes* compare l'Africa e, nello specifico, il Senegal, Paese di origine del padre. Questo romanzo sarebbe «her most African book»⁵, secondo il critico Dominic Thomas.

NDiaye è stata spesso considerata a torto come una scrittrice francofona, nonostante abbia ribadito numerose volte la sua estraneità a questa categoria, rifiutando anche le etichette di scrittrice «métisse» o nera:

Aucune définition de ce que je suis censée être ne peut me venir à l'esprit. En revanche, j'entends de plus en plus d'injonctions de se définir (en tant que Noire ou métisse, métisse en France, etc.). Se définir, c'est se réduire, se résumer à des critères, et par le fait entériner ce que d'autres seraient ou ne seraient pas⁶.

² C. Rousseau, *Le Goncourt à Marie NDiaye pour "Trois Femmes puissantes"*, «Le Monde», 2 novembre 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.lemonde.fr/>>.

³ «Contrepoint» in *Trésor de la Langue Française informatisé*: <<http://stella.atilf.fr/>>.

È noto l'utilizzo del termine «contrappunto» da parte di Edward Said, che se ne serve per descrivere il suo metodo comparato di analisi delle culture e delle letterature: «Se riesaminiamo l'archivio della cultura, cominciamo a rileggerlo in modo non univoco ma *contrappuntistico*, con la percezione simultanea sia della storia metropolitana che viene narrata sia di quelle altre storie contro cui (e con cui) il discorso dominante agisce. Nel contrappunto della musica classica occidentale vari temi si oppongono l'uno all'altro, e soltanto temporaneamente viene data la preminenza a questo o a quello; eppure nella risultante polifonia c'è concerto e ordine, una interazione reciproca organizzata che deriva dai temi stessi e non da un principio esterno all'opera, rigorosamente melodico o formale», in *Cultura e Imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* [*Culture and Imperialism*, 1993], traduzione di S. Chiarini e A. Tagliavini, Roma, Gamberetti, 1998, p. 77. Corsivo nel testo.

⁴ Tendenza confermata dall'assegnazione del premio a diversi autori considerati francofoni, in linea con le istanze del manifesto *Pour une littérature-monde en français* (2007) a cura di J. Rouaud e M. Le Bris, cfr. D. Combe, *Littératures francophones, littérature-monde en français*, «Modern & Contemporary France», Routledge, vol. 18, n. 2, maggio 2010, pp. 231-249; pp. 240-241. Sull'argomento vedi anche: D. Thomas, 'The Marie NDiaye Affair,' or the Coming of a Postcolonial 'évoluée', in Id., *Africa and France. Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, pp. 139-155.

⁵ D. Thomas, 'The Marie NDiaye Affair' or the Coming of a Postcolonial 'évoluée', cit., p. 143, corsivo nel testo.

⁶ G. Anquetil e F. Armanet, *Marie NDiaye: «Se définir, c'est se réduire»*, «L'Obs», 3 novembre 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://bibliobs.nouvelobs.com/>>.

Anche secondo Dominique Rabaté non è opportuno considerare l'opera di Marie NDiaye nell'ambito della «littérature francophone africaine»⁷, come ha fatto invece parte della critica. Nel 1992, ricorda la studiosa Lydie Moudileno, l'inserimento di NDiaye da parte del critico australiano Jean-Marie Volet nella sua *Anthologie des écrivains femmes africaines* suscita la reazione dell'autrice, che invita a modulare la sua catalogazione tra le scrittrici «africaines» in quanto non si considera «francophone»⁸.

Questa precisazione è necessaria perché NDiaye, per ragioni legate alla sua biografia, non ha ricevuto una doppia cultura francese e senegalese, come ha ribadito anche più di recente:

Ce serait un mensonge de ma part de me dire franco-africaine. Certes mon père est sénégalais, mais j'ai été élevée en France, avec mon frère, par ma seule mère. Je ne suis allée au Sénégal qu'une seule fois quand j'avais 20 ans. Je n'ai pas une double culture, j'aurais aimé l'avoir, mais l'histoire de mes parents est telle que cela ne s'est pas fait. Cela ne m'empêche pas d'avoir une relation particulière à l'Afrique, mais c'est une Afrique fantasmée, une Afrique onirique. Ma mère nous lisait, à mon frère et à moi, les *Contes et légendes du Sénégal*. C'est un livre que j'adorais⁹.

Inoltre, Moudileno osserva che l'autrice, partendo da un iniziale riserbo nella sfera pubblica, si è poi dovuta districare tra le etichette di genere e di «race»¹⁰ che le sono state attribuite, nella fattispecie quella di scrittrice nera. Nonostante il Prix Gouncourt abbia contribuito a una sorta di consacrazione nel canone della *République des Lettres* francese, l'attenzione mediatica si è spesso spinta al di là del talento letterario, inducendo NDiaye a uscire dalla sua discrezione per respingere o accogliere certe definizioni.

Senza pretesa di classificazione, in questo lavoro ci riferiamo a Marie NDiaye con termini come autrice e scrittrice, come abbiamo scelto di fare anche per Linda Lê.

Nata nel 1967 a Pithiviers, Marie NDiaye trascorre infanzia e adolescenza nella provincia francese con la madre e il fratello Pap, oggi specialista di storia nordamericana e autore della monografia *La condition noire. Essai sur une minorité française* (2008)¹¹. La prefazione a

⁷ D. Rabaté, *Marie NDiaye*, Paris, Cultures France, Editions Textuel, INA, 2008, CD audio contenente *Entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005* con P. Jacques, p. 25.

⁸ L. Moudileno, *Marie NDiaye: entre visibilité et réserve*, in *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, a cura di D. Bengsh e C. Ruhe, Amsterdam - New York, Rodopi, 2013, pp. 159-175; p. 164.

⁹ J. Savigneau, *Rencontre à livre ouvert avec Marie NDiaye*, «LesEchos», 6 gennaio 2021. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.lesechos.fr/>>.

¹⁰ L. Moudileno, *Marie NDiaye: entre visibilité et réserve*, cit., p. 165 in particolare.

¹¹ Vedi la recensione di C. Coquery-Vidrovitch, *Ndiaye, Pap - La condition noire*, «Cahiers d'études africaines», n. 201, 2011. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<http://journals.openedition.org/>>.

quest'opera è stata scritta da Marie NDiaye e consiste in un racconto breve intitolato *Les sœurs*¹².

NDiaye esordisce a soli 17 anni con *Quant au riche avenir* (Éditions de Minuit, 1985) e da allora si afferma sulla scena contemporanea ricevendo, oltre al già menzionato Goncourt, anche il Prix Fémina per *Rosie Carpe* (2003). Ha all'attivo una trentina di opere, prevalentemente romanzi ma anche racconti (*Tous mes amis*, 2004), libri per l'infanzia e opere teatrali fra le quali si ricorda *Papa doit manger* (Les Éditions de Minuit, 2003). Quest'opera è entrata nel repertorio della Comédie-Française rendendo NDiaye la prima donna vivente a vedere una propria pièce rappresentata dalla prestigiosa troupe e facendo dell'attore maliano Bakary Sangaré, scelto dall'autrice per il ruolo di Papà, il primo africano a essere ammesso nella produzione francese¹³.

NDiaye, inoltre, interrogata sull'afferenza dei suoi romanzi ai temi della «littérature de l'exil», risponde che l'aspetto dell'appartenenza non riguarda esclusivamente le questioni identitarie ma implica riflessioni di natura diversa, ad esempio cosa significhi essere un artista¹⁴. Il terzo capitolo di *Trois femmes puissantes*, come vedremo, potrebbe in effetti essere considerato un «récit de migration» senza però che questo faccia di NDiaye una scrittrice migrante: «L'histoire d'une jeune africaine voyageant vers l'Europe est racontée par une écrivaine française qui achève le parcours inverse, en faisant, pour la première fois, de la terre de ses origines paternelles une source d'inspiration littéraire»¹⁵.

Oltre a ciò, in *Trois femmes puissantes* tornano aspetti che sono ricorrenti nella produzione di NDiaye, quali l'esclusione dal luogo di origine e dalla comunità, la ricerca identitaria, il viaggio, il senso di colpa, l'abbandono, i legami crudeli con la famiglia, ecc. Il carattere «étrange» di *Trois femmes puissantes* si trova nel rapporto fantastico che le eroine intrattengono con il mondo, tra metamorfosi e dimensione onirica. È proprio in questo

¹² Il racconto è una metafora dei rapporti tra bianchi e neri e dello sguardo razzista interiorizzato dalla società. La trama ruota intorno al modo in cui il personaggio di Bertini vede le vicine di casa Paula e Victoire, due sorelle alle quali è molto legato. Bertini, di cui conosciamo solo il cognome, è bianco mentre Paula e Victoire sono «métisses». L'amicizia finisce quando Bertini fa notare a Victoire il trattamento diverso che pensa le sia riservato dalla società. M. NDiaye, *Les sœurs*, in P. NDiaye *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 11-18.

¹³ Dieci anni dopo aver abbandonato la moglie e le due figlie, "Papà" torna a casa e pretende di essere amato. Tuttavia il divario fra lui e i familiari è ormai incolmabile. Il dramma è stato rappresentato nel 2003 nella messinscena di A. Engel, vedi "*Papa doit manger*" de Marie NDiaye à la Comédie-Française, 3 marzo 2003. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://fresques.ina.fr/>>.

¹⁴ P. Jacques, *Entretiens avec Marie NDiaye*, 2001-2005, cit.

¹⁵ E. Quaglia, *Marie NDiaye: de l'écriture migrante à une écriture de la migration*, in *Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011)*, «Publiforum», n. 20, 2012. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<http://www.farum.it/publiforum/>>.

rapporto che i personaggi rivelano un «héroïsme modeste»¹⁶, simboleggiato dalla capacità di resistere o di fallire in solitudine.

A proposito di eroismo, in una nota intervista rilasciata a Nelly Kaprièlian, NDiaye dichiara di aver voluto dare una veste letteraria alle migrazioni contemporanee incarnandole nel personaggio di Khady Demba:

Je sais que de nombreux reportages existent, mais je voulais essayer de donner aussi une matière littéraire à ces tragédies. Car c'est une tragédie actuelle, mais tout imprégnée d'héroïsme: pour moi ces gens sont des héros dans la mesure où l'on n'a pas idée de la vaillance et du courage qu'il faut pour entreprendre ce genre de périple, passer de l'Afrique à l'Europe en clandestin... Je voulais donc insérer cette histoire de réfugiée¹⁷.

Certamente i valori eroici cambiano a seconda delle epoche, della percezione, delle forme in cui sono rappresentati. Ma quali sono i punti di contatto? Cosa accomuna le tre eroine di *Trois femmes puissantes* e in cosa consiste il loro essere «potenti»? Nonostante il titolo indichi in modo programmatico una capacità di azione, in realtà le tre «donne potenti» non hanno margine di scelta: le circostanze sono loro imposte, le colpe da scontare e gli ostacoli del percorso, incarnati dai personaggi maschili, prendono la forma di un destino che viene affrontato e accettato.

In questo romanzo, come vedremo, viene demitizzato il cliché dell'eroina come vittima: Norah succube del padre, Fanta del marito, Khady dei trafficanti di esseri umani, sono rispettivamente le *Trois femmes puissantes* evocate nel titolo che, forse, è provocatorio: siamo sicuri che oggi chi ha un percorso drammatico è potente? Provocazione che si può interpretare anche come rivendicazione di una potenza di cui le eroine sono espropriate. Chi legge non è portato a volgere uno sguardo da spettatore compassionevole sulle vicende delle tre donne perché i due punti di vista che il testo fornisce, quello delle protagoniste e quello degli aguzzini, spingono a riflettere in modo critico su cosa sia giusto piuttosto che ad accettare la dicotomia vittima-carnefice¹⁸.

La studiosa Mihoko Suzuki ritiene che è proprio nel fornire un duplice punto di vista che il poeta può muovere una critica all'ordine prestabilito. Nel contesto del suo lavoro sulla

¹⁶ D. Rabaté, *Marie NDiaye*, cit., p. 41.

¹⁷ N. Kaprièlian, *L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde*, «Les Inrockuptibles», 30 agosto 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.lesinrocks.com/>>.

¹⁸ Facciamo riferimento all'analisi del ruolo della vittima elaborata da D. Giglioli, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014.

rappresentazione delle figure femminili e in particolare di Elena nei testi canonici dell'epica¹⁹, ha dimostrato che la loro identificazione in vittime e capri espiatori sostiene e mina nello stesso tempo il modello dominante, inteso sia a livello letterario che politico. Suzuki adotta una prospettiva femminista al fine di valorizzare le implicazioni «gender» presenti nell'epica, genere tradizionalmente considerato maschile. Prendendo le mosse dalle teorie sul sacrificio, in particolare quelle di René Girard, la studiosa svela come «power» e «community» siano in realtà definiti dai loro opposti, quindi rispettivamente da chi è vittima del potere e da chi è esiliato dalla comunità²⁰. Tuttavia, Suzuki contesta l'approccio antropologico di Girard alla letteratura perché ritiene che i testi letterari non siano l'equivalente dei riti sociali, ma che, al contrario, li possano criticare o sovvertire. Secondo Girard, infatti, riti, miti e letteratura rimandano tutti al sacrificio primordiale, che è indispensabile per costituire un legame sociale e per dare origine alla cultura²¹. Suzuki rivede in chiave femminista la teoria girardiana e sposta l'attenzione dal sacrificio, inteso come atto fondatore violento, ai personaggi femminili, rappresentati come capro espiatorio necessario alla stabilità del gruppo oppressore. Il fatto che i testi epici presi in esame dalla studiosa non si limitino a celebrare il sacrificio dal punto di vista del persecutore, ma mostrino anche la soggettività delle vittime, mette in discussione la funzione del capro espiatorio, perché, essendo riconosciuto come tale, ne viene vanificata la funzione²².

In modo simile, in *Trois femmes puissantes* la costruzione letteraria delle eroine e la mappa di luoghi in cui sono costrette ed errare riflettono una crisi sociale e identitaria su cui il testo,

¹⁹ M. Suzuki, *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference, and the Epic*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989. I testi studiati sono: *Illiade e Odissea, Eneide, Faerie Queen, Troilo e Cressida*.

²⁰ *Ivi*, p. 8.

²¹ *Ivi*, pp. 6-7.

Ne è un esempio il racconto dell'omicidio di Abele nella *Genesi*, come spiega Girard: «Dall'omicidio rituale nasce tutta la cultura: oltre all'istituzione legale contro l'omicidio, da Caino e dalla sua stirpe nascono la domesticazione animale, la musica, la tecnologia dei metalli». Nella teoria di Girard, il sacrificio del capro espiatorio è il risultato finale di un processo che si attiva a partire dal desiderio: «Temo che l'espressione meccanismo mimetico venga usata in maniera un po' troppo generica. Con essa viene inteso l'intero processo che parte dal desiderio mimetico, si trasforma successivamente in rivalità mimetica, arriva quindi a un momento di culmine nella crisi mimetica e si risolve infine attraverso il capro espiatorio». Il capro espiatorio è una vittima scelta in modo arbitrario, innocente ma creduta colpevole dalla società che, attraverso il suo omicidio collettivo, pone fine alla crisi innescata dall'oggetto desiderato. Altrimenti, la progressiva scomparsa dell'oggetto conteso lascerebbe spazio a una rivalità talmente radicale ed estesa, che se non venisse neutralizzata diventerebbe letale per l'intera comunità. La funzione del capro espiatorio, dunque, è quella di catalizzare in modo inconsapevole la violenza collettiva al fine di riappacificare la società. R. Girard, *Origine della cultura e fine della storia. Dialoghi con P. Antonello e J.C. de Castro Rocha [One Long Argument from Beginning to the End, 2002]*, traduzione di E. Crestani, Milano, Raffaello Cortina, 2003. Le citazioni sono tratte rispettivamente dalla p. 44 e dalla p. 31.

²² M. Suzuki, *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference, and the Epic*, cit., pp. 8-9: «It is my contention that the texts I consider here do not take solely the perspective of the persecutors nor do they singlemindedly affirm sacrifice. Showing interest in and awareness of the victim's subjectivity, these texts reveal the consequences of, and at times even contest the efficacy and justice of, scapegoating».

polifonico e politico, invita a riflettere. Non si tratta, tuttavia, di un romanzo dichiaratamente militante ma implicitamente politico, come suggeriscono gli aspetti chiamati in causa dalla rappresentazione dei personaggi. L'affermazione di NDiaye sulle tragedie dei migranti che abbiamo già citato va situata nel contesto delle leggi sull'immigrazione dell'allora presidente Nicolas Sarkozy²³, la cui elezione nel 2007 è fra i motivi che hanno spinto l'autrice a trasferirsi a Berlino proprio in quell'anno. In profondo disaccordo con i valori della destra francese, NDiaye qualifica questa Francia come «monstrueuse»:

Je trouve détestable cette atmosphère de flicage, de vulgarité... Besson, Hortefeux, tous ces gens-là, je les trouve monstrueux. Je me souviens d'une phrase de Marguerite Duras, qui est au fond un peu bête, mais que j'aime même si je ne la reprendrais pas à mon compte, elle avait dit: "La droite, c'est la mort." Pour moi, ces gens-là, ils représentent une forme de mort, d'abêtissement de la réflexion, un refus d'une différence possible²⁴.

A seguito di queste parole il deputato UMP (Union pour un Mouvement Populaire) Éric Raoult, sdegnato, ha scritto una lettera al ministro della cultura Frédéric Mitterrand, nella quale si appellava a un «devoir de réserve» che i vincitori del Goncourt e gli scrittori in generale dovrebbero rispettare, astenendosi quindi dall'esprimere opinioni critiche nei confronti del governo e dell'immagine della Francia²⁵. Ne è nata una polemica, nonostante Marie NDiaye abbia in un primo momento evitato di ribattere per non creare un caso intorno alla reazione di Raoult, da lei giudicata «ridicola». Tuttavia, dopo la diffusione di un'intervista in cui NDiaye smorzava i suoi toni²⁶, registrata però prima di venire a conoscenza della lettera di Raoult, l'autrice ha deciso di ribadire le sue opinioni per evitare fraintendimenti: «Si l'entretien avait eu lieu après que j'ai eu connaissance de ce que me reproche Eric Raoult, je n'aurais pas pris ce soin, cela aurait été très différent. Au contraire je persiste et signe!». Inoltre, NDiaye si è a sua volta appellata al ministro della cultura affinché si schierasse a favore della libertà di

²³ Prima ancora di diventare presidente, Sarkozy è stato fautore di una politica di immigrazione volta a difendere l'identità nazionale francese e basata sui criteri di restrizione e di selettività. La legge del 24 luglio 2006, detta legge Sarkozy, introduceva i requisiti necessari alla selezione di immigrati qualificati e spendibili nel mercato del lavoro, cfr. J. Carvalho, A. Geddes, *La politique d'immigration sous Sarkozy. Le retour à l'identité nationale*, in *Politiques publiques 3*, a cura di J. de Maillard, Y. Surel, Presses de Sciences Po, «Académique», 2012, pp. 279-298; p. 283.

²⁴ N. Kapriélian, *L'écrivain Marie Ndiaye aux prises avec le monde*, cit. Éric Besson era il ministro dell'immigrazione e Brice Hortefeux il suo predecessore.

²⁵ L. Equy, *Affaire NDiaye-Raoult: «une grave atteinte à la liberté de parole»*, «Libération», 12 novembre 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.liberation.fr/>>.

²⁶ J-P. Elkabbach, *NDiaye revient sur ses propos «excessifs» sur Sarkozy*, «Europe 1», 11 novembre 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.europe1.fr/>>.

espressione²⁷. Mitterrand, dal canto suo, si è rifiutato di entrare nella polemica: «Je n'ai pas à arbitrer entre une personne privée qui dit ce qu'elle veut dire et un parlementaire qui dit ce qu'il a sur le cœur»²⁸. Dopo questa dichiarazione l'editore Gallimard ha fatto sapere che l'autrice considerava chiusa la questione²⁹.

Dati questi elementi di riflessione, è opportuno chiedersi e verificare direttamente nel testo quali siano i modelli su cui sono costruite le protagoniste di *Trois femmes puissantes* e a quale immaginario facciano riferimento. L'analisi, condotta nella prospettiva del modo epico, si articola in quattro paragrafi dedicati rispettivamente al viaggio, alle metamorfosi, alla funzione della memoria, allo statuto vittimario delle tre donne potenti.

3.1 IL VIAGGIO INEVITABILE DI TRE DONNE POTENTI

All'interno de *La fabrique des héros*, raccolta di saggi che esplora la costruzione di eroe nazionale, la studiosa Anne Eriksen si chiede in che modo il modello di eroe maschile, che prevede sempre una *agency*, sia applicabile all'idea di eroina:

Un héros, quoi qu'il puisse être par ailleurs, est une personne qui agit. Il accomplit quelque chose et qui plus est, une chose extraordinaire. Tous les héros nationaux européens ont *fait* quelque chose – unifié le pays, vaincu l'ennemi, sauvé leur peuple – ou, à tout le moins, ils ont été de formidables sportifs. Si l'on combine cette caractéristique avec la propension de la nation à inclure tous ses membres, cela soulève une question importante, facile à formuler mais dont la réponse n'a rien d'évident: qu'en est-il des femmes?³⁰

I personaggi femminili sono spesso rappresentati come idealizzazioni della madre, figure passive e mute, martiri.

Da un lato le tre protagoniste di *Trois femmes puissantes* sono riconducibili a queste tre tipologie, dall'altro il viaggio cui sono costrette è l'elemento detonatore di una crisi che porta alla costruzione di un modello alternativo di «femme puissante».

²⁷ N. Kaprièlian, *Marie NDiaye: «je persiste et signe!»*, «Les Inrouptibles», 11 novembre 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.lesinrouptibles.com/>>.

²⁸ P. Siankowski, *NDiaye/Raoult: Mitterrand refuse de trancher*, «Les Inrouptibles», 12 novembre 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.lesinrouptibles.com/>>.

²⁹ L. Equy, *Affaire NDiaye-Raoult: «une grave atteinte à la liberté de parole»*, cit.

³⁰ A. Eriksen, *Être ou agir ou le dilemme de l'héroïne*, cit., p. 151. Corsivo nel testo.

Norah

Il primo dei tre capitoli che formano *Trois femmes puissantes* è marcato da un incipit in *medias res* messo ancor più in evidenza dalla congiunzione «et» all'inizio della frase. Il lungo periodo che dà avvio al romanzo introduce nel mezzo di una vicenda già cominciata, inserendo alcuni elementi poi ripetuti costantemente, cioè la forzatura al viaggio, la casa delle origini, l'aspetto corrotto del padre, l'atmosfera di velato mistero, l'elemento perturbante e metamorfico.

Prima ancora di Norah, nome della prima «femme puissante», i pronomi «celui» e «cet» introducono la figura inquietante di suo padre, «cet homme» che appare circonfuso da una luce bianca e abbagliante:

Et celui qui l'accueillit ou qui parut comme fortuitement sur le seuil de sa grande maison de béton, dans une intensité de lumière soudain si forte que son corps vêtu de clair paraissait la produire et la répandre lui-même, cet homme qui se tenait là, petit, alourdi, diffusant un éclat blanc comme une ampoule au néon, cet homme surgi au seuil de sa maison démesurée n'avait plus rien, se dit aussitôt Norah, de sa superbe, de sa stature, de sa jeunesse si mystérieusement constante qu'elle semblait impérissable³¹.

Il sintagma «cet homme» viene ripetuto ben tre volte in questo periodo incipitario ed è poi richiamato nei periodi immediatamente successivi dalle numerose anafore del pronome «il». Dobbiamo attendere la fine della prima pagina per sapere che l'uomo cui il narratore fa riferimento è il padre di Norah, infine esplicitamente nominato: «son père»³².

L'effetto di *suspense* presagisce un evento catastrofico che, come si scopre più avanti, in realtà è già avvenuto e al quale Norah è chiamata a porre rimedio. Questo padre vestito di bianco, una volta imponente e ora decaduto, è avvolto da un mistero che riguarda anche le ragioni del viaggio di Norah. Tale partenza non è frutto di una scelta libera. Dopo una lettera dal tono grave da parte del padre, Norah, avvocata trentottenne, è costretta a lasciare il quartiere della Goutte d'Or di Parigi per recarsi temporaneamente in Senegal. Arriva in una città non chiaramente identificabile, un luogo dai contorni fumosi dove trova il padre ad attenderla sulla soglia di casa. Una volta sul posto, dopo numerose domande, Norah scopre che deve difendere legalmente suo fratello Sony, detenuto a Dakar nella prigione di Reubeuss. Sony è accusato dell'omicidio della nuova giovane moglie del padre, con la quale intratteneva una relazione clandestina. Non è chiaro, tuttavia, chi sia il vero autore del delitto. Il momento

³¹ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 11.

³² *Ivi*, p. 11.

rivelatore della versione dei fatti viene ritardato nelle ultime pagine del capitolo, quando scopriamo che il padre lascia che il figlio si costituisca al posto suo.

Norah è presentata come una donna determinata. Viene ribadito che, per sua volontà, si è formata alla professione di avvocato e si è riscattata dall'immagine stereotipata che il padre aveva cucito per lei e sua sorella: «Elle aurait aimé lui dire maintenant: Tu te rends compte, tu nous parlais comme à des femmes et comme si nous avions un devoir de séduction, alors que nous étions tes des gamines et que nous étions tes filles»³³. Nonostante l'imposizione del viaggio cui il padre la sottopone, Norah risulta una figura di successo per contrapposizione con i personaggi della madre e della sorella, che invece si perdono dopo l'abbandono del padre: la prima finisce nel giro della prostituzione, la seconda in quello delle dipendenze.

Questi aspetti psicologici sono soltanto tratteggiati e li accompagna una descrizione fisica che fa riferimento a un lessico della corporalità. Il corpo di Norah e quello degli altri personaggi, pur sfuggendo a una descrizione precisa, sono ritratti nella loro dimensione prettamente fisica e umorale. Il cedimento del corpo di Norah nei momenti di crisi è espressione di un «désordre identitaire»³⁴ causato in primis dalla figura del padre e poi dalla partenza cui è costretta. Risaltano elementi somatici squallidi come trasudazione, incontinenza, odori nauseabondi: «l'odeur douce-amère de fleurs pourrissants»³⁵, battere di denti, la dermatite di Sony: «il grattait sauvagement ses tempes, son front blanchis par l'eczéma»³⁶. Soprattutto la degenerazione del corpo del padre è qualificata dall'aggettivo «monstrueux»: «[...] cet homme irradiant et déchu dont un monstrueux coup de masse sur le crâne semblait avoir ravalé les proportions harmonieuses que Norah se rappelait à celle d'un gros homme sans cou, aux jambes lourdes et brèves»³⁷.

Il ritorno di Norah nella «maison funèbre»³⁸ della giovinezza, una casa «lugubre», «smisurata» e «arrogante», si configura secondo il *topos* classico della catabasi. La «casa funebre» del padre diventa teatro di una discesa agli inferi che costringe Norah a fare i conti con gli spettri del passato, quindi con un contesto familiare e culturale dal quale si era da tempo allontanata. La casa un tempo piena di vita e di familiari, che il padre di Norah solleva

³³ *Ivi*, p. 15.

³⁴ A.M. Parent, *À leur corps défendant: défaillances et excréations dans "Trois femmes puissantes" de Marie NDiaye*, in *Marie NDiaye's Worlds / Mondes de Marie NDiaye*, «L'Esprit Créateur», Baltimore, Johns Hopkins University Press, n. 2, vol. 53, estate 2013, pp. 76-89; p. 76.

³⁵ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 38.

³⁶ *Ivi*, p. 67.

³⁷ *Ivi*, p. 12.

³⁸ *Ivi*, p. 43.

invitare più per ostentare la sua ricchezza che per ospitalità, è adesso vuota e il grande salone dei banchetti è ormai deserto e in penombra.

La scena incipitaria di *Trois femmes puissantes* è infatti caratterizzata da un'accoglienza tutt'altro che ospitale. Il padre attende Norah sulla soglia di casa, immobile e quasi importunato dal suo arrivo benché sia stato lui a pregarla di venire:

Et cet homme qui pouvait transformer toute adjuration de sa propre part en sollicitation à son égard la regarda pousser le grille et pénétrer dans le jardin avec l'air d'un hôte qui, légèrement importuné, s'efforce de le cacher, la main en visière au-dessus de ses yeux bien que le soir eût déjà noyé d'ombre le seuil qu'illuminait cependant son étrange personne rayonnante, électrique³⁹.

Come nota la studiosa Shirley Jordan, la soglia della casa del padre, prima tappa del viaggio di Norah, è speculare all'ultima tappa del viaggio di Khady Demba nel capitolo finale del romanzo, cioè la frontiera con l'Europa. Il viaggio iniziatico intrapreso da personaggi femminili disorientati è infatti un aspetto tipico dei romanzi di NDiaye ed è proprio la soglia a costituirne il «locus fundamental»⁴⁰. Anche in *Héroïnes* di Lê abbiamo visto come V. e la corrispondente siano condotti dalle eroine oltre una soglia simbolica, che nel romanzo è rappresentata dalla città di Praga, e trasformino la loro «enquête» in «aventure». Per quanto riguarda *Trois femmes puissantes*, Jordan parla di una «quest structure»⁴¹ sottesa in realtà all'intera produzione di NDiaye, che mette in scena eroine instabili e volte a recuperare una propria identità attraverso appunto un «journey quest»⁴².

Al pari di Norah, ricevuta da un padre ostile in una casa funebre, anche le altre eroine di NDiaye fanno spesso esperienza di una mancata ospitalità, ritrovandosi a dover iniziare una nuova erranza dopo quello che si è rivelato un falso ritorno o un mancato riconoscimento⁴³: in *Rosie Carpe*, Rosie non trova il fratello Lazare ad accoglierla all'aeroporto in Guadalupa, bensì Lagrand; in *Ladivine*, Ladivine Rivière viene derubata dei bagagli non appena arriva nello sconosciuto Paese africano meta delle vacanze, per poi subire un penoso soggiorno in un Hotel e in una città inospitali; Fanny, eroina di *En famille*, torna a casa, ma lo zio non la lascia

³⁹ *Ivi*, p. 12.

⁴⁰ S.A. Jordan, *La puissance de Khady Demba*, in *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, cit., pp. 263-284; p. 264.

⁴¹ S.A. Jordan, *Telling Tales: Marie NDiaye's Mythopoeic Imagination*, in Ead., *Contemporary French Women's Writing. Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*, Berna, Peter Lang, 2004, pp. 151-184; p. 175.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ S.A. Jordan, *La quête familiale dans les écrits de Marie NDiaye: nomadisme, (in)hospitalité, différence*, in *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, a cura di A. Simon e A. Lasserre, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 147-158; p. 149.

entrare né la invita a unirsi al banchetto, anzi, Fanny resta con la valigia di fronte al cancello e nemmeno i due amati cani la riconoscono:

Quand elle arriva devant la maison de l'aïeule, au bout du village, les deux chiens qu'elle avait souvent caressés autrefois, maintenant si vieux qu'ils ne voyaient plus, trouvèrent assez de force pour se jeter rageusement contre la grille [...]. Et elle était chagrinée que les chiens ne l'eussent pas reconnue, voyait là le signe d'un grave manquement de sa part⁴⁴.

Il motivo ricorrente dell'ospitalità negata alla viaggiatrice in arrivo, osserva Jordan, è ripreso dal sottinteso ipotesto omerico dell'*Odissea* e si configura secondo le note fasi dell'arrivo sulla soglia, il riconoscimento dello straniero, i doni, la convivialità, ecc.⁴⁵ L'ambivalenza della figura dei cani nell'incipit di *En famille* ricalca la valenza doppia del cane per Odisseo: simbolo di aggressività nell'episodio di Eumeo⁴⁶ ed emblema di fedeltà estrema nel caso di Argo⁴⁷. Il cane, carico di questa ambivalenza, ritorna come figura di primo piano in *Ladivine*⁴⁸.

Per quanto riguarda le ragioni della partenza di Norah, alla base non si trovano solo i recenti avvenimenti, ma anche un'antica colpa che ha dato avvio al futuro funesto dell'intera famiglia. Si tratta dell'«exil»⁴⁹ imposto a Sony, sottratto all'età di cinque anni al nucleo familiare dal padre (senegalese) e portato in Senegal senza il permesso della madre (francese), rimasta a Parigi con le altre due figlie. Questo evento fondatore, sul piano narrativo, viene reso con uno stile formulare, cioè tramite la ripetizione di intere frasi, aggettivi, termini come in questo caso le anafore della congiunzione «car»:

Car leur père était ainsi, un homme implacable et terrible.
Norah et sa sœur savaient, à l'époque où leur mère attendait encore le retour de Sony, qu'elle n'avait pas pris la mesure de cette intransigeance.
Leur père refuserait toujours d'envoyer le garçon en France pour les vacances.
Car il était ainsi, un homme implacable et terrible⁵⁰.

⁴⁴ M. NDiaye, *En famille*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 7.

⁴⁵ S.A. Jordan, *La quête familiale dans les écrits de Marie NDiaye*, cit., p. 151.

Sull'argomento vedi anche la recente monografia di Jordan: *Marie NDiaye. Inhospitable fictions*, Cambridge, Legenda, 2017.

⁴⁶ L'incipit del XIV canto dell'*Odissea* è celebre: Odisseo torna a casa sotto le mentite spoglie di uno straniero e i quattro cani del divin porcaro Eumeo, simili a fiere, gli si scagliano contro. Il servo fedele li ferma e invita il padrone a saziarsi di pane e di vino.

⁴⁷ S.A. Jordan, *La quête familiale dans les écrits de Marie NDiaye*, cit., p. 151.

⁴⁸ Cfr. D.B. Gaensbauer, *The Odyssey Revisited in Marie NDiaye's Ladivine*, in *Odysseys / Odyssees. Travel Narratives in French / Récits de voyage en français*, a cura di J.M. Garane, Leiden - Boston, Brill - Rodopi, «French Literature Series», vol. 41, 2017, pp. 229-243; p. 235.

⁴⁹ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 50.

⁵⁰ *Ivi*, p. 50.

L'epiteto del padre, «implacable et terrible», viene ripetuto in vari punti⁵¹. Da quando è partito insieme al figlio sono passati trent'anni, eppure, all'arrivo di Norah, il tempo nella sua casa è come cristallizzato, in particolar modo per quanto riguarda la camera di Sony, rimasta immutata dall'ultima volta che Norah l'aveva vista. L'errore della partenza di Sony assume i contorni inquietanti di un «demone»: «un démon s'était assis sur le ventre du garçon de cinq ans et ne l'avait plus quitté depuis», e «car sur son ventre à elle aussi un démon s'était assis»⁵². La ripetizione cadenzata e costante di queste costruzioni fisse, al pari degli epiteti del padre, crea un'atmosfera di incubo.

Alla colpa del padre si somma l'«errore» che Norah rimprovera a sé stessa, cioè di aver fatto entrare nella sua vita e nella sua casa di Parigi, dove vive con la figlia Lucie, l'attuale compagno Jakob e la figlia di lui Grete: «Rien ne lui semblait exprimable ni compréhensible dans l'erreur qu'elle avait commise - cette faute, ce crime à l'encontre de ses propres efforts»⁵³. Jakob, come anche il padre di Norah, sono associati al «male», creando così un effetto di polarizzazione tra universo femminile e maschile che, come vedremo, riguarda anche i successivi capitoli dedicati a Fanta e a Khady.

Da questi errori si dipana la trama del racconto su Norah: rispondendo all'appello del padre, Norah parte per il suo viaggio in Senegal dove il disorientamento è reso dall'atmosfera poco nitida di luoghi e contesti, dal taxi che la lascia a metà strada perché non ricorda l'indirizzo, dal lungo tragitto a piedi finché finalmente riconosce la casa del padre. Le descrizioni sono quasi assenti ed è soltanto dopo molte pagine che scopriamo dov'è ambientato almeno in parte il racconto, cioè nel villaggio turistico di Dara Salam⁵⁴. Il Paese del padre resta una «terre inconnue»⁵⁵ dove è difficile orientarsi e dove ricordi menzogneri mettono a dura prova la lucidità di Norah. Se è vero che negli anni dell'adolescenza Norah ha fatto un viaggio con la madre e la sorella a Dara Salam per andare a trovare Sony, è invece incerta la permanenza di Norah a Grand-Yoff, un arrondissement di Dakar. Il padre sostiene che lei, all'età di 28 anni, vi si sarebbe trasferita per un periodo nel tentativo di ricucire il loro rapporto. Norah, al contrario, rivendica con forza la sua appartenenza alla Francia: «- Je n'ai jamais vécu ailleurs qu'en France, tu devrais le savoir»⁵⁶. Il padre, a dimostrazione di ciò che dice, mostra a Norah una foto sbiadita che ritrae una donna vestita come lei di fronte alla casa

⁵¹ *Ivi*, cfr. pp. 52, 53 55, 97.

⁵² *Ivi*, rispettivamente p. 61 e p. 67. Cfr. anche pp. 63, 65, 70, 87, 97.

⁵³ *Ivi*, p. 33.

⁵⁴ *Ivi*, p. 59.

⁵⁵ *Ivi*, p. 55.

⁵⁶ *Ivi*, p. 82.

di Grand-Yoff, anni fa. Non riuscendo a capire se si tratti proprio di sé stessa o di sua sorella, la reazione disorientata di Norah è descritta tramite la perdita di controllo del corpo:

Une chaleur humide glissait sur ses cuisses, s'insinuait entre ses fesses et la chaise.
Elle toucha vivement sa robe.
Désespérée, elle essuya ses doigts mouillés sur sa serviette⁵⁷.

Ciononostante, alla fine del capitolo, sembra che Norah torni davvero nella «petite maison aux murs roses et au toit de tôle bleu»⁵⁸ di cui parlava il padre.

Questo episodio è esemplificativo del divario tra il mondo di Norah e quello del padre, rispettivamente la Francia in cui Norah è cresciuta e un Senegal trasognato di cui non si riescono a recuperare le coordinate spazio-temporali. Ma questo divario è anche culturale, come si evince da un'altra scena ancora, dove Norah disapprova il modo in cui il padre tratta i domestici, sottoposti a condizioni di lavoro non adeguate. Norah non osa esprimersi perché sa quale sarebbe la reazione del padre a un'osservazione simile: «Une telle réflexion, il ne pourrait pas la comprendre et, se disait-elle avec une rancœur excédée, il la mettrait au compte d'une sensiblerie typique de son sexe et du monde dans lequel elle vivait et dont la culture n'était pas la sienne»⁵⁹. Il padre ha infatti vissuto solo alcuni anni in Francia, il tempo di fare gli studi e sposare la madre di Norah. L'opposizione tra Francia e Senegal è posta dal padre nei termini stereotipati di un Occidente frivolo e individualista contrapposto a quello di un'Africa patriarcale e poco incline ai sentimentalismi. Nei confronti di quest'uomo «aux passions froides», Norah prova un sentimento d'«impuissance», d'incapacità nel sottrarsi al potere che esercita. Padre e figlia sono descritti in modo opposto dato che alla freddezza del primo si contrappone il cuore «vulnérable» della seconda. È proprio questa vulnerabilità, direttamente collegata all'impotenza, a essere disprezzata dal padre e a non permettere a Norah di sottrarsi al viaggio che le è imposto:

Elle était pourtant là, dans la maison de son père, elle était pourtant venue quand il l'avait appelée.

Et cette émotivité qu'il méprisait sans retenue, méprisant avec elle sa propre fille et tout l'Occident avachi et féminisé, si elle en avait été un peu moins pourvue elle aurait trouvé n'importe quel prétexte pour s'éviter un tel voyage⁶⁰.

⁵⁷ *Ivi*, p. 90.

⁵⁸ *Ivi*, p. 92.

⁵⁹ *Ivi*, p. 21.

⁶⁰ *Ivi*, p. 22.

Il crudele intreccio familiare che si nota già da questo primo capitolo di *Trois femmes puissantes* è un aspetto peculiare dei romanzi di NDiaye a partire da *En famille* (1990), dove l'eroina Fanny è vittima di esclusione e di soprusi. La composizione familiare è al centro della mitologia personale di NDiaye, che la desacralizza e ne mostra la basi fallaci e menzognere. Non a caso Jordan parla di «family epics»⁶¹ e di «post-modern anti-myth of the family»⁶².

Al centro di queste epopee familiari si trovano eroine che errano, impotenti, in un percorso di scoperta votato al fallimento. Spesso si tratta di madri dalla condotta crudele, come la narratrice protagonista de *La femme changée en bûche* (1989), terzo romanzo di NDiaye, che uccide il figlio per vendicarsi del marito⁶³. O come la figura di madre in *La Sorcière* (2003), che di fatto non riesce a trasmettere alle figlie la sua «indispensable mais imparfaite puissance»⁶⁴, cioè i poteri sovranaturali che le donne della sua discendenza da sempre si tramandano.

L'impotenza contraddistingue anche l'omonima protagonista di *Rosie Carpe*, incapace di prendersi cura del figlio Titi, di cui a stento si ricorda che il nome per esteso è Étienne. In una nota intervista a Catherine Argand, NDiaye afferma che nella stesura di *Rosie Carpe* si è interessata ai risvolti plausibili della crudeltà in contesto familiare⁶⁵. Si è inoltre ispirata al realismo di alcuni scrittori nordamericani, tra i quali menziona in particolar modo Joyce Carol Oates. Quest'autrice estremamente prolifica che si è cimentata in generi diversi, passando dalla prosa al teatro, dalla poesia alla letteratura per l'infanzia, ha lasciato un segno nell'immaginario di NDiaye. All'interno della vastissima produzione di Oates, NDiaye cita in un'intervista i romanzi *Eux (Loro)* e *Le pays des merveilles (Il paese delle meraviglie)*, appartenenti alla saga in quattro volumi *Wonderland Quartet* (1971), tradotta in italiano con il titolo *Epopea americana* (2017)⁶⁶. Al centro delle trame di Oates si trovano gli Stati Uniti del Novecento, raccontati attraverso le vite di giovani protagonisti e protagoniste che fuggono da sistemi e nuclei familiari oppressivi. Il filo comune tra NDiaye e Oates si individua nella presenza di temi condivisi: la crudeltà, il mostruoso, la violenza in contesti familiari e sociali, il razzismo, i sistemi di potere e di vittimizzazione. Come si legge nella postfazione di Oates a

⁶¹ S.A. Jordan, *Telling Tales: Marie NDiaye's Mythopoeic Imagination*, cit., p. 173.

⁶² *Ivi*, p. 178.

⁶³ Sui richiami al mito di Medea, implicito nella trama, vedi: J.P. Little, *The Legacy of Medea: Mariama Bâ, "Un chant écarlate" and Marie NDiaye, "La femme changée en bûche"*, «Modern Language Review», Cambridge, Cambridge University Press, n. 2, vol. 95, 2000, p. 362-374.

⁶⁴ M. NDiaye, *La Sorcière*, suivie de *Éloge du charme* par P. Lepape, Paris, Éditions de Minuit, 1996, 2003, p. 10.

⁶⁵ C. Argand, *Marie NDiaye*, «Lire», aprile 2001. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.lexpress.fr>>.

⁶⁶ *Epopea americana* raccoglie quattro romanzi di Oates: *Il giardino delle delizie*; *Il Paese delle meraviglie*; *I ricchi*; *Loro*.

Loro, i personaggi restano impigliati in meccanismi di disagio per i quali il testo non fornisce una morale né tantomeno un giudizio. La valutazione sulle epopee familiari spetta alla sensibilità di chi legge:

Loro è anche pensato per essere un'epopea americana in un contesto familiare, perché che cos'è la vita, nella sua essenza, se non un'avventura epica? Salpiamo senza sapere dove approderemo, e le nostre destinazioni sono più spesso frutto del caso che delle nostre scelte. Da questo caso, speriamo di costruire un Destino. Eppure rimane il fatto, specie durante la giovinezza, che tutto può succedere, e l'inebriante avventura della vita sta in questo: che, forse, succederà⁶⁷.

Nei romanzi di NDiaye l'«avventura epica» si profila spesso come un viaggio verso un ricongiungimento familiare dall'esito disastroso. Il caso dell'eroina omonima di *Rosie Carpe*⁶⁸ ne è esemplificativo. Al pari di Norah, anche Rosie è una giovane madre che sperimenta una crisi in questo ruolo genitoriale. Ma, a differenza di Norah, Rosie è allo sbando e parte dalla grigia periferia parigina per raggiungere il fratello Lazare in Guadalupa. Come *Trois femmes puissantes* inizia con «et», anche in *Rosie Carpe* l'incipit del romanzo è marcato da un periodo insolitamente lungo e dalla congiunzione «mais» dislocata rispetto alla normale struttura sintattica della frase⁶⁹. Il primo capitolo di *Rosie Carpe* inserisce chi legge nel bel mezzo della storia, salvo poi dare informazioni sugli avvenimenti precedenti tramite analepsi. Il tentativo di ricongiungimento familiare di Rosie degenera completamente in una rete di corruzione, disagio psicologico, rapporti personali estremamente confusi. Al pari di Sony, fratello di Norah, anche Lazare Carpe, fratello di Rosie, è implicato in un omicidio dalla dinamica poco chiara. Sembra infatti che si sia reso complice dell'omicidio del padre e, per questo motivo, Pierre Brunel non esita ad accostare il personaggio di Lazare a un «moderne Œdipe»⁷⁰.

Se Rosie Carpe è un'eroina della sconfitta, con *Trois femmes puissantes* si nota una svolta perché il successo delle tre eroine, sebbene guadagnato a caro prezzo, è annunciato sin dal titolo che, osserva il sociologo Éric Fassin, è di una «trompeuse simplicité»⁷¹ perché chiama

⁶⁷ J.C. Oates, *Loro* [them, 1969], trad. it. di B. Oddera, Milano, Il Saggiatore, edizione ebook, 2017.

⁶⁸ M. NDiaye, *Rosie Carpe*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

⁶⁹ «Mais elle n'avait cessé de croire que son frère Lazare serait là pour les voir arriver, elle et Titi, que Lazare, frère aîné, aurait le bon goût de lui épargner l'attente inquiète et légèrement humiliante parmi la foule de vacanciers que des hôtes rétribués, eux, venaient chercher, surgissant de toutes parts avec leur grand sourire blanc et, aux pieds, leurs claquettes de plastique qui les annonçaient d'un bruit mouillé, et leurs bermudas sans soucis et leurs joyeuses chemisettes ornées d'injonctions humoristiques», *ivi*, p. 9.

⁷⁰ P. Brunel, *Marie NDiaye, "Rosie Carpe". Musique répétitive*, in *Voix autres, voix hautes*, Paris, Klincksieck, 2002, «Bibliothèque contemporaine», pp. 207-221; p. 208.

⁷¹ É. Fassin, *Puissance paradoxale des femmes chez Marie NDiaye*, «La Nouvelle Revue Française», n. 593, avril 2010, Paris, Gallimard, pp. 153-160; p. 153.

«potenti» tre donne che potrebbero sembrare delle vittime. In effetti, il viaggio di Norah non si conclude con il suo ritorno a Parigi ma con la sua permanenza, benché temporanea, in Senegal. Infine pacificata con i demoni del passato, Norah è capace di affrontare il presente nel pieno controllo di sé stessa: «Elle marchait avec joie dans la rue familière et son esprit était en paix et son organisme ne la surprenait plus»⁷². L'accettazione del destino, del «mystère» in cui questo viaggio l'ha trascinato, l'assoluzione del proprio compito sono enfatizzate, anche in questo caso, dalla formularità del linguaggio, come si nota nella ripresa dei segmenti: «car c'était ainsi». Il primo capitolo di *Trois femmes puissantes*, come si è detto, si apre con le anafore del pronome «il» riferito al padre, ma si conclude con le anafore del pronome «elle» e del verbo «pouvait» riferito a lei, Norah:

Car c'était ainsi.

Et elle pouvait songer avec calme et gratitude à Jakob prenant soin de ses enfants à sa façon qui, peut-être, valait la sienne, elle pouvait penser sans inquiétude à Lucie.

Elle pouvait penser au visage radieux de son frère Sony quand, autrefois, elle jouait à le lancer sur le lit, elle pouvait penser à cela et n'en être pas ravagée.

Car c'était ainsi.

Elle veillerait sur Sony, elle le ramènerait à la maison.

C'était ainsi⁷³.

Il sistema di potere del padre è apparentemente impossibile da modificare perché le cose stanno così, nessuno può farci nulla e non ci sono alternative: «Car leur père était ainsi, un homme implacable et terrible»⁷⁴. Ciononostante, c'è un piccolo margine di scelta di cui la protagonista si appropria decidendo di salvare il fratello: non si tratta quindi di una ribellione al sistema, ma di una sua messa in discussione che porta a un'assunzione di responsabilità e alla diretta capacità di azione del personaggio.

Fanta

Nell'introduzione al numero della rivista «Clio» intitolato *Héroïnes*, le curatrici della raccolta si interrogano sui possibili modelli di costruzione dei personaggi femminili. Si chiedono inoltre se nella declinazione di un «héroïsme du silence» possa essere rintracciata una tipica categoria femminile, cioè quella di «héroïnes du mutisme et de la ténacité»⁷⁵. In tal senso possiamo forse inquadrare Fanta, la seconda delle eroine di *Trois femmes puissantes*.

⁷² M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 97.

⁷³ *Ivi*, p. 97.

⁷⁴ *Ivi*, p. 50.

⁷⁵ S. Cassagnes-Brouquet e M. Dubesset, *La fabrique des héroïnes*, cit., p. 14.

Dei tre ritratti che formano il romanzo, questo è l'unico dove la focalizzazione non è sul personaggio femminile ma su quello maschile. Rudy Descas, marito francese di Fanta, è tutt'altro che gentile nei suoi confronti, come suggerisce l'assonanza con l'aggettivo "rude". La protagonista di questo capitolo appare dunque sullo sfondo e la sua voce è riportata direttamente nella narrazione solo nelle risposte alle telefonate assillanti di Rudy, la cui rudezza si manifesta in primo luogo nell'imporre a Fanta un viaggio senza ritorno in Francia.

Fanta, originaria di Colobane (arrondissement di Dakar), è docente di letteratura francese nel Lycée Mermoz di Dakar, come anche Rudy, che è esperto di letteratura medievale. A seguito dell'aggressione di Rudy ai danni di un alunno, Fanta è costretta a un «retour forcé en Gironde»⁷⁶ insieme al loro figlio Djibril. Mentre Rudy trova lavoro in un'agenzia che vende cucine, per Fanta l'illusione di potersi inserire nel tessuto sociale e lavorativo francese è presto sfatata e si ritrova così in una «solitude d'exilée»⁷⁷. Questo capitolo è ambientato nella regione bordolese, luogo di provenienza di Rudy, e si tratta della tipica provincia anonima, «triste et morne»⁷⁸, dove la stessa NDiaye è cresciuta.

Nonostante questa sia la sezione del romanzo più lunga per numero di pagine, l'azione si svolge in un solo giorno durante il quale Rudy si sposta con la macchina in vari luoghi: l'ufficio di lavoro, la scuola del figlio, la casa della madre, la casa dello scultore Gauquelin, la casa della cliente Menotti. Lo snodo dell'itinerario e dell'intreccio è una rotonda con una statua al centro, metafora del girare in tondo su sé stesso di Rudy, incastrato in un contesto di grande disagio dal quale riesce a liberarsi solo ripercorrendo mentalmente le tappe che lo hanno condotto fin lì, in un esilio coatto. La permanenza di Rudy in Senegal è ricordata tramite le analessi di quando, adolescente, si trovava con i genitori a Dara Salam, il medesimo luogo dove il padre di Norah aveva aperto un villaggio vacanze. In seguito al ritorno in Francia con la madre, Rudy aveva portato a termine gli studi di lettere classiche a Bordeaux e poi fatto ritorno in Senegal come insegnante.

Sebbene i luoghi attraversati dai personaggi siano nominati, anche in questo caso l'assenza di un'ambientazione dettagliata conferisce un'atmosfera ovattata al racconto. Infatti la formula ricorrente è «ce rêve dur et chagrin, pénible et avilissant»⁷⁹ in cui versa Rudy, prigioniero di un «rêve monocorde», un «rêve monotone et froid»⁸⁰ che assomiglia più a un incubo che a un sogno. Sotto questo aspetto ritroviamo una delle caratteristiche del racconto

⁷⁶ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 191.

⁷⁷ *Ivi*, p. 180.

⁷⁸ C. Argand, *Marie NDiaye*, cit.

⁷⁹ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 136.

⁸⁰ *Ivi*, p. 117.

su Norah, dove il perturbante prende le sembianze di un «demone» che perseguita lei e il fratello Sony.

In *Héroïnes* di Linda Lê abbiamo visto come la dimensione di sogno in cui si trova V. celi una stasi soltanto apparente dato che l'*enquête*, seppure solo immaginata, si compie ugualmente. Anche Rudy e Fanta, come più in generale i personaggi dei romanzi di NDiaye, sono in perenne movimento ed errano da un Paese all'altro. Questo dinamismo è reso anche nelle descrizioni, ad esempio «les chevilles de plomb» di Rudy e «la démarche ailée» di Fanta, «cette femme aux chevilles ailées». La contrapposizione tra la «donna potente» e il suo antagonista maschile è dunque restituita anche dal loro modo di muoversi: il primo con pesantezza di piombo e la seconda con leggerezza.

Rudy è un personaggio alla deriva, tormentato da pensieri ossessivi e da disturbi psicosomatici che coincidono con il suo insuccesso lavorativo. Esempio è la sua totale perdita di controllo in casa della cliente Menotti, la tipica francese provinciale che si indebita per elettrodomestici e piani cucina da esibire ai vicini. La cucina montata male per causa di Rudy, sprofondata in un caos mentale, è fonte di disprezzo e lamentele da parte della signora Menotti. In ufficio Rudy crede che i colleghi lo deridano a causa del presunto tradimento di Fanta con il suo capo Manille e degli opuscoli religiosi che la madre gli lascia sulla scrivania. Questo delirio si trasforma in una aggressività verbale e in un disagio fisico che, come abbiamo visto anche nel racconto su Norah, viene descritto nei dettagli: «[...] mille piqûres d'épingle lui vrillaient l'anus»⁸¹. Il registro basso è impiegato anche per descrivere le reazioni di fronte alla statua dello scultore Gauquelin, che Rudy crede sia stata posta sulla rotonda apposta per deriderlo: «C'était comme si, se disait-il, Gauquelin avait profité de son sommeil ou de son innocence pour le faire figurer sur une ridicule photo pornographique qui aurait rendu Gauquelin plus riche et Descas plus pauvre, grotesque»⁸². La rabbia che prova lo spinge fino alla casa dello scultore, dove si intrufola e prende seriamente in considerazione l'ipotesi di ucciderlo, per poi invece desistere.

La pesantezza degli spostamenti di Rudy si articola durante questa lunga giornata in cui sbanda da un posto all'altro. Tra le varie tappe ha modo di meditare sul suo comportamento nei confronti di Fanta, cui avrebbe rivolto la frase offensiva: «Tu peux retourner d'où tu viens». Questa frase lo tormenta ed è infatti ripetuta costantemente. Verbi come “se demandait”, “songait”, “savait” introducono la consapevolezza di avere una colpa da riconoscere di cui sono sintomo la rabbia nei confronti della moglie, l'atteggiamento

⁸¹ *Ivi*, p. 157.

⁸² *Ivi*, pp. 104-105.

aggressivo, le telefonate cadenzate e inquisitorie. Sin dalla prima pagina del racconto su Fanta prendono campo uno stato di sogno alterato e il tormento di un «errore» fatale non ancora bene identificato:

Car, songeait-il confusément, comment allait-il apaiser sa propre conscience si ses souvenirs tronqués de leurs conflits ne faisaient apparaître que sa culpabilité à lui, encore et toujours, comme dans ces rêves pénibles et avilissants où, quoi que l'on dise, quoi que l'on décide, on est en faute, irrévocablement?⁸³

L'introspezione è resa anche tra parentesi, numerose in questo capitolo. Si tratta di brevi pause nel racconto dove il narratore in terza persona fornisce alcuni dettagli in più, insinua dubbi, fa trasparire i pensieri dei personaggi come, ad esempio, nel caso degli accessi di collera di Rudy: «(alors une bulle de colère lui montait soudain à la tête, quel futur pouvait-elle concevoir sans lui?)»⁸⁴. L'errore commesso da Rudy è, certamente, quello di aver costretto Fanta a partire, sradicandola dal suo contesto di appartenenza:

Car il se demandait pour la première fois si, en persuadant Fanta de le suivre en France, il n'avait pas sciemment détourné le regard pour laisser au crime toute latitude de prendre ses aises en lui et s'il n'avait pas savouré cette sensation, celle de mal agir sans en avoir aucunement l'air⁸⁵.

L'altro grave errore che ha portato a questo esilio in Gironda è stato la perdita di controllo da parte di Rudy nel liceo di Dakar. Come nel capitolo su Norah, anche in questo caso la «vérité» su ciò che è realmente accaduto si scopre progressivamente e con un continuo altalenarsi tra realtà e menzogna: «Et alors que, depuis quatre ans, il entretenait soigneusement pour lui-même la théorie de la cruauté profonde de ces trois garçons qui l'auraient agressé puis brutalisé à plaisir, il savait maintenant qu'elle était mensongère»⁸⁶. Rudy non è stato aggredito da tre suoi alunni per aver rivolto loro un'offesa razzista, come racconta a sé stesso e agli altri, la «verità» è che lui ha aggredito fisicamente uno degli alunni in quanto proveniente dal villaggio di pescatori di Dara Salam dove il padre di Rudy aveva cercato di fare fortuna. Il “demone” che perseguita Rudy è proprio il crimine commesso dal padre Abel Descas, che venticinque anni prima ha assassinato il suo socio Salif, un uomo originario di Dara Salam, investendolo con il suo 4x4. Rinchiuso nella prigione di Reubeuss, la stessa dove si trova anche il fratello Norah, Abel si suicida.

⁸³ *Ivi*, p. 99.

⁸⁴ *Ivi*, p. 127.

⁸⁵ *Ivi*, p. 150.

⁸⁶ *Ivi*, p. 190.

Per contrasto si staglia la figura silenziosa di Fanta, donna «brave» (coraggiosa) ed «étrange» (strana) che riesce a ritagliarsi uno spazio vitale nella «prison d'amour lugubre et froide»⁸⁷ dove Rudy l'ha rinchiusa. Ma Fanta è «strana» anche perché «straniera», come è vista da Rudy e dalla società francese che non la include: «(puisque son visage était si manifestement celui d'une étrangère)»⁸⁸. Tale resta Fanta anche per la madre di Rudy, una donna ossessionata da angeli, bambini biondi, credenze pseudoreligiose in messaggeri divini e che, di conseguenza, non ha simpatia né per lei né per il nipote Djibril. La questione razziale emerge nel racconto tramite la descrizione di Fanta e di suo figlio come stranieri, specialmente per via dei tratti somatici, come si nota ad esempio per Djibril, descritto attraverso gli occhi di Rudy: «Il voyait dans le rétroviseur la petite figure d'un brun très pâle, les yeux noirs, le nez plat aux narines frémissantes comme les naseaux d'une génisse, la bouche charnue, et il reconnaissait tout cela et se disait: Voilà mon fils [...]»⁸⁹ e attraverso quelli della nonna:

S'il ne pouvait donner entièrement raison à Fanta qui affirmait que maman n'aimait pas Djibril, car c'eût été faire l'erreur de considérer maman comme une personne ordinaire qui, simplement, aimait ou n'aimait pas, il lui paraissait évident depuis la naissance de l'enfant, depuis que maman, penchée sur le berceau, avait examiné les particularités physiques du petit, que Djibril ne correspondait nullement et qu'il n'y avait nul espoir qu'il correspondît jamais à l'idée que maman se faisait d'un messager divin, de sorte qu'elle n'avait guère pris la peine de s'attacher à l'enfant et c'est cela, cette aimable indifférence, que Fanta comprenait comme de l'antipathie⁹⁰.

Secondo Jordan, la «portée mythique» dei testi di NDiaye risiede proprio nella figura della straniera e nella «question éthique» dell'adattamento all'altro espressa dalle eroine, incapaci o impossibilitate di maturare la loro condizione di straniere:

Avec une portée mythique qui lui est particulière, Marie NDiaye confirme, dans tout ce qu'elle écrit, que l'étranger est définitivement parmi nous, *en nous*, et que la rencontre avec l'étrange est la condition permanente de notre postmodernité⁹¹.

Malgrado l'infelice destino di Fanta in Francia, agli occhi di chi è rimasto in Senegal appare come una donna realizzata che, per il solo fatto di essere in Europa, sicuramente avrà fatto fortuna. Questa prospettiva è fornita nell'ultima sezione del romanzo dedicata a Khady

⁸⁷ *Ivi*, p. 151.

⁸⁸ *Ivi*, p. 122.

⁸⁹ *Ivi*, p. 241.

⁹⁰ *Ivi*, p. 247.

⁹¹ S.A. Jordan, *La quête familiale dans les écrits de Marie NDiaye*, cit., p. 156.

Demba, cugina di Fanta, cui la suocera intima: « - Quand tu seras là-bas, chez Fanta, tu nous enverras de l'argent. Fanta, elle doit être riche maintenant, elle est professeur»⁹².

Ben diversa, in realtà, è la situazione di Fanta, che per certi aspetti ricorda il personaggio di Seila, voce narrante de *Le Ventre de L'Atlantique* (2003) di Fatou Diome⁹³. In questo “classico” dell’«écriture migrante»⁹⁴, Seila segue il marito francese a Parigi lasciando il Senegal e suo fratello Madické. Le cose però non vanno come sperato:

Il m'avait vue partir au bras d'un Français après des pompeuses noces qui ne laissaient rien présager des bourrasques à venir. [...] Mais une fois chez lui, ma peau ombragea l'idylle – les siens ne voulant que Blanche Neige -, les noces furent éphémères et la galère tenace⁹⁵.

Seila giunge in Francia con la promessa di un futuro migliore al pari di Fanta, che è convinta da Rudy: «Il lui avait assuré qu'il n'y avait d'avenir pour eux qu'en France et qu'elle avait de la chance de pouvoir, grâce à son mariage, aller vivre là-bas»⁹⁶. Anche Seila, come Fanta, subisce l'impatto razzista con la famiglia del marito. Ciononostante, la sua condizione è comunque privilegiata secondo il giovane fratello Madické che, rimasto sull'isola di Niodior, mitizza il viaggio in Occidente. Eroi sono coloro che hanno raggiunto la Francia e che poi sono tornati, ricchi, sull'isola: «L'émigré est le grand héros, celui qui fait rêver»⁹⁷. Seila svolge un ruolo attivo nello sfatare il mito dell'Europa-Eldorado, portando a esempio la

⁹² M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 272.

⁹³ Fatou Diome, scrittrice *engagée*, fa parte di un gruppo di autori per i quali parte della critica ha coniato il termine di “migritude”, neologismo che indica il superamento dei valori promossi dalla *négritude* di Senghor e l'inserimento in uno spazio culturale e identitario ibrido composto da scrittori e scrittrici provenienti dall'Africa ma che vivono in Francia. Vedi J. Chevrier, *Afrique(s)-sur-Seine: autour de la notion de 'migritude'*, in *Cahier spécial. Ahmadou Kourouma: l'héritage*, «Notre Librairie. Revue des littératures du Sud», nn. 155-156, luglio-dicembre 2004, pp. 96-100: <<https://gallica.bnf.fr/>>. (Consultato nell'aprile 2021). Diome è originaria dell'isola di Niodior in Senegal e *Le Ventre de l'Atlantique* è il suo romanzo d'esordio. “Il ventre dell'Atlantico” è, infatti, proprio la piccola isola di Niodior, da dove provengono la narratrice Seila e la sua autrice Fatou. Questo romanzo ha ottenuto un grande successo di pubblico venendo tradotto in numerose lingue, tra cui l'italiano con il titolo *Sognando Maldini* (trad. it. di M. Ferrara, Roma, Lavoro, 2004). Nell'incipit viene riportata la telecronaca della semifinale degli europei Italia-Olanda, 29 giugno del 2000, vista attraverso gli occhi di Madické, fratello minore di Seila, che vede la partita da un televisore sgangherato in un bar dell'isola di Niodior. Il calciatore Paolo Maldini è assunto a eroe nazionale italiano dal giovane Madické, che sogna di emigrare in Europa, dove la sorella si è emancipata. Questo è il motivo propulsore della storia che si dispiega poi nel racconto di altri personaggi e in leggende sul conto dell'isola, come quella di Sédar e Soutoura, trasformati in delfini nell'Atlantico, cfr. pp. 128-129.

⁹⁴ I cardini dell’«écriture migrante» sono l'esperienza personale nel Paese di origine e il senso di nostalgia e disorientamento nel Paese di emigrazione, cfr. A. Zigoli, “*Le Ventre de l'Atlantique*” et “*La Préférence nationale*” de Fatou Diome: deux œuvres paradigmatiques de l'écriture migrante, in A. Coulibaly e Y.L. Konan, *Les écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2015, pp. 87-108; p. 91.

⁹⁵ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Carrière, 2003, p. 50.

⁹⁶ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 234.

⁹⁷ X. Garnier, *L'Exil lettré de Fatou Diome*, in *Cahier spécial. Ahmadou Kourouma*, cit., pp. 30-35; p. 31.

propria esperienza e la parabola del personaggio di Moussa, giovane «Télémaque»⁹⁸ fallito dietro al sogno europeo. L'aura che circonda il sogno della Francia viene smitizzata in quanto il viaggio di Seila si rivela un «exil» che la porta a un duro confronto identitario fra il suo luogo d'origine e quello di adozione. Nei suoi rari ritorni a casa viene ormai percepita come straniera: «Je vais chez moi comme on va à l'étranger, car je suis devenue l'autre pour ceux que je continue d'appeler les miens»⁹⁹.

Se Seila acquista una possibilità di spostamento, non si può dire la stessa cosa di Fanta, per la quale non è previsto un viaggio di ritorno. Oltre a ciò, sul piano narrativo il personaggio di Seila, che narra alla prima persona singolare, ha ben più spazio rispetto a Fanta che, come si è detto, non ha voce in capitolo.

Tuttavia, la svolta nel viaggio di questa «femme puissante» si ha con la redenzione finale di Rudy, resa tramite l'uccisione dell'«affreux oiseau justicier»¹⁰⁰, animale «étrange» forse inviato da Fanta stessa. Nel contrappunto, mezza pagina dove il focus è sulla vicina di casa di Fanta, la signora Pulmaire, viene fornito l'esito positivo e potente della vicenda. Un primo, piccolo gesto di apertura da parte di Fanta nei confronti della vicina, fatto «con intenzione e volontà», chiude la storia e in due sole frasi ribalta la sezione più lunga di *Trois femmes puissantes*:

Et la jeune femme de l'autre côté de la haie, cette voisine singulière qui s'appelait Fanta et n'avait jamais tourné vers Pulmaire que des regard lavés de toute expression, leva sa propre main. Elle salua Pulmaire, doucement, avec intention et volonté, elle la salua¹⁰¹.

Khady Demba

La terza e ultima sezione del romanzo ha come protagonista Khady Demba che, morendo alla frontiera con l'Europa, porta simbolicamente a termine il viaggio iniziato da Norah sulla soglia della casa del padre. Le fasi già riscontrate nei due racconti precedenti, cioè la partenza imposta e l'errore da cui deriva, la difficoltà di orientarsi e la dimensione di sogno contrapposta alla realtà degli eventi, si susseguono in un crescendo che arriva qui al suo apice.

⁹⁸ *Ivi*, p. 113.

⁹⁹ *Ivi*, p. 190. Corsivo nel testo.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 208.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 258.

La traiettoria dei due racconti precedenti, quella di Norah dalla Francia al Senegal e quella contraria di Fanta dal Senegal alla Francia, trova la sua *impasse* nel percorso di Khady, che parte dal Senegal e resta intrappolata in un luogo non precisato. Come è stato notato¹⁰², potrebbe trattarsi delle zone limitrofe intorno Ceuta o Melilla, le due *enclave* spagnole in Marocco grandi pochi chilometri e separate dal continente africano da muri di cemento e filo spinato.

Khady è una giovane donna sui 25 anni rimasta vedova. Il periodo felice del matrimonio è rovinato dal figlio mai avuto e poi dalla morte improvvisa del marito. Rimasta sola, Khady viene raccolta dalla famiglia di lui ma riceve l'ormai consueto trattamento crudele e inospitale riservato alla genealogia di eroine di NDiaye. Le cognate non si curano di lei né i suoceri, anzi, Khady è ormai un peso e le viene allora imposto di partire alla volta dell'Europa. Arrivata là, dalla "ricca" cugina Fanta, invierà del denaro alla famiglia. Questo viaggio però non si conclude con il raggiungimento della meta: il *porteur* che la famiglia paga per condurre via Khady la porta fino a un'imbarcazione dalla quale lei salta giù, ferendosi a un polpaccio. A questo punto avviene l'incontro con Lamine, un giovane come lei, che la conduce attraverso la rotta nel deserto. Se Lamine in un primo momento sembra un amico, in realtà sfrutta Khady facendola prostituire e rubandole i soldi per pagarsi il viaggio fino in Europa. Malata e senza un soldo, Khady finisce in una foresta insieme ad altri profughi e, mentre scala la barriera che la separa dalla libertà, viene raggiunta da alcuni spari per poi precipitare a terra.

Come è stato notato, nonostante il testo non fornisca dati temporali e spaziali espliciti, questa scena finale trova una corrispondenza nei fatti storici del settembre e ottobre 2005, quando venne resa nota all'opinione pubblica la repressione sanguinosa da parte delle autorità marocchine e spagnole ai danni dei migranti. Molte persone accampate nella foresta di Bel Younech nei pressi di Ceuta tentarono in massa di scavalcare i muri che le separavano dall'Europa¹⁰³.

Chi legge ha già incontrato Khady nel primo capitolo di *Trois femmes puissantes*, dove fa parte dei domestici nella casa del padre di Norah. La prima immagine di Khady è quella di

¹⁰² C. Mazaauric, *Mobilités d'Afrique en Europe: récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala, 2012, pp. 180-181.

¹⁰³ Catherine Mazaauric ha riassunto i fatti del 2005 e notato il riscontro letterario oltre che in *Trois femmes puissantes* anche nei romanzi *Eldorado* (2006) di Laurent Gaudé e *Samba pour la France* (2011) di Delphine Coulin, *ivi*, pp. 182-186.

Un'analisi dettagliata degli eventi corredata da interviste ai migranti realizzate sul campo si trova in Migreurop, *Guerre aux migrants: le livre noir de Ceuta et Melilla*, a cura di E. Blanchard, A-S. Wender, Paris, Syllepse, 2007. Disponibile parzialmente all'indirizzo: <<https://www.meltingpot.org>>. (Consultato l'ultima volta nell'aprile 2021).

«une mince jeune fille» intenta a lavare i piatti. Qui ha ancora 18 anni e quando Norah le chiede come si chiami, Khady risponde con tono fermo e solenne, come caratteristico di questa «femme puissante»:

Et quand elle lui eut demandé son nom et que la jeune fille, après un temps de silence (comme, songea Norah, pour enchâsser sa réponse dans une monture d'importance), eut déclaré: Khady Demba, la tranquille fierté de sa voix ferme, de son regard direct étonna Norah, l'apaisa, chassa un peu l'irritation de son cœur, la fatigue inquiète et le ressentiment¹⁰⁴.

Con Norah si stabilisce una complicità nello sguardo d'intesa che si scambiano mentre Khady è occupata a cucire un abito verde. Già nel primo capitolo vengono introdotti i tratti distintivi di Khady, che sono l'insistenza solenne nel pronunciare il proprio nome e il lobo dell'orecchio destro tagliato a metà¹⁰⁵. È anche grazie a quest'ultimo segno che è possibile collegare Khady Demba alla domestica nella casa di Norah, nonostante nel terzo capitolo non si faccia esplicito riferimento a Norah bensì a Fanta, che è la cugina di Khady. La descrizione delle eroine è affidata ad alcuni elementi caratteristici che le rendono riconoscibili: Norah ha il vestito verde a fiori, Fanta il piede alato, Khady il lobo dell'orecchio spaccato in due.

Inizialmente Khady viene descritta dal narratore come «une haute et fine jeune femme aux os délicats, à la chair pleine, au visage ovale et lisse»¹⁰⁶, ma durante il viaggio le descrizioni degenerano nel registro basso che abbiamo già analizzato nelle parti precedenti: la ferita putrefatta al polpaccio: «la plaie béait en deux parties encroûtées de sang noirci, couvertes de sable»¹⁰⁷; le malattie veneree e la denutrizione, finché non è del tutto privata delle sue forze e ridotta a un «corps squelettique»¹⁰⁸. Per contrasto con il decadimento del corpo viene ripetuto ossessivamente il suo nome, a marcare l'irriducibilità della sua essenza: «[...] un sursaut de joie sauvage faisait trembler son corps rompu comme elle se rappelait soudain, feignant de l'avoir oublié, qu'elle était Khady Demba: Khady Demba»¹⁰⁹. La potenza del personaggio è ribadita costantemente dall'inizio alla fine del racconto: «Elle avait été satisfaite d'être Khady, il n'y avait eu nul interstice dubitatif entre elle et l'implacable réalité du personnage de Khady Demba»¹¹⁰.

¹⁰⁴ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 23.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 28.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 264.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 299.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 326.

¹⁰⁹ *Ivi.*, p. 323.

¹¹⁰ *Ivi*. p. 266.

Non è presente un approfondimento psicologico perché il personaggio è appiattito nella formula del nome, portando all'estremo lo stile formulare e ripetitivo che ha contraddistinto anche i capitoli precedenti. Le ripetizioni ossessive di «C'est moi, Khady Demba» rientrano in un meccanismo di declinazione d'identità tipico della produzione di NDiaye. Un procedimento analogo si riscontra con il nome di Malinka/Clarisse Rivière in *Ladivine* e anche con i nomi di Rosie e di suo fratello Lazare in *Rosie Carpe*¹¹¹.

A differenza di Norah e di Rudy, Khady non sembra avere una colpa da espiare né è tormentata da eventi passati. A ben vedere però una colpa c'è e si tratta di non aver potuto fare quello che la società e la famiglia del marito si aspettavano da lei, cioè procreare.

La storica Catherine Coquery-Vidrovitch, in un ampio studio sulla storia delle donne nell'Africa subsahariana, ha dimostrato che anticamente il potere delle donne era collegato alla loro funzione riproduttiva e che di conseguenza: «Une femme sans descendance était par définition sans pouvoir»¹¹². Tale legame di potere tra maternità e femminilità persiste ancora oggi¹¹³. Il motivo alla base della partenza di Khady è infatti proprio questo. Non avendo adempiuto alla sua funzione riproduttiva e rimasta senza la protezione del marito, risulta priva sia di potere che di valore e pertanto viene cacciata:

De sorte que, lorsqu'elle se retrouvait dans une belle-famille qui ne pouvait lui pardonner de n'avoir aucun appui, aucune dot et qui la méprisait ouvertement et avec rage de n'avoir jamais conçu, elle accepta de devenir une pauvre chose, de s'effacer, de plus nourrir que de vagues pensées impersonnelles, des rêves inconsistants et blanchâtres à l'abri desquels elle vaquait d'un pas traînant, mécanique, indifférente à elle-même et, croyait-elle, ne souffrant guère¹¹⁴.

Per sfuggire al dolore Khady si rifugia in «vagues pensées impersonnelles, des rêves inconsistants et blanchâtres», ha la sensazione di «dormir d'un sommeil blanc»¹¹⁵ e si perde in

¹¹¹ P. Brunel, *Marie NDiaye, "Rosie Carpe". Musique répétitive*, cit., p. 214.

¹¹² «Aujourd'hui encore, la valeur donnée à la capacité de procréation et l'importance de la maternité – la féminité étant identifiée à la fécondité – constituent probablement une différence majeure dans les conceptions de libération de la femme en Afrique et en Occident», C. Coquery-Vidrovitch, *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIX^e au XX^e siècle* [1994], Paris, La Découverte, 2013, p. 64. Coquery-Vidrovitch prende in esame il ruolo e la funzione delle donne africane nella società lungo due secoli di storia, scegliendo il 1990 come data simbolica finale. Si pone come obiettivo non tanto di ricostruire la vita delle donne, quanto di cogliere le differenze di genere tra il ruolo degli uomini e quello delle donne, i cui gravosi compiti lavorativi sono spesso misconosciuti. Sfata così numerosi stereotipi retaggio dello sguardo patriarcale e coloniale che ancora persiste, nonostante a partire dagli anni '80, quindi tempo dopo le indipendenze e la controversa decolonizzazione, si sia notata una svolta a seguito delle crisi e dei nuovi media.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 264.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 265.

«rêvasseries monotones»¹¹⁶ e in «songeries laiteuses». Questo stato di torpore mentale la protegge dalla realtà insopportabile: «Elle ferma les yeux et tenta d'appeler à elle les songes crayeux et ondoyants qui la gardaient de l'intolérable contact avec la réalité [...]»¹¹⁷. La confusa dimensione onirica in cui si muovevano anche Norah e Rudy è portata all'estremo. Per Khady Demba il sogno non è altro che una strategia di sopravvivenza e sa che la partenza cui viene costretta infrangerà il mondo chimerico nel quale si è rifugiata: «Elle ouvrait de nouveau son esprit aux pâles chimères qui lui tenaient lieu de pensée [...]. Elle avait senti que ces rêveries ne survivraient pas à un tel changement de situation [...]»¹¹⁸.

Durante il viaggio Khady accetta tutto quello che accade senza parlare né mettere in discussione il volere altrui. Non sceglie niente del suo viaggio, non sa dove andrà né lo chiede: «Elle n'avait aucune idée de ce qui venait de lui être dit au sujet des conditions de son départ – quand s'en irait-elle, vers quelle destination, dans quel but, par quel moyen?»¹¹⁹. Questo viaggio verso l'ignoto si configura come il compimento di un destino funesto, presagito tra l'altro dall'atteggiamento delle due cognate che al momento della partenza non la salutano per evitare di contaminare la loro sorte con la sua:

Sans doute c'était cela - Khady marchant vers la mort, elles préféraient dès maintenant ne plus avoir affaire avec elle, mues par l'appréhension bien compréhensible de se trouver unies si peu que ce fût à son sort funeste¹²⁰.

Khady non si preoccupa particolarmente di questa sua sorte. Evita di chiedere all'uomo cui è stata venduta dove la stia conducendo, né d'altronde sa chi sia lui, definito nel testo in modo contraddittorio come «guide ou compagnon ou gardien [...] berger ou geôlier, protecteur ou secret artisan de maléfices»¹²¹. Se Norah e Fanta sapevano bene chi fossero i loro aguzzini, in questo caso la «femme puissante» sembra incapace di distinguere tra il bene e il male oltre che tra la realtà e il sogno.

Il luogo da cui Khady parte e quelli attraverso i quali si muove non sono mai nominati, anche se è possibile supporre che parta dal Senegal, dati i legami con Norah e Fanta. Colpisce che Khady sia estranea al suo stesso territorio, tanto è vaga la sua conoscenza dei posti in cui

¹¹⁶ *Ivi*, p. 292.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 272.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 269 e p. 270.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 271.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 272-273.

¹²¹ *Ivi*, p. 282.

ha vissuto. Questo effetto di disorientamento viene reso in un periodo lungo, come è tipico della prosa di NDiaye:

Mais, oh, c'était bien cela: elle aurait voulu que son mari fût là, près d'elle, ou simplement quelque part dans le vaste pays dont elle ne connaissait, elle, que cette ville, et qu'une partie encore de cette ville, et dont elle se représentait mal les limites, l'étendue, la forme, enfin qu'elle pût se rappeler la calme figure lisse et sombre de son mari et savoir que cette figure était inaltérée, chaude, animée et qu'elle ondoyait lourde fleur au bout de sa tige quelque part sur cette terre en même temps que la sienne, sa figure à elle, Khady, qu'elle tendait à présent machinalement vers celle de l'étranger («C'est là qu'on va la prendre, la voiture, elle va arriver»), cette face inconnue et dédaigneuse, secouée de tics inquiétants, dont Khady devait bien reconnaître pourtant la présence vivante près de la sienne, dont elle pouvait sentir la chaleur près de sa propre joue et la légère odeur de sueur, tandis que, ce à quoi pouvait ressembler maintenant le visage de son mari, elle ne voulait pas l'imaginer, elle ne pouvait pas se le représenter¹²².

Il trafficante è vestito come un europeo, «il était vêtu à l'occidentale»¹²³, e calza scarpe da ginnastica mentre Khady si trascina su un paio di infradito polverose. Appare come un traghettatore di anime dal mondo dei vivi a quello dei morti: «[...] les billets coincés dans l'élastique de sa culotte serviraient-ils à payer son passage vers ce lieu certainement funeste, terrible?»¹²⁴. Khady presagisce che la sua meta è un luogo di morte prima ancora di incontrare Lamine, il primo a parlarle direttamente dell'Europa e delle insidie della rotta nel deserto:

Ce qu'il convenait de garder toujours présent à l'esprit: le voyage pouvait durer des mois, des années, ainsi que cela s'était passé pour un voisin de Lamine qui n'avait gagné l'Europe (ce que c'était exactement que cela, l'Europe, et où cela se trouvait, elle remettait à plus tard de l'apprendre) qu'au bout de cinq ans après son départ de la maison¹²⁵.

Khady, dopo il viaggio nel deserto ed essere stata costretta a prostituirsi per guadagnare i soldi per proseguire, arriva in una foresta. Là, ormai moribonda, si ritrova insieme ad altri esseri perduti come lei, ma mantiene la sua identità:

Et elle n'était plus surprise de l'écho âpre, combatif de sa propre voix dure et asexuée qui questionnait avec les quelques mots d'anglais qu'elle avait appris dans la gargote, non plus que ne la surprit le reflet, dans le rétroviseur d'un camion, du visage hâve, gris, surmonté d'une étoupe de cheveux roussâtres, du visage aux lèvres étrencées et à la peau desséchée qui se trouvait donc être le sien maintenant et qu'on

¹²² *Ivi*, p. 278-279.

¹²³ *Ivi*, p. 273.

¹²⁴ *Ivi*, p. 284.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 303-304.

n'aurait pu dire avec certitude, songea-t-elle, être celui d'une femme, et de son corps squelettique on n'aurait pu l'affirmer non plus et néanmoins elle restait Khady Demba, unique et nécessaire au bon ordonnancement des choses dans le monde bien qu'elle ressemblât de plus en plus à ces êtres égarés, faméliques, aux gestes lents qui vaguaient dans la ville, qu'elle leur ressemblât au point de songer: Entre eux et moi quelle différence essentielle? après quoi elle riait intérieurement, ravie de s'être fait à elle-même une bonne plaisanterie, et se disait: C'est que je suis, moi, Khady Demba!¹²⁶

Ciascuno si fabbrica una scala per oltrepassare il «grillage séparant l'Afrique et l'Europe»¹²⁷, cioè una barriera con in cima un filo spinato che lacera la pelle di Khady. Altro non è se non una rappresentazione della frontiera, termine che spieghiamo con le parole di Alessandro Leogrande: «Non è un luogo preciso, piuttosto la moltiplicazione di una serie di luoghi in perenne mutamento, che coincidono con la possibilità di finire da una parte o rimanere nell'altra»¹²⁸. Il viaggio di Khady Demba è sin dall'inizio puntellato da tappe imprecise, identificabili solo a un livello interpretativo con il Senegal, l'oasi nel deserto di Dirkou, il muro di Ceuta o di Melilla. In questo caso la possibilità di finire dall'altra parte è negata e il passaggio della frontiera viene descritto come un vero e proprio assalto a una fortezza che resta inespugnata. L'odissea di Khady Demba si conclude con una battaglia finale narrata con un tono epico conferito dalle allitterazioni di «et» e di «elle», dalle pallottole che sibilano nell'aria colpendo alla cieca, dalla massa indistinta che tra l'abbaiare dei cani si lancia sulla barriera al grido di qualcuno:

Et des chiens se mirent à gueuler comme ils progressaient toujours et des claquements rebondirent dans le ciel et Khady entendit: Ils tirent en l'air, énoncé d'une voix que l'anxiété rendait stridente, inégale, puis la même voix peut-être lança le cri convenu, une seule interjection, et tout le monde se mit à courir vers l'avant¹²⁹.

Il *topos* epico della conquista si dispiega in un assalto mortale e mentre Khady precipita al suolo viene suggerita una sua metamorfosi in uccello.

Cogliendo l'elemento fantastico caratteristico dello stile di NDiaye, soprattutto di opere antecedenti a *Trois femmes puissantes* come ad esempio *La Sorcière*, Jordan interpreta la presenza della trasfigurazione e delle difficili tappe del viaggio secondo la struttura della fiaba:

¹²⁶ *Ivi*, p. 326.

¹²⁷ *Ivi*, p. 329.

¹²⁸ A. Leogrande, *La frontiera* [2015], Milano, Feltrinelli, 2017, p. 40.

¹²⁹ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 332.

Si l'histoire de Khady Demba est fondamentalement réaliste, si le merveilleux y est beaucoup moins persistant que dans les ouvrages précédents de NDiaye, sa structure et ses éléments de base la rapprochent néanmoins du conte: nous y trouvons une belle-mère et deux belles-sœurs méchantes ainsi qu'une héroïne "sacrificielle", souffredouleur qu'on instrumentalise et qui doit quitter le foyer pour accomplir une quête, faisant face à de nombreux défis et périls (négocier avec des passeurs; fabriquer une échelle pour traverser un mur énorme, etc.)¹³⁰.

A seconda della chiave di lettura adottata, il testo può apparire come la moderna *quête* di un *conte*, o come l'epopea di un'eroina che lotta per la conquista di una frontiera e della propria identità.

Tuttavia, come spiega Vincenzo Di Benedetto, il racconto epico scardina il modulo fiabesco proprio perché le temibili prove del viaggio non bastano di per sé ad assicurare la conquista finale: «La conquista del potere non è fatta di incantesimi, o di prove difficili da superare ricercando ignoti percorsi. Il potere si conquista prima dissimulando, e poi combattendo e ammazzando»¹³¹. Di Benedetto si riferisce allo sterminio dei Proci da parte di Odisseo e Telemaco al fine di recuperare il dominio su Itaca.

Azzardando un parallelismo con l'assalto finale in *Trois femmes puissantes*, si può notare che lo scontro invece di risolversi nel riscatto del potere si configura nella conquista identitaria dell'irriducibile «humanité» di Khady Demba. È in tal senso che Khady Demba non è immediatamente identificabile come un'«héroïne sacrificielle» o come una «femme puissante». Il modello proposto, infatti, non si riassume in una distinzione manichea del binomio vittima-eroina, bensì in una narrazione complessa e provocatoria.

4.2 LE METAMORFOSI ANIMALI E VEGETALI

La scena della metamorfosi di Khady in un «oiseau aux longues ailes grises» avviene nel momento della sua morte. Mentre precipita al suolo, Khady è descritta in una fluttuazione «eterna» e «inestimabile»:

C'est moi, Khady Demba, songeait-elle encore à l'instant où son crâne heurta le sol et où, les yeux grands ouverts, elle voyait planer lentement par-dessus le grillage un oiseau aux longues ailes grises – c'est moi, Khady Demba, songea-t-elle dans

¹³⁰ S.A. Jordan, *La puissance de Khady Demba*, cit., pp. 273-274. La studiosa fa leva sugli studi di Christophe Carlier sulla fiaba.

¹³¹ V. Di Benedetto, *Introduzione*, in Omero, *Odissea*, a cura di Id., P. Fabrini, Milano, BUR, 2010, pp. 7-137; p. 8.

l'éblouissement de cette révélation, sachant qu'elle était cet oiseau et que l'oiseau le savait¹³².

Nel contrappunto Lamine, che è riuscito a raggiungere l'Europa, pensa a Khady e si augura che lei non si vendichi con «songes impoisonnés». La focalizzazione interna su Lamine permette di vedere Khady attraverso il suo sguardo e anche in questo caso troviamo la suggestione della figura di un uccello a chiusura del romanzo: «Et quand, à certaines heures ensoleillées, il levait son visage, l'offrait à la chaleur, il n'était pas rare qu'un demi-jour tombât soudain inexplicable, et alors il parlait à la fille et doucement lui racontait ce qu'il advenait de lui, il lui rendait grâce, un oiseau disparaissait au loin»¹³³.

Le figure di uccelli ricoprono una funzione metaforica della condizione migratoria. Uno sbattere di ali bianche piumate è infatti evocato in mezzo alle persone in attesa di partire:

Elle jeta un coup d'œil au groupe indistinct de paquets et d'êtres assis ou allongés d'entre lesquels elle eût été à peine surprise de voir s'élever des ailes repérables dans la nuit à leur frange blanche ou d'entendre battre contre les flancs invisibles ces ailes frangées de blanc, mais sentant alors que dans cette peur même se manigançait une dérobade, une tentative de fuite de son esprit vers les contrées blafardes et rêveuses et solitaires quittées depuis peu, depuis ce matin-là seulement, et se forçant à repousser son appréhension et à ne s'occuper que de cette réalité immédiate, de cette menace imminente qu'elle entrevoyait par éclats dans le regard brillant de l'homme, dans le sifflement vorace de sa voix qui demandait, qui exigeait de l'argent¹³⁴.

Gli uccelli funzionano anche come dispositivi della memoria, ad esempio nel caso delle «taccole» e dei «gabbiani», necessari per risvegliare ricordi legati al passato di Khady e collegarli al suo presente di «seule et même personne au destin choérent et unique»¹³⁵.

I corvi ricoprono una presenza preponderante e il trafficante è, forse, un loro fratello trasformato in uomo: «[...] sautillaient non loin les corbeaux noir et blanc, noirs au cou largement bordé de blanc, desquels il était peut-être, peut-être, le frère finement changé en homme le temps d'emporter Khady»¹³⁶. Quando Khady comincia a seguire il trafficante, alcuni corvi le si mettono alle calcagna e i loro occhi neri, piccoli, tondi e fissi hanno lo stesso luccichio di quelli dell'uomo, di cui anche la voce ricorda il gracchiare dei corvi. Khady non osa domandargli la ragione del suo viaggio anche per timore di udire ancora quel suono che

¹³² M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 333.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ivi*, p. 290.

¹³⁵ *Ivi*, p. 278.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 282-283.

minaccia la «vulnérabilité»¹³⁷ della sua vita «fragile». Khady ha capito che quest'uomo, «cet oiseau féroce au pied léger»¹³⁸, la sta conducendo in un «lieux ténébreux» di cui i corvi sono il presagio: «Comment interpréter les indices de la malchance?»¹³⁹. In assenza dei corvi compaiono i meno temibili «moineaux gris» e «pigeons»¹⁴⁰.

In *Héroïnes* l'elemento divinatorio è esplicitato da una veggente che predice il futuro alla «célèbre chanteuse», anch'essa segnata da un destino di erranza che si configura nell'alter ego della civetta, uccello di cui abbiamo ricordato la simbologia di saggezza oltre a quella della migrazione. Anche il corvo è legato sin dall'antichità al campo della chiaroveggenza e può avere una valenza tanto negativa quanto positiva¹⁴¹.

Il critico Georges Fréris riconduce la presenza degli uccelli in *Trois femmes puissantes* a una dimensione epico-tragica del destino delle tre donne: «Les oiseaux incarnent dans ce roman une forme de transcendance qui relie les héroïnes à un destin et confère à l'œuvre une dimension à la fois épique et tragique»¹⁴². In effetti, nell'epica classica il compito di condurre l'eroe alla città da fondare può essere affidato proprio a un animale¹⁴³ ma, dato che in questo caso la destinazione del viaggio è un «luogo oscuro», i corvi annunciano semmai lo scontro mortale alle porte dell'Europa.

Nel caso di Fanta l'animale di riferimento è una «buse» (“poiana”), che appare circa tre volte per tormentare Rudy: «Il n'était point besoin, Fanta, de m'envoyer cet oiseau justicier»¹⁴⁴. Deborah Gaensbauer fornisce più possibilità interpretative per la poiana, potrebbe cioè essere riconducibile alle Furie greche o alla rinascita dello spirito, rispettivamente nella cultura egiziana e in quella africana animista¹⁴⁵. C'è stato anche chi, per analogia, ha associato l'epiteto di Fanta «aux chevilles ailées» a quello di Achille «aux pieds

¹³⁷ *Ivi*, p. 284.

¹³⁸ *Ivi*, p. 286.

¹³⁹ *Ivi*, p. 284.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 287.

¹⁴¹ «[...] En Grèce il était l'attribut d'Apollon. Il avait donc des dons prophétiques. Ainsi le corbeau fut d'abord un symbole de clairvoyance dans l'Antiquité et devint souvent le compagnon des devins et voyants. Cependant, ceux-ci n'ayant pas toujours fait que d'heureuses prédictions, on ne vit pas en cet animal qu'un oiseau de bon augure, surtout au Moyen Âge. Enfin, étant aussi un charognard, il fut même parfois considéré comme un annonciateur de malheur ou de mort», voce «Corbeau» in D. Colin, *Le dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes*, Rotolito lombarda, Marabout, 2000, pp. 121-122.

¹⁴² G. Fréris, *Volonté contre fatalité: une autre lecture de "Trois femmes puissantes"*, in *"Trois femmes puissantes" de Marie NDiaye*, a cura di É. Lysøe, A. Soncini Fratta, Bologna, I libri di Emil, 2015, pp. 29-45; p. 45.

¹⁴³ «The animal that leads the founder to the site of the new city is a folktale motif», L. Edmunds, *Epic and Myth*, in Foley J.M. (a cura di), *A Companion to Ancient Epic*, cit., pp. 31-44; p. 42.

¹⁴⁴ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 208.

¹⁴⁵ D.B. Gaensbauer, *Migration and Metamorphosis in Marie NDiaye's "Trois Femmes Puissantes"*, «Studies in 20th & 21st Century Literature», vol. 38, issue 1, article 5, <<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1004>> (Consultato nell'aprile 2021).

rapides», che nell'*Iliade* diventa per similitudine un'aquila nera¹⁴⁶. L'attenzione ai piedi e ai calzari, tipica in NDiaye, torna in modo significativo in *Ladivine*, dove i sandali dorati ricevuti in dono da Ladivine sono accostati da Gaensbauer a quelli altrettanto dorati di Atena che riporta Ulisse a casa¹⁴⁷. Secondo Sylviane Coyault, queste «femmes-oiseaux» realizzano un «sincretismo» tra elementi cristiani, come la ricerca di un «Graal» rappresentato da Africa ed Europa, ed elementi pagani come appunto gli uccelli, riconducibili alle mitologie africane, anche se non è specificato di quali miti possa trattarsi¹⁴⁸.

L'ambientazione geografica del romanzo può indurre a cercare spunti interpretativi nella tradizione e nella mitologia senegalese, ma l'assenza di riferimenti espliciti a tale immaginario ci porta a considerare queste metamorfosi più su un piano simbolico e allegorico.

Oltre alle metamorfosi animali sono presenti anche trasformazioni in vegetali. Nella parte su Norah il *flamboyant* ha una funzione significativa. Si tratta di un albero tropicale diffuso in tutto il mondo, quindi non evocativo esclusivamente del paesaggio africano, i cui fiori solitamente sono rossi, come suggerisce il suo nome che in francese rinvia alla notazione di colore “fiammeggiante”. Tale sfumatura va persa nella traduzione italiana di «albero corallo»¹⁴⁹. Questo albero funziona come una sorta di estensione del corpo del padre di Norah e assume a sua volta dimensioni antropomorfe: è giovane quando lo è il fratello Sony ed è vecchio e sinistro quando il padre ci si annida come un «vieil oiseau épais»¹⁵⁰. Il campo lessicale impiegato per descrivere i movimenti del padre è proprio quello degli uccelli: si trovano ad esempio i verbi «nicher» (nidificare), «se poser», «atterrir», l'aggettivo «volatile», riferimenti alla sua «aile lourde» con la quale si stacca dal ramo del flamboyant, portandone giù anche i fiori gialli in putrefazione¹⁵¹. Quando Norah scorge il padre tra i rami e il fogliame del grande albero si tratta di un «mauvais présage»¹⁵² esattamente come sono un cattivo presagio i corvi associati al trafficante.

¹⁴⁶ C. Ippolito, *Trois contes, Trois femmes puissantes*, in *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, cit., pp. 305-318; p. 311.

¹⁴⁷ D.B. Gaensbauer, *The Odyssey Revisited in Marie NDiaye's "Ladivine"*, cit, p. 238.

¹⁴⁸ S. Coyault, *L'Esthétique romanesque de Marie NDiaye*, in *"Trois femmes puissantes" de Marie NDiaye*, cit., pp. 7-27; p. 14 e p. 22.

¹⁴⁹ D. Vicca, *Forti o potenti le donne di Marie NDiaye? Sulla traduzione di "Trois femmes puissantes"*, «Quaderni di filologia e lingue romanze», Ricerche svolte nell'Università di Macerata. Terza serie, Roma, Aracne, n. 4, 2009, pp. 67-76; p. 73. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<http://www.aracneeditrice.it/>>.

¹⁵⁰ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 21.

¹⁵¹ *Ivi*, cfr. pp. 12, 13, 15, 31, 45, 61.

¹⁵² *Ivi*, p. 43.

Il riferimento ossessivo ai «fleurs jaunes corrompues» dell'albero-padre trova una corrispondenza nel motivo floreale giallo sul vestito verde di Norah: «Elle portait une robe vert tilleul, sans manches, semée de petites fleurs jaunes assez semblables à celle qui jonchaient le seuil tombées du flamboyant, et des sandales plates du même vert doux»¹⁵³. Il vestito a fiori gialli, verde come i suoi sandali e il tronco dell'albero, restituisce un'immagine “vegetalizzata” di Norah, che infatti nel contrappunto è descritta mentre si annida su un ramo del flamboyant accanto al padre:

Mais il n'en éprouvait pas d'irritation: sa fille Norah était là, près de lui, perchée parmi les branches défleuries dans l'odeur sure des petites feuilles, elle était là sombre dans sa robe vert tilleul, à distance prudente de la phosphorescence de son père, et pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant si ce n'était pour établir une concorde définitive?¹⁵⁴

Anche Fanta è protagonista di alcune “vegetalizzazioni”: nel contrappunto la vicina Pulmaire assiste alla sua metamorfosi in germoglio di alloro:

S'éveillant de sa sieste quotidienne, émergeant de rêves vaporeux et satisfaits, Pulmaire contempla un instant ses mains qui reposaient bienheureuses sur ses cuisses puis elle porta son regard vers la fenêtre du salon face au fauteuil et vit de l'autre côté de la haie le long cou et la petite tête délicate de sa voisine qui paraissaient surgir du laurier comme une branche miraculeuse, un improbable surgeon pourvu d'yeux grands ouverts sur le jardin de Pulmaire car elle ne se rappelait pas, cette Fanta, l'avoir jamais vue dans le contentement¹⁵⁵.

Nella scena di Rudy dalla cliente Menotti, Fanta è chiaramente associata al glicine nel giardino, una volta rigoglioso e ora reciso, metafora dello sradicamento da Dakar alla provincia francese impostole da Rudy: «N'aurait-il pas dû, cette glycine admirable, tenter de la sauver?»¹⁵⁶. Il terzo albero legato a Fanta è il pioppo, da dove l'«oiseau vindicatif», cioè la poiana, si scaglia contro Rudy¹⁵⁷.

La difficoltà di interpretare queste figure animali e vegetali ha portato la critica ad attingere non solo al serbatoio della mitologia greco-romana o africana ma anche al campo

¹⁵³ *Ivi*, p. 14.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 98.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 258.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 197.

¹⁵⁷ *Ivi*, cfr. pp. 196, 236, 258.

della psicologia, rimandando al concetto di *Unheimliche*, cioè il “perturbante” nella teoria freudiana¹⁵⁸.

Sono state avanzate anche interpretazioni in chiave fantastica, come ad esempio fa Elena Quaglia:

La métamorphose est produite par la désorientation du personnage, mais elle n’a pas réellement lieu: il s’agit d’un phénomène faisant partie de la catégorie todorovienne de l’«étrange» parce qu’il concerne les sentiments des personnages sans défier la raison du lecteur. Cependant, l’image fantasmatique des oiseaux éloigne le récit du réalisme d’une chronique¹⁵⁹.

Al di là delle possibili interpretazioni, certo è, a nostro avviso, che il motivo animale e vegetale è strutturale al romanzo e che la metamorfosi, anche qualora non avvenga realmente, concorre al processo di costruzione e mitizzazione del modello identitario delle tre «femmes puissantes».

3.3 «VOIX»: LA MEMORIA DEL TESTO

Per analizzare i riferimenti testuali presenti in *Trois femmes puissantes* prendiamo le mosse dalla definizione di intertestualità formulata da Genette, che intende questa tipologia di relazione transtestuale come «une relation de coprésence entre deux textes ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre»¹⁶⁰. Tale compresenza di un testo dentro un altro si manifesta in questo romanzo tramite la pratica tradizionale della «citazione» e la forma meno esplicita dell’«allusione»¹⁶¹.

La citazione si riscontra nella seconda parte del romanzo dove il racconto dell’erranza di Rudy è puntellato da frasi in corsivo tratte da due opere medievali: il poemetto di Rutebeuf *La Complainte de Rutebeuf* (XIII sec.) e la satira anti-matrimoniale anonima *Les Quinze Joies de mariage* (XV sec.). Margarete Zimmermann, analizzando le occorrenze delle citazioni, ha notato che fanno da parallelo alla crisi di Rudy¹⁶² e che funzionano come un «chœur

¹⁵⁸ Vedi ad esempio M. Sheringham, *Ambivalences de l’animalité chez Marie NDiaye*, in *Une femme puissante. L’œuvre de Marie NDiaye*, cit., pp. 51-70; L. Nissim, *Amour, terreur, répugnance, entre descente et envolée. Les oiseaux des “Trois femmes puissantes”*, in *“Trois femmes puissantes” de Marie NDiaye*, cit., pp. 47-70.

¹⁵⁹ E. Quaglia, *Marie NDiaye: de l’écriture migrante à une écriture de la migration*, cit.

¹⁶⁰ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² M. Zimmermann, *Le jeu des intertextualités dans “Trois femmes puissantes” (2009) de Marie NDiaye*, in *Une femme puissante. L’œuvre de Marie NDiaye*, cit., pp. 285-304.

antique»¹⁶³ volto a commentare un uomo «impuissant» e infelice nel matrimonio. Non a caso i due testi medievali hanno come argomento l'infelicità, le miserie personali, la sofferenza coniugale, la privazione della libertà. Si ricorderà inoltre che il personaggio di Rudy è un esperto medievista cacciato dall'insegnamento e costretto a un lavoro di ripiego in una provincia francese.

Il riverbero di voci generato dalle citazioni crea quella che Zimmermann definisce «chambre d'écho moderne, voire hypermoderne»¹⁶⁴. Anche in *Héroïnes* di Linda Lê le voci sul conto delle tre eroine raccolte da V. e dalla corrispondente confluiscono in una *chambre d'écho*, che in questo caso è il titolo del prologo al romanzo che V. progetta di scrivere.

In *Trois femmes puissantes* l'effetto di una camera d'eco è reso, oltre che dalle citazioni, dalle «voix» dei personaggi che pervadono il tessuto narrativo, specialmente nel racconto su Khady dove il termine «voix» è ripetuto in modo insistente. È infatti l'udito a prevalere nel racconto: l'impossibilità di parola, le voci dure o infantili, le lingue sconosciute, la difficoltà di comprendere e di comunicare. L'aspetto orale è forte soprattutto perché quasi sprovvisto del supporto visivo, data la scarsità di descrizioni particolareggiate all'infuori di alcune immagini chiave e distintive, come il lobo spaccato in due di Khady, la ferita al polpaccio, gli occhi di corvo del trafficante.

All'inizio del racconto Khady è quasi priva della parola, «muette», come lo è anche Fanta. Incapace di esprimersi e di articolare la voce, teme di sprofondare nell'oblio:

La rumeur qui ornait ses songes, vaguement composée de la voix de son mari, de la sienne, de quelques autres encore, anonymes, issues du passé, lui avait donné l'illusion qu'elle parlait de temps en temps.

Une brève mais intense frayeur s'empara d'elle.

Si elle oubliait comment se forment les mots et la façon dont on les sort de soi, de quel avenir, même pénible, pourrait-elle compter?¹⁶⁵

Il suo tacere è causato in parte dalla forzatura alla partenza, «Khady ne parla pas, ne demanda rien»¹⁶⁶, ed è indice della privazione di una storia personale oltre che della propria voce. L'espropriazione identitaria subita dal personaggio viene riscattata dalle ripetizioni del nome Khady Demba, cioè le uniche due parole di cui il personaggio non viene mai privato. Se ne trova un esempio in occasione del primo incontro con Lamine: «Elle hésita puis, sans

¹⁶³ *Ivi*, p. 298.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 297.

¹⁶⁵ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 268.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

pouvoir ôter complètement de sa voix un certain ton de fierté et presque d'arrogance, lui dit son nom complet: - Khady Demba»¹⁶⁷.

Lamine è contraddistinto da una «voix d'enfant»¹⁶⁸, una «voix un peu stridente»¹⁶⁹, mentre il trafficante ha una «voix agacée»¹⁷⁰ simile al gracchiare di un corvo, con la quale chiede a Khady i soldi per pagare il viaggio. Quando la abbandona tra le persone in attesa di essere imbarcate su un mezzo di fortuna, il disorientamento di Khady è reso dal brusio confuso di «éclats de voix brefs, volontairement étouffés»¹⁷¹, da toni angosciati e da lingue sconosciute. Khady ripete costantemente il suo nome nell'«effort de mémoire» di collegare la situazione che sta vivendo a «mots» già sentite nel passato, tentando di ricondurre tutto a un suono comprensibile¹⁷².

L'inglese è la lingua di cui Khady si serve quando, accumulato denaro sufficiente per il viaggio nel deserto, si trova in un «parking» in attesa di partire. A questo punto la sua voce, incerta nelle poche parole di inglese a disposizione, è definita «dure et asexuée»¹⁷³. Per quanto riguarda il francese, Khady ne ha una conoscenza superficiale e fa parte dei suoi ricordi scolastici. Connotazioni linguistiche relative al francese compaiono anche nei racconti su Norah e su Fanta. Se Fanta controlla perfettamente l'accento, il padre di Norah, invece, ha una conoscenza sommaria della lingua.

Il fatto che Khady, oltre a essere «muette», abbia una padronanza pressoché nulla di francese e inglese, che sono le principali lingue ereditate dalla dominazione coloniale, è già indizio di un viaggio votato al fallimento. Ne *Le Ventre de l'Atlantique* di Fatou Diome, cui abbiamo già accennato, è mostrato chiaramente come la «langue des Blancs» sia considerata il primo tassello indispensabile per raggiungere l'Europa e per riscattarsi socialmente. Il percorso di emancipazione della protagonista Seila comincia proprio dalla sua insistenza a presentarsi alle lezioni di francese dell'istitutore.

Diversa è, come sappiamo, la sorte di Khady, che nella scena finale di *Trois femmes puissantes* è descritta mentre scala la frontiera con l'Europa «répétant les mots sans plus les comprendre»¹⁷⁴. Lo sforzo di memoria per collegare i ricordi passati al presente si traduce in

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 299.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 298.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 301.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 288.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 292.

¹⁷² *Ivi*, pp. 292-295.

¹⁷³ *Ivi*, p. 326.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 332.

un oblio di parole e in una negazione del futuro, recuperato però nel suo divenire «éternelle», immortalata nella formula del nome «Khady Demba».

In *Trois femmes puissantes*, come anche in altri romanzi di NDiaye¹⁷⁵, la scelta dei nomi è tutt'altro che casuale. Alcuni personaggi ne sono sprovvisti, ad esempio il padre di Norah è indicato semplicemente con «père» e la madre di Rudy con «mère». La scelta onomastica è già un primo indizio sulla personalità e sull'origine del personaggio, come nel caso dell'assonanza del nome Rudy con l'aggettivo «rude» o dei nomi di origine germanica di Jakob e di Grete. Il nome del padre di Rudy, che è Abel Descas, potrebbe essere un'allusione alla tradizione biblica. Questo nome, Abel, era già stato impiegato da NDiaye nel romanzo *Rosie Carpe* per il compagno in affari di Lazare, entrambi complici dell'omicidio di un uomo, presumibilmente il padre dello stesso Lazare e di Rosie. È significativo che il nome Abel, culturalmente legato al ruolo della vittima, sia impiegato in modo opposto sia in *Rosie Carpe* che in *Trois femmes puissantes*. NDiaye fa di Abele l'assassino «errante e vagabondo»¹⁷⁶ che fu invece Caino, confermando così l'intento dissacratorio che riserva ai legami e alla struttura del nucleo familiare.

Se Norah è costretta a prendere su di sé i crimini del padre e a sperimentare con sua figlia lo stesso abbandono di cui è stata vittima, anche Rudy non può fare a meno di confrontarsi con gli spettri delle colpe del padre. Di conseguenza aggredisce lo studente di Dara Salam, cerca di uccidere lo scultore Gauquelin e schiaccia con la macchina «un objet gros, dense, mou»¹⁷⁷ che fa immediatamente pensare a Salif investito da Abel Descas. In realtà, in questo caso Rudy non investe un uomo ma la poiana che lo perseguita sin dall'inizio della sua lunga giornata. L'idea di colpa ereditaria che dai padri si riversa sui figli fintantoché non sarà espiata è un luogo comune della tradizione occidentale che, come è noto, trova esempi già nell'Antico Testamento.

Particolarmente significativo è il nome «Khady Demba», l'unica delle «tre donne potenti» ad avere sia un nome che un cognome. Come nota Ursula Link-Heer:

¹⁷⁵ Vedi U. Link-Heer, *Noms et toponymes dans l'œuvre de Marie NDiaye*, in *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, cit., pp. 233-242. Tra le opere prese in considerazione si concentra in particolar modo su *En famille*. Link-Heer nota che il nome dell'eroina Fanny, scelto in modo apparentemente casuale dalla zia, nasconde in realtà il vero nome che avrebbe rivelato la probabile identità *métisse* della protagonista. Un procedimento simile si riscontra in *Ladivine*, dove la scelta di nascondere l'origine che il nome esprime è manifesta: Malinka cambia il suo nome in Clarisse, rimandando così a un'idea di chiarezza e purezza, e assume poi il cognome Rivière dal marito Richard.

¹⁷⁶ Gn, 4, 12.

¹⁷⁷ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 257.

La poétique des noms s'ouvre amplement vers une politique du nom. Mais une tendance semble se dessiner assez nettement: de "Rosie Carpe" à "Khady Demba", il s'agit d'une conquête du nom propre et complet¹⁷⁸.

C'è un abisso tra Rosie Carpe, nome che stride nell'accostamento rosa-carpa, e la solennità conferita a Khady Demba. Entrambi i nomi sono oggetto di ripetizioni continue, ma se Rosie Carpe suscita un certo malessere, le anafore di Khady Demba garantiscono un'identità al personaggio, elevandolo così da una condizione di marginalità. Tra le persone private di un nome e di una storia che si trascinano nel deserto, Khady Demba è l'unico nome a venire ricordato.

Dare nome e memoria agli «eroi» che tentano il viaggio nel deserto e per mare è lo scopo anche di un altro intertesto cui *Trois femmes puissantes* allude, cioè *Bilal. Viaggiare, lavorare, morire da clandestini* (Rizzoli, 2007)¹⁷⁹ del giornalista italiano Fabrizio Gatti. A differenza degli intertesti medievali, *Bilal* non è citato nel testo ma è evocato nel racconto su Khady Demba tramite numerose analogie. NDiaye ha dichiarato di aver svolto una ricognizione documentaristica preliminare e di aver letto, fra le altre cose, il reportage di Gatti:

J'ai lu beaucoup de choses, d'articles, de récits de gens enfermés dans les centres de détention en Italie ou à Malte, dont le livre du journaliste italien Fabrizio Gatti, qui a fait un périple en suivant le trajet de réfugiés du Sénégal jusqu'en Italie (*Bilal sur la route des clandestins* – ndlr). Ce n'était pas extrêmement important de lire tout ça, mais je l'ai fait pour ne pas risquer d'introduire des détails absurdes ou incongrus...¹⁸⁰

Bilal è il risultato dell'inchiesta in tre fasi condotta da Gatti, sia autore che reporter protagonista: la prima parte è dedicata al percorso sui camion attraverso il deserto del Sahara insieme ai migranti, passando dalle tappe simboliche di Dakar, Agadez, Dirkou fino a Sfax, in Tunisia, da dove partono imbarcazioni precarie dirette alle coste dell'Europa; la seconda parte racconta dell'infiltrazione di Gatti nel centro per migranti di Lampedusa grazie all'identità fittizia di Bilal, nato in un immaginario villaggio del Kurdistan iracheno; la terza parte narra del lavoro come bracciante nei campi di pomodori al fine di denunciare lo sfruttamento del caporalato.

¹⁷⁸ U. Link-Heer, *Noms et toponymes dans l'œuvre de Marie NDiaye*, cit., p. 241.

¹⁷⁹ Vincitore nel 2008 del premio Terzani. Nello stesso anno è tradotto in francese: *Bilal: sur la route des clandestins*, trad. di J-L. Defromont, Paris, L. Lévi, 2008. Per una testimonianza di Gatti sull'esperienza raccontata in *Bilal* cfr. M. De Ritis, *Nessuno è clandestino, intervista a Fabrizio Gatti*, «Benandanti», 4 ottobre 2021. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2022): <<https://benandanti.it/nessuno-e-clandestino-intervista-a-fabrizio-gatti/>>. Una versione aggiornata di *Bilal* è uscita nel 2022 per La Nave di Teseo.

¹⁸⁰ N. Kaprièlian, *L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde*, cit.

I punti di contatto fra *Trois femmes puissantes* e *Bilal* riguardano la prima parte dell'inchiesta di Gatti. Zimmermann evidenzia due analogie evidenti¹⁸¹: la prima è la somiglianza tra Khady e Sophie, cioè una delle tante migranti che, in *Bilal*, si prostituiscono per un magro compenso sperando di racimolare i soldi per proseguire il viaggio. Gatti incontra Sophie nell'oasi desolata di Dirkou, un luogo quasi mitologico: «Finalmente esiste. È la prima conferma in Africa che l'oasi, i camion, la rotta degli schiavi non sono un mito inventato dai sopravvissuti che sbarcano in Europa»¹⁸². Sophie è resa «schiava» dalla donna che gestisce la casa in cui si trova e le sue parole sono emblematiche: «Io non sono più mia»¹⁸³. Anche Khady, come Sophie, si trova in una «ville du désert»¹⁸⁴ che richiama alla mente Dirkou ed è prigioniera di un giro di prostituzione, ma in questo caso viene dato risalto al suo valore di essere umano piuttosto che alla condizione di sfruttamento estremo in cui si trova: «(elle n'éprouverait jamais de vaine honte, elle n'oublierait jamais la valeur de l'être humain qu'elle était, Khady Demba, honnête et vaillante)»¹⁸⁵.

La seconda analogia fra *Trois femmes puissantes* e *Bilal* si individua nella rappresentazione delle scarpe come simbolo delle relazioni di potere. Gatti racconta le ruberie e le violenze sui migranti da parte dei militari, che regolarmente perquisiscono fin nelle suole delle scarpe per cercare il denaro. In più di un'occasione l'intervento del reporter è salvifico: elargisce denaro ai migranti che non possono pagare e, spacciandosi per un «medico europeo», corrompe i militari con dei medicinali¹⁸⁶. Una scena simile si trova in *Trois femmes puissantes* quando i militari, perquisendo Lamine, gli tagliano le suole delle scarpe provocandogli due ferite sulle piante dei piedi¹⁸⁷.

Ulteriori analogie si riscontrano nelle soste dei ragazzi «stranded», cioè “bloccati”, ad Agadez in attesa del camion che li condurrà attraverso il deserto. Gatti sottolinea il loro destino fuori dal comune: «La tragedia è che nessuno dirà mai loro che stanno facendo qualcosa di eroico»¹⁸⁸. In realtà, recatosi nell'Autogare dove i migranti dormono ammassati, sarà lui stesso a dirglielo: «Se può valere il mio pensiero, io penso che voi siate eroi. I protagonisti di un moderno eroismo»¹⁸⁹. In *Trois femmes puissantes* l'Autogare è rievocata

¹⁸¹ M. Zimmermann, *Le jeu des intertextualités dans “Trois femmes puissantes”*, cit., p. 300.

¹⁸² F. Gatti, *Bilal*, cit., p. 51.

¹⁸³ *Ivi*, p. 175.

¹⁸⁴ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 314.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 312.

¹⁸⁶ F. Gatti, *Bilal*, cit., p. 159.

¹⁸⁷ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 314.

¹⁸⁸ F. Gatti, *Bilal*, cit., p. 83.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 117.

dalla «gare routièrè»¹⁹⁰ dove vengono abbandonati Khady e Lamine, e dal «parking»¹⁹¹ da dove Khady parte per l'ultimo tratto del suo viaggio.

È opportuno soffermarsi su un altro passaggio significativo di *Bilal*, cioè quando Gatti si trova a Sfax, in Tunisia, da dove ancora oggi partono numerose imbarcazioni precarie alla volta di Lampedusa. Mentre assiste all'ennesima partenza da Sfax, Gatti ricorda i morti del naufragio di Kerkennah del 2007: «L'isola del naufragio di duecentocinquanta eroi che per due cartoncini e trentadue pagine in mezzo non avevano alternative nell'inseguire la propria ambizione. Duecentocinquanta eroi sicuri di quello che stavano facendo»¹⁹².

Sotto agli occhi del reporter, le persone vengono stipate su una piccola imbarcazione:

I prigionieri chiusi nei bagagliai, qua accanto, prima di imbarcarsi non hanno diritto di sapere cosa ha deciso il mandante del loro destino? Eppure nessuno grida. Nessuno bestemmia. Nessuno si ribella. Sono più di cinquanta. Contro pochi trafficanti. Una rivolta è possibile. Ma poi dovrebbero vedersela con la legge tunisina che tanto piace all'Europa. Finirebbero in carcere per espatrio clandestino. [...] Allora il vero eroe è Amadou, il padre di Miriama. L'unico che ha avuto davvero coraggio. L'unico che, in mezzo alla massa in fuga, è rimasto uomo. Libero di scegliere¹⁹³.

Amadou è una delle persone intervistate da Gatti. La sua storia è presa a esempio perché, arrivato fino alle rive del Mediterraneo, ha deciso di non salire su una di quelle imbarcazioni destinate al naufragio. Una scena analoga si ritrova in *Trois femmes puissantes* quando Khady sta salendo sulla barca insieme alle altre persone. Anche in questo caso la sua fuga è valorizzata dal fatto che, per la prima volta nella sua vita, fa una «scelta» consapevole: «[...] il ne lui était encore jamais arrivé de décider aussi pleinement de quoi que ce fût important pour elle [...]»¹⁹⁴.

Dati questi punti di contatto, le dichiarazioni rilasciate da NDiaye nell'intervista citata risultano particolarmente significative perché forniscono alcuni elementi su cui si è basato il progetto iniziale di *Trois femmes puissantes*. Si trattava di dare uno «spessore letterario» alle «tragedie» raccontate nei «reportage» sui pericolosi viaggi migratori tra Africa ed Europa, definiti «eroici» dall'autrice:

J'étais très intéressée et bouleversée par les histoires de réfugiés qui arrivent à Malte ou en Sicile ou ailleurs, d'où la dernière histoire, celle de Khady... Je sais que

¹⁹⁰ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 315.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 325.

¹⁹² F. Gatti, *Bilal*, cit., p. 246.

¹⁹³ *Ivi*, p. 247.

¹⁹⁴ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 297.

de nombreux reportages existent, mais je voulais essayer de donner aussi une matière littéraire à ces tragédies. Car c'est une tragédie actuelle, mais tout imprégnée d'héroïsme: pour moi ces gens sont des héros dans la mesure où l'on n'a pas idée de la vaillance et du courage qu'il faut pour entreprendre ce genre de périple, passer de l'Afrique à l'Europe en clandestin... Je voulais donc insérer cette histoire de réfugiée¹⁹⁵.

Come si configura il passaggio dal reportage a una «matière littéraire» del testo? In realtà, *Bilal* di Gatti possiede lo statuto ibrido del reportage narrativo, intendendo con questa definizione un sottogenere della letteratura di viaggio nato dal reportage giornalistico ma che se ne differenzia per ampiezza, per la figura del reporter avventuriero protagonista del viaggio e per la struttura dato che ha un «progetto diegetico letterario»¹⁹⁶. Il reportage narrativo, nonostante attinga alla letteratura, si distingue dal romanzo per l'assenza della fabula e per il presupposto di una «scrittura-verità»¹⁹⁷ invece che di una scrittura finzionale.

È proprio questa la differenza sostanziale con *Trois femmes puissantes*, dove la «matière littéraire» consiste nella distanza stabilita dalla terza persona singolare e nella creazione di personaggi finzionali: Khady, Fanta, Norah non hanno pretesa di veridicità, a differenza di Sophie o degli altri protagonisti del reportage di Gatti, i quali, sebbene sotto pseudonimo, fanno comunque riferimento a persone «vere». La «veridicità», propria al campo del giornalismo¹⁹⁸, è data dal fatto che il giornalista scrittore¹⁹⁹ è testimone oculare degli eventi, che documenta di persona e di cui si porta garante. Nella quarta di copertina di *Bilal* si legge: «Bilal è la cronaca della più grande avventura del Terzo Millennio vissuta in prima persona dall'autore», e Gatti è descritto come «un nuovo talento letterario che sa parlare della realtà. Perché Bilal è una storia vera».

Tuttavia, è proprio la dimensione testimoniale a far sì che la «storia vera» di Bilal non racconti, in realtà, una «verità impersonale», per usare l'espressione di Todorov²⁰⁰, ma una «verità di svelamento», cioè una verità relativa all'interesse personale del soggetto. Gatti si basa sulla presa diretta della sua inchiesta, ma è solo nella sua personale selezione di fatti e di persone che il viaggio nel deserto, la traversata del Mediterraneo, la detenzione a Lampedusa,

¹⁹⁵ N. Kaprièlian, *L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde*, cit.

¹⁹⁶ N. Bottiglieri, *Introduzione*, in *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno di Cassino (9-10 dicembre 1999), a cura di Id., Cassino, Università degli Studi di Cassino, 2001, pp. 5-48; p. 9.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 36.

¹⁹⁸ C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009, p. 6.

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 38-47.

²⁰⁰ T. Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, pp. 125-160 e pp. 173-204. Traduzione di R. Rossi, *Memoria del male, tentazione del bene: inchiesta su un secolo tragico*, Milano, Garzanti, 2001.

lo sfruttamento dei braccianti vengono resi come gesta memorabili: da memoria letterale a memoria esemplare²⁰¹.

Al contrario, il realismo di *Trois femmes puissantes* non muove da un'inchiesta giornalistica, nonostante l'autrice si sia documentata, ma resta nell'ambito della finzione letteraria. Se Gatti mette in scena un reporter votato al bene tramite un «récit héroïque»²⁰², NDiaye costruisce tre donne potenti attraverso quello che potrebbe sembrare un «récit victimaire»²⁰³.

3.4 NORAH, FANTA, KHADY: DONNE POTENTI O VITTIME?

In cosa consiste, allora, la “potenza” delle tre donne potenti? L'aggettivo «puissantes» si riferisce a un riscatto personale o ha una valenza antifrastica?

Questi interrogativi vanno in parte persi nella traduzione italiana perché l'aggettivo «puissantes» è stato reso con «forti» e non con “potenti”, rimandando quindi a un'idea di solidità e di forza fisica²⁰⁴. Dato che i due termini “forti” e “potenti” non sono perfettamente sinonimici, nella traduzione italiana ciò che non è più immediatamente percepibile è l'*agency* delle tre donne, capaci di poter concretamente incidere sul corso degli eventi e di affermare non solo la propria individualità ma anche i valori che veicolano.

Possiamo leggere *Trois femmes puissantes* come una «narrazione vittimaria», secondo la definizione di Todorov, cioè come una tipologia di costruzione storica la cui potenza risiede proprio nello «statuto» della vittima. Rispetto alla funzione attiva dell'eroe, la vittima ne ha una passiva e, se non c'è molto da guadagnare a esserlo realmente, averne il ruolo è vantaggioso perché garantisce una serie di privilegi come l'attenzione e il riconoscimento altrui²⁰⁵.

Tuttavia, considerando il titolo in francese del romanzo, l'aggettivo «puissantes» cattura lo sguardo di chi legge e induce a interrogarsi sulla potenza delle tre donne. Di conseguenza ci chiederemo cosa possono fare piuttosto che cosa vogliono o chi sono, quindi leggeremo il

²⁰¹ F. Fastelli, *Lo storico e il testimone. Brevi considerazioni sulla memoria in Todorov*, «Symbolon», anno XII-XIII, nn. 9-10 nuova serie, Lecce, Milella, 2018-2019, pp. 515-528; p. 520.

²⁰² T. Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, cit, p. 155.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ D. Vicca, *Forti o potenti le donne di Marie NDiaye? Sulla traduzione di “Trois femmes puissantes”*, cit., p. 68.

²⁰⁵ T. Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, cit, p. 155.

romanzo secondo un modello dominante di eroina e non un modello subalterno²⁰⁶. Può allora sembrare paradossale che si tratti di tre donne che possono ben poco, ma la decostruzione dello stereotipo vittimario a favore del modello *puissant* annunciato nel titolo passa dal duplice punto di vista fornito nei contrappunti, che permette di evitare una distinzione manichea tra vittime e carnefici, tra personaggi femminili e personaggi maschili.

Daniele Giglioli²⁰⁷ spiega il meccanismo paradossale che rende la vittima una macchina mitologica contemporanea, cioè un sistema dove il potere fa leva su quelle stesse vittime che potrebbero metterlo in discussione, usurpandole della loro potenza. L'ideologia vittimaria, che si basa sul concetto di umano nella sua accezione di vulnerabilità, si appropria delle garanzie di identità, innocenza, verità, storia proprie della vittima reale e le sfrutta per legittimarsi e rendersi inattaccabile, creare consenso unanime e, dunque, avere il potere. Al contrario, la vittima vera è, per definizione, chi è privo del potere: «La condizione di vittima castra l'*agency* in tutti i sensi del termine. La vittima reale è tale perché impotente»²⁰⁸. Ne consegue che la vittima è definita non da ciò che fa ma da ciò che le viene fatto, non dalle sue azioni bensì dalle sue sofferenze. L'inattaccabilità dello statuto vittimario conferisce un prestigio invidiabile a chi lo possiede: «La vittima è l'eroe del nostro tempo»²⁰⁹.

In effetti, soprattutto nella terza parte di *Trois femmes puissantes*, notiamo che l'«humanité» di Khady Demba assume un'importanza significativa e che viene affermata nonostante le violenze inflitte:

Oh, certes, elle avait froid et mal dans chaque parcelle de son corps, mais elle réfléchissait avec une telle intensité qu'elle pouvait oublier le froid et la douleur, de sorte que lorsqu'elle revoyait les visages de sa grand-mère et de son mari, deux êtres qui s'étaient montrés bons pour elle et l'avaient confortée dans l'idée que sa vie, sa personne n'avait pas moins de sens ni de prix que les leurs, et qu'elle se demandait si l'enfant qu'elle avait tant souhaité d'avoir aurait pu l'empêcher de tomber dans une telle misère de situation, ce n'était là que pensées et non regrets car aussi bien elle ne déplorait pas son état présent, ne désirait pas à celui-ci substituer nul autre et se trouvait même d'une certaine façon ravie, non de souffrir mais de sa seule condition d'être humain traversant aussi bravement que possible des périls de toute nature²¹⁰.

Secondo la studiosa Anna-Leena Toivanen, le fragilità e le complessità del viaggio costituiscono la «vulnerable essence of the clandestine odysseys» e impediscono sia

²⁰⁶ Cfr. W.J.T. Mitchell, *Che cosa vogliono davvero le immagini?* [*What do Pictures "Really" Want?*, 1996], in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, pp. 107-124; p. 112..

²⁰⁷ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., pp. 39-40.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 89

²⁰⁹ *Ivi*, p. 9.

²¹⁰ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 328.

l'«agency» sia l'eroismo del personaggio di Khady²¹¹. Tuttavia, la presa di consapevolezza manifestata attraverso le ripetizioni del nome contribuisce alla decostruzione dello stereotipo della «“African Woman”»²¹² che Khady potrebbe veicolare, cioè una donna che ha troppo sofferto o che è troppo forte.

Secondo il critico Dominic Thomas, invece, la riproduzione di stereotipi già presenti nell'immaginario rischia di consolidarli:

[...] while she [Marie NDiaye] acknowledges the complexity of gender relations, she nevertheless reintroduces a Conradian take on Africa, filled with an overwhelming range of negative representations and stereotypes. Thus, as argued earlier, the risk is that her novel serves to reassure a French audience with received notions as to what constitutes Africa and Africans—thereby perpetuating the binds of negative constructs that have become all too common in France today and that operated at the service of those repressive measures implemented by the Ministry of Immigration, Integration, National Identity and Co-Development and which NDiaye has denounced. Ultimately, her novel can be potentially «reconstructed as a sensational rhetoric that appeals to an official French audience whose prejudices [therefore] can only be further confirmed by the authenticity of a narrative delivered by an African ‘native’ informer?» (Thomas, *Black France*, 140)²¹³.

In *Trois femmes puissantes* l'incarnazione di questo stereotipo si individua nel disprezzo da parte della famiglia del marito di Khady, che la reputa priva di valore in quanto vedova senza figli. In questo modo le viene imposto un processo disumanizzante: «Elle accepta de devenir une pauvre chose»²¹⁴. Khady, donna esclusa dalla società e poi migrante privata di dignità, si trova nella condizione di «choseité»²¹⁵, cioè di reificazione, che Fanon descrive a proposito del soggetto colonizzato. Lo sguardo razzista, nutrito di pregiudizio, rende la persona un oggetto carico di elementi che non le appartengono: «J'étais tout à la fois responsable de mon corps, responsable de ma race, de mes ancêtres. Je promenais sur moi un regard objectif, découvris ma noirceur, mes caractères ethniques»²¹⁶. Allo stesso modo, Khady

²¹¹ A.L. Toivanen, *The Unattainable Mediterranean: Arrested Clandestine Odysseys in Sefi Atta's "Twilight Trek" and Marie NDiaye's "Trois femmes puissantes"*, «Research in African Literatures», vol. 47, n. 4, Winter 2016, pp. 133-151; p. 136. Cfr. anche p. 141: «In short, neither of the characters can easily be classified as either hero or victim». Nonostante Toivanen parli di odissea clandestina, è da notare che considera il romanzo di NDiaye una tragedia, intesa secondo la definizione che ne dà l'antropologo David Scott. Secondo la studiosa, la qualità tragica, riscontrabile a un livello interpretativo, non appartiene necessariamente al testo: «The tragic quality of the texts under analysis is a feature that, for most parts, only the reader can perceive; the protagonists themselves refuse to see the limits of their agency. The narratives draw the reader's attention to the contextual factors that both limit and produce contemporary African clandestine mobile subjectivities», p. 136.

²¹² Ivi, p. 140.

²¹³ D. Thomas, *'The Marie NDiaye Affair,' or the Coming of a Postcolonial 'évoluée'*, cit., pp. 147-148.

²¹⁴ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 289.

²¹⁵ F. Fanon, *Peau noire, masques blancs* [1951], in Id. *Œuvres complètes*, prefazione di A. Mbembe, introduzione di M. Bessone, Paris, La Découverte, 2011, p. 239.

²¹⁶ Ivi, p. 155.

è resa oggetto dallo sguardo di una società che la qualifica come una «veuve sans biens ni enfants»²¹⁷, la cui stessa esistenza è assurda. Il personaggio di Khady è infatti contraddistinto da una serie di «sans»: senza marito, figli, voce, memoria, luogo, libertà. Paradossalmente, queste mancanze si traducono in un potere che le permette di liberarsi dallo sguardo di cui è oggetto: «Au vrai, elle ne regretterais rien, immergée tout entière dans la réalité d'un présent atroce mais qu'elle pouvait se représenter avec clarté»²¹⁸.

Il valore e la realtà umane, afferma Fanon, dipendono dal riconoscimento dell'altro. Questo riconoscimento avviene necessariamente in una «lotta» dove il soggetto «agito», cioè la vittima, si trasforma in soggetto che agisce: «Amener l'homme à être *actionnel*, en maintenant dans sa circularité le respect des valeurs fondamentales qui font un monde humain, telle est la première urgence de celui qui, après avoir réfléchi, s'apprête à agir»²¹⁹. In modo significativo, durante la preparazione all'assalto della frontiera con l'Europa, Khady è descritta «à l'abri de son inaltérable humanité»²²⁰.

Dato che interpretiamo la scalata della frontiera come la lotta che rende attivo un personaggio passivo, liberandolo così dallo stereotipo vittimario, non vediamo nel personaggio di Khady né un'«héroïne sacrificielle», come già precedentemente affermato, né «le portrait d'une femme dont nous partageons le martyre», come sostiene Lydie Moudileno:

Résiliente et sublime, double victime de la tradition africaine et de la globalisation, Khady Demba s'impose pour sûr comme un des grands personnages inoubliables de Marie NDiaye, aux côtés de Rosie Carpe ou Fanny dans *En famille*. En même temps, ce personnage qui est peut-être le plus africain des personnages (féminins) de NDiaye constitue dans sa stabilité même une présence que je dirais insolite dans l'ensemble de l'œuvre, comme une statue au milieu d'êtres humains²²¹.

Secondo la studiosa, Khady, «doppiamente vittima», è come una «statua» perché incarna un modello esemplare.

Tuttavia, cogliere l'ambiguità del personaggio permette di interrogarsi sul suo statuto contraddittorio, vittima o eroina a seconda del punto di vista adottato, e di rilevare il sostrato politico del testo, che muove una critica alle politiche di migrazione europee e allo sguardo sulle persone migranti, ridotte a oggetti o «statue», appunto, non esseri umani. Per dirlo con le

²¹⁷ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 265.

²¹⁸ *Ivi*, p. 322.

²¹⁹ F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, cit., p. 243, corsivo nel testo. Cfr. anche p. 238.

²²⁰ M. NDiaye, *Trois femmes puissantes*, cit., p. 330.

²²¹ L. Moudileno, *Puissance insolite de la femme africaine chez Marie NDiaye*, in *Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, cit., pp. 67-75; p. 74.

parole di Armando Gnisci: «“il migrante è l’eroe del nostro tempo”, proprio perché mette in luce in quale mondo viviamo»²²².

Per quanto riguarda i personaggi di Norah e di Fanta, il duplice punto di vista si trova nei rispettivi contrappunti: Norah «si annida» sull’albero insieme al padre nonostante l’accoglienza inospitale che aveva ricevuto sulla soglia di casa; Fanta saluta la vicina di casa francese, primo vero contatto con una società da cui è stata esclusa fin dal suo arrivo in Gironda.

Anche lo sguardo di chi legge contribuisce ai riconoscimenti finali del romanzo. Il titolo, *Trois femmes puissantes*, può essere dunque un invito a non diventare spettatori compassionevoli ma a leggere nella metamorfosi dei personaggi una metafora della liberazione dal modello vittimario.

²²² M. Senette, *Il migrante è l’eroe di quest’epoca. Conversazione con Armando Gnisci*, «Nae, trimestrale di cultura», Cagliari, Cuec, n. 15, 2006, pp. 91-93; p. 93.

4. GABRIELLA GHERMANDI, *REGINA DI FIORI E DI PERLE* (2007)

Introduzione

Regina di fiori e di perle (2007) è un romanzo di Gabriella Ghermandi, scrittrice, narratrice, cantante italo-etiope che si è affacciata sulla scena letteraria alla fine degli anni Novanta con la pubblicazione di racconti. Ad oggi questo romanzo, marcato da una significativa fortuna critica, è considerato «imprescindibile»¹ nel panorama letterario italiano contemporaneo, di cui contribuisce ad ampliare il canone attraverso l'introduzione di tematiche afferenti al campo della cosiddetta letteratura postcoloniale e migrante. Presenta infatti elementi innovatori quali la costruzione di personaggi femminili che sfidano i ruoli convenzionali, insieme a peculiarità linguistiche, storiche, culturali che fondono immaginario italiano ed etiopico.

Il titolo *Regina di fiori e di perle* è metaforico e allude alle storie sul passato comune di Etiopia e Italia che la protagonista Mahlet è chiamata a raccogliere, come si legge nei versi posti in epigrafe al romanzo: «*Raccolgo fiori e perle del giardino incantato della mia terra*»². Il testo è suddiviso in due parti intitolate «La promessa» e «Il ritorno» e si articola in una struttura a cornice per un totale di nove capitoli.

La prima parte è dedicata agli anni di formazione in Etiopia della giovane Mahlet, che promette all'anziano Yacob di scrivere, una volta diventata adulta, la storia delle eroine e degli eroi d'Etiopia. Questa prima sezione si conclude con la partenza di Mahlet per un periodo di studi in Italia.

La seconda parte del romanzo comincia con il ritorno di Mahlet in Etiopia e ruota intorno alla promessa fatta a Yacob, ormai dimenticata, che però è necessario far riaffiorare alla memoria. Mahlet cede dunque la parola ad altri sei personaggi che a loro volta raccontano in

¹ Martine Bovo Romœuf parla di «métissage culturel» e definisce *Regina di fiori e di perle* come un «texte incontournable» della letteratura contemporanea, *Vers un canon postcolonial multiculturel: les cas paradigmatiques de Gabriella Ghermandi et Martha Nasibù*, in Ead., F. Manai, *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2015, pp. 83-114; pp. 84-85. Ad oggi il romanzo è stato tradotto in inglese (*Queen of Flowers and Pearls. A Novel*, trad. di G. Bellesia-Contuzzi, V. Offredi Poletto, Bloomington, Indiana University Press, "Global African Voices", 2015) e in amarico, a cura di Solomon Berhe (2017).

² G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007. Corsivo nel testo.

prima persona una storia da loro vissuta o ascoltata, in un andamento cronologico che vede continui richiami al passato.

L'insieme delle vicende narrate nel romanzo copre infatti un ampio arco temporale che giunge agli inizi del 2000 e che tocca: il periodo storico dell'imperatore Menelik II (1889-1913), vincitore della battaglia di Adua (1896) contro l'Italia; la resistenza etiopica durante il conflitto con l'Italia fascista (1935-1936) e i successivi cinque anni di occupazione (fino al 1941); la dittatura del *Derg*³ con a capo Mengistu Haile Mariam (1977-1991).

Data la concomitanza di aspetti letterari specifici del contesto italiano e del contesto etiopico e considerata la provenienza di Gabriella Ghermandi, che ha origini italiane, etiopiche, eritree, *Regina di fiori e di perle* viene spesso considerato al crocevia della cosiddetta letteratura migrante e della letteratura postcoloniale.

Ghermandi è nata nel 1965 ad Addis Abeba, da madre eritrea e padre italiano. Si trasferisce in Italia nel 1979 a seguito dell'inasprirsi della situazione politica in Etiopia, dove il colpo di stato del 1974 da parte dell'esercito, costituitosi nel *Derg*, degenera a partire dal 1977 sotto le politiche dittatoriali di Mengistu⁴.

Nonostante l'autrice consideri l'italiano la sua «lingua padre»⁵, i suoi esordi letterari si collocano nell'ambito della letteratura migrante. Nel 1999 vince il primo premio del concorso per scrittori e scrittrici migranti Eks&Tra con il racconto *Il telefono del quartiere*⁶ e, nel 2001, si posiziona al terzo posto con il racconto *Quel certo temperamento focoso*⁷. Nel 2003 è tra le fondatrici di «El Ghibli», nota rivista online la cui redazione è composta da scrittori e scrittrici della «migrazione transnazionale»⁸. Ghermandi si è inoltre resa promotrice di eventi incentrati sulle identità e le culture, come il Festival Evocamondi nel bolognese e i laboratori di scrittura creativa nelle scuole. L'inserimento del suo racconto *Un canto per mamma Heaven*

³ Parola amarica con la quale si designa l'organo militare del PMAC (Provisional Military Administrative Council), che ottenne il potere a seguito della Rivoluzione esplosa nel febbraio del 1974. L'imperatore Haile Selassie era stato deposto il 12 settembre dello stesso anno, cfr. R. Pankhurst, *Etiopi. Una storia [The Ethiopians. A History]*, 1998], traduzione di P. Budinich e C. Pieretti, postfazione di G.P. Calchi Novati, Trieste, Beit, 2013, p. 285.

⁴ Informazioni sulla biografia dell'autrice possono essere reperite sul suo sito internet, (consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.gabriella-ghermandi.it/>>.

⁵ G. Ghermandi, *Il mio italiano di spezie e sicomori contro l'intrusione dell'inglese*, 7 dicembre 2010, (consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.treccani.it/magazine/>>.

⁶ G. Ghermandi, *Il telefono del quartiere*, in *Parole oltre i confini*, a cura di R. Sangiorgi, A. Ramberti, Santarcangelo di Roma, Fara editore, 1999, pp. 73-82.

⁷ G. Ghermandi, *Quel certo temperamento focoso*, in *Il doppio sguardo. Culture allo specchio*, s.a., Roma, Adnkronos libri, 2002, pp. 23-39.

⁸ Ghermandi ha ripercorso le fasi di progettazione della rivista in «El Ghibli»: nascita e realizzazione di una rivista di letteratura migrante e di una sua redattrice, in *Spaesamenti padani. Studi culturali sull'Emilia Romagna*, a cura di C. Clò, «Il lettore di provincia», n. 123/124, 2005, pp. 133-145. Sito internet della rivista: <<http://www.el-ghibli.org/il-manifesto/>>.

nell'antologia di letteratura migrante *Nuovo planetario italiano*⁹, curata da Armando Gnisci, conferma la prospettiva migrante, che orienta anche alcune analisi¹⁰ di *Regina di fiori e di perle*, attualmente unico romanzo di Ghermandi.

Ai fini della nostra analisi risultano di particolare interesse alcuni aspetti messi in luce da studi critici basati su una prospettiva postcoloniale. Caterina Romeo colloca questo romanzo nella terza fase della letteratura italiana postcoloniale diretta. La studiosa gli riserva un discorso a parte, unitamente alla produzione di Igiaba Scego e di Cristina Ali Farah, per via della loro rilevanza nel contesto letterario e culturale italiano¹¹.

È significativo notare che *Regina di fiori e di perle* è stato iscritto nella letteratura postcoloniale sin dalla postfazione di Cristina Lombardi-Diop¹². Secondo la studiosa, la contaminazione linguistica fra amarico e italiano, le tecniche espressive della letteratura africana e, come vedremo, la riscrittura di un episodio di *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, fanno di *Regina di fiori e di perle* un «modello letterario nuovo»¹³, capace di fornire una prospettiva ad ampio raggio su letteratura, memoria, passato coloniale. Inoltre, Lombardi-Diop evidenzia la struttura «corale» del romanzo e il suo andamento circolare fortemente improntato all'oralità: «Questa struttura circolare e non lineare, tipica dell'oralità, ci ricorda che questo è anche e soprattutto un romanzo africano»¹⁴.

Anche Silvia Camilotti considera *Regina di fiori e di perle* un romanzo «postcoloniale»¹⁵, rappresentativo di «una fase avanzata della cosiddetta letteratura della migrazione»¹⁶, e lo iscrive «a pieno titolo nel panorama letterario nazionale»¹⁷. Nella sua analisi la studiosa indaga in particolar modo il rapporto con *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, che è un rapporto sia di «rovesciamento» sia di «completamento» perché entrambi i testi (*Regina di*

⁹ G. Ghermandi, *Un canto per Mamma Heaven*, in *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di A. Gnisci, Troina, Città Aperte Edizioni, 2006, pp. 253-262.

¹⁰ C. Barbarulli, *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, Pisa, ETS, 2010, pp. 170-172; R. Taddeo, *La ferita di Odisseo. Il "ritorno" nella letteratura della migrazione italiana*, Nardò, Besa, 2010.

¹¹ Tutte e tre le scrittrici hanno origini dal Corno d'Africa e «rappresentano l'avvento delle seconde generazioni. Ne consegue che per loro l'italiano rappresenta la prima lingua e che considerano la cultura italiana la loro cultura». C. Romeo, *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, cit., p. 34. Nella nota 87 a p. 97 la studiosa fornisce una definizione di «seconde generazioni», «termine generico» cui attribuisce un campo semantico più ampio di quello strettamente sociologico.

¹² A questo proposito Martine Bovo Romœuf nota un «adoubement littéraire», cioè una consacrazione letteraria promossa da personalità accademiche che hanno orientato l'interpretazione critica del testo in una prospettiva postcoloniale e migrante, *Vers un canon postcolonial multiculturel: les cas paradigmatiques de Gabriella Ghermandi et Martha Nasibù*, cit., p. 90.

¹³ C. Lombardi-Diop, *Postfazione*, in G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., pp. 257-264; p. 261.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ S. Camilotti, *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, Bologna, Bononia University Press, 2012, p. 158.

¹⁶ *Ivi*, p. 10.

¹⁷ *Ivi*, p. 65.

fiori e di perle più esplicitamente) incrinano il mito del colonialismo buono, lo stereotipo dell'Italia fascista, l'idea di missione civilizzatrice che ancora oggi permangono nell'immaginario.

Il mutamento del punto di vista sulla storia coloniale presente in *Regina* è avvalorato dalla nuova, significativa veste assunta dai personaggi femminili, che escono dal cono d'ombra della Storia per prendere la parola e per imbracciare le armi, operando così un'inversione nei ruoli di genere tradizionali. Camilotti riconosce al romanzo di Ghermandi la capacità di incidere sull'immaginario italiano: «È l'invito da parte della figlia di una ex colonizzata a ripensare la storia, la memoria, l'immaginario italiano, e dunque se stessi e il proprio rapporto con l'«altro»»¹⁸.

La ragione dell'inserimento di *Regina di fiori e di perle* nel corpus del nostro lavoro, che ha come prospettiva il modo epico, risiede appunto nella presenza di modelli narrativi forti, situati tra finzione narrativa e realtà storica: la «cantora» Mahlet, le combattenti come Kebedech Seyoum, l'imperatrice Taytu.

Il passo epico di *Regina di fiori e di perle* è già stato notato dalla critica. Rosanna Morace, in un'analisi del sottogenere del «romanzo epico» nella letteratura contemporanea¹⁹, prende in considerazione, fra gli altri, proprio questo romanzo e si concentra sulle sue specificità linguistiche.

Se Cristina Lombardi-Diop definisce *Regina di fiori e di perle* «romanzo africano», anche Martine Bovo Romœuf sostiene che questo testo non rientri appieno nei modelli occidentali poiché si richiama all'epos della tradizione etiopica:

Regina di fiori e di perle n'est pas un roman au sens propre, européen, occidental du terme: bâti sur l'*Epos*, sur les récits propres à l'oralité de tradition éthiopienne, il est formaté sur le modèle d'une structure narrative circulaire fermée mais dont la répétition des séquences internes l'inscrit dans une durée transgénérationnelle²⁰.

¹⁸ *Ivi*, p. 157.

¹⁹ R. Morace, *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», *Letteratura mondo e dintorni*, S. Calabrese, A. Coiro, A. Loda (a cura di), 2, 2014, pp. 103-122. La studiosa imposta la sua analisi a partire dagli studi su epica e romanzo di Massimo Fusillo, Franco Moretti, Bachtin, Glissant. (Consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<http://www.ticentre.org/>>.

²⁰ M. Bovo Romœuf, *Vers un canon postcolonial multiculturel: les cas paradigmatiques de Gabriella Ghermandi et Martha Nasibù*, cit., p. 92.

Regina di fiori e di perle figura anche nel saggio *New Italian Epic* del collettivo Wu Ming, che lo inserisce nella «nebulosa» di testi contemporanei cui ben si addice l'aggettivo «epico»²¹.

A proposito della dimensione epica, di recente Gabriella Ghermandi ha ricordato il ruolo delle figure femminili nella tradizione etiopica, cui ha dedicato il suo progetto musicale *Maqeda* (2018-2019)²². *Maqeda* è il nome amarico della regina biblica Saba:

Sempre in questo lavoro di contro-narrazione, perché è proprio un'esigenza contro alla quale non riesco ad andare, ho avuto il desiderio di raccontare come sono le donne etiopi. È presente questo forte stereotipo che riproduce un'immagine fissa: la donna africana è una donna sottomessa, se non è sottomessa è una prostituta... insomma, ci sono sempre degli stereotipi che continuano a muoversi nella cultura italiana e attraverso la quale viene anche perpetuata una generalizzazione dell'immagine della donna africana. Quindi ho iniziato questo progetto che si intitola *Maqeda*, che in amarico è il nome etiope della Regina di Saba, per dire che saremo un Paese dove le donne sono sottomesse, però la nostra storia epica parte da una donna, a differenza di tante storie epiche europee che partono dagli uomini²³.

Ghermandi coniuga l'attività letteraria con quella musicale, esibendosi in letture sceniche e performance canore che operano una commistione fra la tradizione culturale etiope e quella italiana²⁴. La parola, al centro della sua produzione artistica, è riscoperta nel suo valore testimoniale, capace di recuperare storie minacciate dall'oblio e di ricomporle in una forma sia letteraria che musicale. Più che scrittrice, Ghermandi si definisce «narratrice» perché concepisce la scrittura come inseparabile da una dimensione orale:

Purtroppo io non riesco a fare distinzione tra letteratura scritta, orale e anche canto. Sono tutte funzionali al raccontare, che è la mia inclinazione maggiore. Non mi considero una scrittrice ma una narratrice²⁵.

²¹ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., pp. 14-15; p. 13 in nota.

²² *Maqeda* è promosso dall'associazione bolognese Andlay ed è finanziato dal bando MigrArti del Mibact. Sul sito internet dedicato si legge che il progetto ha «l'obiettivo di "universalizzare" il mito della regina di Saba e delle altre figure della storia e mitologia etiope, e farle emergere nell'esperienza di donne, uomini e ragazze di origini differenti [...]», (contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021):

<<https://www.andlay.org/progetti/maqeda/>>.

²³ G. Ghermandi, intervento in occasione di *To Blanch an Aethiop*, presentazione di *Corno d'Africa: prospettive e relazioni*, «Africa e Mediterraneo», n. 92-93, novembre 2020, 24 febbraio 2021. Abbiamo trascritto le parole di Gabriella Ghermandi rispettando per quanto possibile l'andamento della lingua parlata e le pause quando significative. (Consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://m.facebook.com/>>.

²⁴ Si segnala il progetto *Atse Tewodros*, dal nome dell'Imperatore Tewodros II (1855-1868): <<https://www.gabriella-ghermandi.it/>>.

²⁵ A. Grigoli (a cura di), *Come minotauri. Conversazione con Gabriella Ghermandi*, in *Letteratura, identità, nazione*, a cura di M. Di Gesù, Palermo, :duepunti edizioni, 2009, pp. 33-38; p. 38.

Nei ringraziamenti alla fine di *Regina di fiori e di perle* l'autrice si riferisce simbolicamente a questa esperienza di scrittura come a un «lungo viaggio nella memoria»²⁶, richiamandosi al reperimento delle storie e al lavoro documentaristico svolto negli archivi. Memorie personali e Storia si intrecciano, tanto che l'autrice, in un'intervista del 2015, ritiene di poter considerare il suo libro come un «romanzo storico»²⁷. Non sorprende, allora, che le principali tematiche affrontate da Ghermandi nella sua produzione abbiano come focus la memoria e il patrimonio storico-culturale dell'Etiopia e dell'Italia. I due Paesi si trovano messi a confronto nelle rispettive tradizioni letterarie, nelle diverse versioni dei fatti storici, nelle consuetudini linguistiche che si ricompongono in una relazione armonica di italiano e di amarico.

Questa dualità geografica e identitaria si manifesta in modo diverso nei due romanzi in francese precedentemente analizzati in questo lavoro. In *Héroïnes* di Linda Lê il tema del doppio si configura nel Vietnam dimenticato e al tempo stesso sognato che V. e la sua corrispondente, rispettivamente in Svizzera e Francia, scoprono e mistificano attraverso le storie delle tre eroine. In *Trois femmes puissantes* di Marie NDiaye il Senegal è una terra quasi sconosciuta per le stesse protagoniste del romanzo, sospese tra Africa ed Europa. Come si è visto, la dualità dei punti di vista emerge nei tre «contrepoints».

Come sono costruiti, dunque, i personaggi femminili di *Regina di fiori e di perle* e di quale eroismo sono espressione?

4.1 LA PROMESSA DI MAHLET

«Narrare, come nell'epica classica, si accompagna inevitabilmente al viaggio, un binomio già incontrato, viaggiare nel mondo narrando del sé», scrive Lidia Curti nel suo saggio *Dal fondo del tempo. Epiche di esilio e di migrazione*²⁸. Il nucleo indissolubile composto da epica e narrazione passa attraverso il *topos* del viaggio, che in *Regina di fiori e di perle* è incarnato dalla protagonista Mahlet: «Lei dovrà esistere per narrare»²⁹.

²⁶ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 253.

²⁷ M.A. Rocchi (a cura di), *Storie sul filo del tempo. Intervista a Gabriella Ghermandi*, in *Immaginari migranti*, a cura di M. Domenichelli e R. Morace, «La modernità letteraria», n. 8, 2015, pp. 173-185; p. 178.

²⁸ L. Curti, *Dal fondo del tempo. Epiche di esilio e di migrazione*, in *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, cit., pp. 99-133; p. 125.

²⁹ *Ivi*, p. 126.

La frase con cui si apre *Regina* esplicita in modo chiaro il destino di Mahlet: «Quando ero piccola, me lo dicevano sempre i tre venerabili anziani di casa: “Sarai la nostra cantora”»³⁰. Incuriosita dai racconti degli adulti, preclusi ai bambini, Mahlet riesce comunque a origliare i discorsi delle donne riunite intorno al caffè. Tuttavia, la sua presenza non passa inosservata agli occhi dei tre anziani della famiglia e, allora, Abba Yacob decide di affidarle un compito importante:

«Tienila stretta questa 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»³¹.

L’annuncio di questo viaggio per l’Italia, che suona come una profezia, troverà in effetti realizzazione nell’ultimo paragrafo della prima parte del romanzo, intitolato appunto “La partenza”.

La predestinazione che contraddistingue il personaggio di Mahlet, chiamata a viaggiare e successivamente a “cantare” la storia del suo popolo, è racchiusa già nel suo nome. A spiegarne il significato è il personaggio di Abba Chereka, l’eremita della Chiesa di Giorgis:

«Figliola, il tuo nome è quasi un *gene*³². Se togli l’acca e cambi un po’ l’accento, Malet sta per “significato” e Ma’let sta per “quella volta”, dunque “il significato di quella volta”. È un nome legato all’annuncio dell’Arcangelo Gabriele alla Madonna. Sei un tipo particolare figliola. Fammi un’offerta e pregherò per te»³³.

L’incontro di Mahlet con Abba Chereka avviene nella seconda parte del romanzo, intitolata “Il ritorno”, ed è stato predisposto dall’anziano Yacob all’insaputa di Mahlet.

Nella prima parte del romanzo, che come si è già detto si intitola “La promessa”, sono narrati gli anni di formazione in Etiopia di Mahlet e, appunto, la sua promessa a Yacob. Proprio su questo si incentra il primo capitolo: dopo una breve introduzione volta a contestualizzare il ruolo di cantora della giovane, che in prima persona ricorda il tempo dell’infanzia, la parola viene ceduta a Yacob. Il venerabile anziano narra a Mahlet del

³⁰ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 5.

³¹ *Ivi*, p. 6.

³² *Ivi*, «Figura retorica che consiste nel dire una cosa implicandone un’altra allo stesso tempo e nella stessa frase». Il *gene*, attestato già nell’antichità, è composto da due parti che si richiamano alla tecnica orafa: il significato più nascosto (oro) si intreccia con quello più evidente (cera), cfr. Gebre Eyasus Gofu, *Breve introduzione ai gene*, in «El-Ghibli», n. 3, marzo 2004, (consultato l’ultima volta nel maggio 2021): <<https://archivio.el-ghibli.org/>>.

³³ *Ivi*, p. 126.

conflitto italo-etiope e della resistenza cui egli stesso prese parte insieme alla sorella Amarech. Questo è il primo di una serie di racconti in prima persona che si inseriscono nella narrazione secondo l'antico modulo del racconto nel racconto³⁴.

Yacob, commosso dagli eventi appena rievocati, chiede a Mahlet di fissare la sua storia su carta: «Allora prometti davanti alla Madonna dell'icona. Quando sarai grande scriverai la mia storia, la storia di quegli anni e la porterai nel paese degli italiani, per non dare loro la possibilità di scordare»³⁵. Mahlet, preoccupata su come compiere questa missione e su come raggiungere l'Italia, viene prontamente rassicurata: «Vedrai, hai promesso davanti alla mia Madonna, lei ti aprirà la strada»³⁶.

Questa promessa non occupa che due pagine, eppure è il motore della storia. Sebbene col passare degli anni Mahlet se ne dimentichi, partirà per l'Italia e poi farà ritorno in Etiopia, dove Yacob ha organizzato tutto affinché lei ricordi. L'anziano muore prima del suo ritorno, tuttavia ha lasciato disposizioni precise: ogni giorno Mahlet deve recarsi alla Chiesa di Giorgis, ad Addis Abeba, dove l'eremita Abba Chereka la guida nella preghiera e dove incontra ogni volta una persona diversa che le racconta la sua storia. Soltanto alla fine, quindi dopo aver ascoltato tutte le storie, Mahlet ricorda la promessa fatta anni addietro e, allora, si accinge a scrivere quelle medesime storie. *Regina di fiori e di perle*, dunque, ha una struttura circolare perché si conclude nel momento in cui Mahlet, recuperata finalmente la memoria e le memorie, comincia a metterle per iscritto.

Sotto questo aspetto Mahlet si distingue dal personaggio di V. in *Héroïnes. Un rêve éveillé* di Linda Lê. Come si è visto nel secondo capitolo di questo lavoro, V. non scriverà il romanzo sulla storia delle tre eroine, rivelandosi così un personaggio dell'incompiutezza («de l'inachèvement», come spiega l'autrice³⁷). *Héroïnes* si conclude con la partenza di V. e della sua corrispondente per l'«aventure», cioè il viaggio tanto sognato e progettato insieme. In tal senso il viaggio può essere letto nei termini di *Un rêve éveillé* (un sogno a occhi aperti), come il sottotitolo di *Héroïnes* pare suggerire, nonostante la trama del romanzo sia calata in un contesto storico ben preciso che prende in considerazione gli eventi a partire dalla caduta di Saigon nel 1975 e giunge sino ai primi anni del 2000.

A differenza di *Héroïnes*, in *Regina di fiori e di perle* il viaggio di Mahlet attraverso il mare «di Pietro e Paolo» non ha una dimensione onirica ma si configura più come una

³⁴ Cioè il racconto metadiegetico o il racconto al secondo grado, cfr. G. Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972, 1983, pp. 241-243.

³⁵ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 57.

³⁶ *Ivi*, p. 57.

³⁷ *Entretien avec Linda Lê à propos de son roman "Héroïnes" (2017)*, infra, p. 215.

«missione di ordine quasi religioso»³⁸, per riprendere la definizione di Raffele Taddeo. Lo studioso si concentra sul valore del tema del ritorno³⁹ sia in *Regina di fiori e di perle* sia nel racconto di Ghermandi *Il telefono del quartiere*, dove già si riscontrano alcuni aspetti poi approfonditi nel romanzo.

Nel *Telefono del quartiere* la protagonista Gennet torna in Etiopia dopo un lungo periodo in Italia. Sotto l'attenta guida dell'anziano Zeggu, Gennet si abitua gradualmente al passaggio dal «ritmo serrato» occidentale, scandito da impegni precisi, al ritmo «quieto» e dilatato della sua terra⁴⁰. Secondo Taddeo, «il ritorno vissuto felicemente rientra nel modello omerico di Nestore»⁴¹, il saggio re di Pilo tornato a casa dopo aver combattuto nella guerra di Troia. Inoltre, sia Nestore che Zeggu ricoprono una funzione di guida: il primo istruisce Telemaco sulla vendetta da impartire ai Proci, il secondo orienta Gennet nel processo di reinserimento tra le abitudini etiopiche.

In *Regina di fiori e di perle* questo ruolo di guida è assunto da Abba Yacob e da Abba Chereka perché entrambi indicano la via a Mahlet e la assistono in un viaggio che è anche un percorso spirituale. Le invocazioni alla Madonna dell'icona sono indice della profonda vena religiosa⁴² che permea il romanzo e sulla quale Ghermandi pone l'accento:

La spiritualità è una componente fondamentale della cultura etiope. Un antropologo, Antonio Palmisano, dopo aver letto il mio libro e molte recensioni su di esso si è accorto che tutti parlano di “romanzo postcoloniale”, ma nessuno si è accorto dell'afflato religioso e spirituale che è molto presente e che è parte della cultura etiope⁴³.

³⁸ R. Taddeo, *Recensioni. Regina di fiori e di perle*, 11 aprile 2014, (contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<http://www.el-ghibli.org/regina-di-fiori-e-di-perle/>>.

³⁹ R. Taddeo, *La ferita di Odisseo. Il “ritorno” nella letteratura della migrazione italiana*, cit.

⁴⁰ G. Ghermandi, *Il telefono del quartiere*, cit., p. 80.

⁴¹ R. Taddeo, *La ferita di Odisseo. Il “ritorno” nella letteratura della migrazione italiana*, cit., p. 112.

⁴² Per le antiche origini del cristianesimo nella cultura etiopica, legate in particolar modo alla città di Aksum, vedi R. Pankhurst, *Etiopi. Una storia*, cit., pp. 40-45. La grande importanza rivestita dalla religione è evidenziata anche in *Memorie di una principessa etiope* (Vicenza, Neri Pozza, 2005) di Martha Nasibù, un libro che si situa tra autobiografia, testimonianza storica e «récit de vie» (cfr. M. Bovo Ramceuf, *Vers un canon postcolonial multiculturel: les cas paradigmatiques de Gabriella Ghermandi et Martha Nasibù*, cit., p. 104). La vita dell'autrice, che appartiene a un'antica famiglia aristocratica, viene sconvolta dal conflitto italo-etiope, nel quale combatte anche il padre, il *degiac* Zamanuel Nasibù (1895-1936), braccio destro dell'imperatore Haile Selassie. La prima parte del libro è dedicata all'infanzia di Martha e dei suoi fratelli nel *ghebi* (dimora, palazzo reale) del padre, dove i riti religiosi scandiscono le loro giornate. L'incipit del libro è all'insegna della religiosità di cui è intrisa la cultura etiopica: «Molti in Occidente, soprattutto nel passato, si sono chiesti chi fossero gli abitanti dell'antico, ma poco conosciuto, impero etiopico. Il popolo etiope è ancorato a una religiosità millenaria, che si avvicinò al cristianesimo nel IV secolo d.C. La vita dell'etiope copto-ortodosso è quotidianamente scandita dalle norme e dagli insegnamenti contenuti nel Vecchio e nel Nuovo Testamento, in particolare nei Vangeli sinottici e in alcuni apocrifi. La preghiera al Dio creatore è alla base della vita individuale e collettiva. Per ogni cosa s'implora l'aiuto di Gesù Cristo, l'intercessione della Madonna, dei santi, degli angeli e degli arcangeli, in primo luogo Michele e Gabriele», p. 25.

⁴³ M.A. Rocchi (a cura di), *Storie sul filo del tempo. Intervista a Gabriella Ghermandi*, cit., p. 183.

Una suggestione in questo senso è fornita da Taddeo, che riconduce il ritorno di Mahlet al modello biblico:

Potrebbe essere ascritto al modello nestoriano, ma una lettura più attenta ci dice che forse il modello sotteso è quello biblico. Mahlet ha quasi una missione religiosa da compiere, il suo temperamento curioso è come un dono, un talento, di memoria evangelica, che le serve per poter raccogliere e trascrivere gli episodi di resistenza degli etiopi di fronte all'occupazione italiana. Il ritorno è il compimento della missione "divina" assegnatale⁴⁴.

Mantenere fede alla promessa, dunque, significa diffondere in Italia le parole ascoltate sulla resistenza etiopica. Per far ciò, Yacob avvia Mahlet sulle orme di Pietro e di Paolo, che nei loro viaggi diffondono la parola di Cristo.

La "missione" di Mahlet si pone in modo antitetico a un concetto di fondo che nel romanzo viene decostruito, cioè il concetto di missione civilizzatrice di cui il colonialismo si è ammantato. Nel racconto di Yacob è presente una riflessione esplicita nel passaggio in cui un sergente italiano ammette la vera natura della guerra iniziata dall'Italia contro l'Etiopia: «Non siamo venuti a portare la civiltà ma a distruggerne una, come facevano i barbari nel passato»⁴⁵. Il mito degli «italiani brava gente», del colonialismo "buono" italiano, è senz'altro «duro a morire», come afferma Angelo Del Boca in un suo noto libro incentrato sulla condanna di alcuni dei peggiori crimini commessi dall'Italia⁴⁶. Del Boca ricorda i motivi principali che spinsero Mussolini a invadere l'Etiopia il 3 ottobre 1935: vendicare la sconfitta di Adua (1896); ritagliarsi il proprio «"posto al sole"» per compensare l'assenza di un impero coloniale al pari di quelli della Francia e della Gran Bretagna; saggiare in un conflitto bellico «l'italiano nuovo» auspicato dall'ideologia fascista⁴⁷.

In *Regina di fiori e di perle* si riscontra la duplice valenza del viaggio, inteso sia come mobilità fra più luoghi, sia come metafora di conoscenza del sé e dell'alterità. Mahlet,

Tra le ricerche condotte da Palmisano si segnala *I Guraghe dell'Etiopia. Lineamenti etnografici di un'etnia di successo*, Lecce, Pensa, 2008.

⁴⁴ R. Taddeo, *La ferita di Odisseo. Il "ritorno" nella letteratura della migrazione italiana*, cit., p. 114.

⁴⁵ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 45.

⁴⁶ A. Del Boca, *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 187-188. Lo storico denuncia sia l'uso dell'iprite da parte dell'Italia per soffocare la resistenza etiopica sia il massacro di Debrà Libanòs, quando migliaia di persone furono uccise in risposta al fallito attentato al viceré Rodolfo Graziani del 19 febbraio 1937 (Yekatit 12 nel calendario etiopico), vedi pp. 185-227.

attuando quanto predetto dal vecchio Yacob, intraprende un viaggio concreto che si rivela anche un'esperienza interiore⁴⁸.

Il momento della partenza si trova nell'omonimo paragrafo, "La partenza", che chiude la prima parte del romanzo. Temporalmente è situato un anno e mezzo dopo la caduta del regime dittatoriale di Mengistu (1991), deposto dal Fronte rivoluzionario etiopico (EPRDF⁴⁹), e coincide con l'esodo dei giovani etiopi verso il sogno dell'Occidente. Anche Mahlet, che nel frattempo ha dimenticato la sua promessa, coltiva questo desiderio sin da quando ha visto partire un suo coetaneo:

Quella sera, osservando la gente e Mekonnen in mezzo a loro, con quel desiderio di gloria tipico dell'adolescenza, promisi a me stessa che anch'io sarei andata a studiare in Italia, come lui, vincendo una borsa di studio, e poi un giorno sarei tornata, come i ragazzi di cui parlavano Woizero Almaz e le sue amiche, e avrei fatto parte di quella schiera di eroi che avrebbero usato il sapere acquisito in Europa e in America per ricostruire il loro paese⁵⁰.

Mahlet si confida con Abba Yacob e lo prega di convincere i suoi genitori a lasciarla andare in Italia. Ottenuto il consenso, a condizione però di fare ritorno una volta conclusa l'università, vince una borsa studio. Il giorno della partenza, Yacob le rivolge le sue ultime raccomandazioni: «Figliola, ricordati di rispettare i digiuni e le preghiere. Ti servirà per mantenere il contatto con il tuo spirito»⁵¹.

Benché lo spazio dedicato al periodo di Mahlet in Italia occupi poche pagine, le sensazioni di «nostalgia» e di «spaesamento» sono intense⁵². Dopo un anno a Perugia dedicato allo studio della lingua italiana, Mahlet si trasferisce a Bologna per frequentare la facoltà di economia. In lei si accresce la mancanza del senso di comunità tipico dei luoghi della sua infanzia e giovinezza: «Mi dovetti rassegnare a subire le malattie dell'Occidente: solitudine e individualismo»⁵³. Anno dopo anno, i tre anziani che avevano predetto il suo futuro di cantora muoiono e Mahlet non torna in tempo nemmeno per rivedere Yacob.

Al rientro in Etiopia Mahlet fatica a riadattarsi, come Gennet ne *Il telefono del quartiere*, e viene percepita quasi come una «straniera». Le giornate passano scandite dai compiti che

⁴⁸ S. Camilotti, *Introduzione*, in *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, a cura di Ead., I. Crotti, R. Ricorda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2015, pp. 7-10; p. 7.

⁴⁹ Ethiopians People's Revolutionary Democratic Front, cfr. R. Pankhurst, *Etiopi. Una storia*, cit., p. 294.

⁵⁰ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 92.

⁵¹ *Ivi*, p. 114.

⁵² *Ivi*, pp. 115-117.

⁵³ *Ivi*, p. 116.

Yacob ha lasciato scritto: dormire nella sua camera della casa di Arada Sefer (la stessa dove anni addietro avvenne la promessa) e recarsi ogni giorno alla chiesa di Giorgis a pregare sulla sua tomba, dove un'epigrafe recita: «“*Ye Itiopia arbegnà*”, “Un patriota d’Etiopia”»⁵⁴.

Il tema dell’individualismo occidentale è affrontato anche in uno dei racconti narrati dalle persone che Mahlet incontra alla chiesa. Si tratta di “Storia di Woizero Bekelech e del Signor Antonio” ed è raccontata da Bekelech, una donna che lascia Addis Abeba per seguire in Italia una coppia di professori italiani, i Mandrioli, per i quali lavora. Giunta in un paesino di montagna nei dintorni di Bologna, Bekelech lavora come badante e sperimenta lo sfruttamento, il senso di vuoto e di solitudine, l’ignoranza delle persone nei confronti dell’Etiopia. Il Signor Antonio è un anziano vicino di casa della nuova famiglia presso la quale Bekelech trova un altro impiego, stavolta adeguatamente retribuito. Tra i due nasce un’amicizia imperniata sul profondo legame di Antonio con l’Etiopia, dove ha prestato servizio nell’esercito italiano ai tempi dell’occupazione e dove ha acquisito un’ottima conoscenza della lingua amarica e della cultura etiopica:

«Grazie, grazie per la vostra amicizia. Mi fa sentire viva. Nei due anni che ho passato con i signori Mandrioli, mi sono sentita come un’invisibile. Una persona senza passato, con nulla di interessante da dire, proveniente da un paese senza storia». «Scherzi – disse lui – tu vieni dal paese della Regina di Saba. Siete i discendenti di Re Salomone». «Per i signori Mandrioli ero solo una proveniente da “quel buco africano”, così mi ha detto la signora Franca un giorno». «Bekelech, mentre vivi qui non ti devi scordare che noi siamo un branco di ignoranti. E se accetterai di vederti con i nostri occhi, ti sentirai nulla di più che una selvaggia», mi disse masticando un pezzo di pandoro⁵⁵.

Il Signor Antonio è la prima persona con la quale Bekelech può parlare della sua terra nella sua lingua ed è attraverso di lui che viene espressa una critica alla rappresentazione stereotipata dell’Etiopia nell’immaginario italiano, spesso assimilata a un’idea vaga di “Africa”. Allo stesso modo, anche Bekelech si accorge fin dal suo arrivo in Italia che questo Paese non corrisponde all’immagine che ne aveva: «“Pensiamo tutti che l’Italia, l’Europa, siano paradisi... Ma adesso che ho visto mi sembra un posto di matti, senza offesa per nessuno”»⁵⁶.

Come si è visto nel terzo capitolo di questo lavoro, il tema dell’Europa come Eldorado è presente anche in *Trois femmes puissantes* di Marie NDiaye, dove Fanta è reputata ricca solo

⁵⁴ *Ivi*, p. 118.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 221-222.

⁵⁶ *Ivi*, p. 207.

per il fatto di essersi trasferita in Francia ma di fatto la sua vita è significativamente peggiorata. Anche ne *Le Ventre de l'Atlantique* di Fatou Diome la protagonista Seila si scontra con una società carica di pregiudizi, nonostante appaia come una donna di successo agli occhi di chi non è partito.

Gli spostamenti di Mahlet e degli altri personaggi attraverso le città di Addis Abeba⁵⁷, Debre Zeit, Perugia, Bologna, tracciano una mappa che è anche un ponte fra due Paesi. Se l'Italia è rivalutata alla luce del suo passato coloniale, l'Etiopia è riscoperta anche nei suoi aspetti culturali strettamente legati alla spiritualità. Come suggerisce Domenica Perrone, l'erranza che i personaggi affrontano lungo le tappe del viaggio sembra giungere a una forma di stabilità solo nella «casa 'mobile'»⁵⁸ della scrittura.

4.2 MAHLET: CANTORA DELLA RESISTENZA

In *Regina di fiori e di perle* la narrazione è riscoperta nel suo potere di dare la voce a chi ne è stato privato. Il titolo del romanzo allude proprio alle storie raccolte, come afferma Ghermandi:

Così ho pensato che mi sarebbe piaciuto scrivere una storia che fosse un contenitore di storie, in cui la regina era colei che teneva i fili di queste tante storie che erano i fiori e le perle; la «regina di fiori e di perle» in questo caso si comporta proprio come la regina dei tarocchi che ha la capacità di stare sul trono e gestire questo potere esoterico, legato alla parola⁵⁹.

Tale potere è detenuto dalla cantora Mahlet, che ha la responsabilità di far giungere le parole del passato nel presente e di fornire una nuova interpretazione degli eventi storici. Non è forse un caso se nel titolo del romanzo viene impiegato il termine «regina», che stabilisce un richiamo implicito con la Regina di Saba, figura chiave della tradizione epica e culturale dell'Etiopia.

⁵⁷ Daniele Comberiati in un'antologia di racconti intitolata *Roma d'Abissinia. Cronache dai resti dell'Impero: Asmara, Mogadiscio, Addis Abeba* (Cuneo, Nerosubianco, 2010) sottolinea il particolare rapporto delle autrici postcoloniali con le città di provenienza. Le tre capitali di Eritrea, Somalia, Etiopia sono emblematiche dell'espansione coloniale italiana e del progetto di conquista dell'intero Corno d'Africa (p. 76). Comberiati raccoglie testi di Erminia Dell'Oro, Fazel Shirin Ramzanali, Igiaba Scego, Amete G. Di Liberio, e il racconto di Gabriella Ghermandi *All'ombra dei rami sfacciati, carichi di fiori rosso vermiglio* (pp. 59-72), che è la «trasposizione "letterale"» di una narrazione orale (p. 91).

⁵⁸ D. Perrone, *Identità e alterità. Il lungo viaggio di Gabriella Ghermandi, Cristina Ali Farah, Igiaba Scego*, in *Leggere la lontananza Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, a cura di S. Camilotti, I. Crotti, R. Ricorda, cit., pp. 71-82; p. 72 e p. 81.

⁵⁹ M.A. Rocchi (a cura di), *Storie sul filo del tempo. Intervista a Gabriella Ghermandi*, cit., p. 182.

La storia di Saba è narrata nel poema epico nazionale *Kebra Nagast* (“Gloria dei re”), composto da un chierico etiope agli inizi del quattordicesimo secolo. La Regina si reca in visita da Salomone, re d’Israele e figlio di David, per apprendere la sua saggezza. Salomone, invaghitosi di Saba, usa l’astuzia per dormire insieme a lei e da questa unione nasce Menelik, futuro Re d’Etiopia. Nel corso della notte trascorsa insieme a Saba, Salomone ha un sogno profetico in cui appaiono due soli: simboleggiano rispettivamente l’Arca dell’Alleanza, che Menelik condurrà in Etiopia, e Cristo, cui il popolo etiope è devoto. Nella diretta discendenza davidica dei regnanti etiopici si legge una strategia di legittimazione del potere oltre a un aspetto fondativo della letteratura e della cultura etiopiche⁶⁰.

Sin dal titolo *Regina di fiori e di perle* si nota l’intento di sovvertire l’immaginario esotico che la tradizione occidentale ha attribuito a Saba⁶¹. Attraverso la figura della regina viene evocato il *topos* di un viaggio autorevole perché finalizzato alla ricerca della saggezza. Non è presente l’aura di sottomissione che, invece, la propaganda coloniale ha attribuito alle donne etiopi, assimilandole a un’idea sessualizzata di terra da conquistare e possedere⁶². Immagine, questa, peraltro mai del tutto estirpata e che Ghermandi, in *Regina*, si è volutamente proposta di decostruire⁶³.

Questo potere legato alla parola, cui la figura della regina rimanda, è strettamente collegato al metodo orale di raccolta delle storie che struttura il testo. Nella seconda parte del romanzo, il racconto sul valoroso comandante Farisa Alula, a capo dell’imboscata contro gli italiani nelle gole dell’Enda, è narrato a Mahlet dal personaggio di Dinke, una donna che a sua volta l’ha sentito da una fonte di prima mano: «La storia che ascolterai l’ho raccolta dalla bocca di Assebellet. La sua schiava preferita»⁶⁴. Assebellet, in seguito, diventa *wst arbegnà* (guerriera infiltrata con funzione di staffetta) e, insieme a Farisa Alula, partecipa alla resistenza durante gli anni dell’occupazione italiana.

L’atto di ascoltare ricorre nel testo in più punti ed è reso, ad esempio, attraverso l’immagine delle orecchie come metonimia dell’udito: Mahlet non riesce a carpire tutti i

⁶⁰ R. Pankhurst, *Fear God, Honor the King: The Use of Biblical Allusion in Ethiopian Historical Literature*, «NorthEast African Studies», Michigan State University Press, 1986, vol. 8, Part I, pp. 11-30; pp. 11-15.

⁶¹ Cfr. G. Manzin, *Colonising the Novel: Voice and Chorality in Ghermandi’s “Regina di fiori e di perle”*. *Moving beyond to Redefine the Boundaries of Italian Literature*, in «Spunti e ricerche. Rivista d’italianistica», vol. 26, 1, 2011, pp. 108-125; pp. 114-115.

⁶² C. Clò, *African Queens and Italian History: The Cultural Politics of Memory and Resistance in Teatro delle Albe’s “Lunga vita all’albero” and Gabriella Ghermandi’s “Regina di fiori e di perle”*, in «Research in African Literature», vol. 41, n. 4, inverno 2010, Bloomington, USA, Indiana University Press, pp. 26-42; pp. 28-29.

⁶³ D. Comberinati, *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall’Africa coloniale all’Italia di oggi*, Roma, caravan edizioni, 2011, pp. 154-155.

⁶⁴ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 160.

discorsi degli adulti e resta «a orecchie vuote»⁶⁵; il pungolo della promessa fatta a Yacob: «come sussurrata da un mondo invisibile, la storia del vecchio Yacob continuò a ripetersi nelle mie orecchie per quasi due anni. Sembrava una preghiera che voleva essere imparata a memoria»⁶⁶; la dimenticanza negli anni della giovinezza: «in quel periodo la storia del vecchio Yacob, assieme alla promessa solenne, scomparve dalle mie orecchie e dal mio presente»⁶⁷.

La ricerca delle parole altrui è volta a ricomporre una storia orale, quella dei racconti della resistenza, che in questo modo viene sottratta al rischio dell'oblio. In *Regina di fiori e di perle* «l'oralità come resistenza»⁶⁸, riprendendo le parole di Igiaba Scego, è stata assorbita e trasposta in scrittura secondo quello che è anche un atto politico: «Scrivere getta in confusione il potere, che non se l'aspetta»⁶⁹.

È significativo, dunque, che la presa di parola sia affidata a Mahlet, una «cantora» moderna incaricata sia di raccogliere le testimonianze di chi ha vissuto in prima persona l'occupazione dell'Etiopia, sia di narrarle in Italia. Se nella tradizione etiopica⁷⁰, come anche in quella epica greco-romana, l'autorità della parola è tradizionalmente associata a una figura maschile di aedo, che è il cantore delle gesta degli eroi, in *Regina* si riscontra un'inversione di rotta in quanto la narrazione è prerogativa di un personaggio femminile. La cantora, come scrive Cristina Lombardi-Diop, è «una figura chiave dell'espressività narrativa amhara, in cui le storie vengono narrate attraverso il canto»⁷¹. La responsabilità di Mahlet è «etica ma anche spirituale»⁷² perché strettamente legata al percorso di preghiera e di recupero del passato intrapreso sotto la guida di Abba Chereka e di Abba Yacob.

Il modello per il personaggio di Mahlet trova corrispondenza nell'*azmari*, cioè il cantore nella società etiopica⁷³, che nel romanzo è incarnato dal personaggio di Aron, cui sono affidate due funzioni principali: celebrare con canzoni di guerra (*fukerà*) e poesie (*ghitm*) le

⁶⁵ *Ivi*, p. 8.

⁶⁶ *Ivi*, p. 58.

⁶⁷ *Ivi*, p. 61.

⁶⁸ I. Scego, *La madre e l'altra madre: la questione della lingua in Gabriella Ghermandi e Uba Cristina Ali Farah*, in «Moderna», vol. 12, n. 1, 2010, pp. 87-104; p. 92.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ L. Dolp ed E. Ferraro, *Casting Sound: Modality and Poetics in Gabriella Ghermandi's Regina di fiori e di perle*, in «altrelettere», 2016, pp. 1-30; pp. 5-7 (contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021):

<<https://www.altrelettere.uzh.ch/>>.

⁷¹ C. Lombardi-Diop, *Postfazione*, in G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 259.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ La nota al testo presente nel romanzo recita: «Cantore e poeta, che ha il suo corrispondente nel *griot* dell'Africa occidentale», G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 18.

gesta degli *arbegnà* (“patrioti, guerrieri”); ricordare alla collettività gli eventi trascorsi⁷⁴. La voce di Aron interviene la prima volta nel testo durante il racconto in prima persona di Yacob:

Aron aveva atteso il saturarsi dell’aria di impazienza e quando tutto era teso, come la pelle di un tamburo, si era messo a declamare strofe, accompagnandosi con la musica:

Erano versi in mio onore:

Afer tekelelachew iellum behiwot
af keftew motu Yacobn siaiut

La polvere li avvolge, non sono più in vita
sono morti a bocca aperta vedendo il grande Yacob

Il suono stridulo del violino monocorda apriva la danza alle parole. Ogni strofa alludeva ad un evento che mi vedeva protagonista. Worku, Nguse e Hailè Teklai ne dettagliavano i fatti. Aron accennava e loro ampliavano. Racconti e racconti su di me. Di mie gesta eroiche a futura memoria, e fatti quotidiani, quei fatti ridicoli che portano il riso sulla bocca di chi ascolta⁷⁵.

Con l’aiuto del suo *mazinko*⁷⁶, il cantore e poeta allietta il pranzo nell’accampamento dei guerrieri intonando alcune strofe sulle gesta di Yacob. Hailè Teklai, il capo degli *arbegnà* durante la resistenza, altri non è che Abba Chereka, che al termine della guerra si fa monaco e diventa l’eremita della chiesa di Giorgis.

Gli *azmari*, considerata la loro funzione pubblica, di fatto sono stati strumentalizzati da parte del potere che se ne è servito per la sua propaganda. Questo riguarda sia gli imperatori Menelik II e Haile Selassie, sia il potere coloniale che ha visto i cantori prima come una risorsa utile ai propri interessi e poi come una minaccia, proprio a causa del loro ruolo di custodi della memoria vivente⁷⁷. Il viceré Rodolfo Graziani, accusandoli di sobillare l’ordine pubblico con i loro canti, a seguito del fallito attentato ai suoi danni (19 febbraio 1937) ne ordinò il rastrellamento insieme ai monaci di Debra Libanos⁷⁸. Negli anni del *Derg*, come ricorda Laura Dolp, le performance dei cantastorie da un lato vengono ulteriormente represses, dall’altro sono valorizzate come espressione dell’essenza nazionale etiopica. In *Regina Mahlet* parte per l’Italia dopo la fine della giunta militare, nel 1992, e al suo ritorno in Etiopia

⁷⁴ L. Dolp ed E. Ferraro, *Casting Sound: Modality and Poetics in Gabriella Ghermandi’s “Regina di fiori e di perle”*, cit., pp. 5-7.

⁷⁵ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 18.

⁷⁶ Violino dotato di un’unica corda. Si tratta di uno degli strumenti utilizzati dagli *azmari* insieme al *krar*, che è simile a una lira, e al *negarit*, cioè «una sorta di grancassa», *ivi*, p. 22.

⁷⁷ L. Dolp ed E. Ferraro, *Casting Sound: Modality and Poetics in Gabriella Ghermandi’s “Regina di fiori e di perle”*, cit., pp. 13-14.

⁷⁸ N. Labanca, *Oltremare. Storia dell’espansione coloniale italiana*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 201-202.

Aron l'*azmari* rappresenta ormai un modello del passato, mentre lei incarna una nuova tipologia di cantastorie al passo con i tempi⁷⁹.

A questo riguardo va notato che lo statuto di cantastorie è rivendicato dall'autrice stessa, Gabriella Ghermandi, che nei ringraziamenti riconosce parte dell'autorità alle persone incontrate: «Se dovessi dire che questo romanzo è solo opera mia, mentirei. Io sono solo stata colei che ha raccolto le voci»⁸⁰. Infatti, *Regina* è il frutto di una ricerca sul campo durante la quale Ghermandi ha intervistato i testimoni, ormai anziani, del periodo storico affrontato nel romanzo e i loro figli⁸¹, diventando in questo modo la portavoce di «un patrimonio ancestrale e di un'epopea collettiva»⁸². A tal proposito scrive Caterina Romeo: «Il tema dell'autorevolezza si intreccia qui con quello dell'autorità e dell'autorialità. [...] Ghermandi promuove una modalità autoriale plurale e collettiva, in cui i singoli non parlano soltanto per sé stessi, ma per la collettività»⁸³. *Regina di fiori e di perle* attraverso il personaggio di Mahlet tramanda dunque una tradizione orale le cui fonti sono state in primo luogo reperite dall'autrice, che le ha poi rielaborate nella forma del romanzo.

Il personaggio di Mahlet ben si inserisce nella struttura corale del testo di cui «tiene i fili», quasi ne fosse la regista inconsapevole, soprattutto perché svolge una «funzione pubblica» rivolta a tutta la comunità. Infatti Serena Alessi, in un articolo dedicato a un'analisi delle eroine in alcuni romanzi della letteratura postcoloniale italiana⁸⁴, sottolinea i ruoli attivi di Mahlet di cantora e scrittrice, raccogliitrice di storie, portavoce della memoria storica del popolo etiope: «La sua impresa rappresenta tutta la collettività, come afferma lei stessa; in seno alla comunità etiope, quindi, Mahlet svolge il ruolo di eroina in senso tradizionale»⁸⁵. Tuttavia Alessi sostiene che la «funzione eroica» di Mahlet, «predestinata» a essere cantora, non sia da circoscrivere a quella di «eroina etiope» ma che contribuisca anche a ridefinire il concetto di «eroismo», liberandolo da retaggi coloniali e fondendolo con quello di resistenza. Sulla scorta della definizione di «eroe nazionale» che Stefano Jossa espone in *Un paese senza*

⁷⁹ «In other words, the fictional Mahlet leaves Ethiopia at a time when her destiny as a bearer of stories has finally become less fraught politically. Upon her return to Ethiopia and at the conclusion of *Regina*, we understand her future role as open-ended, not only by Ghermandi's personal narrative for Mahlet but by the socio-political conditions of Ethiopia», L. Dolp ed E. Ferraro, *CASTING SOUND: Modality and Poetics in Gabriella Ghermandi's "Regina di fiori e di perle"*, cit., p. 14.

⁸⁰ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 253.

⁸¹ C. Lombardi-Diop, *Postfazione*, *ivi*, p. 260.

⁸² M.G. Negro, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2015, p. 274.

⁸³ C. Romeo, *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, cit., p. 38, nota 114.

⁸⁴ S. Alessi, *Le protagoniste della letteratura italiana postcoloniale: quali eroine?*, in *Italian Heroines: Literature, Gender, and the Construction of the Nation*, cit., pp. 364-380. (Contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://doi.org/10.1080/02614340.2019.1681651>>.

⁸⁵ *Ivi*, p. 369.

*eroi*⁸⁶ Alessi ritiene che non siano rintracciabili eroine nazionali all'interno della letteratura postcoloniale italiana proprio perché tale letteratura ha fra i suoi obiettivi lo «smascheramento dell'eroismo italiano» e il «capovolgimento della prospettiva sul ruolo degli eroi», che, semmai, durante il colonialismo furono dei «criminali»⁸⁷. Questo fa sì che Mahlet non possa essere considerata un'eroina nazionale in senso stretto, ma che sia dotata di quella «tensione antieroaica»⁸⁸ e di quegli «anticorpi eroici» necessari a farne un personaggio complesso piuttosto che un idolo. Mahlet, come altre protagoniste dei romanzi postcoloniali, è allora espressione di un «eroismo alternativo»⁸⁹ che si manifesta anche e soprattutto tramite la sua capacità di agire («agency»).

L'atto di ascolto delle storie e l'atto di narrarle costituiscono di per sé due «actes fondateurs», come ricorda Martine Bovo Romœuf, perché trasmettendo una memoria e una storia comuni pongono le basi per un'identità condivisa⁹⁰. Questo proposito è ben chiaro a Yacob, che racconta a Mahlet le gesta eroiche del suo passato nella resistenza etiopica affinché lei le deponga su carta. Quando Yacob inizia a narrare, la richiesta da parte della giovane Mahlet di un racconto alla pari, «da grande a grande»⁹¹, lo induce ad abbandonare il modo fiabesco, consono a una bambina, a favore del modo epico.

Come nota Bovo Romœuf, Mahlet viene investita del ruolo di cantora secondo una tradizione epica intrisa delle modulazioni didattiche proprie alla narrazione etiopica orale:

Cette geste, qui fut la sienne [di Yacob] ainsi que celle de ses compagnons d'armes, relève de l'*epos* selon la définition qu'en donne Judith Labarthe. Elle se configure comme «un discours poétique de nature narrative et historique qui plus tard sera éventuellement mis en forme littéraire, sous forme d'épopée»⁹². Or, c'est bien là ce que le vieux Yacob appelle de ses vœux: la transmission de la geste des résistants se fait dans l'espoir que Mahlet devienne un jour *cantora*, une sorte d'aède moderne investie du devoir de la mettre en forme, de la coucher par écrit pour la transmettre à son tour. La geste est donc contée à l'enfant dans cette perspective, selon les modalités propres à la narration orale éthiopienne, qui voit privilégiées les formes narratives brèves de nature didactique et moralisante⁹³.

⁸⁶ Cfr. S. Jossa, *Un paese senza eroi*, cit., pp. VI-XII.

⁸⁷ S. Alessi, *Le protagoniste della letteratura italiana postcoloniale: quali eroine?*, cit., p. 366.

⁸⁸ S. Jossa, *Un paese senza eroi*, cit., p. IX.

⁸⁹ S. Alessi, *Le protagoniste della letteratura italiana postcoloniale: quali eroine?*, cit., p. 366.

⁹⁰ M. Bovo Romœuf, *Vers un canon postcolonial multiculturel: les cas paradigmatiques de Gabriella Ghermandi et Martha Nasibù*, cit., p. 86.

⁹¹ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 14.

⁹² «J. Labarthe, *L'épopée*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 14».

⁹³ Bovo Romœuf rinvia al testo di L. Fusella, S. Tedeschi, J. Tubiana, *Trois essais sur la littérature éthiopienne*, Paris, Institut national des langues et civilisations orientales, Aeresae, 1984, cfr. M. Bovo Romœuf, *Vers un canon postcolonial multiculturel: les cas paradigmatiques de Gabriella Ghermandi et Martha Nasibù*, cit., p. 88.

Secondo la studiosa, i racconti contenuti in *Regina* sono dei «*récits fondateurs*» in virtù della loro dimensione orale ed educativa⁹⁴. A ben vedere, tutto il processo di raccolta delle storie e di recupero della memoria avviene sotto il segno dell'oralità. Non è un caso se l'agnizione finale ha luogo dopo il canto dell'*azmari* Aron, che accompagna la rievocazione della storia di Yacob con la musica del suo *mazinko*. Riportiamo le strofe iniziali della sua poesia (*ghitm*⁹⁵):

A cena terminata
e tavola sparecchiata
iniziano le chiacchiere
dei grandi della casa.

«Figliola è sufficiente,
va' via da questa stanza»,
dicono e ripetono
alla piccola Mahlet,

ma fingendosi assopita,
la piccola di casa
ruba in ogni parola
l'anima ai racconti.

[...]
E quando infine il sonno
davvero poi la coglie
infilandosi nei sogni,
ciò che le si mostra
è una consegna avuta
dal vecchio del suo cuore.
«Mi raccomando, figlia,
non perdere la storia.
Portala nella terra ultima
dei Santi Pietro e Paolo»⁹⁶.

Con sua sorpresa Mahlet scopre di far parte della storia che ha appena ascoltato ma che ha dimenticato di dover scrivere lei stessa. Sebbene il canto dell'*azmari* parli anche di lei, Mahlet vi si riconosce soltanto quando Abba Chereka le mostra il quaderno su cui Yacob, anni addietro, aveva scritto di suo pugno i luoghi delle battaglie contro l'esercito italiano. A questo punto finalmente Mahlet ricorda:

⁹⁴ *Ivi*, p. 98.

⁹⁵ Nell'intervista concessa a Daniele Comberiati, Ghermandi spiega che il componimento recitato da Aron è un *ghitm*, cioè «una forma di improvvisazione poetica [...] che si basa sul ritmo e serve per raccontare le storie, ma anche gli aneddoti della vita quotidiana», in *Id.*, *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, cit., p. 152.

⁹⁶ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 241.

Qualcosa dentro di me si squarciò. Conoscevo quel quaderno, lo agguantai con mano tremante. «Il quaderno delle battaglie – dissi con un filo di voce. - Me ne ero scordata». Accarezzai la copertina lentamente, fino al bordo inferiore, poi aprii il quaderno. Dentro una scrittura minuta riportava dei nomi: Tecazze, Demaguina, Enda Selassié, Tembien... Mi misi a piangere. Un pianto liberatorio. «La promessa. L’avevo dimenticata. Ecco cosa devo fare. Mantenere la mia promessa». Sulla faccia ieratica di Abba Chereka apparve per un istante, un brevissimo istante, il segno vago di un sorriso⁹⁷.

Di fronte alla prova tangibile della storia dimenticata da narrare Mahlet si commuove e piange. Il pianto liberatorio è indice della presa di consapevolezza del suo ruolo di cantora: Mahlet capisce «chi» è e si riconosce come protagonista ed eroina della storia solo dopo averla sentita da qualcun altro, cioè Aron⁹⁸. Questo espediente narrativo ha un antecedente illustre nelle lacrime di Ulisse alla corte dei Feaci. Dopo essersi riconosciuto nel canto dell’aedo Demodoco, l’eroe prende la parola e per ben quattro canti rievoca in prima persona i fatti che lo hanno visto protagonista⁹⁹.

Allo stesso modo, Mahlet si affretta ad acquistare carta e penna per scrivere la storia appena volta a termine e di cui anche lei fa parte, ricongiungendosi così all’incipit del romanzo che fa da cornice alle storie che da esso si originano e con cui allo stesso tempo si intrecciano:

E loro, i tre venerabili anziani di casa, me lo dicevano sempre negli anni dell’infanzia, durante i caffè delle donne: «Da grande sarai la nostra cantora». Poi un giorno il vecchio Yacob mi chiamò nella sua stanza, e gli feci una promessa. Un giuramento solenne davanti alla Madonna dell’icona. Ed è per questo che oggi vi racconto la sua storia. Che poi è anche la mia. Ma pure la vostra¹⁰⁰.

Per queste ragioni, a nostro avviso, il personaggio di Mahlet può essere considerato un modello di *storyteller*, inteso come una figura che attinge sia agli strumenti del poeta che a quelli dello storico¹⁰¹. Inoltre, a differenza dell’*Odissea*, in *Regina* si riscontra un livello

⁹⁷ *Ivi*, p. 244.

⁹⁸ Il riconoscimento del sé tramite il racconto altrui è oggetto delle riflessioni di Adriana Cavarero in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* [1997], Milano, Feltrinelli, 2001. Vedi in particolare modo il paragrafo *Il paradosso di Ulisse* alle pp. 27-45.

⁹⁹ Cfr. *ivi*.

¹⁰⁰ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 251.

¹⁰¹ Cavarero, sulla scorta dell’interpretazione di Hannah Arendt, identifica in Omero l’archetipo dello «*storyteller*», poeta e «primo storico»: «Risultando dall’intessersi delle storie individuali l’una nell’altra, la grande Storia dell’umanità non è che il libro di singole storie di cui Omero sa narrare, all’un tempo, l’unicità e l’intreccio. Proprio perché mette in parole l’intreccio delle storie da cui risulta la Storia, Hannah Arendt ci assicura che l’epica omerica è assai più “realistica” della storiografia moderna», A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 161. Confrontando l’epica omerica con *Le mille e una notte*, Cavarero riconosce in

metanarrativo perché Ghermandi, affermando di aver a sua volta raccolto queste medesime storie, rivendica un ruolo di cantora analogo a quello del suo personaggio Mahlet.

Protagonista inconsapevole del suo stesso racconto, più che esserne l'autrice Mahlet è colei che detiene l'autorità di tramandare le storie della resistenza. Nella finzione del romanzo Storia e memoria si intrecciano nell'intelaiatura di racconti ascoltati e scritti da Mahlet, che in questo modo consacra le storie eroiche dei patrioti e delle patriote della resistenza etiopica.

Il particolare legame che si stabilisce tra memoria e narrazione passa inevitabilmente dalle scelte linguistiche, quindi dalla coesistenza di italiano e di amarico. Si tratta di un punto fondamentale per contestualizzare la scelta da parte di Ghermandi di scrivere nella lingua degli ex colonizzatori, scelta che è collegata a un senso di «spaesamento linguistico e culturale» che trova espressione in un linguaggio arricchito di metafore derivate dall'amarico¹⁰².

Il plurilinguismo presente nel testo, assente in *Héroïnes* e in *Trois femmes puissantes* (con l'eccezione di alcuni termini in inglese), non è dovuto a strategie editoriali o a un «fattore esotico»¹⁰³, ma è volto a rendere direttamente visibile nel testo un'identità storico-culturale complessa. Sono interessati i campi lessicali della guerra e della resistenza (*arbegnà, fukerà, zapatié*¹⁰⁴), della cultura e delle tradizioni religiose¹⁰⁵, della vita di tutti i giorni con particolare riferimento a cucina e abiti¹⁰⁶. I termini in amarico sono segnalati dal corsivo e

Sheherazade l'archetipo «della» *storyteller* e di un'arte della narrazione tipicamente femminile, cfr. il paragrafo *Sheherazade intrappolata nel testo*, *ivi*, pp. 153-165. Per un'analisi di *Regina* attraverso la teoria di Cavarero vedi anche G. Manzin, *Colonising the Novel: Voice and Chorality in Ghermandi's Regina di fiori e di perle*, cit. e S. Camilotti, *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očková*, cit.

¹⁰² G. Mancosu, *Memorie coloniali in scena: l'opera di Gabriella Ghermandi tra musica e letteratura*, in *Corno d'Africa: prospettive e relazioni*, a cura di S. Manservigi e S. Federici, «Africa e Mediterraneo», Iscos, nn. 92-93, 1-2/2020, pp. 92-95; p. 93 e nota 1.

¹⁰³ M.G. Negro, *Il mondo, il grido, la parola*, cit., p. 282. Per un'analisi dettagliata del plurilinguismo nella letteratura postcoloniale e della migrazione vedi le pp. 189-201.

¹⁰⁴ «Squadre indigene di carabinieri a cavallo», G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 15.

¹⁰⁵ Il *Meskel*, nel mese di *Meskerem*, festa religiosa della Croce di Gesù, cfr. *ivi*, p. 39. È dedicato spazio narrativo alla descrizione del *Timket*, importante festa per celebrare il battesimo di Cristo. Nel mese di *Tir*, una processione accompagna i *Tabot* (tavole raffiguranti vite di santi) in un giubilo di canti religiosi (*mezmur*), cfr. *ivi*, pp. 100-103.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, *tibs*: «carne saltata con cipolla e peperoncino verde», p. 17; *fir fir*: «tipico pane secco, spezzettato, che viene rinvenuto con i sughi, soprattutto di carne secca aromatizzata, come la *quantà*», p. 24; *genfo*: «polenta di farine diverse, servita con al centro un buco in cui si mette burro fuso, spezie, peperoncino e yogurt», p. 30; *tief*: «cereale autoctono», p. 30; *shirò*: «salsa di farina di ceci e spezie», p. 33; *tej*: «idromele fermentato», p. 40; *arekè*: «distillato di mais», p. 40; *injera*: «pane tipico, fatto con il *tief*, sul quale vengono disposti sughi e carni», p. 62; *aja*: «piccolo peperoncino piccantissimo», p. 67; *mitmittà*: «cereale simile all'orzo», p. 67; *tella*: «birra di orzo fermentato», p. 83; *berbere*: «miscela di spezie e peperoncino in polvere, che è la base della maggior parte dei piatti etiopici», p. 83; *dorò wot*: «sugo piccante con gallina», p. 95; *dirkosh*: «*injera* secca spezzettata», p. 143; *tri*: «piatto comune», p. 197; *sga wot*: «stufato piccante di carne di manzo», p. 236; *netelà*: «Scialle sottile di cotone bianco, filato e tessuto a mano, con il bordo ricamato in colori sgargianti, usato solo dalle donne», p. 22; *gabi*: «panno simile allo *shemmà*, ma un po' più pesante», p. 96.

un'avvertenza al testo guida alla corretta lettura dei suoni traslitterati nell'alfabeto latino, agli appellativi più frequenti e al calendario di 13 mesi vigente in Etiopia. Brevi note al testo spiegano i termini la prima volta che sono utilizzati mentre alcune espressioni in amarico sono tradotte direttamente, come la frase che Yacob è solito rivolgere a Mahlet: «*Woi gud anchi lij!* Dio mio che prodigio di bambina!».

Inoltre, nel racconto di Bekelech compare la scrittura amarica¹⁰⁷. Dato che Bekelech vorrebbe inviare delle lettere alla sua famiglia in Etiopia ma non sa scrivere, chiede al Signor Antonio di farlo per lei. Inizialmente non si fida e all'arrivo di ogni lettera domanda al fratello di farsela leggere al telefono per verificare che Antonio abbia riportato tutto fedelmente. Ma Antonio, che negli anni dell'occupazione ha lavorato come traduttore, ha scritto tutto in modo corretto e nutre una grande passione per l'amarico:

«La lingua – diceva muovendo una mano nell'aria – la lingua è l'anima della cultura. Lo scheletro di una civiltà. Se hai lo scheletro puoi ipotizzare come erano disposte o si disporranno le carni attorno ad esso. La lingua racconta del popolo che la parla. E l'amarico! Ah! L'amarico, Bekelech. Certe parole ti riempiono la bocca come la polpa della papaya, dell'avocado. Tu sai cosa intendo. E poi, il modo che avete voi di esprimervi. La poesia, i doppi sensi, i vostri *gene* – diceva accompagnando le parole con la mano che continuava a volteggiare nell'aria, incuriosendo i pellegrini che andavano al Santuario»¹⁰⁸.

L'elemento paradossale, come rileva Maria Grazia Negro, è che sia proprio un ex soldato italiano ad aiutare Bekelech a scrivere nella sua madrelingua: «[...] il fatto che le lettere siano poi riportate tradotte in italiano nel testo diventa un tentativo di rovesciare questi rapporti di potere: l'italiano stesso è soggetto a traduzione, diventa lingua straniera a se stesso [...]»¹⁰⁹. Da notare, inoltre, che la storia di Bekelech e del Sig. Antonio è scaturita dai racconti di due persone incontrate da Ghermandi, che nella realtà non si conoscono. È stata l'autrice a fondere in un secondo momento le loro testimonianze in un'unica versione¹¹⁰.

Nel testo l'italiano, tuttavia, non è soltanto la lingua degli ex colonizzatori. Ghermandi lo definisce la sua «lingua padre», una lingua appresa durante gli anni dell'infanzia in Etiopia, «popolata con immagini sull'Italia» e arricchita da termini del dialetto bolognese, parlato appunto dal padre dell'autrice¹¹¹. Nel momento in cui si trasferisce in Italia, Ghermandi trova un rifugio proprio nella «sua» lingua italiana, di cui scopre i punti di contatto con l'amarico:

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 218, p. 215.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 222. Corsivo nel testo.

¹⁰⁹ M.G. Negro, *Il mondo, il grido, la parola*, cit., p. 132.

¹¹⁰ D. Comberiat, *La quarta sponda*, cit., pp. 148-150.

¹¹¹ G. Ghermandi, *Il mio italiano di spezie e sicomori contro l'intrusione dell'inglese*, cit.

Se è vero che la lingua è il nostro mezzo per decodificare il mondo che ci circonda, per relazionarci con esso e rendere le nostre emozioni intelligibili, allora il mio è un italiano d'Etiopia, nato all'ombra dei sicomori e intriso dell'aroma di spezie e incensi, che risente delle lunghe giornate di pesca nel fiume Awash e nel lago di Metahara, quando alle nostre spalle scorrevano file di dromedari che venivano a pascolare nella savana. Un italiano pieno di immagini culturali etiopi, immagini sulla natura e metafore care all'amharico¹¹².

La complessità della lingua conferisce un tono particolare a *Regina di fiori e di perle*. È proprio il filtro linguistico, come suggerisce Rosanna Morace¹¹³, a dare un respiro epico al romanzo perché «amplifica» la distanza tra passato e presente. La studiosa prende le mosse dalla relazione fra parola e memoria nel concetto di «distanza epica» di Bachtin¹¹⁴:

Perché, come nota ancora Bachtin, «la memoria e non la conoscenza è la facoltà e la forza creativa fondamentale»¹¹⁵ che muove l'*epos*: e in molti autori emigrati in Italia, o allontanatisi dall'Italia, la scrittura è un modo per ricordare – filtrando attraverso la memoria – il luogo natale, la civiltà abbandonata, la storia dolente del proprio popolo, la madrelingua non più parlata, i profumi, le abitudini, i colori, i sapori. Ecco, quindi, una seconda ragione (emotivamente connotata) per cui la L₁ parla dentro la L₂, e per cui il passato viene separato dal presente da una «distanza epica» che è amplificata dal filtro linguistico¹¹⁶.

È noto che per Bachtin la compiutezza del genere dell'epopea risiede nell'aspetto linguistico, nella fattispecie in una lingua pura e chiusa (il greco classico), mentre il plurilinguismo appartiene al campo del romanzo.

¹¹² *Ivi*.

¹¹³ R. Morace, *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, cit.

¹¹⁴ Conviene allora ricordare che, secondo Bachtin, la distanza epica è determinata dalla lontananza tra il mondo epico, circoscritto in un «passato assoluto», e il mondo del cantore e degli ascoltatori, ai quali è precluso ogni accesso in quello dell'epopea. Il mondo degli eroi, infatti, è delimitato da una «tradizione nazionale incontestabile» che lo preserva da qualunque contaminazione col presente e che mantiene il passato epico in una chiusura totale. La distanza epica, scrive Bachtin, non solo è relativa al «materiale epico», cioè eroi ed eventi, ma forma un tutt'uno con la «parola epica», pronunciata con venerazione dall'«autore» dell'epopea: «Questa distanza epica non esiste soltanto rispetto al materiale epico, cioè agli eventi e agli eroi raffigurati, ma anche rispetto al punto di vista da cui essi sono considerati e alle valutazioni che ne sono date. Il punto di vista e la valutazione si sono saldati con l'oggetto in un tutto inscindibile: la parola epica è inseparabile dal suo oggetto poiché della sua semantica è caratteristica l'assoluta saldatura dei momenti oggettuali e spazio-temporali con quelli assiologici (gerarchici). Questa assoluta saldatura e la conseguente illibertà dell'oggetto hanno potuto essere superate soltanto nelle condizioni di un attivo plurilinguismo e di una reciproca illuminazione delle lingue (allora l'epopea divenne un genere letterario semiconvenzionale e semimorto)», cfr. M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Estetica e romanzo* [1938, 1941], traduzione di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001, pp. 445-482; p. 459.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 457.

¹¹⁶ R. Morace, *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, cit., p. 114.

Regina di fiori e di perle, dati gli intarsi polifonici di amarico e italiano e data la sua dimensione corale, viene considerato da Morace tra i «romanzi-mondo»¹¹⁷, cioè romanzi in cui nonostante si verifichi un confronto tra passato e presente (impensabile nel mondo epico di Bachtin), si trova comunque una lontananza, che per la studiosa consiste in una «distanza spaziale, culturale, retorica e linguistica rispetto all'Italia»¹¹⁸. Il riferimento è all'«epica nuova e contemporanea» annunciata da Édouard Glissant in *Introduction à une poétique du divers*¹¹⁹:

Se si esaminano l'*Antico testamento*, l'*Iliade*, le saghe, l'*Eneide*, si nota subito che questi libri sono “completi” perché nella stessa vocazione al radicamento propongono anche, immediatamente, la vocazione all'erranza. E mi sembra che una nuova letteratura epica, contemporanea, apparirà nel momento in cui la totalità-mondo avrà cominciato ad essere concepita come una comunità nuova. Ma questa epica sarà scritta, a differenza dei grandi libri delle comunità ataviche, in un idioma multilingue anche se all'interno di una lingua specifica. Questa letteratura epica escluderà anche la necessità di una vittima espiatoria, che spesso è presente nei libri fondanti dell'umanità atavica. La vittima e l'espiazione servivano ad escludere quanto non veniva redento. Oppure ad “universalizzare” in modo improprio. La nuova letteratura epica stabilirà invece relazioni e non esclusioni¹²⁰.

Glissant vede nell'«idioma multilingue» il futuro dell'epica e a questo riguardo Morace sottolinea: «“idioma multilingue” sta qui a indicare non tanto l'effettiva presenza di più lingue nella pagina, quanto un codice dal potenziale dialogico e rizomatico»¹²¹.

D'altronde il legame tra epica e contemporaneità non sfugge a un recente lavoro critico, intitolato appunto *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques* (2020)¹²². «Tracce» di epopea, a detta di Florian Alix, si trovano in *Poétique de la relation* di Glissant, che costituisce l'esempio più rappresentativo dell'«essais épique postcolonial». Il poeta antillano, pur convocando sul piano formale e tematico alcuni aspetti dell'epica occidentale (iperbole,

¹¹⁷ Con «romanzo-mondo» la studiosa indica i romanzi prodotti «dalla letteratura-mondo», cfr. *ivi*, p. 108.

Per una discussione critica della letteratura-mondo, vedi R. Morace, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012: «Con la definizione letteratura-mondo italiana designo la letteratura prodotta in 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. Dunque ‘letteratura-mondo’ non designa precisamente lo stesso oggetto rispetto alla ‘letteratura della migrazione italiana’», p. 25. Morace si richiama in modo esplicito a Glissant, cfr. *ivi* p. 9 e le pp. 51-69.

¹¹⁸ R. Morace, *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, cit., p. 113.

¹¹⁹ Cfr. É. Glissant, *Poetica del diverso*, cit. e Id., *Poetica della relazione*, cit..

¹²⁰ É. Glissant, *Poetica del diverso*, cit., pp. 53-54.

¹²¹ R. Morace, *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, cit., p. 110.

¹²² I. Cazalas e D. Rumeau (a cura di), *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, cit.

anafora, violenza, guerra), riflette sull'epica mettendola in «relazione» con l'evoluzione della storia e con la diversità dei popoli¹²³.

In ogni caso, è evidente lo scarto dalla posizione eurocentrica di Bachtin, per il quale le peculiarità del romanzo si verificano in un «momento di rottura dell'umanità europea», che consiste nella fine di un sistema «semipatriarcale» e nell'apertura a scambi «internazionali e interlinguistici»¹²⁴. Per Bachtin con il «mondo aperto» del romanzo, genere ibrido e incompiuto per definizione, si disgrega il «mondo monolitico» dell'epos, caratterizzato da una lingua pura e finita.

4.3 LA COMBATTENTE ETIOPE AL CONFRONTO CON MARIAM DI *TEMPO DI UCCIDERE* (1947)

L'analisi di *Regina di fiori e di perle* si inserisce in un quadro metodologico complesso dove si intersecano i campi della letteratura postcoloniale e della migrazione, della letteratura-mondo e, naturalmente, della letteratura italiana. A tal proposito in questo paragrafo ci soffermiamo sul racconto “Storia della signora della tartaruga”, contenuto nella seconda parte di *Regina*. In questo racconto si trova il personaggio di una combattente etiope che è costruito in modo antitetico al personaggio di Mariam in *Tempo di uccidere* (1947) di Ennio Flaiano.

Tempo di uccidere, ambientato durante il conflitto italo-etiope, è considerato il capolavoro di Flaiano ed è il suo unico romanzo. In seguito Flaiano si è dedicato a una duratura attività di sceneggiatore, critico cinematografico, recensore¹²⁵. In modo analogo *Regina* è, ad oggi, l'unico romanzo di Ghermandi, che alla scrittura affianca principalmente il canto¹²⁶.

¹²³ «Enfin, dans le livre, un chapitre ultérieur, ‘L’étendue et la filiation’, livre une réflexion sur l’épique: Glissant oppose alors un épique de la filiation, en quête d’une origine unique et procédant d’une simplification, à un épique de l’étendue, qui prend en charge à la fois la diversité du cours de l’histoire des peuples et ses zones d’ombre. Or le texte liminaire de *Poétique de la Relation* peut se lire comme un exemple de cette forme d’épique de l’étendue: le livre est à la fois écriture et lecture de l’épique», F. Alix, *Penser avec et sans concepts. Permanence de l’épique dans l’essai postcolonial martiniquais (Césaire, Fanon, Glissant, Chamoiseau)*, *ivi*, pp. 103-114; p. 108.

¹²⁴ M. Bachtin, *Epos e romanzo*, cit., p. 453.

¹²⁵ Flaiano comincia a dedicarsi a queste attività nel 1939, cfr. C. Bragaglia, *Tempo di cinema*, in *La critica e Flaiano*, a cura di L. Sergiacomo, Pescara, Ediz. 1992, pp. 214-218. In un'intervista citata in questo articolo Flaiano dichiara: «Ai giovani che vogliono scrivere consiglio sempre di non mettersi nel cinema. Può scrivere buoni libri il medico, il bottegaio nelle sue ore di libertà: non lo sceneggiatore, né il giornalista. Quando ci si mette davanti alla pagina, dopo un po' che si è lavorato come sceneggiatore, bisognerebbe ridimensionarsi dentro con enorme fatica», p. 214.

¹²⁶ Come abbiamo già ricordato, Ghermandi ha all'attivo due progetti musicali, *Atse Tewodros* (2014) e *Maqeda* (2018). Sulla relazione tra scrittura, canto, musica cfr. il dialogo con G. Chiriaco, “*Today you have day off*”: un'artista etiope-italiana e il mondo dell'arte postcoloniale, su «From the European South», n. 3, 2018, pp. 99-114. (Contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<http://europeansouth.postcolonialitalia.it>>.

La lettura di *Tempo di uccidere* da parte di Ghermandi è stata determinante nella stesura di *Regina*, come scrive l'autrice nei "Ringraziamenti" in fondo al testo: «da quel romanzo, infatti, è nata l'idea di questo»¹²⁷.

Flaiano, inoltre, è un modello cui Ghermandi si ispira sul piano linguistico:

Poi, per puro caso, ho scoperto la scrittura italiana, quella asciutta dei vostri Fenoglio e Flaiano che ho amato proprio per il loro italiano oltre che per la genialità delle loro storie, capace di descrivere l'uomo comune o di descrivere la psicologia dei personaggi in maniera tanto nitida. Loro sono i miei modelli per la lingua italiana¹²⁸.

La relazione ipertestuale tra *Regina di fiori e di perle* e *Tempo di uccidere* si nota in modo evidente nel racconto "Storia della signora della tartaruga", dove viene capovolto e condensato in due sole pagine un episodio che, come vedremo, in *Tempo di uccidere* ricopre invece uno spazio narrativo più ampio e che costituisce il motore del romanzo stesso. Si tratta dell'uccisione del personaggio di Mariam, una donna etiopica, per mano del tenente italiano protagonista di *Tempo di uccidere*. In *Regina* questo episodio si ribalta nell'uccisione di due soldati italiani da parte di una combattente etiopica.

La signora della tartaruga, così chiamata perché si prende cura di una tartaruga nel chiostro della chiesa di Giorgis, è una delle persone che Mahlet incontra alla chiesa e che le sono state inviate da Abba Chereka e da Abba Yacob affinché le raccontino le storie sul tempo del conflitto tra Italia ed Etiopia. La signora si avvicina a Mahlet e prende la parola per raccontarle una storia che ha udito a sua volta dalla madre. In accordo con la modalità di racconto nel racconto che abbiamo già messo in evidenza, a parlare in prima persona è proprio la madre della signora.

Ai tempi dell'occupazione italiana la madre della signora era ancora una ragazza. Insieme a sua sorella Saba si recava al mercato del villaggio per fare provvigioni. Data la sua innata abilità nell'apprendere l'italiano, di cui assorbiva il lessico ascoltando le parole scambiate fra i banchi, viene notata da alcuni soldati italiani. È così che, suo malgrado, il maggiore del forte la assume a servizio. Vi si trasferisce contro voglia insieme a Saba e, sorvegliate da un ascari, continuano a recarsi al mercato per acquistare gli alimenti. Mentre lei contratta e tiene i conti,

«Perché la scrittura è una cosa solitaria, e io ho un animo solitario, ma ho un animo anche conviviale. La narrazione e la musica costituiscono una roba molto conviviale, quindi, che mi permette di legare i due aspetti. In più, c'è ancora un'altra cosa, che in Etiopia si racconta scrivendo, raccontando e cantando. Cioè, sono tre aspetti di un'unica arte che sta assieme. Mentre qua in Europa sono cose ben distinte, in Etiopia no. E quindi, per cultura, non mi sento di avere fatto un passaggio. Mi sento di aver incarnato i tre aspetti della stessa funzione. Cioè l'unica funzione del racconto», p. 102.

¹²⁷ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 253.

¹²⁸ A. Grigoli (a cura di), *Come minotauri. Conversazione con Gabriella Ghermandi*, cit., p. 35.

Saba scopre che non tutti si sono rassegnati all'occupazione italiana ma che, anzi, nella boscaglia è attiva una resistenza capeggiata da Kebedech Seyoum, moglie di Aberrà Kassa, uno dei due figli di ras Kassa uccisi a tradimento dagli italiani. Ai due fratelli era stato promesso che se si fossero consegnati spontaneamente non ci sarebbero state rappresaglie contro la loro gente e che avrebbero avuto salva la vita. Invece, giunti nell'accampamento italiano, vengono uccisi contro i patti. Oltre a questo drammatico evento avviene qualcosa che convince le due sorelle a fuggire dal forte e a unirsi alla resistenza. Si tratta cioè dei tre funesti giorni a seguito dell'attentato a Rodolfo Graziani del 12 di Yekatit (19 febbraio 1937), quando gli abitanti di Addis Abeba vennero massacrati dall'esercito italiano:

Dopo quei tre giorni il maggiore, assieme ai due capitani e ai soldati italiani, tornò in caserma. Al quinto ci diede il permesso di uscire. Varcammo il cancello convinte di essere già consapevoli di ciò che avremmo trovato fuori. Dopo i primi due giorni dall'inizio dell'inferno, nel cielo erano comparsi avvoltoi, e i falchi si erano moltiplicati. Durante la notte le risa spettrali delle iene si mescolavano al ringhiare di cani randagi che si contendevano brandelli di cadaveri. Come se queste avvisaglie non fossero sufficienti, il fetore di corpi in decomposizione era trasportato da un soffio implacabile, di spiriti inquieti in attesa di sepoltura dei loro corpi. Era stata una decisione meditata quella di lasciare i cadaveri a marcire nelle strade: «Sarà di ammonimento ai residui della gazzarra negussina», dicevano i graduati italiani. Ma nonostante la preparazione mentale, ciò che stava fuori dalla caserma, nelle strade, era così orribile che per anni mi causò incubi notturni¹²⁹.

Questa brutale ritorsione ebbe come effetto l'aumento delle adesioni alla resistenza. Infatti, le due giovani scappano e si uniscono all'esercito di Kebedech Seyoum: Saba diventa una delle donne che prendono parte alle imboscate insieme alla comandante, mentre la sorella (futura madre della signora della tartaruga), spaventata dalle armi e dalla guerra, si occupa del rifornimento di legname, viveri, acqua.

La scena riscritta a partire da *Tempo di uccidere* ha luogo quando la combattente si reca al fiume insieme alle altre donne. Insieme a loro c'è anche il figlio neonato di Kebedech e la sua custode, Mamma Martha. La combattente approfitta dell'approvvigionamento dell'acqua per fare un bagno nel fiume:

Mi avvicinai all'acqua, in un punto in cui rocce larghe e piatte affioravano da una buca profonda. Appoggiai il fucile al mio fianco, l'anfora di terracotta all'altro, e cominciai a lavarmi. Prima i piedi e le gambe, senza togliermi la veste, poi più su, facendomi calare le vesti fino in vita, e con i seni scoperti presi a gettarmi acqua sul collo, sul viso, sul seno. Acqua e acqua, come una benedizione. Mi tolsi il sudore e la polvere della lunga marcia facendo scorrere acqua in quantità. Ne raccoglievo con le

¹²⁹ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 184.

mani a coppa e me la buttavo addosso. Fredda, rinfrescante, trasparente, dolce nella bocca asciutta per la stanchezza. Non avrei più smesso, ipnotizzata dal piacere¹³⁰.

All'improvviso compare un soldato italiano che si avvicina pericolosamente al figlio di Kebedech. Martha esorta la combattente a sparare per difenderlo e allora, nonostante il fucile le ripugni, prende la mira e preme il grilletto:

A quel punto un impulso che non mi apparteneva divampò in me, pensai alle parole di Kebedech Seyoum: «Le preghiere contro di loro si dicono con i fucili». Pensai ai morti di Yekatit. Qualcosa dentro di me urlò: «Fuori dalla nostra terra!». Presi la mira come mi avevano insegnato, chiusi gli occhi e sparai. Il contraccolpo mi fece perdere l'equilibrio. Caddi all'indietro. Riaprii gli occhi, mi sollevai pronta a sparare un'altra volta. Il *talian sollato* era a terra. Lo avevo colpito. Un altro apparve sulla collina. Sparai anche a quello. Ricaddi indietro, mi rialzai e misi mano alla cartuccera. Ricaricai il fucile, ma non ne comparvero altri. I due a cui avevo sparato erano morti. Chissà da dove erano arrivati, se facevano parte della compagnia che i nostri compagni avevano attaccato. Non lo venimmo mai a sapere¹³¹.

La scena dell'omicidio, in *Tempo di uccidere*, non solo si svolge lungo un arco narrativo più ampio che avvolge la trama dell'intero romanzo, mentre in *Regina* è incastonata nel sistema di storie, ma ha un punto di vista che qui è stato del tutto mutato.

Conviene ricordare che *Tempo di uccidere*¹³² si incentra sulle vicende del protagonista, un tenente italiano di cui non si conosce il nome, che prende alcuni giorni di congedo per cercare un dentista. Poiché l'autocarro su cui viaggia si ribalta, decide di proseguire a piedi. Lungo la strada, incontra alcuni operai: «Stavano seduti davanti alle loro tende, chiacchierando col carabiniere del posto di blocco, ancora sorpresi di essere arrivati laggiù, in quella terra così diversa dall'Africa che avevano immaginata»¹³³. Accetta il consiglio di uno di essi, che gli suggerisce una scorciatoia per arrivare più in fretta al villaggio. Tuttavia, il tenente smarrisce la strada e vaga nella boscaglia fino a quando non scorge una donna del posto con indosso un turbante bianco intenta a lavarsi in una pozza. Dopo averla osservata per un po', la avvicina e la costringe a un rapporto sessuale. Vorrebbe poi rimettersi in cammino, invece resta vicino alla «donna», definita in questo modo generico finché il tenente non assume che si chiami Mariam: «Ma non poteva chiamarsi che Mariam (tutte si chiamano Mariam quaggiù), almeno

¹³⁰ *Ivi*, p. 191.

¹³¹ *Ivi*, p. 192. Corsivo nel testo.

¹³² Scritto in pochi mesi sotto l'impulso del editore L. Longanesi, il romanzo vince la prima edizione del premio Strega nel 1947 e riscuote un notevole successo in Italia e all'estero, cfr. *Note ai testi*, in E. Flaiano, *Opere (1947-1972)*, a cura di M. Corti, A. Longoni, Milano, Bompiani, 1990, pp. 1408-1414.

¹³³ E. Flaiano, *Tempo di uccidere* [1947], Milano, Rizzoli, 1973, p. 9.

così la chiamo talvolta nell'insonnia¹³⁴». Durante la sua permanenza con lei accade l'irreparabile: una notte, credendo di essere attaccato da qualche bestia, forse un'allucinazione, il tenente spara e colpisce Mariam all'addome. Eppure, dice a sé stesso che ha mirato in basso, proprio per evitarla, che la pallottola deve aver ribalzato su una pietra e colpito Mariam in modo accidentale, che andrà a cercare un dottore. Al contrario, comincia a temere una possibile denuncia, magari uno scandalo, insostenibile per la moglie in Italia. Con la scusa di porre fine alle sofferenze di Mariam, tanto il dottore, dice fra sé, non sarebbe mai venuto, le copre il volto col turbante e poi prende la mira e spara, uccidendola. Seppellisce il corpo in una buca e fa sparire ogni traccia della sua presenza in quel posto, sfilandole pure dal polso l'orologio che le aveva regalato.

Da questo momento in poi un misto di senso di colpa e di mania di persecuzione fanno sprofondare il tenente in uno stato di crisi nervosa che lo porta a inanellare un «errore» dopo l'altro e a ritornare sempre sul luogo del delitto: «La donna era agonizzante (non mi si venga a dire che poteva essere salvata, mi rifiuterò sempre di crederlo), tanto valeva aspettare un'ora o due che morisse»¹³⁵. La situazione si aggrava quando il tenente incontra due ragazze lebbrose con indosso il medesimo turbante di Mariam e, allora, riconduce a un probabile contagio le macchie che si scopre sul corpo e la piaga sul dorso della sua mano. Nel tentativo di accertarsi della sua malattia e al contempo fuggire da quei luoghi, il tenente proverà nuovamente a uccidere, stavolta il dottore e il maggiore. Incapace di imbarcarsi per l'Italia perché teme di essere ricercato, il tenente torna, in uno stato di degrado fisico e psicologico, lì dove ha ucciso Mariam e dove non è rimasto che Johannes, un anziano ascari in pensione. Gli altri abitanti delle capanne, due adolescenti, sono stati uccisi dagli zaptié con l'accusa di aver aggredito gli operai italiani, quando in realtà stavano soltanto cercando Mariam. Inizialmente il tenente si trattiene da Johannes perché debilitato, ma il motivo per cui resta è in realtà è un altro. Se da un lato ammira la dignità con cui Johannes seppellisce i suoi morti, dall'altro il tenente è frustrato dall'insolenza del vecchio, deciso a non riconoscere la sua autorità. Fra i due si stabilisce una «tacita tregua»¹³⁶ solo quando il tenente dimette i panni dell'invasore e infine riconosce l'omicidio di Mariam, conducendo Johannes sulla sua tomba. Johannes, che probabilmente è il padre di Mariam, aveva capito tutto sin dall'inizio. Soltanto dopo che il tenente ha ammesso la sua colpa accetta di curarlo dalle piaghe.

¹³⁴ *Ivi*, p. 38.

¹³⁵ *Ivi*, p. 48.

¹³⁶ *Ivi*, p. 226.

L'epilogo del romanzo è contraddistinto da una morale assurda: il tenente si costituisce, ma dato che nessuno lo ha denunciato né lo cerca tutta questa storia viene archiviata come frutto del «caso»¹³⁷ e il tenente è libero di andare senza subire alcun processo. Ciononostante, il disagio, la malattia, l'odore di morte, di fiori in putrefazione che lo tormentano non lo lasceranno più: «Affrettai il passo, ma la scia di quel fetore mi precedeva»¹³⁸.

Il tenente protagonista di *Tempo di uccidere* tiene un taccuino dove annota le sue impressioni, come del resto fa anche il suo autore Ennio Flaiano, in Etiopia con il grado di sottotenente dall'ottobre 1935 al novembre 1936¹³⁹. Il diario di Flaiano verrà pubblicato postumo nel 1973 con il titolo *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*. Nonostante le analogie tra il protagonista e il suo autore, Maria Corti nell'introduzione alle *Opere* di Flaiano rileva come *Tempo di uccidere* si distanzi dalle tendenze neorealiste in voga all'epoca¹⁴⁰ e abbia, al contrario, una forte dimensione onirica e straniante. L'Etiopia raccontata nel diario, scrive Corti, è quella dell'esperienza vissuta in guerra, mentre nel romanzo si trova piuttosto un'immagine fumosa di Africa, che resta sullo sfondo¹⁴¹.

In un'intervista del 1972 Flaiano dichiara:

Avevo scritto quella che consideravo una mia testimonianza. Avevo messo in quest'Africa, leggermente onirica, una vicenda, esattamente come – scusi il paragone – Shakespeare ambientava i romanzi e le commedie d'amore in Italia, perché erano fuori del suo territorio. [...]

Io invece l'Africa l'ho conosciuta e l'ho vista come un fondale a una mia personale avventura. Che poi questa personale avventura abbia coinciso anche con una guerra, cui ho preso parte e che ho odiato e che mi ha portato ventiquattrenne a ripudiare il fascismo e a desiderare che la cosa finisse, brutalmente, nella sconfitta – quella è stata una cosa di un'importanza enorme. Infatti ho visto come queste persone che noi andavamo a “liberare” erano invece oppresse e spaventate dal nostro arrivo. La nostra funzione era soltanto una bassa funzione di prestigio colonialistico, ormai in ritardo¹⁴².

Sebbene *Tempo di uccidere* sia stato insignito del premio Strega, non ha riscontrato un notevole successo di critica¹⁴³, tanto che Corti include Flaiano fra quegli «autori singolari»

¹³⁷ *Ivi*, p. 263.

¹³⁸ *Ivi*, p. 273.

¹³⁹ E. Flaiano, *Cronologia*, in *Opere. Scritti postumi*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Milano, Bompiani, 2001, vol. 1, p. XLIX.

¹⁴⁰ *Ivi*, *Introduzione*, p. XXVIII.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ivi*, Intervista di A. Rosselli (1972), pp. 1209-1216; p. 1210.

¹⁴³ Vedi A. Longoni, *Fortuna critica di Flaiano*, in *La critica e Flaiano*, a cura di L. Sergiacomo, cit., pp. 85-96.

non sempre debitamente ricordati¹⁴⁴. La distanza dallo stile neorealista coevo, unitamente al tema coloniale affrontato, ne hanno fatto, forse, un testo scomodo da inserire nel canone letterario italiano. Inoltre, per molto tempo *Tempo di uccidere* rappresenta un *unicum* nel suo genere proprio perché adotta una prospettiva critica nei confronti dell'impresa coloniale già nel 1947, quindi in piena fase di «rimozione»¹⁴⁵ del colonialismo italiano.

È solo di recente che scrittori e scrittrici si sono nuovamente misurati con il tema coloniale, non sempre con esiti elogiati dalla critica. Spesso, come osserva Giulietta Stefani, tale narrativa è stata criticata per aver riprodotto immagini stereotipate, prive di una riflessione interna al testo capace di attivare un campanello di allarme in chi legge:

In sostanza, emerge di nuovo una disinvoltura preoccupante con cui parte della recente narrativa italiana banalizza la complessità e il peso dell'intervento italiano in Africa, si tratti delle azioni propriamente coloniali o di missioni di esplorazione, comunque accompagnate dalle armi e dall'arroganza del potere¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Introduzione, in E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, a cura di M. Corti e A. Longoni, cit., p. XLIII.

¹⁴⁵ È significativo che Nicola Labanca apra il capitolo "Italia senza colonie, memoria delle colonie", all'interno di *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, citando proprio un brano da *Tempo di uccidere*: «Per il personaggio di Flaiano come per gli italiani, il "tempo di sanare" veniva dopo il "tempo di uccidere" annullando il ricordo del passato. Non senza ragioni, quindi, si è parlato in generale di "rimozione" del passato coloniale da parte italiana, da parte degli italiani». Tra le ragioni che hanno favorito questo oblio parziale, Labanca individua gli interessi politici, le dimensioni ridotte delle colonie (se confrontate con i possedimenti dei Paesi europei vicini), la difficoltà nell'identificare i responsabili principali, la tendenza dell'opinione pubblica all'autoassoluzione, la varietà di esperienze molto diverse fra loro, cfr. le pp. 427-428; pp. 427-470.

¹⁴⁶ G. Stefani, *Eroi e antieroi coloniali. Uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli*, su «Zapruder», n. 23, sett-dic 2010, pp. 41-56; p. 55. (Contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021):

<<https://www.giuliettastefani.it/>>. La studiosa si riferisce in particolare agli stereotipi sui personaggi femminili riscontrati ne *L'ottava vibrazione* (2008) di Carlo Lucarelli e in *Un mattino a Irgalem* (2001) di Davide Longo. Per un'analisi del romanzo di Lucarelli, autore anche di *Albergo Italia* (2014), vedi pure C. Romeo, *Riscrivere la nazione*, cit., pp. 50-58. Inoltre, Lucarelli appare comunque mosso da un'intenzione critica che invece, come è stato osservato, è assente in *Morire è un attimo* (2008) e *Una donna di troppo* (2009) di Giorgio Ballario, giornalista de «La Stampa» e autore di un ciclo noir coloniale ambientato in Eritrea: «While Ballario openly acknowledges his nostalgic approach and the persistence of his taste for exoticism, Lucarelli is more critical», cfr. L. D'Arcangeli, L. Lori, *Il giallo in colonia: Italian Post-Imperial Crime Novels*, «Quaderni d'italianistica», vol. 37, n. 1, 2016, pp. 73-88; p. 78. In questo saggio vengono presi in esame anche i romanzi di Andrea Camilleri *La presa di Macallè* (2003) e *Il nipote del Negus* (2010). Per una narrazione che mette in discussione i luoghi comuni del discorso coloniale italiano, si segnalano i recenti romanzi di Francesca Melandri, *Sangue giusto* (2018), e di Maaza Mengiste, *The Shadow King* (2019), tradotto in italiano da Anna Nadotti (*Il re ombra*, 2021) e vincitore della XV edizione del premio letterario Gregor Von Rezzori (3-5 giugno 2021). Sull'argomento cfr. E. Manera, *Un'altra storia? Conversazione con Igiaba Scego e Carlo Greppi*, su «Doppiozero», 30 novembre 2020 (consultato l'ultima volta nel giugno 2021): «I. Scego: In questo la letteratura è di grande aiuto per non creare personaggi stereotipati, penso ad esempio alle donne che hanno dovuto subire il colonialismo. Per molto tempo non abbiamo sentito la loro voce. Silenziate da chi ha esibito i loro corpi come souvenir in quelle disgustose cartoline dall'Africa Orientale Italiana o dalla Libia italiana. [...] Donne costrette al silenzio come la Mariam di Ennio Flaiano in *Tempo di uccidere* [...] o la Regina, protagonista di *Settimana nera* di Enrico Emmanuelli (1961). [...] Non si possono sapere tutte le lingue del mondo, ma si possono creare alleanze. Ghermandi, Mengiste, Melandri lo hanno fatto per creare i loro romanzi. Questo metodo dell'alleanza nella ricerca deve diventare anche appannaggio dell'accademia e di chi fa divulgazione. Serve parlarsi e mettere a nudo anche i tanti segreti che la storia coloniale italiana ancora cela». <<https://www.doppiozero.com/>>.

Ultimamente le interpretazioni critiche si sono concentrate sull'aspetto coloniale e anticoloniale presente in *Tempo di uccidere*, talora anche in una prospettiva postcoloniale volta a indagare la presenza o meno di critiche esplicite al sistema imperialista¹⁴⁷, tenendo comunque conto del contesto storico-culturale di stesura e di pubblicazione del romanzo¹⁴⁸. Secondo alcuni¹⁴⁹ il romanzo di Flaiano dà avvio alla fase delle «scritture postcoloniali» in italiano, che aumentano a partire dagli anni Novanta in concomitanza con la prima fase della letteratura della migrazione. *Tempo di sanare*, il titolo con cui si apre la postfazione scritta da Cristina Lombardi-Diop a *Regina di fiori e di perle*, allude proprio alla riscrittura da parte di Ghermandi dell'episodio di *Tempo di uccidere*. Secondo la studiosa, lo scopo di questa operazione è duplice: da un lato mutare la prospettiva sul colonialismo italiano in Etiopia, dall'altro, lenirne le piaghe: «Il romanzo di Ghermandi costituisce oggi un gesto verso l'elaborazione di una memoria che, nell'Italia contemporanea, segna finalmente il tempo di sanare quella ferita invisibile»¹⁵⁰. Nel gioco di specchi che si crea fra i due romanzi, continua Lombardi-Diop, si ricostituisce una visione finalmente completa di tutti gli elementi su una storia e un passato comuni: «Insieme i due romanzi ricompongono realtà complementari ma di cui è stato finora possibile vederne solo una»¹⁵¹.

Veniamo dunque ai passaggi oggetto della riscrittura di Ghermandi. Si trovano nella parte iniziale di *Tempo di uccidere*, quando il tenente smarrisce la strada e, poi, mentre cerca di ritrovare il sentiero, si imbatte in una donna che fa il bagno. Riportiamo la descrizione per stabilire un confronto con *Regina* in relazione al passaggio già citato della combattente etiope che si lava nel fiume:

La donna non si accorse della mia presenza. Era nuda e stava lavandosi a una delle pozze, accosciata come un buon animale domestico. Mentre la osservavo, pensai che mi avrebbe indicato la strada e così non sarei dovuto tornare al ponte. [...]

La donna alzava le mani pigramente, portandosi l'acqua sul seno e lasciandola cadere, sembrava presa in quel giuoco. Forse era là da molto tempo, decisa a lavarsi

¹⁴⁷ Fra le altre, cfr. B. Tonzar, *Colonie letterarie: immagini dell'Africa italiana dalla fine del sogno imperiale agli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2017 e S. Camilotti, *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, cit.

¹⁴⁸ Giuliana Benvenuti pone l'accento su questo aspetto: «*Tempo di uccidere* deve essere situato anche entro la tradizione letteraria nella quale si colloca e letto quale espressione di un dramma personale e nazionale ad un tempo. Interpretarlo in una chiave esclusivamente comparata e postcoloniale espone al rischio di ridurne la complessità: se commisurato a Conrad può certo apparire "provinciale", mentre nel contesto culturale del dopoguerra italiano appare drammaticamente contraddittorio», in Ead., *Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali*, su «Narrativa», n. 33/34, 2012, pp. 311-321; p. 312.

¹⁴⁹ M. Bovo Romœuf e F. Manai, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*, cit., pp. 9-34; pp. 9-10.

¹⁵⁰ C. Lombardi-Diop, *Postfazione*, in G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 258.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 259.

senza fretta, per il piacere di sentirsi scorrere l'acqua sulla pelle, lasciando che il tempo scorresse ugualmente. [...] Alzava le mani e lasciava cadere l'acqua, ripetendo il gesto con una melanconia monotona. Era il suo modo di divertirsi e forse di volersi bene¹⁵². [...]

Per lavarsi la donna aveva raccolto i capelli in una specie di turbante bianco. Ora che ci penso: quel turbante affermava l'esistenza di lei, che altrimenti avrei considerato un aspetto del paesaggio, da guardare prima che il treno imbocchi la galleria. Quel fazzoletto di cotone definiva ogni cosa, e io non sapevo allora che avrebbe definito tutto. Non potevo saperlo e ammiravo l'istintiva grazia di quella donna che riusciva con un solo fazzoletto a restare vestita e a offrire un rapporto a me che l'osservavo¹⁵³.

Un primo aspetto su cui soffermarsi è il punto di vista: il tenente dirige il suo sguardo sulla donna, la osserva e immagina le sue sensazioni. In *Regina*, invece, è la donna a parlare in prima persona e a descrivere il bagno rinfrescante. La gioia della combattente nel fare il bagno si contrappone in modo netto all'indolenza dei movimenti di Mariam, così come il tenente li descrive. Inoltre, il fatto che ancora non si conosca il nome della «donna» rende la presentazione del personaggio di Mariam del tutto anonimo, privo di identità, tanto che, se non fosse stato per il turbante, il tenente l'avrebbe scambiata per un elemento del paesaggio, quasi lei fosse parte integrante del mondo naturale e animale. Infatti, l'immagine che più stride è la raffigurazione di Mariam accucciata come un «buon animale domestico»¹⁵⁴, laddove in *Regina* la combattente etiopica poggia fucile e anfora per immergersi nel fiume.

Mentre il tenente osserva Mariam, a un tratto lei lo scorge tra i cespugli, ma continua a lavarsi senza curarsene. Ciononostante, lui fraintende questo atteggiamento:

Quando mi scopri tra le piante seguitò a lavarsi con calma, senza curarsi di me e forse non curandosene davvero. Ebbi quasi voglia di ridere e pensai che uno di noi poteva essere un miraggio, ma non io. E lei, non era troppo simile a quelle beltà che i soldati cercano per fotografare o per altri scopi? [...]

I suoi pensieri, se ne aveva, si muovevano pigramente e non riguardavano la mia persona. Non supponeva davvero che la desiderassi; oppure non si muoveva appunto perché rispettassi la sua calma. Una donna che fugge attira l'inseguitore, anzi lo crea. Istintivamente lei doveva pensare questo e perciò stava ferma, aspettando di vedermi proseguire. O pensava che potevo dirglielo chiaramente.

Ero un "signore", potevo anche esprimere la mia volontà. Se anzi mi fossi preso il fastidio di seguirla sino alla sua capanna e avessi detto: «Voglio sposarti per un mese o due», lei mi avrebbe seguito senza chiedersi nulla. Il padre avrebbe raccolto le poche monete nella mano e la donna mi avrebbe seguito, all'avventura. Ma era un'idea

¹⁵² E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 19.

¹⁵³ *Ivi*, p. 20.

¹⁵⁴ La rappresentazione della donna con sembianze animalesche ricalca il discorso della «femminizzazione dell'Etiopia» presente nei resoconti di viaggio successivi a Dogali (1887) e ad Adua (1896). Tale discorso si sviluppa insieme a quello «privativo» sull'Etiopia, cioè una narrazione che tende a svilirne la storia e la cultura, cfr. L. Polezzi, *L'Etiopia raccontata agli italiani*, in R. Bottoni (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, cit., pp. 299-301, corsivo nel testo.

assurda, perché non si torna al campo e non si entra nella tenda della mensa gridando: «Esposito, un altro coperto». Dopo un paio di notti, stanco di doverla nascondere, avrei cominciato a studiare la maniera di disfarmene, cedendola a qualche disincantato ufficiale magazzinoiere. E l'avremmo vista con un ombrello e un paio di scarpe chiodate, misura un po' larga, camminare tenendosi anche in equilibrio. No, la bellezza che si ritrova nei sogni è prudente lasciarla sul cuscino (o nelle boscaglie), e non portarsela in giro: si rischia di dover fornire troppe spiegazioni. O l'avrei rimandata al suo villaggio. E lei, per tutto il tempo pattuito, mi sarebbe rimasta fedele senza sforzo¹⁵⁵.

Se in *Regina* tutto avviene in pochi attimi, il tempo di prendere il fucile e sparare ai due *talian sollato*, qui il «tempo» si dilata nelle proiezioni del tenente su Mariam. In *Regina*, la combattente etiopica non si interroga più di tanto su chi siano i soldati perché prevale la necessità di difendersi. A Mariam, «buia donna», «muta e indolente», viene contrapposto un personaggio attivo che agisce e parla. Nominando il soldato italiano «*talian sollato*», la combattente ne distorce l'immagine. Come osserva Silvia Camilotti: «Il soggetto che tradizionalmente ha detenuto il potere di nominare viene improvvisamente denominato dall'altro»¹⁵⁶.

In questo brano, l'assimilazione di Mariam a un animale, già esplicitata prima, trova conferma nella negazione di una capacità di pensiero autonoma, tanto che è il tenente a stabilire i pensieri di lei. Inoltre, comincia a valutare di sposarla per poi magari ripudiarla. In questa ipotesi, come osserva Barbara Tonzar¹⁵⁷, si legge un riferimento alla pratica del concubinaggio o, come si chiamava all'epoca, al “madamato/madamismo”, vale a dire una unione coniugale temporanea che traeva la sua giustificazione da un'usanza locale (*demoz*), con la differenza, però, che il *demoz* stabiliva una ricompensa per la donna e dei doveri per l'uomo, mentre nel concubinaggio questi diritti non venivano garantiti¹⁵⁸. Giulia Barrera ha mostrato come il controllo della sessualità sia alla base del progetto coloniale e ne ha ripercorso le evoluzioni all'interno del processo di espansione coloniale italiana¹⁵⁹.

¹⁵⁵ E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., pp. 21-22.

¹⁵⁶ S. Camilotti, *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, cit., p. 156.

¹⁵⁷ B. Tonzar, *Colonie letterarie: immagini dell'Africa italiana dalla fine del sogno imperiale agli anni Sessanta*, cit., p. 64.

¹⁵⁸ Cfr. G. Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa orientale: una storia di genere*, Verona, Ombre Corte, 2007, p. 140.

¹⁵⁹ G. Barrera, *Sessualità e segregazione nelle terre dell'impero*, in R. Bottoni (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, cit., pp. 393-414. Il concubinaggio era un fenomeno presente in Eritrea ben prima dell'invasione fascista dell'Etiopia ed è stato, da un lato, controllato tramite l'istituzione di postriboli, dall'altro, tollerato, salvo norme volte a scoraggiarne la diffusione. Il 1935 segna una cesura perché un significativo afflusso di italiani in colonia impedisce una rapida assimilazione dei nuovi arrivati agli usi coloniali e diventa una minaccia per la salvaguardia della “razza”. Infatti, con la promulgazione delle leggi razziali, nel 1937,

La matrice alla base della dinamica di conquista era chiara al Flaiano ventiquattrenne, sottotenente in Etiopia. Non a caso una delle due epigrafi che aprono il suo diario, *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, recita: «Influenza delle canzonette sull'arruolamento coloniale. Alla base di ogni espansione, il desiderio sessuale»¹⁶⁰. Questo aspetto è importante anche per Gabriella Ghermandi. Nell'intervista realizzata da Daniele Comberiatì l'autrice si è espressa sulle conseguenze che il madamato ha avuto nella storia della sua famiglia:

In Etiopia una donna non ha mai avuto paura di crescere i figli da sola, senza il proprio marito, perché si è sempre appoggiata alla comunità. La legge del madamismo invece ha spezzato le gambe alle donne, perché per la prima volta si sono sentite davvero senza potere, visto che il potere era tutto nelle mani dei bianchi e non nelle loro. Prima erano abituate a essere loro ad andarsene da un uomo se non gli andava bene, non a essere cacciate o ripudiate.

Questa legge ha duramente penalizzato quella generazione di donne, ma anche la generazione successiva: per i maschi etiopi è stata ovviamente meno violenta, ma tutte le donne di quel periodo hanno avuto in seguito delle ripercussioni fortissime. Io dico sempre che il colonialismo nella mia famiglia ha creato danni a quattro generazioni di donne, e io sono quella che chiude¹⁶¹.

Anche se la descrizione di Mariam come «beltà» da fotografare riproduce lo stereotipo esotico della *femme fatale*, si percepisce una «duplicità»¹⁶² tra lo sguardo coloniale del protagonista e quello ironico del narratore, munito di un aspro sarcasmo nel riportare le riflessioni del tenente. Lo «sdoppiamento»¹⁶³ del punto di vista è reso senza modificare la prima persona singolare del tenente/narratore, invece, in *Regina*, i diversi punti di vista presuppongono anche un cambiamento di personaggio. Il fatto che il tenente italiano, inadeguato al suo ruolo, sia lontano dai modelli virili promossi della propaganda fascista, costituisce un ulteriore elemento che fa collocare *Tempo di uccidere* fuori dagli schemi della

l'unione coniugale tra italiani e sudditi dell'AOI (Africa Orientale Italiana) diventa reato, mentre il concubinato non verrà mai del tutto sradicato.

¹⁶⁰ E. Flaiano, *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, in Id., *Opere (1947-1972)*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Milano, Bompiani, 1990, vol. 2, p. 259.

¹⁶¹ D. Comberiatì, *La quarta sponda*, cit., p. 157.

¹⁶² B. Tonzar, *Colonie letterarie: immagini dell'Africa italiana dalla fine del sogno imperiale agli anni Sessanta*, cit., p. 61.

¹⁶³ G. Stefani, *Eroi e antieroi coloniali. Uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli*, cit., p. 44.

letteratura coloniale¹⁶⁴. Semmai, come scrive Stefani, nel tenente è raffigurato «una sorta di antieroe coloniale, parodia del soldato modello descritto dalla propaganda»¹⁶⁵.

Un indizio della presa di distanza del narratore dall'atteggiamento del tenente è manifestato anche dalle virgolette a “signore”, volte a sottolineare in modo critico l'uso inappropriato del termine in questo contesto¹⁶⁶. Il tenente, infatti, prima dona del sapone a Mariam, materiale costoso al tempo, poi cerca di comprarla con due monete d'argento. Lei lo respinge, ma lui la obbliga a un rapporto sessuale non consenziente:

Forse, come tutti i soldati conquistatori di questo mondo, presumevo di conoscere la psicologia dei conquistati. Mi sentivo troppo diverso da loro, per ammettere che avessero altri pensieri oltre quelli suggeriti dalla più elementare natura. Forse reputavo quegli esseri troppo semplici. Ma dovevo insistere: gli occhi di lei mi guardavano da duemila anni, con il muto rimprovero per un'eredità trascurata. E mi accorgevo che nella sua indolente difesa c'era anche la speranza di soccombere.

Perché non capivo quella gente? Erano tristi animali, invecchiati in una terra senza uscita, erano grandi camminatori, grandi conoscitori di scorciatoie, forse saggi, ma anche antichi e incolti. [...] Nei miei occhi c'erano duemila anni in più e lei lo sentiva.

Erano forse come animali preistorici capitati in un deposito di carri armati che s'accorgessero d'aver fatto il loro tempo e ne provassero perciò una inconsolabile malinconia... No, troppo semplice, non avrei mai capito.

La lotta continuò ancora, e avrebbe potuto continuare: anch'io pensavo ad altro. E invece, com'era cominciata così bruscamente finì: ma evitavo di guardarmi¹⁶⁷.

Uno dei problemi di fondo cui il testo sembra muovere una critica risiede nell'ignoranza della cultura e della storia di un popolo cui è attribuito un vago tempo mitico: «duemila anni». Lo stereotipo dell'Africa come luogo primordiale, qui ironicamente contrapposto ai «duemila anni» di “civiltà” del tenente, è peraltro un *topos* dell'immaginario letterario¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Camilotti delinea le principali caratteristiche del romanzo coloniale, orientate più a fini propagandistici che artistici, quali l'esaltazione di temi legati alla «superiorità bianca», all'«esotismo», nonché le scelte lessicali e stilistiche, che sono monotone e ripetitive. La scarsa qualità letteraria e le contraddizioni interne all'ideologia su cui tale letteratura si basava ne hanno causato il «fallimento sia dal punto di vista artistico che commerciale», S. Camilotti, *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, cit., pp. 134-135.

¹⁶⁵ G. Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa orientale: una storia di genere*, cit., p. 165.

¹⁶⁶ B. Tonzar, *Colonie letterarie: immagini dell'Africa italiana dalla fine del sogno imperiale agli anni Sessanta*, cit., p. 68.

¹⁶⁷ E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., pp. 26-27.

¹⁶⁸ G. Stefani, *Eroi e antieroi coloniali. Uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli*, cit., p. 45. Sull'argomento, Jean-Marc Moura scrive che la «géographie imaginaire» di Africa e Asia si è formata congiuntamente all'espansione imperialista europea e poi si è cristallizzata nell'immaginario comune: «Leurs représentations ne sont certes pas uniquement caractérisées par la fantaisie exotique, mais c'est vers cette mythification première que reviennent régulièrement nombre d'écrivains européens. L'Asiatisme de l'entre-deux-guerres, fascination un peu désespérée pour l'Asie, emprunte à cette imagination. Les fantasmes européens de l'Afrique comme continent du primordial, si fréquents aujourd'hui (de Patrick Grainville à Alberto Moravia), s'inscrivent également dans cette lignée imaginaire. Chacun des grands clivages culturels européens est l'origine d'une rêverie spécifique qui a le pouvoir de se pérenniser jusqu'à l'époque moderne déterminant ainsi certaines modalités du rapport à l'écriture», cfr. Id., *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998, pp. 21-22. Moura

Un altro problema sollevato dal testo si trova nell'incapacità di comprendere l'altra, che si risolve in un'attribuzione violenta di significato da parte del protagonista. Il tenente non capirà davvero né chi è Mariam né quale malattia ha contratto, ciononostante, sul finale, ne uscirà guarito, perdonato, impunito. Mariam e Johannes, come nota Barbara Tonzar, si rivelano due personaggi «opachi», nel senso in cui Glissant intende questo termine, proprio perché non possono essere compresi fino in fondo. Non ridurre l'alterità ai propri parametri di comprensione, forzandola in griglie che non le appartengono, e accettare di non comprendere interamente l'altro si rivelano, insegna Glissant, una forma di rispetto: «Non è più necessario “comprendere” l'altro, cioè ridurlo al modello della mia stessa trasparenza, per vivere con lui o per costruire con lui. Il diritto all'opacità sarà oggi il segno più evidente della non barbarie»¹⁶⁹.

Il tenente, cosciente del suo ruolo di colonizzatore, riproduce il meccanismo di riduzione dell'altro a oggetto secondo il sistema messo in luce da Fanon nel contesto del suo celebre studio *Peau noire, masques blancs*, pubblicato cinque anni dopo *Tempo di uccidere*, nel 1952. Fanon non fa distinzioni fra tipologie di sfruttamento, razzismo, colonialismo e sostiene che sia lo sguardo razzista a reificare l'altra persona e a porla in una condizione di inferiorità e di dipendenza: «Toutes les formes d'exploitation sont identiques, car elles s'appliquent toutes à un même “objet”: l'homme»¹⁷⁰. Per Fanon, solo la capacità di azione permette il passaggio da soggetto “agito” a soggetto che agisce, come si è visto a proposito di Khady Demba nel capitolo su *Trois femmes puissantes* di NDiaye.

Se in *Regina* la combattente etiopica è padrona dell'azione dato che spara due colpi, uno per ciascun soldato italiano, al fine di salvare il figlio di Kebedech, in *Tempo di uccidere* è il tenente a sparare due volte a Mariam e a giustificare questo omicidio. Il primo sparo, in realtà, era diretto a un animale, ma sarebbe stato deviato da una pietra:

Stavo vicino a lei e mi illudevo di non capire, ma avevo capito. Ero stato io. La mano che spara sa se colpisce, e la mia destra tremava. Quando la donna tolse la mano dal ventre, vidi che era lustra di sangue. L'avevo colpita, la pallottola era stata deviata, forse da qualche pietra, perché nego che anche nel disordine della caduta io possa aver perduto l'orientamento. Non avevo mancato i primi due colpi e il terzo avevo cercato di spararlo basso, appunto per non sbagliare, poiché il contraccolpo della rivoltella tende a far alzare il braccio. Avevo sparato basso e non c'è altra spiegazione: una

cita in nota *Les Flamboyants* (1976) di Grainville; *Passeggiate Africane* (1987) e *La donna leopardo* (1991) di Moravia.

¹⁶⁹ É. Glissant, *Poetica del diverso*, cit., p. 58.

¹⁷⁰ F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, cit., p. 133.

pietra. Per quanto dura, la pelle di quella bestia, non avrebbe potuto deviare il colpo¹⁷¹.

Incapace di prestarle soccorso e spaventato da una possibile denuncia, il tenente fa partire il secondo sparo, stavolta giustificato come un atto compassionevole nei confronti di Mariam: «Ora non dovevo perdere la calma: in fondo, non l'avevo uccisa, le avevo impedito di soffrire più a lungo. "Su, è la prima volta che vedi un cadavere?", dissi, e la mia voce mi sorprese»¹⁷².

Come nota Stefani¹⁷³, le dinamiche di superiorità e di sottomissione tra colonizzatore/colonizzato/a emergono proprio nel modo in cui il tenente si relaziona con la popolazione locale, quindi in primo luogo abusando di Mariam e uccidendola, in secondo luogo aspettandosi ubbidienza da parte dell'ex ascari Johannes. Eppure qualcosa va storto: il senso di colpa nei confronti di Mariam e l'ammirazione per la fermezza di Johannes, qualità che al tenente manca, lo mettono in crisi nel suo ruolo di colonizzatore, tanto da farlo sprofondare in uno stato allucinatorio.

Se la descrizione di Mariam riprende le convenzioni esotiste, quindi viene assimilata dal tenente a una bellezza considerata parte integrante della natura e del mondo animale, quella di Johannes, invece, non segue lo stereotipo dell'ascari fedele al "signore", anzi, il vecchio si dimostra fin da subito insofferente e scontroso. Nei suoi riguardi il tenente alterna sentimenti contrastanti, dalla rabbia per non riuscire a far rispettare la sua "superiorità" - «ora non mi chiamava più tenente, e non ero stato capace, la prima volta di farglielo notare»¹⁷⁴ -, all'ammirazione per la fermezza con la quale Johannes si prende cura delle sue capanne e della sua gente. La figura di Johannes è accostata dal tenente a quella di un saggio, di un profeta:

[...] presi la Bibbia e cominciai a leggere a caso. Lessi una pagina di Proverbi e due pagine dell'Ecclesiaste, e poi ancora qualche pagina dei Proverbi. Mi accorgevo, leggendo, che quei versi prendevano vita laggiù, in armonia con le cose che mi circondavano: con quelle capanne, con quella natura scarna. E con Johannes, profeta senza popolo, che aveva nelle ossa la verità di quelle sentenze senza conoscerne una. Johannes era un saggio e nemmeno sapeva di esserlo. Aveva bandito il mondo da sé e viveva accanto ai suoi morti, senza sgomentarsi al calar della sera, anzi aspettando le sue ombre, che gli riconducevano altre ombre più care¹⁷⁵.

¹⁷¹ E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 44.

¹⁷² *Ivi*, p. 52.

¹⁷³ G. Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa orientale: una storia di genere*, cit., pp. 170-171.

¹⁷⁴ E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 200.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 235.

In un'Africa da scenario biblico, Johannes appare ascetico, indecifrabile, marcato da una «dimensione eroica, quasi epica», scrive Tonzar¹⁷⁶. Nel tempo che il tenente trascorre alla capanna del vecchio, a un'iniziale avversione tra i due si sostituisce la possibilità di un contatto grazie al progressivo abbandono del modello eurocentrico da parte del tenente. Dimessa la divisa e addirittura parte del suo vocabolario - «il mio dizionario era diventato molto povero¹⁷⁷» -, il tenente ammette infine la sua colpa. Così facendo, Johannes accetta di curarlo in un gesto di misericordia incomprensibile¹⁷⁸ dato che è l'assassino di quella che probabilmente è sua figlia. Del resto, anche Mariam appartiene alla sacralità perché, come scopre il tenente, forse non era una lebbrosa ma una sacerdotessa. Soprattutto, si invertono i rapporti di forza nella dinamica colonizzatore/colonizzato: ora è il tenente a dipendere da Johannes perché è l'unico ad avere il potere di guarirlo.

L'allusione alla dimensione di tempo biblica in cui tutto questo accade è presente sin dal titolo, *Tempo di uccidere*, che appunto è una citazione dall'*Ecclesiaste*. «Tempo di uccidere, tempo di sanare» (Eccl., 3,3) fa parte delle 14 coppie antitetiche in cui vengono elencati i momenti della vita. Come è noto, il tema portante di questo libro sapienziale è la vanità dell'esistenza umana, tanto più inaccettabile se si considera che la medesima sorte tocca al giusto e all'iniquo a prescindere dalla fatica fatta e dalle ricchezze accumulate. Questo aspetto pervade il romanzo di Flaiano e nel finale è esemplificato dalle parole dell'ufficiale cui il tenente racconta tutta la sua storia, deciso a costituirsi. Nonostante l'ammissione della colpa e la successiva redenzione e cura dalla malattia per opera di Johannes, l'ufficiale liquida tutto come una faccenda «non più importante di una partita ai dadi, dove tutto è affidato al caso»¹⁷⁹. Nell'epilogo del romanzo, prima ancora che le trombe dell'accampamento suonino ricordando quelle del giudizio universale, nulla ha più senso ormai e la partita si è conclusa con un nulla di fatto: «Nessuno vince, è un dado senza punti, che ora è a posto»¹⁸⁰.

Questo finale ben riflette la “conclusione” dell'impresa coloniale italiana in Africa. Perdute le colonie durante la guerra (1941-1943) e costituita l'amministrazione fiduciaria della Somalia nel 1950, l'Italia evita la fase di decolonizzazione che invece interessa i vicini Paesi europei e non processa i responsabili dei crimini coloniali¹⁸¹. Flaiano, tramite la malattia

¹⁷⁶ B. Tonzar, *Colonie letterarie: immagini dell'Africa italiana dalla fine del sogno imperiale agli anni Sessanta*, cit., p. 92.

¹⁷⁷ E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 211.

¹⁷⁸ G. Benvenuti, *Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali*, cit., p. 313.

¹⁷⁹ E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 265.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 272.

¹⁸¹ Labanca distingue tra una «fine sostanziale» del colonialismo italiano nel '41-'43, con la perdita delle colonie, e una «fine formale» nel 1950, con la concessione dell'amministrazione fiduciaria sulla Somalia.

del tenente, l'assenza di una condanna, la morale assurda, non vuole, forse, soltanto muovere una critica all'impresa coloniale, ma restituirla in tutta la sua vanità. Il fatto che nessuno abbia denunciato il tenente e che resti impunito, senza neanche subire un processo, è un chiaro riferimento all'oblio autoassolutorio già calato sul colonialismo italiano nel momento in cui Flaiano scriveva. A tal proposito Benvenuti afferma:

Ma, insisto, questo è ciò che Flaiano vede, è la rimozione già in atto, è la volontà di negare l'orrore che alberga al fondo dell'impresa coloniale, è l'orizzonte del suo lettore, che Flaiano mette in scena e in forse nel proprio romanzo, che resta per lungo tempo l'unico romanzo italiano sulla colonia¹⁸².

La sensazione di disagio che permea il racconto è il sintomo scaturito dalla discordanza tra la missione "civilizzatrice" propagandata e la realtà violenta esperita sul posto. La perdita dell'accezione spirituale della missione e di qualunque senso del sacro sono immortalate nella prima delle due epigrafi apposte da Flaiano al suo diario *Aethiopia*: «Le colonie si fanno con la Bibbia alla mano, ma non ispirandosi a ciò che vi è scritto»¹⁸³.

In *Tempo di uccidere*, riepiloga Bruno Brunetti, i motivi ricorrenti della malattia, del disagio, dell'incapacità a comprendere fanno parte di un «discorso allegorico» che non riguarda unicamente la lebbra del protagonista ma anche lo «sguardo cieco»¹⁸⁴ dell'Occidente nei confronti delle proprie azioni. In una lettura incrociata con *Heart of Darkness* (1899) di Conrad, Brunetti individua la peculiarità di *Tempo di uccidere* nella forte parodia dell'impresa coloniale, «della ridicola epopea italiana, dell'imperialismo "straccione" perseguito dal fascismo, del senso della storia che l'accompagna»¹⁸⁵. Emblematica, a questo proposito, la riflessione che il dottore condivide con il tenente: «Fece un gesto desolato e disse che l'imperialismo, come la lebbra, si cura con la morte»¹⁸⁶.

La sensazione di disagio, è stato osservato¹⁸⁷, nasce al contatto del tenente con l'alterità rappresentata da Mariam e da Johannes. L'identità del tenente va in crisi, si "ammala", e

Tuttavia, precisa Labanca, la «fine storica» del colonialismo non può essere ridotta soltanto a questi due eventi e va contestualizzata nell'ambito della «strana decolonizzazione italiana», dove non si è mai verificata una «Norimberga italiana», cfr. N. Labanca, *Oltremare*, cit., pp. 433-437.

¹⁸² G. Benvenuti, *Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali*, cit., p. 315.

¹⁸³ E. Flaiano, *Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, cit., p. 259.

¹⁸⁴ cfr. M. Domenichelli, *Il contagio della terra straniera*, in Id., P. Fasano (a cura di), *Lo straniero*, Atti del Convegno di studi, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 645-660.

¹⁸⁵ B. Brunetti, *Modernità malata. Note su "Tempo di uccidere" di Ennio Flaiano*, in R. Derobertis (a cura di), *Fuori centro. Studi postcoloniale e letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010, pp. 57-71; p. 65.

¹⁸⁶ E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 144.

¹⁸⁷ B. Tonzar, *Colonie letterarie: immagini dell'Africa italiana dalla fine del sogno imperiale agli anni Sessanta*, cit., p. 72; G. Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa orientale: una storia di genere*, cit., pp. 170-171.

questo stato di profonda alterazione è il sintomo di una malattia identificabile nell'impresa coloniale stessa. Scrive Tonzar:

L'Africa è dunque disseminata di cadaveri, è una terra funesta, dove le iene, i corvi e gli sciacalli compiono i loro riti e Johannes è proteso nell'atto e nel pensiero verso i propri morti: il "tempo di uccidere" è proprio la stagione dell'imperialismo, che ha sottratto l'Africa alla sua dimensione di sonnolenza, a quella lenta e inarrestabile decadenza che la colloca, in una visione di matrice chiaramente hegeliana, al di fuori della storia. E pertanto, per raccontare quella dimensione metastorica, il narratore ricorre agli schemi culturali più arcaici della cultura occidentale, precedenti al *logos*, da un lato l'epica e la tragedia greca – Mariam come eroina tragica, che riappare a tormentare il suo uccisore con ossessioni e sensi di colpa –, dall'altro la Bibbia, pur nella consapevolezza che tali filtri culturali sono inadeguati a cogliere la complessità di una relazione radicalmente "altra" e che il senso complessivo della storia è incerto e lacunoso, come il capitolo finale, *Punti oscuri*, sembra suggerire¹⁸⁸.

Tonzar rintraccia in *Tempo di uccidere* le grandi tradizioni epica, tragica, biblica, eppure nessuna di esse è sufficiente di per sé a coglierne la specificità. Il respiro epico e biblico è condiviso da *Regina di fiori e di perle*, seppure sia declinato secondo le proprie peculiarità. Il filo spirituale, come abbiamo visto nel primo paragrafo di questo capitolo, invece di infondere un senso di fatalità, costituisce un elemento positivo che dà forza al personaggio di Mahlet, investita da un «mandato divino» dai tre anziani, anch'essi associati a una simbologia religiosa. Ghermandi precisa: «Nei tre anziani, in effetti, ho voluto adombrare la Trinità. Tuttavia il romanzo rispecchia la mia cultura e la mia formazione: le mie guide spirituali sono uomini»¹⁸⁹.

L'interpretazione di Mariam come eroina tragica che soccombe al proprio destino va calata nel contesto della dinamica coloniale, dove nel ruolo del carnefice si trova il tenente. Perseguitato dall'omicidio commesso, il tenente si costituisce, ma l'assoluzione da parte dell'ufficiale gli impedisce di comprendere fino in fondo la natura della sua malattia. Così, Mariam diventa la «vittima» che è stato necessario sacrificare affinché il tenente potesse uscire dalla «crisi» in cui era piombato:

«Bene,» seguitò «ecco un motivo di consolazione. Ma siamo daccapo. Come tutte le storie di questo mondo, anche la tua sfugge a un'indagine. A meno che non si voglia ammettere che le "disgraziate circostanze" ti seguivano, perché facevano parte della tua persona. Obbedivano soltanto a te. Eri tu, insomma. Ma dove rifarsi? Come cavarne una morale? Eccoti diventato una persona saggia, da quel giovane superficiale

¹⁸⁸ B. Tonzar, *Colonie letterarie: immagini dell'Africa italiana dalla fine del sogno imperiale agli anni Sessanta*, cit., p. 93.

¹⁸⁹ A. Grigoli (a cura di), *Come minotauri. Conversazione con Gabriella Ghermandi*, cit., p. 35.

che eri, e solo per virtù di qualche assassinio che hai commesso senza annettergli la minima importanza. Mi congratulo».

Tacemmo. L'aver ucciso Mariam ora mi appariva un delitto indispensabile, ma non per le ragioni che me l'avevano suggerito. Più che un delitto, anzi, mi appariva una crisi, una malattia, che mi avrebbe difeso per sempre, rivelandomi a me sesso. Amavo, ora, la mia vittima e potevo temere soltanto che mi abbandonasse¹⁹⁰.

Questa retorica della vittima sembra del tutto assente in *Regina di fiori e di perle*. La combattente etiopica non è raffigurata come una vittima della colonizzazione e, del resto, neanche i due soldati italiani uccisi sono presentati come vittime sacrificali della resistenza etiopica.

In questo aspetto la poetica di Édouard Glissant può aiutarci a cogliere nel personaggio della combattente non tanto il rovesciamento di Mariam nel suo opposto, bensì l'apertura del personaggio e la sua liberazione dallo schema vittimario. Nel paragrafo precedente, in merito alle scelte linguistiche di Ghermandi, abbiamo accennato all'«epica nuova e contemporanea» predetta da Glissant. Una nuova epica che non comprende più una vittima da sacrificare ma che si basa sulla «relazione» piuttosto che sull'«esclusione», differenziandosi così dall'epica tradizionale delle «culture ataviche». Con culture ataviche Glissant intende culture che traggono la propria «legittimazione» da una Genesi e che hanno come scopo la creazione di un legame di appartenenza tra una comunità e una terra. In questo modello Glissant individua la funzione svolta dai miti di fondazione, i quali, appunto, consacrano la presenza della comunità su un territorio. L'estensione di tale legittimazione ad altri territori, scrive Glissant, è «uno dei fondamenti dell'espansione coloniale»¹⁹¹. I presupposti necessari per l'avvenire dell'«epica nuova», quindi, sono l'«opacità», cioè il rispetto dell'altro/a, e l'«idioma multilingue», ovvero sia una lingua che in sé accetta la presenza delle altre: «Ripeto che il multilinguismo non presuppone la coesistenza delle lingue, né la conoscenza di molte lingue, ma la presenza delle lingue del mondo nella pratica della propria; è questo ciò che io chiamo multilinguismo»¹⁹².

In *Regina di fiori e di perle* ritroviamo questi elementi, avvalorati da una cornice narrativa che recupera alcuni stilemi epici e biblici adattandoli a un nuovo contesto. Il modello linguistico di ispirazione, come Ghermandi ha dichiarato, è proprio l'italiano di Flaiano, ma nel caso specifico è anche, per riprendere le parole dell'autrice, «un italiano pieno di

¹⁹⁰ E. Flaiano, *Tempo di uccidere*, cit., p. 265.

¹⁹¹ É. Glissant, *Poetica del diverso*, cit., p. 49.

¹⁹² *Ivi*, p. 34.

immagini culturali etiopi, immagini sulla natura e metafore care all'amharico»¹⁹³. Nell'ottica dell'idioma multilingue viene ribadita l'apertura del linguaggio di Ghermandi, che in sé comprende una ricchezza data dalle risonanze della cultura etiopica e italiana.

Riportiamo parte del testo già citato a partire da *Poetica del diverso* di Glissant:

Credo che la letteratura, intorno alla questione dell'identità, stia entrando in un'epoca in cui produrrà epica, epica nuova e contemporanea. Tutte le culture ataviche, l'abbiamo già detto, hanno iniziato la propria letteratura con il genere epico. Abbiamo anche citato i libri fondamentali dell'umanità. Dall'*Antico testamento* all'*Iliade*, al *Libro dei morti* egiziano, all'indiano *Bhagavad-Gîtâ*, ecc., fino alle saghe islandesi, alla *Chanson de Roland*, all'*Eneide*, al *Popol Vuh*, o al *Chilam Balam* degli amerindi, al *Kalevala* dei finlandesi, i grandi libri epici fondanti dell'umanità sono libri che rassicurano la comunità sul suo destino e che conseguentemente tendono, non in sé stessi ma nell'uso che ne verrà fatto, ad escludere l'altro da questa comunità. Dico non in "sé stessi", perché questi grandi libri fondanti di una comunità, che radicano le comunità, sono in realtà libri dell'erranza. Se si esaminano l'*Antico testamento*, l'*Iliade*, le saghe, l'*Eneide*, si nota subito che questi libri sono "completi" perché nella stessa vocazione al radicamento propongono anche, immediatamente, la vocazione all'erranza. E mi sembra che una nuova letteratura epica, contemporanea, apparirà nel momento in cui la totalità-mondo avrà cominciato ad essere concepita come una comunità nuova. Ma questa epica sarà scritta, a differenza dei grandi libri delle comunità ataviche, in un idioma multilingue anche se all'interno di una lingua specifica. Questa letteratura epica escluderà anche la necessità di una vittima espiatoria, che spesso è presente nei libri fondanti dell'umanità atavica. La vittima e l'espiazione servivano ad escludere quanto non veniva redento. Oppure ad "universalizzare" in modo improprio. La nuova letteratura epica stabilirà invece relazioni e non esclusioni¹⁹⁴.

4.4 KEBEDECH, AMARECH, ALEMTSEHAY: EROINE EPICHE?

Interrogandosi sul perché uno dei modelli linguistici scelti da Ghermandi sia proprio l'italiano di Flaiano, le motivazioni, forse, non sono da ricondurre al solo piano dei contenuti, sebbene, come si è ricordato, Flaiano rappresenti un caso a parte nella letteratura italiana in quanto ha saputo mostrare le contraddizioni del colonialismo già in piena fase decoloniale. Le ragioni di tale scelta sono da addurre anche al piano della forma, nello specifico al particolare uso della lingua da parte di Flaiano, di cui Ghermandi stessa valorizza la nitidezza delle espressioni e la profondità degli affondi psicologici¹⁹⁵. Lo stile di Flaiano è asciutto, marcato da periodi brevi e da dialoghi ridotti all'essenziale, tesi a evocare immagini. Una scrittura che riflette la vocazione alla sceneggiatura, all'aforisma, cui lo scrittore si è poi maggiormente

¹⁹³ G. Ghermandi, *Il mio italiano di spezie e sicomori contro l'intrusione dell'inglese*, cit.

¹⁹⁴ É. Glissant, *Poetica del diverso*, cit., pp. 53-54.

¹⁹⁵ A. Grigoli (a cura di), *Come minotauri. Conversazione con Gabriella Ghermandi*, cit., p. 35.

dedicato. L'aspetto decoloniale, allora, non pertiene solo al contenuto di *Regina di fiori e di perle*, dove viene rielaborato uno specifico episodio di *Tempo di uccidere*, ma anche alle scelte linguistiche, soprattutto se si considera che Ghermandi si è appropriata dell'italiano di Flaiano e lo ha fatto suo, senza escluderlo a favore dell'amarico, lingua, quest'ultima, appresa dalla scrittrice durante l'infanzia, poi dimenticata e infine recuperata¹⁹⁶.

Ghermandi, nell'intervista rilasciata a Maria Angela Rocchi, si è pronunciata sulla questione della lingua di scrittura, cioè sull'utilizzo della lingua ereditata dalla colonizzazione piuttosto che della lingua materna, precisando che per lei l'italiano resta comunque la lingua del padre, non solo quella degli ex colonizzatori:

Ci sono scrittori come Boubacar Boris Diop, senegalese, che sostiene che la decolonizzazione della mente ha bisogno del recupero della lingua materna e del suo utilizzo nella scrittura, e ha scritto un romanzo in lingua wolof, così come Ngugi wa Thiong'o ha deciso di scrivere in kikuyu e in swahili. Innanzitutto, ti puoi permettere di fare questa scelta quando sei già ad un certo livello della tua carriera di scrittore, questo atto può avere una buona risonanza e puoi renderlo una forma di presa di potere. Altrimenti questo gesto si perde e non serve a niente. È sempre importante tenere presente fino a dove vuoi fare arrivare il tuo messaggio. Io per esempio desidero molto che il mio romanzo venga tradotto in inglese, perché in quella lingua so che potrebbe essere letto in molte più parti del mondo. Il mio è un romanzo *etiocentrico*, in cui traspare l'orgoglio di appartenenza all'Etiopia. In questo momento, prima di privilegiare l'uso dell'amarico, preferirei poter far sapere al mondo che io sono orgogliosa di essere etiopica. Questo è il mio messaggio e di conseguenza è funzionale l'uso di una lingua che sia più internazionale. Capisco questo dibattito sul recupero delle lingue originarie lasciando la lingua del colonizzatore, se non altro come forma di completa decolonizzazione della mente, però mi chiedo se sia un punto di partenza o un punto di arrivo. Se io scrivessi in amarico, sebbene avrei il piacere di utilizzare una lingua così complessa che a me suscita emozioni molto forti, sarei letta da pochi milioni di persone; per ora la mia urgenza è quella di veicolare un messaggio e il piacere della mia lingua verrà magari in una fase successiva. In italiano, intanto, volevo dire le cose che gli italiani non vogliono sentire, quelle che gli etiopi conoscono già¹⁹⁷.

Abbiamo visto come in *Regina* siano presenti termini in amarico che talvolta sono riportati in corsivo, oppure tradotti in nota, spiegati all'interno della frase, riportati direttamente nella scrittura amarica e poi tradotti in italiano. Questo dato testuale, più che sottendere strategie

¹⁹⁶ U.C. Ali Farah, *Narrare il confine. Intervista alla scrittrice Gabriella Ghermandi*, 31 gennaio 2005 (contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.didaweb.net/>>.

Ghermandi parla anche la lingua tigrigna, anch'essa persa e poi recuperata a seguito di un viaggio in Eritrea assieme alla madre. Raccontando questo aneddoto, la scrittrice riflette sul valore della memoria e afferma: «Non ricordare la memoria vuol dire non usufruire di alcune parti di sé», cfr. F. Foschi, *Intervista a Gabriella Ghermandi*, su Arcoiris TV, dicembre 2007, (contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.arcoiris.tv/>>.

¹⁹⁷ M.A. Rocchi (a cura di), *Storie sul filo del tempo. Intervista a Gabriella Ghermandi*, cit., p. 178. Corsivo nel testo.

commerciali volte a rendere il romanzo facilmente comprensibile a una platea occidentale, ci induce a pensare che, in *Regina*, la «relazione» fra italiano e amarico risieda proprio nell'assenza di una separazione dicotomica tra l'italiano come lingua del colonialismo, da un lato, e l'amarico come lingua della resistenza, dall'altro. A questo proposito, torna in mente il noto saggio¹⁹⁸ dove Chinua Achebe difende la sua scelta di scrivere in inglese, lingua storicamente legata all'imperialismo, piuttosto che in igbo, sua lingua madre nonché una delle lingue più parlate in Nigeria. Achebe, richiamandosi alla diversa posizione del kenyota Ngugi wa Thiong'o, che ha invece scelto di non scrivere più in inglese bensì in kikuyu¹⁹⁹, spiega che per lui la scelta fra le due lingue non è una questione di esclusione di una a favore dell'altra: «The difference between Ngugi and myself on the issue of indigenous or European languages for African writers is that while Ngugi now believes it is either/or, I have always thought it was both»²⁰⁰. Achebe scrive in inglese non perché è una «world language», né perché vuol fare il gioco degli imperialisti, semmai perché l'inglese, per ragioni storiche, è diventato parte essenziale della nazione nigeriana ed è la lingua che gli permette di raggiungere un pubblico più vasto non solo in Occidente, ma anche in Nigeria²⁰¹.

Oggi, anche in Etiopia l'inglese ricopre un ruolo predominante poiché è privilegiato come lingua d'insegnamento nelle scuole e nelle università²⁰². Ben diverso è il decorso della lingua italiana, che permane in alcuni prestiti all'amarico e al tigrino dovuti più all'influenza del commercio e degli affari italiani che agli anni dell'occupazione italiana di per sé²⁰³. L'urgenza di far giungere il proprio «messaggio» è ciò che ha spinto Ghermandi a promuovere la traduzione di *Regina di fiori e di perle* in inglese, nel 2015, prima ancora che in amarico, nel 2017.

La decolonizzazione dell'immaginario passa, dunque, dalla decolonizzazione linguistica. La significativa rappresentazione di Mariam in *Tempo di uccidere* come «buon animale domestico» privo di parola, muto e indolente nei movimenti, viene ribaltata in *Regina di fiori e di perle* dal personaggio della combattente etiope, che si impadronisce del linguaggio e del campo di azione. Il piano linguistico corre parallelo a quello dell'immaginario, dove la lingua diventa il mezzo per costruire un modello di eroina nuovo, contraddistinto dalla capacità di

¹⁹⁸ C. Achebe, *Politics and Politicians of Language in African Literature* [1989], in *The Education of a British-Protected Child*, New York, Alfred A. Knopf, 2009, pp. 96-106.

¹⁹⁹ Proposito esposto in *Decolonizzare la mente: la politica della lingua nella letteratura africana* [*Decolonising the Mind*, 1986], traduzione di M.T. Carbone, Milano, Jaca Book, 2015.

²⁰⁰ C. Achebe, *Politics and Politicians of Language in African Literature* [1989], cit., p. 97.

²⁰¹ *Ivi*, p. 100.

²⁰² Y. Beyene, *I prestiti italiani in amarico e tigrino*, su «Rassegna di Studi Etiopici», vol. 3, n. 46, 2011, pp. 97-140; p. 102.

²⁰³ *Ibidem*.

agire. A tale riguardo ci soffermiamo sui brani e sui personaggi che, a nostro avviso, sono particolarmente riusciti in questo intento.

Nel personaggio di Kebedech Seyoum, a capo della resistenza cui si uniscono Saba e la sorella, realtà storica e finzione si fondono dato che Ghermandi ne ha scoperto la vicenda a seguito di una ricerca in archivio²⁰⁴. Dopo l'uccisione del marito Aberrà Kassa, Kebedech assume la funzione di comandante dal gennaio 1937 fino al maggio 1938, diventando una figura «politico-militare»²⁰⁵. Nel romanzo, Kebedech, tratteggiata dalle parole del personaggio di Martha come una guerriera avvolta dalla leggenda, prende il comando delle truppe del marito mentre è incinta di suo figlio, che non a caso si chiamerà *Tariku*, cioè “La Storia”:

“Prendo il comando degli uomini di mio marito”, disse, quindi ci convocò tutti. “Noi continueremo a combattere”, disse. Credetemi, mai, neppure un giorno... ma che dico, neppure un momento gli uomini dell'armata hanno visto in lei semplicemente una donna incinta. Lei è il nostro capo, e conduce in prima persona ogni imboscata imbracciando il suo mauser²⁰⁶.

Circondata da un'aura mitica conferita dall'azione guerresca, Kebedech si distanzia nettamente dalla figura di donna proposta in *Tempo di uccidere*, dove l'indigena è connotata da tratti istintivi, animaleschi, da un'incapacità di pensiero e di parola. Come scrive Camilotti, «La figura di Kebedech Seyoum trasmette un'immagine della donna nativa antitetica a quella che la retorica colonialista aveva diffuso e i cui lasciti sono difficili da sradicare ancor oggi»²⁰⁷.

La particolare attenzione che Ghermandi dà a questo modello femminile è stata recentemente messa in evidenza anche in alcune conferenze online²⁰⁸, dove la scrittrice ha narrato la vicenda di Kebedech Seyoum insieme a quelle di altre donne etiopi prese a esempio di emancipazione femminile, quali la prima pilota etiope d'aviazione Mulumebet Emiru, la scrittrice e politica Senedu Gebre, la stilista Tsion Michael Andom, l'imperatrice Taytu. Al

²⁰⁴ G. Ghermandi, “Ringraziamenti”, in *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 253.

²⁰⁵ F. Bernardelli, *Il ruolo delle donne nella resistenza etiopica (maggio 1936 – maggio 1941)*, in «Africa e Mediterraneo», n. 92-93, novembre 2020, pp. 53-56; p. 56.

²⁰⁶ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 187.

²⁰⁷ S. Camilotti, *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, cit., p. 153.

²⁰⁸ G. Ghermandi, intervento in occasione di *To Blanch an Aethiop*, presentazione di *Corno d'Africa: prospettive e relazioni*, cit. *Narrare le donne in Etiopia per decolonizzare lo sguardo. Dalle cartoline di propaganda fascista al ruolo delle donne nella Resistenza e nello spazio politico oggi*, narrazione di G. Ghermandi, introduce F. Velani, in occasione della “Settimana etiope” (6-13 marzo 2021) organizzata da “Parma per gli altri Ong”, 8 marzo 2021.

fine di mostrare lo svilimento delle donne perpetuato dalla propaganda, Ghermandi ha messo visivamente a contrasto le fotografie di queste donne esemplari con le cartoline del periodo fascista dove, invece, le donne del Corno d’Africa sono raffigurate in condizioni degradanti:

In quest’ultimo periodo mi sono molto focalizzata sull’immagine delle donne, cioè su come venivano dipinte le donne etiopi durante la propaganda fascista e come in qualche modo ancora penso che questo genere di propaganda influenzi l’immagine della donna afrodiscendente oggi in Italia e come sia rimasto fortemente questo solco di stereotipi²⁰⁹.

In *Regina* il personaggio storico dell’imperatrice Taytu, che insieme al marito Menelik II ha sconfitto l’Italia nella memorabile battaglia di Adua (1896), è richiamato alla memoria nel prologo del racconto su Kebedech. La modalità di narrazione di questa storia, trasmessa di madre in figlia all’ombra di un sicomoro, non solo conferisce uno spessore letterario a una protagonista della Storia, ma dà anche forma all’intento di scrivere una genealogia femminile popolata da grandi figure del passato:

Nel cortile della casa dove sono nata, nelle campagne vicino a Fiche, c’era un grosso sicomoro. Durante la mia infanzia, dopo il raccolto del cotone, io e mia madre passavamo intere giornate all’ombra del grande albero, a filare, e durante quelle lunghe giornate lei coltivava la mia femminilità raccontandomi storie sulle grandi donne del nostro paese. Tra le tante ce n’era una che mi raccontava ogni giorno. La prima da cui si dipanavano le altre. Quella della grande Imperatrice Taytu.

Seduta all’ombra, con la catasta di cotone grezzo al nostro fianco e il fuso in mano, mi chiedeva: «Sei pronta?», e appena io annuivo lei partiva con la storia:

«Era grande l’Imperatrice Taytu, era forte l’Imperatrice Taytu. Nel passato la vita delle donne era diversa da quella di oggi e le imperatrici avevano il loro esercito. L’Imperatrice Taytu fu l’ultima ad averne uno. Il suo esercito era composto da cinquemila fanti e seicento cavalieri. E con quello, in prima linea assieme al marito Menelik, combatté gli italiani ad Adua. Era grande l’Imperatrice Taytu, era forte l’Imperatrice Taytu...»²¹⁰.

La raffigurazione di queste «guerriere» va di pari passo al racconto dei combattenti della resistenza etiopica. Nella “Storia di Yacob”, dove Yacob racconta a Mahlet degli anni in cui prese parte alla resistenza, rivestono un ruolo di primo piano Amarech, che è sua sorella, e Alemtsehay, sua compagna nelle battaglie: «E lei era diventata la coordinatrice delle nostre donne. Delle nostre guerriere, che dividevano tutto con noi. Anche la morte»²¹¹.

²⁰⁹ *Italiani brava gente? Un mito tossico da superare*, con G. Ghermandi, V. Deplano, M. Dominioni, A. Pesarini, introduce e coordina C. Pipitone, 5 maggio 2021, (contributo consultato l’ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.facebook.com/>>.

²¹⁰ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., pp. 171-172.

²¹¹ *Ivi*, p. 19.

Il racconto di Yacob assume un tono drammatico a causa del destino in serbo per Amarech. Dato che Amarech aspetta un figlio da un soldato italiano di nome Daniel, Yacob è costretto a ritirarsi dalla guerriglia e a tornare a casa, dove lo attendono la madre e le sorelle. L'unione tra Amarech e Daniel non è approvata né da Yacob, che vede in lui il nemico, né dalla legge italiana, che sulla base del decreto regio 880 (19 aprile 1937)²¹² punisce con la reclusione da 1 a 5 anni le «relazioni di indole coniugale» tra italiani e «sudditi dell'AOI». Poiché Daniel viene denunciato, Yacob, ormai convinto delle sue buone intenzioni, lo aiuta a fuggire con Amarech. I due si uniscono ai combattimenti degli *arbegnà* nascosti nella foresta, ma vengono comunque scoperti. Sarà proprio Alemtsehay a portare a Yacob la terribile notizia dell'uccisione di Daniel e Amarech da parte degli italiani:

«Hanno ammazzato Daniel dentro al forte. In una stanza. L'abbiamo saputo da un nostro infiltrato: un colpo in testa lontano dagli sguardi di chiunque. Non volevano si sapesse che un italiano stava con noi. Amarech l'hanno impiccata. Nella piazza di Holetà. Hanno lasciato il suo corpo penzolare per tutto il giorno. Con un cartello attaccato alla schiena: "Così finiscono i ribelli". Il padre della chiesa di Holetà, dopo infinite suppliche, è riuscito a farsi consegnare il corpo. L'ha sepolta lui, nel cimitero della chiesa. Noi non abbiamo potuto partecipare»²¹³.

Nel novero delle *arbegnà* ci sono anche le *wst arbegnà* (combattenti infiltrate) Assebellet, che è l'ex schiava del comandante Farisa Alula cui abbiamo già accennato, e l'infermiera Worknesh, di cui viene raccontato nella "Storia di Abbaba Igirsà Salò". Abbaba Igirsà Salò è un anziano conduttore televisivo per bambini noto per raccontare fiabe, che Mahlet incontra alla chiesa di Giorgis. Stavolta, però, Abbaba Igirsà Salò non racconta una fiaba ma la sua storia personale al tempo dell'occupazione italiana. Era solo un bambino quando viene ricoverato all'ospedale "Menelik", poi rinominato "Duca degli Abruzzi". Durante la convalescenza diventa l'aiutante dell'infermiera Worknesh che, oltre al suo lavoro, si occupa di passare in segreto medicine e informazioni ai combattenti impegnati nella resistenza. Quando Abbaba Igirsà Salò lo viene a sapere, decide a sua volta di unirsi alla lotta:

Dio mio, non ci potevo credere! Sentii nel cuore una leggerezza, come se qualcuno avesse acceso una lampada in una notte buia, senza luna né stelle. Lui era un *arbegnà*, l'infermiera Worknesh era una *wst arbegnà*. E non era finita lì. Non me n'ero mai reso conto perché annebbiato dal mio male, ma, a ben vedere, si poteva percepire un brulichio sotterraneo. Il nostro paese era come un grande formicaio, di cui non si nota nulla sopra la terra, se non qualche piccolo foro nel suolo, ma sotto vive un intero

²¹² Il decreto, composto da un unico articolo, è disponibile online. (Contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.normattiva.it/>>.

²¹³ G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, cit., p. 55.

universo. Guerrieri, informatori, organizzatori... si muovevano invisibili in ogni parte del paese e della capitale²¹⁴.

Attraverso questi personaggi possiamo notare come in *Regina di fiori e di perle* gli stereotipi del colonialismo italiano vengano decostruiti grazie alla rappresentazione di nuovi modelli femminili attivi che si distanziano dai tradizionali modelli passivi, privi di parola, proposti nella narrativa di stampo coloniale. Al contrario, in *Regina* il potere di parola è detenuto da Mahlet che, come abbiamo visto, è la cantora incaricata di narrare le storie racchiuse nel romanzo, che insieme formano un nuovo immaginario sulla partecipazione femminile alla resistenza. Il recupero della memoria storica avviene sia grazie alle storie che vengono raccontate a Mahlet, sia attraverso il suo viaggio in Italia. La promessa fatta a Yacob, cioè quella di deporre su carta i racconti ascoltati e di fissare nella memoria le azioni delle e dei combattenti, assicura il compimento della missione affidatale dai tre anziani, una missione dotata di un forte valore simbolico. Per dirlo con le parole di Lidia Curti: «In lei la comunità si riflette riprendendo il destino dell'eroe del poema epico tradizionale»²¹⁵.

Conviene allora chiedersi di quale epica si tratti, tenendo presente che il modello greco-romano non può essere l'unico riferimento di un romanzo denso di tradizioni letterarie e il cui stesso titolo sembra alludere alla figura epico-biblica della Regina di Saba. Insieme all'aspetto linguistico, all'«idioma multilingue» definito da Glissant, quel che in *Regina* appare rilevante sono la centralità rivestita dai personaggi femminili e lo scarto rispetto al modello rappresentato da Mariam. Oltre a Mahlet e alla combattente etiope, in *Regina* si riscontra una sorta di “catalogo” di eroine che prendono parte alla resistenza insieme ai personaggi maschili. Le imprese di cui sono protagoniste non vengono semplicemente passate in rassegna all'interno del romanzo, ma sono oggetto di singoli episodi in cui le rispettive qualità eroiche vengono messe in evidenza. Fra queste si distingue il fattore di rischio rappresentato dalla morte, che è uno dei limiti fondamentali nella definizione di eroe²¹⁶, unito alla rottura degli schemi di tempo e di luogo, laddove il tempo dell'azione non è più prerogativa dell'eroe, in movimento e lanciato alla scoperta dell'ignoto, né il tempo del lavoro ripetitivo è peculiarità

²¹⁴ *Ivi*, p. 149.

²¹⁵ L. Curti, *Dal fondo del tempo. Epiche di esilio e di migrazione*, in *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, cit., p. 128.

²¹⁶ Cfr. G. Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, Milano, Bur, 2008. Paduano analizza lo statuto eroico dei tre protagonisti di *Iliade*, *Odissea*, *Eneide* alla luce delle rispettive caratteristiche: «Ma è la relazione con la morte che, secondo quanto ho già detto, costituisce il più profondo tratto distintivo dell'eroe», p. 24.

della donna, al suo «posto» nei confini della casa²¹⁷. Quello di *Regina di fiori e di perle* è un tempo di agire, parafrasando Flaiano, proprio perché narra di personaggi femminili che irrompono nella storia.

²¹⁷ Per questa considerazione rimandiamo all'analisi della coppia Ulisse/Penelope da parte di Adriana Cavarero in *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 13-32. Cavarero, a partire da una citazione metaforica su Penelope nel *Fedone*, riflette sulle interpretazioni della Penelope omerica e la mette a confronto con il suo contraltare maschile Ulisse. Cavarero attinge al contesto filosofico-letterario greco per mostrare la difficoltà di trovare nella tradizione occidentale figure femminili che siano effettivamente espressione di una soggettività femminile: «Quel che in ogni caso resta fermo è che una donna, pensata dall'uomo a sua immagine e dissimiglianza, non ha figura che la traduca come soggettività femminile capace di darsi forma in un ordine simbolico proprio, trovandosi al contrario già raffigurata e costretta a riconoscersi nell'immaginario dell'altro», p. 5.

5. WU MING 2 E ANTAR MOHAMED, *TIMIRA. ROMANZO METICCIO* (2012)

Introduzione

Timira. Romanzo meticcio è stato scritto da Wu Ming 2 e da Antar Mohamed.

L'intreccio del romanzo segue un andamento cronologico frammentato. Ripercorrendo le tappe fondamentali della fabula scopriamo la storia di Timira Hassan, nome somalo di Isabella Marincola, una donna la cui vita si svolge tra Italia e Somalia e che attraversa i grandi eventi del Novecento fino ai primi anni 2000.

Isabella nasce il 16 settembre 1925 a Mogadiscio da un'unione illegittima tra Ashkiro Hassan, somala, e Giuseppe Marincola, originario di Pizzo Calabro, maresciallo di fanteria del Regio esercito italiano. Nello stesso anno il fratello Giorgio, che era nato nel 1923, viene portato in Italia dal padre affinché riceva «l'educazione che merita»¹.

Durante la Seconda guerra mondiale Giorgio si unisce alla Resistenza e muore nel 1945, a 22 anni, combattendo contro i nazisti. La sua morte lascia una ferita che Isabella medica lungo tutta la sua esistenza, anche quando, da anziana, si reca nella Val di Fiemme per cercare una traccia del fratello nel luogo in cui era morto.

Nel 1927 Isabella raggiunge il padre e il fratello a Roma. Sottratta alla madre naturale, viene cresciuta dalla nuova moglie del padre, Flora Viridis, insieme ai fratellastri Rosa e Ciro. La composizione «meticcica» del nuovo nucleo familiare non è di facile gestione nell'Italia degli anni '30 e Isabella conosce le prime discriminazioni, a scuola e in famiglia, dove Flora non esita a usare le maniere forti.

Isabella consegue la maturità classica e si iscrive alla facoltà di Scienze naturali. Dopo l'ennesima lite con Flora se ne va di casa e comincia a mantenersi facendo lavori saltuari e posando come modella. Ambita per la sua bellezza e per il fascino considerato "esotico", frequenta gli atelier di artisti come Assen Peikov, Renato Guttuso, Antonio Donghi. Conosce l'ambiente borghese e intellettuale dell'epoca, la cui descrizione non sempre è lusinghiera. Nel 1947 sposa il primo marito, il regista Alfredo Zennaro, col quale conduce una vita squattrinata. Cerca di sfondare nel mondo del cinema e del teatro aggiudicandosi alcuni ruoli:

¹ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi, 2012, p. 48.

nella *Lunga notte di Medea* (1949) di Corrado Alvaro interpreta Layalé, la schiava di Medea; in *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis compare nelle vesti di una «strana mondina nera», come si legge nella quarta di copertina di *Timira*.

La carriera da attrice, tuttavia, non decolla:

La mia carriera nel cinema è stata molto breve.

Ennio Flaiano diceva che se avessero tratto un film da *Tempo di uccidere*, il suo primo romanzo, avrebbe chiesto alla produzione di farmi interpretare la protagonista, una ragazza etiope. Ma erano promesse da *Caffè Greco*, impegnative come un sorso di vino, e io avevo un continuo bisogno di soldi, mentre il cinema poteva offrirmi solo impieghi minuscoli, saltuari, e i soliti rifiuti per le parti più impegnative, perché «sei brava, per carità, ma la moglie del protagonista non può essere nera, capisci? Non è il tipo»².

Una svolta nella vita di Isabella avviene grazie al giornalista Lamberto Pataconi, suo secondo marito, che scopre dove si trova Ashkiro Hassan, la madre naturale di Isabella. Così, nel 1956 Isabella torna in Somalia, alla riscoperta di un passato che disattende lo stereotipo del ritorno idilliaco alle origini. A Mogadiscio, Isabella, oltre alla complessa riconciliazione con la madre, frequenta la classe intellettuale e politica al tempo dell'AFIS (Amministrazione fiduciaria italiana della Somalia, 1950-1960).

A seguito del fallimento del matrimonio con Lamberto, Isabella conosce Mohamed Ahmed, futuro padre di Antar, che nasce nel 1963. A Mogadiscio per Isabella comincia un lungo periodo segnato da un contesto storico-politico che va inasprendosi: nel 1969 il primo ministro Abdirashid Ali Shermake viene assassinato. Con la salita al potere di Siad Barre il padre di Antar finisce agli arresti perché era Capo di gabinetto di Shermake. Durante questi anni Isabella si mantiene insegnando lingua italiana alla scuola italiana. Nel 1991, deposto Barre, scoppia una sanguinosa guerra civile. Isabella, a malincuore, si convince a rifugiarsi in Italia.

Antar cerca di trovare una sistemazione per la madre a Bologna, dove si era trasferito per studiare Scienze politiche. Nonostante Isabella sia cittadina italiana, la doppia cittadinanza somala con il nome di Timira Hassan genera un cortocircuito burocratico: cittadina italiana e profuga somala nello stesso tempo, Isabella non ha diritto ai fondi per i rifugiati finché non dimostra di essere residente su suolo italiano. La ricerca di una casa in cui vivere si conclude nel 1992 grazie all'aiuto della parrocchia locale.

² *Ivi*, p. 235.

Il periodo storico affrontato nel romanzo, dunque, copre un arco di 86 anni: dalla nascita di Isabella Marincola a Mogadiscio nel 1925, durante il mandato di Cesare Maria De Vecchi (governatore della Somalia dal 1923 al 1928), al 1992 a Bologna, dove Isabella si rifugia dopo 30 anni passati in Somalia. Parallelo a questi due piani temporali corre l'anno 2011, che è il presente narrativo di una delle voci narranti del romanzo e che si situa fra due date significative: il 30 marzo 2010 Isabella muore, nel 2012 *Timira* viene pubblicato da Einaudi.

Il romanzo si articola in tre parti alle quali fanno seguito i "Titoli di coda", cioè una bibliografia ragionata dove vengono fornite fonti, approfondimenti, suggerimenti di lettura. Le tre parti che formano il romanzo sono a loro volta suddivise in capitoli numerati e contraddistinti dal luogo e dalla data di riferimento, in modo che già dall'indice si conoscono le coordinate geografiche e cronologiche in cui la storia si inserisce. A spezzare il ritmo narrativo dei capitoli si trovano 9 reperti d'archivio e una "Lettera intermittente", che è scomposta in un preludio, due interludi e un posludio.

Il meccanismo diegetico di *Timira* è complesso in quanto a ciascuna sezione corrisponde un narratore diverso.

Le "Lettere intermittenti" aprono e chiudono il romanzo e sono indirizzate a Isabella da un io narrante che sembra coincidere con l'autore Wu Ming 2, sebbene non si firmi come tale. Scritte a Bologna, le lettere sono datate dal 7 settembre al 26 ottobre 2011 e imprimono in chi legge una forte distanza temporale ed emotiva con Isabella. Il narratore, infatti, sa che Isabella non potrà mai leggerle perché è morta l'anno prima. Queste lettere, allora, sono l'occasione per riflettere a posteriori sulla genesi del romanzo e sono inserite al suo interno come un «falso paratesto»³ perché, pur facendone parte, informano sul processo che ha condotto alla sua stesura.

Nei capitoli del romanzo si alternano narratori diversi: il primo capitolo consiste in alcune pagine, alla prima persona singolare, tratte dall'agenda di Isabella Marincola. Nei capitoli successivi Isabella ricompare come narratrice intenta a raccontare le sue stesse memorie. Sebbene il romanzo si apra nel segno dell'assenza di Isabella, la sua presenza nel testo è affermata non solo dal ruolo di protagonista ma anche dalla narrazione in prima persona che le è affidata.

³ A. Sciuto, *Chi racconta, chi è raccontato. I casi di "Timira" e "Point Lenana"*, in *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014), a cura di A. Barbieri, E. Gregori, Padova, Esedra editrice, n. 30, 2015, pp. 15-32; p. 20.

La voce di Antar Mohamed, coautore e figlio di Isabella, è presente, alla prima persona, nel capitolo ottavo della terza parte del romanzo, dal titolo “Otto. Mogadiscio, 18 febbraio 1981. Il racconto di Antar”. Invece, negli altri capitoli dedicati alle vicende del personaggio di Antar la narrazione è affidata a una terza persona singolare che lascia ampio spazio ai dialoghi.

Quest’ultimo elemento è una caratteristica comune all’intero romanzo, che presenta un impianto fortemente dialogico in tutte le sue parti. Infatti, numerosi capitoli ambientati negli anni ’90 sono affidati a un io narrante che si rivolge a un «tu» identificato in Timira/Isabella, raccontandone vicende e sentimenti. A questo narratore, stando alle dichiarazioni di Wu Ming 2, spetta l’enunciazione meno veridica:

Proprio perché è una parte più inventata, più narrativa, molto spesso c’è un “ti immagino in questa situazione”, come a dire: “non è successo davvero, però ti immagino, Isabella, che fai questo, che fai quest’altro”. Quel “tu” è in qualche modo un narratore, non è esattamente uno dei due autori, non siamo né io né lui. È costruito a livello narrativo dentro al libro ma non è una voce precisa⁴.

Come vedremo, la scelta di chi far parlare nel testo, unitamente alla questione autoriale, sono aspetti centrali in *Timira*, tanto che i dubbi di chi scrive si insinuano nella narrazione stessa. All’interno della terza “Lettera intermittente” si legge:

Avevo riflettuto a lungo, in quei giorni, e m’erano rimasti in testa due timori.

Il primo riguardava la nostra coppia male assortita: una differenza d’età di mezzo secolo e gusti e giudizi molto distanti. Scrivere narrativa insieme a una donna di ottantaquattro anni mi pareva un’impresa davvero strampalata.

Il secondo timore era quello di tramutarmi in biografo o panegirista, alle prese con un libro di memorie. Volevo sentirmi libero di intrecciare i tuoi ricordi in una trama, cucendoli assieme col filo del dubbio, non della nostalgia.

Ecco perché ti ho proposto di riversare la tua vita nel registratore e di lasciare a me il compito di tradurre quei suoni su carta, per sottoporli a trasformazione avvenuta⁵.

Il timore di trasformarsi in un autore «ventriloquo»⁶, che parla “al posto di”, è dato dai temi portanti del romanzo, che si intrecciano con gli eventi della Storia filtrati attraverso la storia personale di Timira: l’impresa coloniale italiana in Somalia e i dieci anni di amministrazione fiduciaria, la Roma degli anni ’30-’40 durante le “Leggi razziali”, la

⁴ *Serata “Timira” alla Casa di Khaoula di Bologna*, con interventi di Wu Ming 2, Antar Mohamed, G. Benvenuti, F. Pezzarossa, 13 giugno 2012, (contributo consultato l’ultima volta nel settembre 2021): <<https://www.spreaker.com/>>.

⁵ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 344.

⁶ *Ibidem*.

Seconda guerra mondiale e la Resistenza, l'indipendenza somala e poi la guerra civile, fino al ritorno di Timira in un'Italia profondamente mutata e alle prese con le ondate migratorie degli anni '90 a partire dall'Albania e dal nord Africa.

Il punto di vista principale adottato nel romanzo, che è quello di Timira, implica una riflessione interna sui temi della condizione della donna, del razzismo e del corpo, non solo quello di Isabella, ma anche quelli dei personaggi colpiti a vario titolo dalla guerra e costretti a un'erranza che fa della spazialità un altro aspetto centrale di questo romanzo. Di conseguenza, la riflessione si estende ai temi della testimonianza, della memoria, della storia e alle modalità narrative in cui questi aspetti vengono sviluppati nella forma del romanzo.

Alle possibilità aperte da pratiche di scrittura diverse non è estraneo Wu Ming 2, uno degli scrittori del collettivo Wu Ming nato nel 2000 dalla dissoluzione del Luther Blissett Project⁷. Wu Ming 2 è il «nome d'arte» di Giovanni Cattabriga (Bologna, 1974). L'identità anagrafica non è subito identificabile perché si vuole porre una maggiore attenzione sul testo piuttosto che sulla figura dell'autore, come si legge nel risvolto di copertina del suo esordio da «“solista”», *Guerra agli umani*⁸: «Ogni membro del collettivo, in ordine alfabetico, è contraddistinto da un numero. I nomi anagrafici dei singoli, ancorché non segreti, non rivestono alcuna importanza. Conta solo quello che si scrive».

Lo stesso nome della *band* “Wu Ming” in cinese significa “senza nome”⁹ oppure “5 nomi”, a seconda del tono con cui lo si legge. Dal 2015 conta 3 membri¹⁰. Insieme a loro Wu Ming 2 ha pubblicato romanzi scritti con una pratica di scrittura collettiva, che non è da intendere solo come scrittura “a più mani”¹¹, ma anche come creazione di un lavoro comune teso ad

⁷ Progetto quinquennale (1994-1999) su scala europea e nazionale. Dietro allo pseudonimo “Luther Blissett” si celano numerosi «artisti e agitatori» che escogitano azioni volte a colpire l'industria culturale e i suoi meccanismi. Il progetto culmina nella pubblicazione, nel 1999, del romanzo *Q* ad opera di quattro autori del bolognese, poi confluiti in Wu Ming: <<https://www.wumingfoundation.com/>>.

⁸ Pubblicato nel 2003 tramite l'Agenzia letteraria Roberto Santachiara e poi, nel 2004, da Einaudi. Fra le opere “soliste” di Wu Ming 2 ricordiamo anche *Il sentiero degli dei*, Portogruaro, Ediciclo editore, 2010 e *Il sentiero luminoso*, Portogruaro, Ediciclo editore, 2016.

⁹ «I motivi per cui scegliemmo questo nome sono noti: omaggio ai dissidenti cinesi, critica allo scrittore-divo, citazione dal Dàodéjīng: “Wu ming tian di zhi shi” (Senza nome è l'origine del cielo e della terra). Wu Ming è una band. Al pari di tutte le band è al contempo un laboratorio, un'officina, una bottega artigiana», Wu Ming 1, *Wu Ming/ Tiziano Scarpa: face off. Due modi di gettare il proprio corpo nella lotta. Note su affinità e divergenze, a partire dal dibattito sul NIE*, 2009, p. 2: <<https://www.wumingfoundation.com/>>.

¹⁰ In ordine alfabetico: Wu Ming 1 (Bui Roberto), Wu Ming 2 (Cattabriga Giovanni), Wu Ming 4 (Guglielmi Federico). Il numero degli scrittori del collettivo ha oscillato dai 5 ai 3 membri in varie fasi. Con “Wu Ming Foundation”, invece, viene indicata «una libera federazione di collettivi, gruppi d'inchiesta, laboratori, progetti artistici, culturali e politici. Percorsi avviati su questo blog, spesso nati da discussioni intorno a nostri libri». Il blog in questione è attivo dal 2010 e si chiama «Giap» in omaggio al generale vietnamita Vo Nguyen Giap (1911-2013), al quale era intitolata l'omonima newsletter che veniva inviata agli iscritti prima dell'apertura del blog, cfr.: <<https://www.wumingfoundation.com/giap/che-cose-la-wu-ming-foundation/>>.

¹¹ Sulle forme dell'«autorialità plurima» cfr. A. Barbieri, E. Gregori, *Premessa*, in *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, cit., pp. IX-XVI.

apportare nella società un cambiamento che sia frutto di un sentire condiviso. Wu Ming proviene dalla cultura dei movimenti altermondialisti e si contraddistingue da un'attenzione alle pratiche di scrittura dove sono chiamati in causa, oltre al piano letterario, anche il piano politico e un impegno civile¹². Come nota Giuliana Benvenuti, Wu Ming fa tesoro delle caratteristiche formali del postmodernismo (ibridazione tra generi letterari e letteratura colta/popolare, postura ironica e autoriflessiva, struttura metatestuale) le quali, unite a una tensione empatica e all'uso di «tonalità epiche»¹³, tentano di coinvolgere chi legge, di rendere il pubblico parte attiva e non fruitore passivo dell'oggetto-libro. L'uso di internet, delle nuove tecnologie, dei media¹⁴ rientra nella poetica e nelle pratiche narrative del collettivo, che si serve della realtà virtuale per creare una comunità interattiva online¹⁵.

La produzione di Wu Ming si distingue in due filoni principali: romanzi storici e “oggetti narrativi non identificati” (UNO)¹⁶. In quest'ultima categoria può essere inserito *Timira*, che insieme a *Point Lenana* (2013) di Wu Ming 1 e Roberto Santachiara forma un «dittico»¹⁷ postcoloniale. La collaborazione con un coautore esterno al collettivo era già stata sperimentata in *Asce di guerra* (2000), scritto da Wu Ming 2 e Vitaliano Ravagli.

Nel caso di *Timira* il coautore è Antar Mohamed, figlio di Timira Hassan/Isabella Marincola. Traduttore, mediatore interculturale, scrittore, Antar Mohamed arriva in Italia nel 1983 con una borsa studio e si iscrive alla facoltà di Scienze politiche di Bologna. Nel 1991 lo raggiunge la madre in fuga da Mogadiscio a causa della guerra civile¹⁸.

¹² G. Benvenuti e R. Ceserani, *Autori collettivi e creazioni di comunità: il caso di Wu Ming*, *ivi*, pp. 1-14; p. 4.

¹³ G. Benvenuti, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 23-24.

Wu Ming non limita il suo impegno alla sfera del web ma interagisce di persona, come dimostrano le presentazioni dei romanzi (in librerie indipendenti, università, biblioteche comunali, luoghi attivi nel campo sociale, spazi di coworking, ecc.), i trekking urbani, i *reading* musicati, ecc. La scelta di apparire in pubblico dal vivo, evitando sia dibattiti televisivi che riproduzioni fotografiche, mira ad accrescere il valore dello scambio sociale e a scongiurare il formarsi di un autore-simbolo. Le registrazioni di questi eventi, insieme a interviste e conferenze, si trovano nei podcast di “Radio Giap Rebelde”: «Quando parlo di “voce”, non uso il termine solo in senso metaforico, ma anche letterale. Sul nostro sito c'è la sezione “Audioteca”, che personalmente ritengo il vero “cuore” della nostra comunicazione sul web», cfr. Wu Ming 1, *Wu Ming/ Tiziano Scarpa: face off*, cit.

¹⁴ A questo proposito segnaliamo il profilo pinterest di *Timira*:

<<https://www.pinterest.it/einaudieditore/timira/>>.

¹⁵ Sul «compromesso» editoriale del *copyleft*, le politiche di promozione editoriale e gli esordi del collettivo Wu Ming cfr. M. Amici, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, in «Bollettino di Italianistica», n. 1, 2006, pp. 184-207. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021):

<<https://www.wumingfoundation.com>>.

¹⁶ G. Benvenuti e R. Ceserani, *Autori collettivi e creazioni di comunità: il caso di Wu Ming*, cit., p. 9.

¹⁷ Wu Ming, Speciale “Timira” e “Point Lenana”: quattro autori, due libri, molte voci, la storia, 20 novembre 2011: <<https://www.wumingfoundation.com>>.

¹⁸ Vedi anche *Intervista a Antar Mohamed Marincola*, in *L'eredità scomoda: appunti sul passato coloniale*, a cura di V. Asioli e G. Gabrielli, «Educazione interculturale: culture, esperienze, progetti», Gardolo, Erickson, vol. 11, n. 3, 2013, pp. 375-379.

Durante la presentazione di *Timira* alla Biblioteca Casa di Khaoula, a Bologna, Antar Mohamed ha chiarito alcuni punti relativi alla genesi del romanzo. Wu Ming 2 stava lavorando al progetto insieme a Isabella Marincola già da 3 anni quando, nel 2010, lei muore. A questo punto, è Antar a proporre a Wu Ming 2 di portare comunque a termine l'opera: «Scrivere questo libro è stato un modo per me di elaborare il lutto»¹⁹.

Antar Mohamed definisce il processo di scrittura di *Timira* un «lavoro mescolato» perché la stesura collettiva e le correzioni reciproche hanno portato a un «amalgama» in cui non si può più stabilire chi ha scritto cosa. Il metodo di lavoro, prosegue l'autore, è stato analogo a quello che Wu Ming 2 aveva impostato con Isabella: stilata una scaletta, ciascuno sceglie un tema in autonomia e poi corregge il lavoro dell'altro. L'impianto narrativo del romanzo, specifica Wu Ming 2, era stato concordato con Isabella e ad esso si sono aggiunte le circa 20 ore di conversazione registrate nel corso dei mercoledì pomeriggio in cui, a partire dal 2008, si recava da lei.

La stesura del romanzo *Timira* si avvia dopo che era stata ricostruita la storia del fratello di Isabella, Giorgio, all'interno del «progetto transmediale multiautore» di cui fanno parte il saggio storico *Razza Partigiana. Storia di Giorgio Marincola (1923-1945)*²⁰ di Carlo Costa e Lorenzo Teodonio; il *reading-spettacolo Basta uno sparo. Storia di un partigiano italosomalo nella Resistenza italiana*²¹ di Wu Ming 2; il sito internet del progetto²²; il breve documentario su Isabella Marincola *Quale razza*²³, realizzato nel 2009 da Aureliano Amadei.

Il fatto che Isabella Marincola non compaia fra gli autori sulla copertina di *Timira* ha destato alcune perplessità²⁴. Wu Ming 2 ha motivato questa scelta come un'assunzione di responsabilità visto che, di fatto, Isabella non ha potuto scrivere e concludere il lavoro²⁵. Tuttavia, nella quarta di copertina figura come autrice:

Timira è un «romanzo meticcio» che mescola memoria, documenti di archivio e invenzione narrativa. Scritto da un cantastorie italiano dal nome cinese, insieme a un'attrice italosomala ottantacinquenne e a un esule somalo con quattro lauree e due

¹⁹ *Serata "Timira" alla Casa di Khaoula di Bologna*, cit.

²⁰ Editto la prima volta da Iacobelli nel 2008 con una prefazione di A. Triulzi. L'edizione del 2015 è arricchita da un testo di Antar Mohamed e da un *reading* di Wu Ming 2.

²¹ Libretto più CD edito da Massa, Transeuropa, 2010. Il *reading* tratto da *Razza partigiana* è disponibile online su Arcoiris TV, 22 settembre 2009: <<https://www.arcoiris.tv/>>.

²² <<https://www.razzapartigiana.it/>>. (Contributo consultato l'ultima volta nel settembre 2021).

²³ <<https://www.youtube.com/>>. (Contributo consultato l'ultima volta nel settembre 2021).

²⁴ «La motivazione che viene addotta per l'estromissione di Isabella Marincola dalla funzione autoriale è la sua morte durante la stesura del testo, motivazione che appare alquanto debole», C. Romeo, *Riscrivere la nazione*, cit., p. 34, nota 96.

²⁵ *Serata "Timira" alla Casa di Khaoula di Bologna*, cit.

cittadinanze. Per interrogare, attraverso l'epopea del passato, un tempo che ci vede naufraghi, sulla sponda di un approdo in fiamme.

Questo tempo dove ci salveremo insieme, o non si salverà nessuno.

Giuliana Benvenuti analizza la questione autoriale a partire dalla disposizione verticale dei nomi sulla copertina: al nome di Wu Ming 2 succede quello di Antar Mohamed, seguito dall'ideogramma che identifica il collettivo Wu Ming, dopo il quale si trova, in un formato più grande, il nome-titolo *Timira*, che, considerata la disposizione, potrebbe essere interpretata anche come la terza autrice. Il sottotitolo, *Romanzo meticcio*, compare fra *Timira* e la fotografia di Timira stessa, posizionata sulla restante parte (più di metà) della copertina²⁶.

Benvenuti considera *Timira* all'interno del «romanzo neostorico italiano» sulla base della relazione tra letteratura e storiografia che si stabilisce nel testo, laddove la Storia non viene semplicemente riscoperta ma ricreata attraverso una sua riscrittura²⁷. Più nello specifico, la studiosa interpreta *Timira* come un «docu-mémoire», che è un genere apparentato con il «docu-drame» e con il «*fact-fiction-novel*»²⁸. Sotto queste definizioni si mira a racchiudere la complessità di un testo che ibrida scrittura diaristica, *autofiction*, racconto storiografico. Un testo, *Timira*, che deborda dai suoi confini tramite l'apparato di fotografie e riproduzioni di reperti d'archivio, che non sono da considerarsi soltanto paratesto ma parte integrante del romanzo, cioè elementi che intervengono attivamente nel processo narrativo. A ciò si aggiunge il contesto transmediale in cui il romanzo è inserito e in concomitanza del quale è opportuno leggerlo.

Considerati questi aspetti, emerge come sia il personaggio di Timira a collegare gli elementi del libro, dove confluiscono testimonianze, lettere, documenti storici, memoriali, cronologie, immagini, brani prettamente letterari. Dato il ruolo centrale ricoperto da Isabella/Timira, Benvenuti la definisce come «un modèle de résistance et de conquête des espaces de *agency*»²⁹.

Infatti, la costruzione di una protagonista forte, comune ai romanzi presi in esame in questo lavoro, viene rivendicata in modo esplicito in *Timira*, dove «la condizione femminile» è un «tema fondamentale»³⁰ del romanzo. Conviene allora interrogarsi sui possibili modelli che fanno da sostrato a *Timira*, sul ruolo che è chiamata a rappresentare e sulle modalità narrative impiegate per raccontarla.

²⁶ G. Benvenuti, *Docu-mémoire. "Timira" et les sources du roman néohistorique italien*, cit., pp. 321-322.

²⁷ *Ivi*, p. 331.

²⁸ *Ivi*, p. 317.

²⁹ *Ivi*, p. 320.

³⁰ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 504.

5.1 «ATTRAVERSAMENTI» DI TIMIRA

La disposizione degli eventi raccontati in *Timira* non segue un «criterio cronologico» perché l'obiettivo degli autori non è quello di redigere una biografia in senso stretto, né quello di adottare un tono nostalgico conferito dal valore della testimonianza³¹. Come ha specificato Wu Ming 2, il personaggio di Timira non doveva essere «solo testimone, ma anche interprete»³² della sua stessa storia che nel romanzo inizia in *medias res*, a Mogadiscio, in piena guerra civile (1991). Nel corso della narrazione, tramite flashback, vengono ripercorse tutte le tappe della storia, quindi dall'infanzia di Timira in Somalia fino al suo ritorno in Italia.

Si individuano alcuni spostamenti principali di Timira: il primo avviene da bambina, quando viene portata da Mogadiscio a Casal Bertone per volere del padre. La traversata in nave da Mogadiscio a Napoli è narrata attraverso il dialogo fra due suore piemontesi della Consolata di Mogadiscio³³ incaricate di scortare Isabella, che con sé ha una bambola di nome “Timira”. Ad attendere il suo arrivo è presente anche Flora, la nuova moglie del padre:

– Ma dico, *i l'eye vist la madamina* Flora? Era un pezzo di legno, *pròpi 'ntòch d'bòsch*, non ha nemmeno aperto le braccia per prendere la figlia, ancora *'n pòch e a robatava pèr tèra*.

– E cosa vi aspettavate, i salti di gioia? Povera donna, provate a mettervi nei suoi panni. Quella bambina è l'immagine del peccato di suo marito³⁴.

Nell'“Atto di riconoscimento”³⁵ di Isabella, inserito nel romanzo, viene dichiarata la sua nascita da un'«unione illegittima» con un'«indigena». Sul finire degli anni '20 non era usanza comune riconoscere i figli nati da unioni miste. Come ricorda Alessandro Triulzi in *Giorgio Marincola: una storia esemplare*³⁶, la convivenza tra italiani e donne somale viene sconvolta dalle “Leggi razziali”:

Nell'Italia liberale, e nei primi anni del fascismo, il governo non interverrà sulla piaga del *madamato* e sui suoi lasciti, i figli meticci, che acquisivano, una volta

³¹ *Serata “Timira” alla Casa di Khaoula di Bologna*, cit.

³² *Ibidem*.

³³ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 510.

³⁴ *Ivi*, p. 68.

³⁵ *Ivi*, Reperto n. 2, p. 46.

³⁶ A. Triulzi, *Prefazione* a C. Costa, L. Teodonio, *Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola (1923-1944)*, Roma, Iacobelli, 2008.

riconosciuti, la cittadinanza del padre. Solo più tardi le leggi razziali del fascismo sconvolgeranno la prassi delle convivenze con donne indigene, proibendo ogni legame con i nativi e negando il riconoscimento della prole, con il risultato che da allora i figli proibiti (e abbandonati per legge) degli italiani in colonia verranno affidati a istituti missionari da cui i meticci prenderanno, in Somalia, il nome collettivo, e lo stigma sociale, di *ciyaal missioni*, i figli della Missione³⁷.

La sorte dei cosiddetti «meticci» viene raccontata anche durante il secondo spostamento di Isabella. Cronologicamente siamo nel 1956 e, stavolta, Isabella parte dall'Italia per la Somalia al fine di conoscere la madre naturale, alla quale era stata sottratta tanti anni addietro. La possibilità concreta di ritornare a Mogadiscio comporta un'insidiosa riflessione sul sentimento di appartenenza:

Eppure sapevo che una volta sbarcata non mi sarei certo sentita a casa, per il semplice fatto che quel sentimento non lo avevo mai provato, a meno che «sentirsi a casa» non significhi avere addosso gli occhi dei passanti, come mi accadeva a Roma, o essere presi a curbasciate, come a Casal Bertone, o andare a dormire nei camerini di un teatro. Solo negli ultimi sei anni avevo conosciuto qualcosa di simile a una vera casa, quella di Lamberto, ma mi bastava uscire dal portone per diventare straniera. Mi domandai se questo non fosse un vantaggio: la capacità di provare, in ogni situazione, un familiare disagio³⁸.

Isabella acconsente a partire e sul piroscafo, oltre a lei e al marito, viene imbarcata anche la «vecchia bambola di panno Lenci»³⁹ Timira. In occasione della serata di ballo che Lamberto ha organizzato per il suo ritorno, Isabella incontra Piero Russo, un giovane italo-somalo che con il fratello di Isabella, Giorgio, condivide l'anno di nascita e la passione per la medicina:

- Vostro marito è un giornalista, vero? Attese che annuisci e riparti.
- Mi hanno detto che è qui per fare un reportage sull'amministrazione fiduciaria. Di nuovo confermai con un gesto del capo.
- Allora mandatelo da me, uno di questi giorni. Ho da rivelare uno scandalo. Come vi dicevo, faccio il ginecologo e aiuto le donne che partoriscono in ospedale. Ebbene: so per certo che i figli meticci, i bambini come noi, sono ancora sottoposti alle leggi fasciste.
- Cioè? Come sarebbe a dire «sottoposti»?
- Sarebbe a dire che i padri non li riconoscono e alle madri è proibito tenerli. Finiscono al brefotrofo, come prima della guerra. Senza cognome, senza patria, figli di nessuno. Non si sa nemmeno quanti siano⁴⁰.

³⁷ *Ivi*, p. 12.

³⁸ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 266.

³⁹ *Ivi*, p. 265.

⁴⁰ *Ivi*, p. 278.

Piero Russo rappresenta un'eccezione, come Isabella e Giorgio, perché ha avuto l'opportunità di studiare in Italia. Durante la serata la gerarchia implicita tra gli invitati italiani, i «somali *puri*»⁴¹, i figli di unioni miste non manca di essere sottolineata dato che, agli occhi di chi è finito in brefotrofo, la sorte di Isabella appare «fortunata», come afferma anche Jama Ganni, commissario di Mogadiscio:

– Per quelli della mia età questo è un grande, come si dice... *fiardello*? Volevamo studiare, ma non ci era permesso. Potevamo arrivare giusto fino alla terza elementare. “Un indigeno basta che sappia tenere in mano il fucile o la zappa”, ci dicevano. Altre nazioni coloniali hanno fatto solo questo, di buono: istruire i sudditi, e adesso ci sono scienziati kenyoti e senegalesi che hanno studiato a Londra e a Parigi. Qui no. Nessun somalo ha fatto l'università in Italia. Non abbiamo scienziati. L'Italia poteva fare una cosa buona, una sola: ma non l'ha fatta⁴².

Durante la permanenza di Isabella a Mogadiscio i suoi numerosi tradimenti portano al capolinea il matrimonio con Lamberto, che ritorna in Italia. Anche Isabella torna a Roma quando scopre di essere rimasta incinta e decide di abortire. Affittata una stanza nella periferia romana, si mantiene dando ripetizioni di latino e greco e traducendo dall'inglese, finché un giorno incontra Mohamed Aden, che si è appena laureato in Scienze politiche. È in veste di sua moglie che, nel 1962, torna a Mogadiscio e assume il nome di Timira Hassan.

Questo quarto spostamento, in compagnia dell'immane bambola Timira, apre la terza parte del romanzo. Per enfatizzare, forse, la postura non convenzionale della protagonista, nell'incipit viene parodiato un testo canonico della letteratura francese ed europea:

Il mio professore di Italiano al liceo *Umberto I* di Roma, quando voleva cantarci le lodi della sintesi, recitava un paragrafo dell'*Educazione sentimentale* di Flaubert, dove vent'anni di vita sono riassunti in tre righe.

«Egli viaggiò. Conobbe la malinconia dei piroscafi, i freddi risvegli sotto la tenda, lo smarrimento dei paesaggi e delle rovine, l'amarezza delle amicizie interrotte. Ritornò. Fece vita di mondo, ebbe altri amori ancora».

A voler seguire quell'esempio, si potrebbe fare un sommario simile per i miei anni Sessanta.

«Scelse la Somalia. Conobbe il sole dell'indipendenza, il dolce sorriso di un figlio, le aule polverose della scuola italiana, l'invidia e il disprezzo per il suo sangue misto. Sognò. Fece vita di casa, restò fedele al marito».

⁴¹ *Ivi*, p. 276.

⁴² *Ivi*, p. 279. Corsivo nel testo.

Il mio vecchio professore ne sarebbe entusiasta, ma a me non va di liquidare in poche parole gli unici anni spensierati che ho trascorso in riva all'Oceano Indiano⁴³.

Stavolta Isabella resta in Somalia per 30 anni. Lavora come insegnante di italiano e si occupa di Antar insieme a Mohamed, che si divide tra lei e «l'Altra» moglie, con la quale era già sposato e da cui aveva avuto dei figli.

Nove anni dopo l'indipendenza somala, avvenuta il 1° luglio 1960, il presidente Ali Shermake viene assassinato e Mohamed Siad Barre, generale dell'esercito, sale al potere con un colpo di stato. Nel "Reperto n. 8" della sezione "Archivio storico" di *Timira* è riportato il "Discorso Rivoluzionario" del dittatore, profondamente avverso a ingerenze coloniali e ispirato da ideali nazionalistici e religiosi⁴⁴. Il padre di Antar viene arrestato e Isabella perde il lavoro perché la lingua italiana viene esclusa dall'insegnamento scolastico a favore della lingua somala⁴⁵. Seguono anni difficili in cui Isabella riesce a ottenere una borsa di studio in Italia per Antar, dà lezioni private e inizia la convivenza con Bruna Galvani, un'italiana trasferitasi in Somalia, con la quale condivide l'affitto e gli studenti cui impartire le lezioni. Siamo nel 1990 e la situazione di Isabella sta per cambiare di nuovo:

– Sì, hai ragione, – ammisì colmando di nuovo i bicchieri, – ho messo i miei pezzi in equilibrio, ma è una calma apparente. Gli sbagli non si archiviano, si rattoppano, e il filo può sempre scucirsi, da un momento all'altro. Ho un lavoro instabile, senza prospettive di pensione, in un paese sul lastrico, di cui non parlo la lingua. Ho un figlio a seimila chilometri di distanza, che non si decide a laurearsi, e un fratello morto come il più inutile degli eroi. Mio marito è diventato una specie di prete e la mia unica amica vuole convincermi a tutti i costi che sono una vecchia cotica da buttar via. Direi che ce n'è abbastanza per non stare tranquilla, a prescindere dalle stranezze che vorrà riservarmi il futuro⁴⁶.

L'anno successivo, l'inasprirsi della guerra civile la costringe ad andarsene. Allora, il marito Mohamed la esorta a raccogliere le sue cose e a prepararsi alla partenza:

- Io te l'avevo detto di tenerti pronta... Ma poi scusa: è solo questione di mesi. Tra poco arriva l'estate, pensala come una vacanza.

Questa volta sei tu ad alzarti risentita, e vorresti farlo con fierezza, ma l'artrosi e la mole non ti concedono più di recitare come una volta.

Afferri una candela, facendo attenzione a non spegnerla. Giri le spalle a tuo marito e infili il corridoio, passando di fianco agli scaffali, carichi di tutti i libri che non porterai con te.

⁴³ *Ivi*, p. 351.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 383-385.

⁴⁵ *Ivi*, p. 396.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 480-481.

– Per quelli non ti preoccupare, – la voce di Bruna ti raggiunge dal tinello. – Quando saccheggeranno la casa, forse avranno anche lo stomaco di violentarmi, ma i libri non se li prenderanno di sicuro.

Non c'è dubbio, ma tu allunghi lo stesso una mano e sfili dai ranghi l'*Iliade* e l'*Odissea*, perché a un tratto ti senti come Noè prima del diluvio, anche se la tua arca è grande come una valigia, e il tuo futuro leggero, massimo venti chili⁴⁷.

La selezione delle cose da mettere in valigia non riguarda soltanto i libri ma anche vestiti, scarpe, beni di prima necessità e ricordi, tra lettere e fotografie, da portare con sé. L'inventario da fare nel «caos» degli oggetti della casa è degno di un «archivista» e la scelta deve essere ristretta a ciò di cui davvero non si può fare a meno per ricostruirsi altrove: «Devi prendere con te i ricordi fecondi, quelli che con poco sforzo possono rigenerare la memoria»⁴⁸.

Il tono ironico del narratore, che si rivolge a un “tu” impossibile identificato nella stessa Timira/Isabella, contrasta sia con la gravità del contesto storico sia con i riferimenti colti ai testi fondatori della letteratura e della cultura occidentale, cioè i poemi omerici e il racconto del patriarca biblico Noè, narrato nella *Genesi*. Questi libri, pur rappresentando l'unico punto fermo nel momento di crisi, allo stesso tempo sono sviliti nella loro autorevolezza: «i libri non se li prenderanno di sicuro». Tale provocazione non appare casuale se, da un lato, si considerano alcune caratteristiche di questo romanzo, che sono la personale odissea di Timira, la sua lotta per la sopravvivenza, la fuga senza possibilità di ritorno, e se, dall'altro, questi stessi elementi vengono letti tenendo conto dell'impianto teorico che soggiace al testo. *Timira*, è stato osservato⁴⁹, risente delle istanze promosse dalle teorie postcoloniali, come si deduce anche dal riferimento al critico Roberto Derobertis nei “Titoli di Coda”⁵⁰. Inoltre, *Timira* è influenzato dalle correnti della critica letteraria contemporanea, tese a recuperare categorie preesistenti per poi rivestirle di “nuovo” significato. Ci riferiamo, come vedremo, al cosiddetto “New Italian Epic” (NIE), che, nota Clarissa Clò, trova una sua attuazione in *Timira*:

Like other Wu Ming novels, *Timira* offers the opportunity to address and assess the transmedia storytelling potential of the New Italian Epic to travel across platforms, create new archives and speak to different constituencies seeking alternative hi/stories

⁴⁷ *Ivi*, p. 43.

⁴⁸ *Ivi*, p. 45.

⁴⁹ «In our opinion, *Timira* has been more strongly influenced by critical essays on migrant and postcolonial Italian literature», cfr. D. Comberiati e L. Luijnenburg, *New Postcolonial Art Forms: “Timira” as Multi-Genre Object Between Cinema and Literature*, in *Destination Italy: representing Narration in Contemporary Media and Narrative*, a cura di E. Bond, G. Bonsaver, F. Falloppa, Oxford, Peter Lang, 2015, pp. 271-285; p. 272.

⁵⁰ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 506.

and complex multifaceted answers. [...] In sum, *Timira* offers a rich and fascinating portrait that sheds light on Italian colonial and postcolonial history, as well as on Italy's postwar art, literature, cinema and popular culture. The protagonist is simultaneously a legendary, larger than life character and a deeply flawed human being. Isabella/Timira literally embodies the contradictions of the twentieth century, from Italian colonialism and Fascism to the postcolonial condition of global citizens and refugees, through the multifarious adventures that she and her family endured⁵¹.

Preparata la valigia, il trasferimento dalla casa di Isabella e Bruna all'aeroporto è stato organizzato da Mohamed e avviene su un pick-up scortato da quattro miliziani armati di mitragliatrice e di fucili. Dopo numerosi giorni passati in un domicilio coatto, allo sguardo di Isabella si offre lo spettacolo di una Mogadiscio bombardata e colpita nei monumenti posti a memoria della sua storia: la piazza Quattro Novembre: «due colonne ioniche erette in memoria dei Caduti delle guerre coloniali. Caduti italiani, s'intende. Niente nomi di ascari o *dubat* accanto a quelli del capitano Cecchi e di altri eroi di razza»⁵²; l'obelisco del milite ignoto somalo, caduto per la guerra di liberazione dell'Ogaden dall'Etiopia (1977-1978), conclusasi con la sconfitta somala; i luoghi di cultura come biblioteche, teatri e musei, crivellati di pallottole; la statua trafugata di Sayid Mohamed (1856-1920), capo della resistenza somala contro le intrusioni britanniche, etiopiche, italiane; l'Arco di Trionfo: «Giunti sulla rotonda del "Kilometro 4", persino la paccottiglia dell'Arco di Trionfo Popolare ti strappa un addio in stile Lucia Mondella. Poi le architetture finiscono e l'ultimo nastro d'asfalto è un corteo di fuggiaschi, case sventrate, posti di blocco e sopravvivenza»⁵³. Come suggerisce Clò, è da intendere in modo sarcastico l'accostamento di Timira a Lucia, eroina dei *Promessi Sposi*, romanzo storico su cui si è forgiato parte dell'immaginario italiano. La figura «postcoloniale» di Isabella/Timira, infatti, stride accanto a quella nazionale di Lucia:

As a colonial subject first and a postcolonial one later, Isabella/Timira does not fit the typical Western model for assimilation. As discussed above, her characterization as a black Italian, "un'italiana dalla pelle scura", denies her the ability to blend in and be considered truly Italian, but such incommensurability, which along with displacement, alienation and disidentification defines her existence from the beginning, also generates the potential for alternative and oppositional forms of subjectivity and history⁵⁴.

⁵¹ C. Clò, *Collective Transmedia Storytelling from Below: Timira and the New Italian Epic*, in *Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema*, a cura di L. Di Martino, P. Verdicchio, Newcastle upon Tyne, England, Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 97-117; p. 101.

⁵² Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 58.

⁵³ *Ivi*, p. 59.

⁵⁴ C. Clò, *Collective Transmedia Storytelling from Below: Timira and the New Italian Epic*, cit., p. 105. Clò rinvia a L. Lowe, *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 103-104.

Nei “Titoli di coda” si legge che la descrizione di Mogadiscio nel tratto percorso da Isabella è stata realizzata tramite immagini e video reperiti su internet, ragion per cui l’immagine della città potrebbe sembrare più quella di una «cartolina» che quella di un «luogo» vero e proprio, inteso come «depositario» di un significato capace di «generare» la storia⁵⁵:

Per la descrizione di Mogadiscio, lungo il tragitto tra la casa di Isabella e l’aeroporto, abbiamo attinto a una tale quantità di fonti che è difficile ricordarle tutte.

Sia Google Earth che Wikimapia contengono molte foto di Mogadiscio, dagli anni Trenta fino ai giorni nostri, ed etichette che specificano il nome dei diversi luoghi.

Su Flickr e su YouTube si trovano altre foto e video amatoriali sulle condizioni della città durante i primi mesi del 1991.

Abbiamo ricostruito la storia di piazza Quattro Novembre e del monumento ai caduti delle guerre coloniali, grazie alle foto d’epoca riportate su mogadishuimages.wordpress.com, nonché sulla pagina Facebook di Paolo de Vecchi di Val Cismon⁵⁶.

Tuttavia, nel romanzo è presente un’attenzione ai luoghi, specialmente nella loro resa simbolica di una memoria complessa e spesso dimenticata. Lo si nota nelle riflessioni sparse nel romanzo, come quella relativa all’epigrafe fascista sull’arco di trionfo in via Vittorio Emanuele, nella Mogadiscio degli anni ‘50, che recita: «A Umberto I - Romanamente»⁵⁷. Nella prima persona narrante di Isabella si percepiscono gli autori del romanzo commentare: «Difficile stabilire come comportarsi, con le celebrazioni marmoree di un regime trascorso: se abatterle oppure conservarle, a futura memoria»⁵⁸.

Sempre attraverso la voce di Isabella viene raccontato l’eccidio di Mogadiscio, benché lei non vi abbia assistito di persona, avvenuto l’11 gennaio 1948 durante la visita della Commissione ONU, che doveva pronunciarsi su un eventuale passaggio della Somalia sotto l’amministrazione italiana. La manifestazione della Somali Youth League (SYL), favorevole all’indipendenza somala, sfociò in un scontro violento nei confronti della comunità italiana:

Per i pochi italiani che ancora ricordano, l’11 gennaio del ‘48 è una data nefasta, piangono i loro cinquantaquattro morti e forse nemmeno sanno che ce ne furono altri

⁵⁵ Rimandiamo all’interpretazione proposta da Rosanna Morace: «“Cartoline” sono gli scenari ad alta riconoscibilità, che il grande pubblico globale identifica e nei quali si identifica con facilità: immagini scaricate da internet, magari ritoccate con photoshop, con colori iperrealisti e innaturali, che divengono un’effimera superficie su cui si staglia l’azione», *Luoghi, sfondi, cartoline. Spazi contrastivi dell’ipermodernità*, in «Bollettino di italianistica», n. 1-2, gennaio-dicembre 2020, pp. 328-334; p. 331.

⁵⁶ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 509.

⁵⁷ *Ivi*, p. 268.

⁵⁸ *Ivi*, p. 269.

diciassette, e tra questi Hawa Taako, la donna uccisa da una freccia, nel giorno che i somali chiamano *Ha noolato!*, «Che viva!»⁵⁹.

Hawa Taako faceva parte della Somali Youth League e il giorno della manifestazione era rimasta nel quartier generale del partito, dove qualcuno appartenente al versante italiano la uccise in circostanze mai del tutto chiarite: «Her true narrative has been obscured»⁶⁰. Come spiega la storica Saifa Aidid, la storia di Hawa Taako è stata poi utilizzata da Siad Barre a fini propagandistici. Nonostante Barre abbia dissolto la SYL nel momento in cui è salito al potere, negli anni '70 fa erigere una statua in memoria di Taako non a caso di fronte alla sede femminile del suo partito, la Somali Women's Democratic Organization (SWDO)⁶¹. In città compaiono anche altre figure simboliche del nazionalismo somalo, tra le quali ci sono la statua di Sayid Mohamed e quella per il milite ignoto⁶² che, come si è detto, sono menzionate in *Timira* lungo il tragitto di Isabella verso l'aeroporto di Mogadiscio.

Inoltre, lo stesso Wu Ming 2, in una conferenza tenuta all'Università di Warwick⁶³, si è espresso sul valore dei luoghi e del «paesaggio» all'interno di *Timira*. Seguendo l'intreccio del romanzo, Wu Ming 2 fa notare come il primo luogo che si incontra sia la Mogadiscio della guerra civile innescatasi dopo la fuga di Siad Barre. La descrizione della guerriglia attraverso il punto di vista di Isabella, che racconta nel suo diario i quattro mesi passati chiusa in casa mentre fuori avviene l'indicibile, permette di non replicare gli stereotipi sulla rappresentazione di questa pagina di storia, spesso appiattita sullo stereotipo di un «inferno» ingovernabile senza l'aiuto dei Paesi colonizzatori⁶⁴.

La seconda immagine di Mogadiscio evocata dal testo è quella degli anni '20, quando Isabella era ancora una bambina e la cattedrale, distrutta nel '91, era in fase di costruzione⁶⁵. Nel romanzo lo sguardo critico è espresso sia da Isabella, che vede con i suoi occhi e parla in

⁵⁹ *Ivi*, p. 421.

⁶⁰ S. Aidid, "*Haweenku Wa Garab*" (*Women are a Force*): *Women and the Somali Nationalist Movement, 1943–1960*, Bildhaan, «An International Journal of Somali Studies», vol. 10, 2010, pp. 103–24; p. 104. Contributo citato anche in *Timira* a p. 520.

⁶¹ «While women like Hawa Taako are incorporated into what can be called the “national metanarrative” of Somali history, they enter national memory as subjects whose agency is delimited by their metaphorical and symbolic significance. Taako, then, becomes relevant not as a politically engaged actor in the nationalist struggle, but rather as a metaphor of the tyranny of colonialism, in which even women cannot be protected from its violence», *ivi*, p. 104.

⁶² *Ivi*, p. 103.

⁶³ Wu Ming 2, *Somalia in Italians' Eyes: Questions of Space in “Timira”*, from the conference “Migration, Discrimination and Belonging: Trans-national Spaces in Post-colonial Europe”, traduzione di K. Willman, University of Warwick, 6 marzo 2013. (Contributo consultato nel gennaio 2019):

<https://www.wumingfoundation.com/Space_Timira.pdf>.

⁶⁴ *Ivi*, p. 2.

⁶⁵ *Ivi*, p. 3.

prima persona, sia dai documenti storici, che non sono inseriti per dimostrare la «verità» ma che funzionano come un altro narratore, in accordo con la dinamica polifonica del testo:

On one hand, we attempted to fill this gap thanks to a brief documentary section, entitled historical archive: in the text there are a total of ten of these, dispersed at crucial points, not to anchor the event narrated in historical fact – the truth – but rather to give an account of some episodes without passing through the optical filter of the protagonist, of her point of view on the world⁶⁶.

Infine, la terza Mogadiscio è quella degli anni '50 durante l'AFIS, dove Isabella si reca alla scoperta di un legame con la madre naturale che, di fatto, è inscindibile dal passato coloniale: «Isabella did not leave for that journey 'to rediscover her roots', as the stereotype would have it»⁶⁷.

Nel 1991 Isabella lascia definitivamente Mogadiscio per tornare in Italia, a Bologna, dove il figlio Antar la aiuta a cercare una casa. Comincia così la sua erranza in patria in quanto profuga somala. La doppia carta d'identità Isabella Marincola/Timira Hassan rende difficile l'accesso agli aiuti statali:

I documenti che custodisci sotto plastica rossa dicono verità contraddittorie. Uno afferma che sei cittadina italiana, residente in via Treviso. L'altro che sei profuga in Italia dalla Somalia in guerra. Ma come si fa a essere profughi nello stesso paese dove si è cittadini residenti? È come essere ospiti a casa propria, come mettersi le mutande sopra i pantaloni. O non sei davvero profuga (ma la branda dove stai sdraiata suggerisce il contrario) oppure non sei cittadina (ma allora il governo italiano ti avrebbe lasciato crepare in Somalia). Quindi, che cosa sei?⁶⁸

Questa «doppia appartenenza»⁶⁹ si traduce, a seconda del contesto, in una «mancata appartenenza» e in un «mancato riconoscimento» come donna, come cittadina, come sorella di un partigiano Medaglia d'Oro al valore militare. L'indigenza economica costante nella vita di Isabella è il segno di una «discriminazione di classe»⁷⁰ che si ripresenta anche in vecchiaia quando, per avere un letto e di che vivere, Isabella fa da badante a una signora con l'Alzheimer, che non a caso si chiama Itala, nome ironicamente allusivo a una patria immemore del proprio passato⁷¹.

⁶⁶ *Ivi*, p. 4.

⁶⁷ *Ivi*, p. 5.

⁶⁸ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 459.

⁶⁹ S. Camilotti e T. Crivelli, *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari digital publishing, 2017, vedi in particolare le pp. 39 e 43.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Serata "Timira" alla Casa di Khaoula di Bologna*, cit.

Dopo aver provato tutte le vie percorribili per risolvere la situazione di una residenza stabile, a Isabella non resta che prendere atto dell'assenza dello Stato e rivolgersi alle «istituzioni universali»⁷² come la chiesa cattolica, quindi a don Marino, il parroco di San Lorenzo. La casa tanto cercata viene infine concessa da una coppia di parrochiani in occasione della processione della Madonna di San Luca, la «Madonna Odighitria, colei che mostra la via, protettrice dei viaggiatori e quindi anche dei profughi, affogata dentro una cornice d'oro e di fiori. Una Madonna nera, marroncina, mulatta. Una Madonna “scura come le tende dei beduini, bruciata dal sole”»⁷³.

Trovata una casa, il viaggio di Isabella prosegue con la ricerca di uno spazio per la memoria del fratello Giorgio: «In Italia, non appena ti sei sistemata nella nuova casa, subito hai lottato per trovare una dimora anche a tuo fratello, alla sua storia profuga nelle terre di un passato che qui troppo spesso si chiamano oblio»⁷⁴. Nel 1991, si legge nel romanzo, Isabella si reca nei luoghi in cui Giorgio era stato ucciso. Il fatto che al posto del vecchio paese di Stramentizzo ci sia un lago artificiale è una metafora per una memoria ormai sommersa, nella quale è necessario immergersi se la si vuole recuperare⁷⁵. *Timira*, infatti, fa parte del progetto transmediale “Razza partigiana”, che nasce proprio per recuperare questa memoria e che comprende, come si è già detto, il saggio storico di Carlo Costa e Lorenzo Teodonio dove la biografia di Giorgio viene ricostruita grazie a documenti d'archivio e alle testimonianze di Isabella e di chi lo aveva conosciuto, compagni di scuola e di resistenza. I due storici prendono le mosse dall'infanzia di Giorgio in Calabria sotto le cure degli zii paterni, per poi raccontare il suo trasferimento a Roma, l'iscrizione alla facoltà di medicina, la specializzazione in malattie tropicali con lo scopo di tornare un giorno in Somalia. Infine, la lotta partigiana e la morte, a guerra già conclusa, in Val di Fiemme contro i nazisti, dopo aver rifiutato la possibilità di salvarsi fuggendo in Svizzera:

La memoria di Giorgio Marincola, tanto quella pubblica quanto quella privata, resta evidentemente legata ai suoi diversi *attraversamenti*, ai luoghi ed alle circostanze in cui essi si sono concretizzati e che sono stati teatro delle sue scelte, che non appaiono, nelle parole di Luca Canali, scelte “tra purezza e impurità, ma tra ampiezza umana di un orizzonte politico, e angustia di un retroverso cunicolo di gerarchie”⁷⁶.

⁷² Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 462.

⁷³ *Ivi*, p. 489.

⁷⁴ *Ivi*, p. 493.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 150-157.

⁷⁶ C. Costa e L. Teodonio, *Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola (1923-1944)*, cit., p. 162. La citazione è da L. Canali, *In memoria senza più odio*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1995, p. 45, corsivo nel testo.

La parola «*attraversamenti*» ci sembra appropriata anche per Isabella dato che la storia della sua vita, narrata in *Timira*, è costellata da numerosi attraversamenti geografici e identitari all'insegna di un'ambiguità resa manifesta sin dal suo duplice nome.

5.2 LA BAMBOLA TIMIRA E IL CANTASTORIE DAL NOME CINESE

La necessità di trovare una casa è esplicitata già nelle pagine iniziali di *Timira*. Il romanzo si apre con la prima delle quattro “Lettere intermittenti” indirizzate a Isabella, dove l'autore/narratore Wu Ming 2 ripercorre le tappe del loro incontro e le circostanze che li hanno portati a scrivere questo romanzo insieme. In un primo momento era stato Antar Mohamed a rivolgersi a Wu Ming 2 e a portargli una «cartelletta rossa» con all'interno alcuni documenti sulla storia di Isabella e di suo fratello Giorgio. Soltanto in seguito Wu Ming 2 stabilisce un contatto diretto con Isabella, da cui poi prende avvio il progetto del romanzo:

Su un totale di sedici fogli A4, soltanto mezzo riguarda le tue avventure. Tutto il resto gira intorno a tuo fratello Giorgio, come in un depistaggio studiato ad arte.

Ecco perché ci ho messo tanto per capire cosa volesse da me questa cartelletta rossa, ed ecco perché tu ci hai messo altri due anni per capire cosa volesse da te questo sedicente cantastorie dal nome cinese, col suo registratore a cassette sempre a corto di pile, che insisteva a suonare al tuo campanello ogni mercoledì pomeriggio.

Siamo tutti profughi, senza fissa dimora nell'intrico del mondo. Respinti alla frontiera da un esercito di parole, cerchiamo una storia dove avere rifugio⁷⁷.

In queste righe finali della prima “Lettera intermittente” si individuano tre aspetti centrali in *Timira*: le «avventure» dell'eroina protagonista Isabella, un narratore che si presenta come «cantastorie», il romanzo come «dimora» fatta di parole per chi non può avere una casa.

Nella seconda “Lettera intermittente” la funzione del romanzo viene precisata rispetto al ruolo che il «cantastorie» professionista, in quanto narra le storie «di mestiere», assumerà nel racconto della vita di Isabella:

«Senti, io mica sono uno scultore, che ti faccio un mezzobusto o una figura intera, che ti trasformo in una naiade o in Afrodite. Tu racconti, il registratore registra e vedrai che qualcosa ci verrà in mente. Io di mestiere faccio il cantastorie e il bello di una storia è che la si può raccontare anche in due, senza ruoli precisi, mentre se tu posi per un pittore, lui è l'artista e tu sei la modella, e anche se il dipinto rappresenta il tuo corpo, siamo abituati a vederci il lavoro del pittore, mentre il tuo non lo riconosciamo nemmeno. Quindi non devi domandarmi: "Cosa vuoi fare di me?" ma piuttosto: "Cosa vogliamo fare della nostra amicizia?" E io allora potrei risponderti:

⁷⁷ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 10. Corsivo nel testo.

facciamoci un romanzo. Un romanzo che abbia per protagonista "Isabella Marincola". Cioè, non proprio tu in carne e ossa, è chiaro, ma una specie di ritratto, diciamo un collage dove alcuni pezzi sono presi dalle tue fotografie, e altri invece sono disegnati o dipinti in stili diversi: carboncino, caricatura, puntinismo»⁷⁸.

Tramite la metafora del dipinto viene suggerita la creazione di un «ritratto» di Isabella con alcuni «pezzi» sparsi e assemblati grazie alla tecnica del *collage*. Il narratore, senza la pretesa di poter riprodurre la “vera” Isabella «in carne e ossa», si presenta come un *bricoleur*⁷⁹ che raccoglie le briciole necessarie a restituire la figura della protagonista, o come un detective teso a mettere insieme tutti gli indizi del caso. I «pezzi» per costruire il ritratto di Isabella non sono ricavati soltanto dalle fotografie inserite nel testo ma sono manipolati anche con «stili diversi: carboncino, caricatura, puntinismo». Dietro a questa suggestione si individuano le sfumature sul personaggio conferite dall’impianto diegetico, dal ricorso a documenti d’archivio e a strumenti bibliografici, dall’inserimento nella narrazione di un oggetto specifico, che è la bambola Timira, interpretabile come una caricatura, nella sua accezione di «immagine deformata»⁸⁰, di Isabella stessa.

Come si è visto nel primo paragrafo di questo capitolo, la bambola Timira accompagna l’omonimo personaggio di Timira/Isabella in tutti i suoi spostamenti dalla Somalia all’Italia e viceversa. Oltre che come una caricatura, la bambola potrebbe essere letta come una sorta di «miniaturizzazione» di Isabella, per impiegare un termine chiave nella spiegazione della valenza del giocattolo secondo Giorgio Agamben, citato come fonte esplicita nei “Titoli di coda” di *Timira*⁸¹.

Nel saggio intitolato *Il paese dei balocchi*, all’interno di *Infanzia e storia*⁸², Agamben scrive che il giocattolo può essere «qualunque anticaglia» e qualunque oggetto «miniaturizzato»⁸³. A differenza del «monumento», dell’«oggetto d’antiquariato», del «documento d’archivio» che «presentificano» e rendono tangibile il passato, il giocattolo

⁷⁸ *Ivi*, pp. 159-160. Corsivo nel testo.

⁷⁹ Cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 75. Agamben fa riferimento a Claude Lévi-Strauss per spiegare la differenza tra *bricoleur*, collezionista, giocatore.

⁸⁰ Vedi alla voce “Caricatura” in «Treccani Enciclopedia online». (Contributo consultato l’ultima volta nel dicembre 2021): <<https://www.treccani.it/enciclopedia/caricatura>>.

⁸¹ «Terza parte. Undici. Dar conto anche delle influenze filosofiche che riverberano nel romanzo eccede senz’altro lo scopo e la natura di queste note. Tuttavia, in questo capitolo ci sono riferimenti talmente espliciti a due testi di Giorgio Agamben, che non ci pare possibile tralasciarli. Si tratta di: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi, Torino 1995. *Beyond Human Rights*, in M. Hardt and P. Virno, *Radical Thought in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996 [trad. it. in G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996]», Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 521.

⁸² *Infanzia e storia. Distruzione dell’esperienza e origine della storia* pone le fondamenta del pensiero filosofico di Agamben e «stabilisce un vocabolario filosofico» per le opere successive, cfr. C. Salzani, *Introduzione a Giorgio Agamben*, Genova, il melangolo, 2013, p. 30.

⁸³ G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 73.

coglie sia la «temporalità» sia l'«essenza storica» del modello da cui deriva e, come tale, «presentifica e rende tangibile la temporalità umana in sé»⁸⁴. Nel giocattolo si concretizza cioè il «trapasso del mito (o dal rito) nella storia», quindi il passaggio da un tempo eterno e sincronico, in cui il rito «compone» presente e passato, a un tempo diacronico che è «spezzato» dal gioco⁸⁵. Infatti la storia, cioè il «tempo umano», è «l'opposizione e lo scarto fra diacronia e sincronia»⁸⁶, fra gioco e rito, e la «*miniaturizzazione*» ne è la «*cifra*» stessa⁸⁷.

In questo senso la bambola Timira può, forse, essere interpretata come la miniaturizzazione di Isabella in quanto è il «significante» del tempo cronologico: è la «bambolina»⁸⁸ Timira quando le viene donata nell'infanzia dalle suore; è la «vecchia bambola di panno Lenci»⁸⁹ al momento del primo ritorno a Mogadiscio, quando Isabella è già adulta; è tra i ricordi da portare con sé in occasione dell'ultimo viaggio di Isabella verso l'Italia: «Due soprammobili d'avorio, quattro gioielli in croce, due vecchie cornici e la bambola Timira, con gli occhi dipinti sul viso di panno Lenci e le trecce bionde arrotolate sulle orecchie»⁹⁰; è tra i primi oggetti a trovare posto nella nuova, temporanea sistemazione quando Isabella arriva a Bologna: «Isabella pareva a suo agio e si dedicava ai dettagli di arredamento. Aveva sistemato la bambola Timira sulla cassettera, le foto incorniciate sugli scaffali della libreria e addirittura le spezie per il tè allineate su una mensola di fianco ai fornelli»⁹¹.

Ma nello stesso tempo la bambola è anche il «residuo sincronico»⁹² in cui si concentra l'essenza della vita di Isabella. Agamben, citando lo storico Philippe Ariès, spiega il comportamento analogo di giocattoli e oggetti rituali in merito al legame che intrattengono con la morte e con i riti funebri:

Così è nelle tombe che ci imbattiamo nei più antichi esempi di quella miniaturizzazione che, nelle pagine precedenti, ci si è rivelata la cifra del giocattolo. «Gli storici dei giocattoli – scrive Ariès, - i collezionisti di bambole e di oggetti in miniatura incontrano sempre molte difficoltà nel distinguere le bambole-giocattolo da tutte le altre immagini e statuette che i cantieri di scavo restituiscono in quantità quasi industriali e che avevano la maggior parte delle volte un significato religioso: culto domestico, culto funerario...»⁹³.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 73-94.

⁸⁵ C. Salzani, *Introduzione a Giorgio Agamben*, cit., pp. 34-35.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 75.

⁸⁸ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 63.

⁸⁹ *Ivi*, p. 265.

⁹⁰ *Ivi*, p. 44.

⁹¹ *Ivi*, pp. 81-82.

⁹² G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 84.

⁹³ *Ivi*, p. 85.

Che il romanzo *Timira* svolga un ruolo nell'elaborazione del lutto della sua protagonista si deduce immediatamente anche dalla disposizione di due fotografie in particolare: sulla copertina del romanzo Isabella è ritratta bambina, mentre nell'ultima pagina è posta una sua immagine da anziana. A questo proposito l'autore e figlio Antar Mohamed ha dichiarato in un'intervista:

È successo che dopo la morte di Isabella si era creato un vuoto. Per me scrivere è stato funzionale a qualcosa che ritenevo fosse importante. Per lei era sicuramente un'operazione catartica e lo è stata anche per me: era un modo per elaborare un lutto. Alla luce di tutte le vicende che abbiamo vissuto insieme, significava prendere una distanza, rimettere in ordine, conciliarsi con qualcosa che ci ha procurato dolore. L'operazione della scrittura, nei momenti migliori, può avere questa funzione di *oltrepassamento*. Il libro non è più tuo ma di chi lo legge. Io e Wu Ming 2 siamo stati quasi uno strumento affinché Isabella potesse raccontare la sua storia⁹⁴.

Oltre alla bambola *Timira* c'è un altro oggetto, in apparenza relegabile alla dimensione di semplice dettaglio, sul quale viene invece attirata l'attenzione in una delle scene finali del romanzo, quella cioè in cui è raccontata la morte di Isabella. Si tratta della «catenina d'oro della prima comunione» che Antar e Wu Ming 2 sfilano dal collo di Isabella quando ormai lei giace sul letto e dopo che le sue ultime parole sono state: «Sto pensando al romanzo»⁹⁵.

Sempre aiutandoci con la spiegazione di Agamben sul giocattolo, la catenina d'oro, «*a gioco finito*», finita cioè la vita di Isabella, da «significante della diacronia» si rovescia nel suo opposto e diventa un «residuo sincronico»⁹⁶. In altre parole, la morte inverte e confonde le rispettive funzioni di giocattolo e di oggetto rituale⁹⁷. Nel caso specifico la rimozione della catenina è l'ultimo gesto che prelude al funerale della protagonista. La carica emotiva nelle righe finali dell'ultima "Lettera intermittente" chiude su di un tono elegiaco il romanzo, che è stato portato a termine nonostante, o forse proprio per, la morte di Isabella:

Dieci giorni dopo averti affidato al vento e all'acqua di una fontana, tuo figlio mi ha chiamato per domandarmi se il nostro romanzo potevo finire di scriverlo insieme a lui. Ho risposto di sì, ci siamo messi al lavoro e questo è il risultato. Ti sto scrivendo a penna, con la grafia stretta stretta, sul retro bianco dell'ultimo foglio del plico. Lo spazio è ancora poco, ho finito le mie correzioni e dopo pranzo devo incontrarmi con Antar per mescolarle alle sue. Di sicuro cambieremo ancora molte parole, aggiungeremo e taglieremo brani, ma la sequenza dei primi capitoli penso che rimarrà intatta, come l'avevamo pensata in uno dei nostri mercoledì.

⁹⁴ Intervista a Antar Mohamed Marincola, in *L'eredità scomoda: appunti sul passato coloniale*, cit., p. 377. Corsivo nel testo.

⁹⁵ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 495.

⁹⁶ G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 84.

⁹⁷ *Ivi*, p. 86.

*E se tutto il resto non sarà di tuo gradimento, spero ci scuserai, ma non possiamo far altro che dedicarlo a te*⁹⁸.

Come si è detto, la spiegazione del giocattolo da parte di Agamben è contenuta in *Infanzia e storia*, che è il suo «libro più benjaminiano»⁹⁹ perché fa riferimento non solo ai concetti di esperienza, tempo, storia ma anche, in modo implicito, alla riflessione di Benjamin su infanzia, gioco, giocattolo¹⁰⁰. Agamben trae particolare spunto dal saggio *Esperienza e povertà* (1933) di Benjamin, la cui tesi sulla fine dell'esperienza confluisce poi nel saggio del 1936, *Il narratore*¹⁰¹.

Per capire il recupero della figura di narratore/cantastorie¹⁰² all'interno di *Timira* e la funzione attribuita agli oggetti, nella fattispecie alla bambola e alla catenina, prendiamo le mosse dalle frasi conclusive dell'*Appendice al Narratore* di Benjamin:

Il morire in sé però non si è ritratto solo dalla comunità degli uomini tra di loro, ma anche da quella tra gli uomini e le cose; se infatti non c'è più nulla di buono da ascoltare è perché le cose non vengono più vissute come si dovrebbe fino in fondo, non vengono più consumate. L'ultimo stadio delle cose prima della loro morte è una faccenda assai particolare. Chi si affeziona ai vestiti o chi ha portato almeno una volta una vecchia cintura di pelle fino a che non è caduta in pezzi scoprirà sempre che a un certo punto, nel corso del tempo, vi si è sedimentata una storia. Si sottovaluta, in generale, il significato delle cose per il racconto. Gli uomini trasmettono storie, ma le cose – così pare talvolta – sono la casa in cui esse abitano¹⁰³.

Come i «vestiti» e la «vecchia cintura» di Benjamin, anche le «cose» di Isabella svolgono la funzione di «casa», tanto più se si considera il suo status di profuga. Durante i suoi «attraversamenti» Isabella è sempre accompagnata dalla bambola Timira, che appare allora come rifugio e come depositaria della sua «storia» dato che si consuma insieme a lei. Chi detiene l'«autorità» di raccontare quella storia, conservata in quella «cosa», è soltanto chi l'ha vissuta «come si dovrebbe fino in fondo», quindi la stessa Isabella perché, morendo nel testo e fuori dal testo, diventa narratrice, protagonista e destinataria del romanzo come le

⁹⁸ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 497. Corsivo nel testo.

⁹⁹ C. Salzani, *Introduzione a Giorgio Agamben*, cit., p. 30

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 35.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 31.

¹⁰² Il pensiero di Benjamin riveste un ruolo di primo piano all'interno della riflessione del collettivo Wu Ming, in particolare per quanto riguarda il concetto di «allegoria» che è «il nocciolo della questione sul NIE», cfr. Wu Ming 1, «*Realismo*»: *il Gigantesco Malinteso*, in *Giap*, n. 3-4, serie IX, dicembre 2008. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021): <<https://www.wumingfoundation.com/>>. Vedi anche i riferimenti a Benjamin contenuti nella versione 3.0 del NIE: Wu Ming, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit.

¹⁰³ W. Benjamin, *Il narratore e Appendice a Il narratore* [1936], in Id., *Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, 1972-1989, edizione italiana a cura di E. Ganni, H. Riediger, Torino, Einaudi, 2004, pp. 320-345; p. 345.

riconoscono i due coautori Antar Mohamed e Wu Ming 2: «*spero ci scuserai, ma non possiamo far altro che dedicarlo a te*».

Non a caso, afferma Benjamin, è proprio dalla morte che il narratore attinge la sua autorità. Il fatto che l'atto di morire sia stato espulso dalla quotidianità e relegato negli spazi asettici di ospedali e sanatori ha dato avvio al processo di estinzione della narrazione stessa. Tuttavia, l'«*auctoritas*» di tramandare le storie pertiene soltanto a chi muore: «Ma non solo il sapere o la sapienza di un uomo, soprattutto la sua vita vissuta – e questa è la materia originaria di cui sono fatte le storie – assume una forma tramandabile solo nel morente»¹⁰⁴. È in tale dinamica che, all'interno del racconto, non deve essere trascurato il significato delle «cose». In qualità di «casa», esse sono “abitate” dalle storie che trasmettono.

La nascita del romanzo «alle soglie dell'età moderna», spiega Benjamin, è il primo segno del «declino» dell'arte di narrare perché marca il distacco dal nucleo originario dell'epica, dove il romanzo coesisteva insieme al racconto¹⁰⁵. «Non c'è più tempo per l'epica» nel momento in cui Benjamin scrive perché al prestare ascolto prevale ormai la necessità di parlare, di impressionare con forme brevi come i «motti di spirito» che puntano sulla fulmineità delle frasi d'effetto, ma che poi non restano¹⁰⁶. Invece, «la musa delle forme epiche» è la «rammemorazione»¹⁰⁷ perché al cuore dell'arte di narrare si trova cosa viene ricordato, distinto da ciò che finisce nell'oblio. L'epica «è difatti oggetto di un processo metabolico spirituale» che si svolge in «stato di assenza»¹⁰⁸. Il romanzo, invece, è il prodotto della società borghese, che ha escluso dalle stanze della casa lo scandalo della morte, e il «romanziero», figura diversa dal narratore, non si rivolge più a un ascoltatore ma a un «individuo isolato»¹⁰⁹. Eppure, l'elemento musicale del romanzo, cioè la «rammemorazione», è anche «la musa delle forme epiche». Romanzo e racconto, allora, non sono compartimenti stagni ma attingono alla medesima origine, che è il «ricordo»¹¹⁰. La morte gioca un ruolo fondamentale nella comprensione del significato stesso della vita, intesa come la materia intrinseca di cui il romanzo parla e che il lettore cerca al suo interno nella più solitaria delle attività: «Chi ascolta una storia è in compagnia del narratore; anche chi legge partecipa a questa società. Ma il lettore di un romanzo è solo. Egli è più solo di ogni altro lettore»¹¹¹.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 344.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 323 e p. 332.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 343.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 323.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 333.

¹¹¹ *Ivi*, p. 335.

L'ambizione degli autori di *Timira*, a nostro avviso, è stata appunto quella di sfidare questa proverbiale solitudine di chi legge, a partire, innanzitutto, dal processo di scrittura collettiva “a quattro mani” e, contestualmente, creando una rete «transmediale», sia virtuale sia dal vivo, dove l'antica funzione orale del narratore viene riprodotta. È possibile parlare con gli autori durante le presentazioni del libro tenute in giro per l'Italia¹¹², sentirne le registrazioni¹¹³, ascoltare Isabella Marincola su Youtube¹¹⁴. *Timira* è un «romanzo meticcio» anche perché la figura del romanziere si intreccia con quella del narratore.

5.3 STORYTELLING E SCELTE LINGUISTICHE

Il recupero del narratore di Benjamin è un elemento significativo all'interno di *Timira* perché, come si è detto, la figura del cantastorie, legata all'oralità, si intreccia a quella del romanziere. Il sottotitolo «romanzo meticcio» non allude soltanto alla pratica di scrittura collettiva e alla provenienza culturale eterogenea di chi scrive ma invita anche a riflettere sulla funzione profonda, rivendicata all'interno del testo, svolta dall'atto di scrivere e da quello di leggere.

Come sostengono Loredana Di Martino e Pasquale Verdicchio, l'antico ruolo del narratore descritto da Benjamin viene riscoperto nell'ambito del dibattito sul «(nuovo) realismo»¹¹⁵ in risposta sia al surplus d'informazione nella società dei *mass media* sia all'appiattimento del significato delle storie, schiacciate dall'eccesso di spiegazioni sul mero elemento di novità. La figura dello «*storyteller*» contemporaneo, inteso nella sua accezione di “narratore” e non di “stratega” politico o pubblicitario, costituisce una risorsa per la “svolta etica” di una letteratura che sembra aver abbandonato il campo a favore delle nuove forme di comunicazione:

¹¹² I calendari delle presentazioni sono periodicamente pubblicati su «Giap»:

<<https://www.wumingfoundation.com/giap/>>: (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021).

¹¹³ Disponibili su «Radio Giap Rebelde». (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021):

<<https://www.wumingfoundation.com/giap/che-cose-la-wu-ming-foundation/>>.

¹¹⁴ A. Amadei, *Quale razza*, cit.

¹¹⁵ Sul complesso dibattito intorno al “nuovo realismo”, per quanto riguarda Wu Ming vedi *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, in particolare i saggi di A. Casadei, *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, pp. 3-22; M. Amici, *Il new italian epic e la costante tematica della morte*, pp. 245-254; E. Piga, *A più voci. Testimonianze e narrazione nell'opera di Alessandro Portelli e dei Wu Ming*, pp. 305-320. D. Chimenti, *La vita postuma delle parole. Note su un uso narrativo dell'archivio in “Asce di guerra” di Wu Ming*, pp. 321-334. Si veda anche Wu Ming, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., pp. 68-71 e la versione 2.0 del Nie: <<https://www.wumingfoundation.com/>>. Wu Ming 1, “Realismo”: *il gigantesco malinteso*, cit. e G. De Michele, “Neorealismo” ed epica. *Una risposta ai critici letterari (e agli altri)*, 23 giugno 2008. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021): <https://www.carmillaonline.com>.

As critics as Wu Ming and Scurati, among others, contend, one of the main ways in which contemporary literature is achieving the task of defamiliarizing life as portrayed by the media, is through the recovery of storytelling in its original, epic form. Contrary to the type of storytelling used by contemporary politics and advertising companies to fictionalize reality for the purpose of propaganda, epic storytelling is always somehow, either directly or indirectly, grounded in experience and aimed at promoting community-building. As Walter Benjamin has argued, unlike information, storytelling does not reduce life into bare and empty facts. Rather, it aims to contextualize experience into a narrative that respects the amplitude of the world's meaning while making use of its potential as an instrument that can help the community orient itself. Since the Nineties, the image of the writer-witness, or storyteller, is a recurring presence in hybrid works of both fiction and journalism. The objective of these works is to rescue life from its reification into an object of fast consumption for unthinking spectators by sinking it into the life of a subject who attempts to critically reassess it albeit without explaining it. The storyteller that went away in the age of mechanical reproduction, when, as Benjamin contends, the rapid flow of information began to hinder the human ability to reflect and learn from experience, has returned as a way of counteracting the cognitive and political paralysis generated by the contemporary explosion of the media. S/he has returned to reestablish the primacy of a critical perspective that seeks to rescue events from reduction into mere signs, and reconceptualise them in such a way that they can open new possibilities for ethical interpretation and future action¹¹⁶.

Tuttavia, secondo Federico Fastelli, il recupero del pensiero di Benjamin da parte di Wu Ming si basa, in realtà, su una «misinterpretazione» e implica un «ottimismo irragionevole» nei confronti del «potere» mitopoietico della letteratura¹¹⁷. Il processo che ha portato all'incomunicabilità dell'esperienza, ricorda Fastelli, ha origini antiche, è «irreversibile» ed è simultaneo alla nascita del romanzo. Di conseguenza una dichiarazione programmatica di «mandato epico» della letteratura non può essere di per sé sufficiente a ovviare al problema, tanto più se il genere letterario scelto è proprio il romanzo:

Ma l'esaurirsi dell'esperienza di cui parla in più di un'occasione Benjamin¹¹⁸ non è questione di volontà né, come pure è stato sostenuto, può essere semplicemente definito un «mito (post)moderno»¹¹⁹. Si tratta piuttosto di una trasformazione filosofico-fisiologica, per così dire, che viene di lontano, e che origina, in effetti, proprio dalla nascita della scienza moderna. Il metodo sperimentale, come Agamben

¹¹⁶ L. Di Martino, P. Verdicchio, *Introduction: Contemporary Iterations of Realism: Italian Perspectives*, in *Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema*, cit., pp. VII-XXXVI; p. XIV.

¹¹⁷ F. Fastelli, *Disincanti utopici. Ecologia e comunismo dalla "Stella rossa" di Bogdanov al "Proletkult" di Wu Ming*, «Symbolon», XIV, n. 11, 2020, pp. 311-322; p. 319. Dello stesso autore vedi anche *Dal proverbio allo slogan pubblicitario: letteratura e distruzione dell'esperienza*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», n. 4, ottobre-dicembre 2020, pp. 351-362 e *Il mito dell'altra parte. Rappresentazioni della Cortina di ferro da Claudio Magris a Wu Ming*, «SigMa», vol. 4, 2020, pp. 97-120; in particolare le pp. 109-115.

¹¹⁸ «L'argomento è affrontato in numerosi interventi. Si vedano almeno: *Oskar Maria Graf come narratore* (1931), *Ombre corte* (1933), *Esperienza e povertà* (1933), *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov* (1936)».

¹¹⁹ «A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 26».

ha ben dimostrato¹²⁰, opera una mutazione irreversibile della conoscenza esperienziale e dello statuto della verità, che nella cultura antica e in quella medioevale passava attraverso l'autorità del narratore, e non da una verifica fattuale dei propri contenuti, come invece succede di norma nella modernità. Ecco perché la condivisione dell'esperienza non può semplicemente essere rievocata da uno sforzo di volontà o da una scelta di poetica, e soprattutto non può passare attraverso un genere letterario che nasce e si sviluppa in solidarietà con quella trasformazione, rovesciando o cannibalizzando programmaticamente la tradizione orale che costituiva il medium privilegiato dell'esperienza¹²¹.

Ai fini della nostra ricerca ciò che è opportuno rilevare è in quale modalità le tre figure complementari di «writer-witness, or storyteller» siano proposte all'interno di *Timira*: Wu Ming 2 si presenta come cantastorie, Antar Mohamed è lo scrittore-testimone del capitolo alla prima persona singolare “Il racconto di Antar”, Isabella/Timira è convocata per raccontare la «sua» verità. Quest'ultimo punto è evidenziato, nei “Titoli di coda”, in merito alla citazione posta in epigrafe a *Timira*, cioè «*Questa è una storia vera... comprese le parti che non lo sono*»:

Il film di John Landis *Ladri di cadaveri* (*Burke & Hare*, 2010) si apre con la scritta: «Questa è una storia vera, eccetto le parti che non lo sono». Il nostro esergo differisce da quella per una sola parola («Questa è una storia vera, *comprese* le parti che non lo sono»).

Ciò significa che questo romanzo è fedele alle testimonianze di Isabella Marincola e le rielabora senza stravolgerne il contenuto. Esso dunque non intende raccontare una verità assoluta ma più modestamente la verità-di-Isabella, il suo punto di vista sul mondo reale e sugli esseri umani che vi ha conosciuto¹²².

La citazione dal film di John Landis, è stato notato¹²³, rinvia alla tradizione postmoderna americana e al *New Journalism*, cioè una corrente che rinnova la scrittura giornalistica a partire da quella narrativa¹²⁴ e che ha fra i suoi obiettivi principali il superamento della «referenzialità pura» e l'adozione di «specifiche prospettive» per ottenere una maggiore presa su chi legge¹²⁵. Nel caso di *Timira* la prospettiva specifica è quella di Isabella e la funzione

¹²⁰ «Cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* [1979], Torino, Einaudi, 2001».

¹²¹ F. Fastelli, *Disincanti utopici. Ecologia e comunismo dalla “Stella rossa” di Bogdanov al “Proletkult” di Wu Ming*, cit., pp. 319-320.

¹²² Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 505. Corsivo nel testo.

¹²³ G. Benvenuti, *Docu-mémoire. “Timira” et les sources du roman néohistorique italien*, cit., p. 317.

¹²⁴ C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, cit.: «Il *new journalism*, giornalismo che cerca la libertà della narrativa, trova il suo complemento nella narrativa che prende le mosse dal giornalismo, il *non fiction novel*», p. 65.

¹²⁵ «La focalizzazione ristretta su specifiche prospettive è un altro tratto assai noto del *new journalism*; forse il più noto in assoluto, perché oltrepassa la delimitazione ai dati verificabili, vincolo classico della professione, e - pur evitando voli dell'immaginazione e fondandosi su informazioni estrapolate da biografie, interviste e lettere

referenziale (o informativa)¹²⁶ è oltrepassata grazie al coinvolgimento emotivo creato intorno alla storia della protagonista.

Per comprendere meglio il significato della citazione da Landis prendiamo in esame la medesima frase citata nuovamente da Wu Ming 2 nel suo saggio *Utile per iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci*¹²⁷, dove l'autore si interroga circa l'utilità del romanzo storico contemporaneo, categoria nella quale annovera anche *Timira* e il suo «gemello» *Point Lenana*, scritto da Wu Ming 1 e Roberto Santachiara¹²⁸.

Come Wu Ming 2 spiega, il ricorso a documenti ufficiali per creare «“storie vere”» è una «tendenza culturale» recente nonché focale all'interno della riflessione su romanzo storico, archivio, testimonianza:

Nell'ultimo film di John Landis (*Ladri di cadaveri*), subito dopo i titoli di testa compaiono due scritte su sfondo nero: «Questa è una storia vera...» «...eccetto le parti che non lo sono».

David Shields ha inquadrato questa tendenza in una più generale “fame di realtà”, e nel suo saggio così intitolato¹²⁹, attraverso citazioni di autori diversi, ha cercato di spiegare quale bisogno stia all'origine del fenomeno. Riducendo all'osso, la tesi di Shields è che siamo ossessionati dalla realtà perché viviamo tempi fittizi.

Un'altra tesi che potrebbe spiegare questa recente passione per le storie d'archivio è quella contenuta nel saggio *Retromania*¹³⁰ del critico musicale Simon Reynolds. Secondo l'autore viviamo un periodo caratterizzato dalla fame di passato [...]. Quest'estetica retroflessa produce anche una crisi di creatività, perché ci spinge a rielaborare continuamente l'enorme archivio digitale che abbiamo a disposizione, e a far coincidere la “novità” con una semplice reinterpretazione e non con una vera e propria cesura.

Siamo una società di retromaniaci, nella quale l'industria della memoria ha preso il posto delle grandi narrazioni come antidoto alla perdita di identità¹³¹.

Wu Ming 2 prende le distanze dalla tesi di Shields e sostiene che, oggi, il romanzo storico non serve a soddisfare una «fame di realtà» perché poche persone possono permettersi il lusso

– si concede l'inoltramento nell'invisibile e lo slittamento per diverse ottiche, appannaggio della letteratura», *ivi*, p. 61.

¹²⁶ «La funzione referenziale è per Jakobson [1960] quella incentrata sul referente o contesto situazionale del messaggio. Predomina nei messaggi informativi, nei manuali e nei testi di uso pratico», cfr. la voce “referente” in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica* [1994], diretto da G.L. Beccaria, Torino, Einaudi, 2004.

¹²⁷ Wu Ming 2, *Utile per iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci*, Rimini, Guaraldi, 2014. Come si deduce dal titolo, Wu Ming 2 prende le mosse dalla formula di Manzoni («il vero come soggetto, l'interesse come mezzo, l'utile per iscopo») e dal saggio di Simon Reynolds sulla «fame di passato» odierna.

¹²⁸ *Ivi*, p. 32.

¹²⁹ «D. Shields, *Fame di realtà*, Fazi, 2010».

¹³⁰ «S. Reynolds, *Retromania*, ISBN, 2011».

¹³¹ Wu Ming 2, *Utile per iscopo?*, cit., pp. 7-8.

di «vivere in un mondo davvero fittizio»¹³². L'utilità del romanzo storico è, semmai, quella di soddisfare una «fame di testimonianza»:

Il romanzo storico, proponendosi come “letteratura testimoniale”, può rispondere a questi appetiti e a questi bisogni, evitando che essi producano degenerazioni, come appunto quella di considerare il testimone come “miglior giudice dei fatti”, oppure quella di cedere di fronte alla molteplicità dei punti di vista, concludendo che ognuno ha le sue ragioni, la verità sta nell'occhio di chi guarda e dunque da nessuna parte¹³³.

I documenti d'«archivio», nella composizione del romanzo storico, concorrono a «rafforzare la rappresentazione degli eventi», mentre la postura stereotipata che il narratore-testimone corre il rischio di assumere viene scongiurata da una dichiarazione esplicita del proprio punto di vista¹³⁴. Di conseguenza la funzione del romanzo storico non è cercare l'approvazione di chi legge, né tantomeno rassicurare, bensì sollevare interrogativi. L'apparato bibliografico fornito nei “Titoli di coda”, presenti sia in *Timira* che in *Point Lenana*, lungi dal «tracciare una linea tra ciò che è accaduto e ciò che abbiamo inventato», è funzionale alla comprensione del testo e a un approfondimento delle curiosità suscitate¹³⁵.

Uno dei presupposti teorici di Wu Ming 2 sui concetti di storia e testimonianza è il pensiero di Todorov¹³⁶, del quale cita *La Mémoire devant l'histoire*. In questo saggio Todorov definisce storia e memoria l'una in funzione dell'altra, interpretandole come due «procedimenti complementari». Entrambe «decompongono» e «selezionano» i ricordi, ma si differenziano nel «metodo di analisi»: lo storico attinge a «categorie astratte», giudica in base al «consenso» e alla «memoria comune», si basa su di un «mondo materiale» che può essere verificato e denominato. Il testimone, invece, fa ricorso a «esempi» e «dettagli», giudica per sé stesso portandosi garante di una «mémoire particulière», si basa su un «mondo psichico» difficilmente verificabile ma potente nella descrizione di ricordi, che, se non dicono molto sull'evento in questione, permettono però di riviverlo. Quella dello storico è una «verità di adeguamento» («vérité d'adéquation»), quindi mira al controllo delle affermazioni e come tale è «referenziale». Quella del testimone, invece, è una «verità di svelamento» («vérité de dévoilement») perché, pur non essendo verificabile ma «intersoggettiva», permette un

¹³² *Ivi*, p. 32.

¹³³ *Ivi*, p. 34.

¹³⁴ *Ivi*, pp. 24-26.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 29-30.

¹³⁶ T. Todorov, *La Mémoire devant l'histoire*, «terrain», 1995, pp. 101-112. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021): <<https://journals.openedition.org/terrain/2854>>.

Wu Ming 2 cita anche un altro saggio di Todorov: *What is Literature for?*, «New Literary History», vol. 38, n. 1, inverno 2007, pp. 13-32.

maggiore «accesso al senso» dell'informazione in quanto parla della vita. Non a caso si tratta della verità di «romanzieri» e di «poeti»¹³⁷.

Allora, è in tal senso che la storia di *Timira* è «vera, *comprese* le parti che non lo sono», come si legge nell'epigrafe tratta dal film di Landis. La storia raccontata da Wu Ming 2 e Antar Mohamed è «vera» perché svela la vita di Isabella Marincola e permette a chi legge di accedere al senso di quell'esistenza. La «verità-di-Isabella», come si legge nei «Titoli di coda», non è altro che una «verità intersoggettiva», per impiegare la terminologia di Todorov, cioè una verità che rimanda alla testimonianza di Isabella stessa e che, nella struttura del romanzo, è complementare alla «verità referenziale» delle fonti storiografiche e dei documenti d'archivio riprodotti nel testo. D'altronde, come afferma Todorov, «vérité d'adéquation et vérité de dévoilement se complètent»¹³⁸.

Wu Ming 2 ha approfondito la riflessione sul rapporto tra letteratura e storia in un dialogo con Federico Bertoni¹³⁹ a seguito di una tavola rotonda durante la quale, insieme a Wu Ming 4, si era confrontato con studiose e studiosi in merito alla produzione del collettivo Wu Ming¹⁴⁰. Alla domanda di Bertoni sul perché, oggi, il romanzo storico o neostorico abbia ripreso vigore, Wu Ming 2 risponde individuando quattro ragioni principali: il senso di «smarrimento» rispetto al passato storico; il «sospetto» nei confronti delle versioni «ufficiali» della storia; i documenti d'«archivio», ormai facilmente reperibili; la «fiction», capace di cucire insieme i frammenti sparsi:

Ci si rivolge alla *fiction* perché non di rado i saggi più rigorosi sono o troppo specifici (cioè limitati al frammento) o troppo vasti (cioè meno attenti al dettaglio). La narrativa, invece, può fornire una via di mezzo tra la particolarità dei personaggi e l'universalità dei significati. In questo suo ruolo, direi epistemologico, sta la sua funzione sociale, e dunque la sua responsabilità politica¹⁴¹.

¹³⁷ T. Todorov, *La Mémoire devant l'histoire*, cit. Vedi anche Id., *Mémoire du mal, tentation du bien*, cit, pp. 125-160 e pp. 173-204. Per un'analisi di questi saggi, cfr. F. Fastelli, *Lo storico e il testimone. Brevi considerazioni sulla memoria in Todorov*, cit.

¹³⁸ T. Todorov, *La Mémoire devant l'histoire*, cit.

¹³⁹ F. Bertoni, Wu Ming 2, «Raccontare altrimenti». *Cinque domande su letteratura e storia*, 15 ottobre 2015. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021): <<https://www.wumingfoundation.com/>>.

Inoltre, sull'argomento vedi almeno E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, in particolare le pp. 93-99, 155-157 e *A più voci. Testimonianze e narrazione nell'opera di Alessandro Portelli e Wu Ming*, cit.; G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano: storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012 e *Memoria e métissage nel romanzo italiano postcoloniale e della migrazione*, in *Memoria Storica e Postcolonialismo*, a cura di M. Bovo Romœuf, F. Manai, cit., pp. 115-138.

¹⁴⁰ F. Bertoni, E. Piga, «Tavola rotonda con Wu Ming», in *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, a cura di S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, «Between», vol. 10, 2015, <<http://www.betweenjournal.it/>>.

¹⁴¹ F. Bertoni, Wu Ming 2, «Raccontare altrimenti». *Cinque domande su letteratura e storia*, cit.

Il passaggio da un'«era del testimone» a un'«era dell'archivio», evidenziato da Bertoni, è commentato da Wu Ming 2 con la consapevolezza che, se la testimonianza del testimone non è verificabile in quanto si basa sulla garanzia dell'«io c'ero», la testimonianza del romanzo, invece, è «meno ambigua» in virtù del patto implicito con chi legge:

Chi sfoglia le pagine di un romanzo dovrebbe sapere che non sta maneggiando «verità storiche», e che il riferimento di un romanzo non coincide mai con il mondo reale. Il romanzo storico è un invito a ragionare proprio sul *significato* degli eventi, sui tanti e differenti sentieri linguistici che imbocchiamo per attingere i fatti della Storia¹⁴².

Lo scopo di un romanzo storico, allora, non è stabilire la «verità», né si riduce a smantellare quella vigente, ma è quello di collegare insieme i «pezzi» di una storia invitando a una riflessione sul suo significato¹⁴³.

Tuttavia, per non cadere nella trappola di una «controstoria» appiattita su un mero effetto alla moda, l'antidoto proposto da Wu Ming 2 è quello dell'«autenticità», nel senso di dichiarare la propria prospettiva, unitamente a un «conflitto» generato da uno «*storytelling*» inteso non «come strumento di propaganda» bensì come narrazione che viola la norma¹⁴⁴.

Wu Ming 2 aveva riflettuto su questo punto già ne *La salvezza di Euridice*, saggio contenuto in *New Italian Epic*. Il primo capitolo, «Il 'mondo nuovo' delle storie», è un ampliamento della recensione¹⁴⁵ che l'autore aveva scritto per *Storytelling. La fabbrica delle storie* (2007) di Christian Salmon¹⁴⁶. Wu Ming 2 prende le distanze dal «nuovo ordine narrativo» descritto da Salmon, che interpreta lo *storytelling* non come «narrazione» ma come una «macchina per plasmare le coscienze, catturare le emozioni, incitare al consumo»¹⁴⁷. Secondo Wu Ming 2, a nulla vale la condanna dello *storytelling* in qualità di arma del potere,

¹⁴² *Ivi.*

¹⁴³ *Ivi.*

¹⁴⁴ *Ivi.*

¹⁴⁵ Articolo apparso su «L'Unità» il 27 settembre 2008 e pubblicato su «Carmilla» il 7 ottobre dello stesso anno. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021): <<https://www.carmillaonline.com/>>.

¹⁴⁶ Sulla ricezione delle tesi di Salmon in Francia e sugli studi relativi allo *storytelling* vedi D. Perrot-Corpet, *Avant-propos*, in *Fiction littéraire contre storytelling? Formes, valeurs, pouvoirs du récit aujourd'hui*, «Comparatismes en Sorbonne», n. 7, 2016. (Contributo consultato l'ultima volta nel settembre 2021): <<http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/>>. Sul canale Youtube dell'«Observatoire de la Vie Littéraire» (OBVIL) del Centre de Recherches en Littérature Comparée (CRLC) dell'università della Sorbona sono disponibili le registrazioni delle giornate di studio e dei seminari sullo *storytelling* (2014-2016): <<https://www.youtube.com/channel/>>. Cfr. anche D. Perrot-Corpet, *Fictions en quête d'auteur: immersion, performance et auctorialité à l'ère du storytelling transmédiat*, «CONTEXTES», 2019: <<http://journals.openedition.org/contextes/7135>> e Ead., A. Tomiche (a cura di), *Storytelling et contre-narration en littérature au prisme du genre et du fait colonial (XXe-XXIe s.)*, Bruxelles, Peter Lang, 2018.

¹⁴⁷ Wu Ming 2, *La salvezza di Euridice*, in Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 132.

semmai, ciò che conviene fare è impadronirsi di questo strumento e usarlo per incidere nell'immaginario: «Se una contronarrazione esiste, la macchina mitologica ci aiuterà a costruirla, e le pietre di fiume saranno la materia prima. L'unica alternativa per non subire una storia è raccontare mille storie alternative»¹⁴⁸.

Secondo tale ragionamento *Timira* può essere letto come una «contronarrazione»¹⁴⁹ perché getta una luce alternativa sul passato coloniale italiano attraverso la storia di una donna “ai margini” della storiografia ufficiale, della società in quanto profuga somala e, data la rivendicazione «meticcica» del romanzo, della letteratura nazionale.

Le scelte linguistiche in cui questa contronarrazione prende forma ricoprono un'importanza fondamentale soprattutto considerando la collaborazione tra Wu Ming 2, madrelingua italiano e scrittore affermato, e Antar Mohamed, poliglotta e al suo esordio letterario. In un'intervista Antar Mohamed ha dichiarato:

Io parlo l'arabo, l'inglese... Per me la lingua madre è quella italiana. Mia madre non ha mai imparato il somalo: Isabella era considerata dai somali una donna europea e loro non amavano che un'italiana imparasse la loro lingua. È una forma di difesa, di protezione; mio padre con mia madre parlava in italiano. Loro si sono conosciuti in Italia, a Roma, dove lui studiava scienze politiche. A casa si parlava prevalentemente in italiano, il somalo era quella lingua che io e mio padre usavamo per non farci capire da mia madre... La lingua somala è stata a lungo una lingua orale, una lingua familiare, dell'intimità. Quando una lingua diventa scritta si universalizza e questo è successo solo nel '72. La Somalia ha subito tre colonialismi forti: in alcune zone si parla il francese, in altre l'inglese, in altre ancora l'italiano. In Somalia ci sono scuole arabe, inglesi, italiane, francesi: in base allo status economico della famiglia si frequentava una scuola o l'altra¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 164.

La riflessione sull'uso letterario del mito per cambiare la società accompagna gli scrittori del collettivo Wu Ming sin dai loro esordi all'interno del Luther Blisset Project, cfr M. Amici, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, cit.: «Wu Ming, essendo un progetto concentrato sulla dimensione della scrittura e, più in generale, sulla messa in evidenza dell'atto collettivo del narrare, pone il concetto di mitopoiesi come fulcro stesso della propria attività. La narrazione è infatti il motore della mitopoiesi: il racconto orale così come quello su carta costituiscono lo strumento attraverso cui il mito viene plasmato, rivitalizzato e attualizzato. Un atto che può definirsi primordiale, perché quella di raccontare miti, leggende, fiabe o storie, è una pratica che ha sempre accompagnato la vita dei singoli e delle comunità». Per un'analisi dell'«interruzione del mito dello scrittore» e della riscoperta del «genere epico» da parte del collettivo Wu Ming vedi Y. Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010, pp. 165-169. Nella prefazione di Wu Ming 1 alla traduzione italiana di questo testo viene ribadita la distanza dalle tesi di Christian Salmon, cfr. “*Mitocrazia*”, di Yves Citton. Prefazione di Wu Ming 1, *postfazione di Enrico Manera*, su «Giap», 23 luglio 2013. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021): <<https://www.wumingfoundation.com/>>.

¹⁴⁹ Su questo aspetto si veda G. Benvenuti, *Memoria e métissage nel romanzo italiano postcoloniale e della migrazione*, cit., pp. 118-120. Sulle contraddizioni e i rischi che una simile contronarrazione comporta cfr. R. Morace, *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, cit., pp. 116-117.

¹⁵⁰ Intervista a Antar Mohamed Marincola, in *L'eredità scomoda: appunti sul passato coloniale*, a cura di V. Asioli e G. Gabrielli, cit., p. 377.

In modo coerente alla conoscenza base della lingua somala da parte di Isabella, in *Timira* le parole e le frasi in somalo sono limitate. Nei “Titoli di coda” si trovano le motivazioni che hanno orientato le scelte sulla lingua somala, che è riportata correttamente in occorrenza di frasi intere oppure adattata alla platea italiana nel caso di nomi entrati nell’uso (Siad Barre per *Siyaad Barre*) e di parole di cui si è preferito ricalcare la pronuncia a scapito però della grafia corretta (Ahmed per *Axmed*)¹⁵¹.

Una scelta significativa riguarda il nome della protagonista, Timira, che in somalo si scrive con una “o” finale, quindi “Timiro”. La stessa Isabella/Timira si firmava con una “a” finale e i coautori hanno adottato questa grafia soprattutto per far capire subito che al centro del romanzo si trova una donna: «[...] la nostra storia ha una donna come autrice/protagonista, e la condizione femminile come tema fondamentale»¹⁵².

Tuttavia, l’uso sporadico di somalo e arabo è stato valutato come un «esotismo» perché insufficiente a fornire una caratterizzazione profonda ai personaggi, a maggior ragione se si considera la netta prevalenza nel testo della lingua italiana e dei dialetti regionali (bolognese, sardo, piemontese, ecc.), seguiti da alcuni termini in francese, inglese, tedesco¹⁵³. Anche i riferimenti alla cultura orale somala possono essere interpretati più come un «tributo» derivante dalla solida documentazione dei coautori che come un elemento ben amalgamato all’interno del romanzo¹⁵⁴. Secondo altri, invece, la dimensione orale e dialogica del testo ben riflette la genesi del romanzo e parte del bagaglio culturale della protagonista: «Oral tradition could thus be considered to be the stepmother of *Timira*, since the book is primarily based on Isabella’s oral testimonies, and the oral tradition has always been the dominant form of expression in Isabella’s ‘matria’ Somalia»¹⁵⁵.

Inoltre, come nota Rosanna Morace, la lingua di alcuni romanzi del collettivo Wu Ming rispecchia le caratteristiche tipiche del «*global novel*» e del «romanzo mondo»¹⁵⁶. Si tratta cioè di una lingua «ad alta traducibilità», «godibile e veloce, pensata per un pubblico ampio e globale»¹⁵⁷. La lingua di *Timira*, se confrontata con l’italiano pieno di «immagini sulla natura

¹⁵¹ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 505.

¹⁵² *Ivi*, p. 504.

¹⁵³ M.G. Negro, *Il mondo, il grido, la parola*, cit., pp. 177-183.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 291.

¹⁵⁵ D. Comberiati, L. Luijnenburg, *New Postcolonial Art Forms: “Timira” as Multi-Genre Object Between Cinema and Literature*, cit., p. 279.

¹⁵⁶ Morace fa riferimento all’accezione in cui lo intende Vittorio Coletti in *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011: «Il romanzo mondo è quello adatto alla letteratura mondiale, perché calato in modelli riconoscibili ovunque o perlomeno a valenza transnazionale. Questo non significa che sia solo una letteratura di consumo, anche se quella destinata al consumo mondiale ne è l’espressione più immediata, semplice, e percepibile; basti pensare, come vedremo, ai gialli», p. 10.

¹⁵⁷ R. Morace, *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, cit., p. 118.

e metafore care all'amharico» di *Regina di fiori e di perle*, non presenta forse la medesima stratificazione linguistica, culturale, storica. Il problema su cui Morace attira l'attenzione è proprio questo appiattimento linguistico su un presente facilmente esportabile, in contraddizione con le dichiarazioni di poetica di una contronarrazione che, invece, dovrebbe permettere una rilettura del passato e una modifica dell'immaginario: «[...] è quantomeno problematico fare epica in una lingua globalizzata, o generare mitopoiesi che intervengano sull'oggi mantenendo quella distanza assiologica che permetta di non schiacciare il racconto sul presente, e la memoria sulla conoscenza»¹⁵⁸.

Nonostante le critiche sul piano linguistico, a livello teorico il rischio che un «collettivo meticcio» pone, cioè quello di replicare meccanismi coloniali e paternalistici, è ben presente a chi scrive. Nella terza «Lettera intermittente» il narratore-cantastorie passa in rassegna le difficoltà con le quali si è misurato: scrivere un romanzo insieme a una donna di 84 anni e poi portare a termine il lavoro con suo figlio, evitare di trasformarsi in «biografo» e di indulgere nella «nostalgia». La soluzione iniziale doveva essere quella di rielaborare le ore di registrazione ma, grazie al rifiuto di Antar e di Isabella, viene stabilita una collaborazione «cinquanta e cinquanta»¹⁵⁹. La pratica di scrittura «meticcica», dunque, risulta essere l'unica possibile per scrivere questa storia, pur con la consapevolezza che la «buona volontà» non è di per sé sufficiente per liberarsi dai retaggi coloniali:

Allora ho cominciato a chiedermi se sia possibile, per uno che di mestiere scrive e racconta storie, porgere la tastiera a chi non l'ha mai usata prima e aiutarlo a mettere in romanzo la sua vita, senza però confiscarla con le metafore e gli arnesi che ha imparato a usare.

Verrebbe da dire che l'unico modo per non essere colonialisti è quello di non sbarcare nemmeno, nella terra dell'altro, di non immischiarsi nei suoi affari: ma da qui a sostenere che ognuno deve stare a casa propria, il passo è breve, ed è un passo che la mia gamba rifiuta.

D'altra parte, eravamo entrambi convinti che la tua terra avesse diritto a un posto sul mappamondo, e che naufraghi e naviganti in cerca di approdo avrebbero gioito nel trovarla dipinta sui loro portolani. Nondimeno, se avessi preso il mare e fossi tornato ai miei lidi – per star certo di non confondere esplorazione e conquista – tu di certo avresti lasciato perdere ogni cartografia. E non perché senza di me non saresti riuscita nell'impresa, ma perché non avresti voluto farlo da sola, come uno che salta la cena perché non ha voglia di cucinare, ma volentieri cucinerebbe, se si trattasse di mettersi a tavola con un amico¹⁶⁰.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 119.

¹⁵⁹ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 344.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 345.

5.4 TIMIRA, FLORA, ASCHIRÒ: EROINE TRAGICHE?

In *Timira* alla vita errante di Isabella corrono parallele le peregrinazioni tragiche di un'altra donna: Medea.

Il primo accostamento con il mito avviene nella seconda parte del romanzo all'interno del capitolo dedicato alle collaborazioni cinematografiche e teatrali di Isabella tra il 1948 e il 1949. Isabella racconta in prima persona la sua esperienza nella compagnia dell'attrice Tatiana Pavlova, in tournée con il dramma di Corrado Alvaro *Lunga notte di Medea*¹⁶¹. Lo spettacolo debuttò nell'estate del '49 a Milano, con scene e costumi di Giorgio De Chirico e musiche di Ildebrando Pizzetti. A Isabella era affidato il ruolo di Layalè, una delle due serve di Medea:

Quando poi lessi l'intera tragedia, mi innamorai di come Alvaro aveva riscritto il mito greco che avevo studiato ai tempi del liceo. La sua Medea era un essere indifeso, molto diverso dalla gran maga di Euripide. Nel testo la si chiamava straniera, barbara, fattucchiera, vagabonda, megera, vipera. Sarebbe bastato sostituire «fattucchiera» con «bagascia», per ottenere l'elenco di appellativi che mi ero sentita affibbiare in venticinque anni di esistenza, il più delle volte dalla mia cara mamma¹⁶².

Isabella si riferisce a Flora Viridis, cioè la nuova moglie di suo padre. Flora non accolse di buon grado l'imposizione da parte del marito a crescere i suoi due figli, Isabella e Giorgio, avuti da una donna somala, Aschirò Assan. Nel mito di Medea trovano in effetti riscontro, per motivi diversi, i destini di queste tre donne: Isabella, Flora, Aschirò.

Come è noto, la tragedia di Euripide si apre nel vivo dell'azione: Giasone ha lasciato Medea per la figlia di Creonte re di Corinto. L'ha sposata a insaputa di Medea perché vuole maggiore ricchezza, prestigio, altri figli che gli assicurino una nobile discendenza. Giasone pretende che Medea si dimostri «saggia» e accetti la fortuna di una simile unione, a suo parere vantaggiosa anche per lei che proviene da una terra «barbara» e vive in Grecia grazie a lui. Invece, Medea è furibonda nei confronti di Giasone, rivelatosi «il peggiore degli uomini». Per l'«infame» Giasone, Medea ha conquistato il Vello d'oro, tradito il padre Eeta, assassinato il fratello Apsirto, indotto le figlie di Pelia a uccidere il padre, errato lontano dalla Colchide e,

¹⁶¹ Il testo è ripubblicato in *Medea. Variazioni sul mito* [1999], a cura di M.G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 187-252. Per un'analisi critica della riscrittura di Alvaro cfr. T. Biancolatte, *1949. Da carnefice a vittima: la Medea perseguitata di Corrado Alvaro*, «Semestrale di studi (e testi) italiani», n. 19, giugno 2007, pp. 157-171. M. Fusillo, *La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito*, in Libretto di presentazione del XLV Ciclo di Rappresentazioni Classiche, Fondazione Inda, 2009. (Consultato l'ultima volta nel gennaio 2022): <<http://www.indafondazione.org/>>.

¹⁶² Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 237.

adesso, tradita e abbandonata, Creonte la costringe ad andarsene di nuovo, in esilio: «Non c'è pena più grande che essere privati della patria», commenta il Coro. Non a torto Creonte teme la collera di Medea e la vuole scacciare, ma tutto è già stato ordito e impossibile è sfuggire al destino: con il pretesto di far accogliere i due figli alla reggia e risparmiarli loro l'esilio, Medea invia doni intrisi di veleno alla figlia del re. Neanche i suoi stessi figli si salveranno da questo piano omicida. Solo così Giasone paga il prezzo del suo tradimento: «La passione dell'animo è più forte in me della ragione», afferma Medea¹⁶³.

Questa tragedia, che valse a Euripide il terzo posto delle Grandi Dionisie (431 a.C.), insiste sulle «opposizioni» racchiuse nella figura di Medea: Oriente/Grecia, «barbara/autoctono», «vittima/assassina», «madre/infanticida»¹⁶⁴. Come ricorda Maria Grazia Ciani, nella tradizione del mito esistono almeno tre varianti¹⁶⁵ sulla morte dei figli di Medea e Giasone: uccisi dai Corinzi come vendetta per l'omicidio del re Creonte e della figlia, uccisi da Medea nel tentativo di renderli immortali, uccisi da Medea per punire Giasone del suo tradimento¹⁶⁶; ma è quest'ultima opposizione a essere evidenziata da Euripide e a cristallizzarsi nell'immaginario come il tratto più saliente di questa «donna terribile»¹⁶⁷.

La riscrittura teatrale di Corrado Alvaro, *Lunga notte di Medea* (1949), mitiga la colpa infanticida di Medea ma recupera da Euripide la sua condizione di «straniera e vagabonda», di donna venuta da lontano e della quale diffidare, discriminata perché non è greca, come dice lei stessa: «Noi siamo qui rifugiati. Vogliamo trascorrere oscuri quanto ci rimane della vita. Qualcuno vedendoci non immagina chi siamo»¹⁶⁸. In questa versione il sospetto covato dal re e dal popolo di Corinto prevale sull'ira di Medea, più rattristata che furiosa, niente affatto calcolatrice ma ugualmente giudicata dalla folla inferocita che la assedia nella sua casa al grido di «strega» e di «vipera». La figlia di Creonte non muore a causa dei doni mortali di Medea, ma precipita dalla torre alla vista della folla impazzita. Medea uccide i figli, ma lo fa per sottrarli ai Corinzi. Come osserva Maria Grazia Ciani, le «vittime innocenti» di Euripide, morte a causa di una passione funesta, nella trasposizione di Alvaro diventano vittime «dell'odio razziale e dell'intolleranza umana»¹⁶⁹.

¹⁶³ Cfr. Euripide, *Medea*, in *Medea. Variazioni sul mito*, cit., pp. 23-63.

¹⁶⁴ M.G. Ciani, *Introduzione*, *ivi*, pp. 7-22; p. 13.

¹⁶⁵ Sul mito di Medea vedi anche D. Mimoso-Ruiz, *Médée*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, a cura di P. Brunel, cit., pp. 978-988; A. Moreau, P. Werly, M. Dancourt, *Médée*, in *Dictionnaire des mythes féminins*, a cura di P. Brunel, cit., pp. 1280-1295; V. Gély, *Modernités de Médée: une histoire du charme*, «International Journal of the Classical Tradition», vol. 16, n. 3/4, settembre-dicembre 2007, pp. 532-537.

¹⁶⁶ M.G. Ciani, *Introduzione*, in *Medea. Variazioni sul mito*, cit., p. 9.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 11.

¹⁶⁸ C. Alvaro, *Lunga notte di Medea*, *ivi*, p. 204.

¹⁶⁹ M.G. Ciani, *Introduzione*, p. 22.

Negli sforzi di Medea per far rimanere i figli a Corinto con Giasone e la nuova sposa, possiamo cogliere un'analogia con la sorte imposta a Flora dal marito Giuseppe, in *Timira*. Al pari della figlia di Creonte, irritata all'idea di vedere i figli di Medea, Flora non accoglie volentieri Isabella, con la quale instaura un rapporto conflittuale. In *Timira*, Isabella ricorda le sfuriate di Flora e le percosse inflitte con il *curbash*, cioè un frustino che Giuseppe aveva portato dalla Somalia¹⁷⁰.

Tuttavia, come i coautori Wu Ming 2 e Antar Mohamed non hanno mancato di notare¹⁷¹, anche Flora è a suo modo una vittima dato che è forzata a crescere i figli di un'altra donna e, per di più, a gestire una famiglia «meticcica» nella Roma degli anni '30. Su questo aspetto riflette Isabella all'interno del romanzo:

Mi erano tornate in mente le parole di Flora Virdis, quando diceva che le suore della Consolata avrebbero fatto meglio a buttarmi nell'Oceano Indiano, invece di portarmi a Napoli con il piroscifo. L'avevo sempre considerata una maledizione, e senza dubbio era quello l'intento col quale veniva ripetuta. Ora capivo che le stesse parole potevano esprimere compassione, amore addirittura. Se Aschirò Assan si fosse chiamata Medea, invece di mandarmi in Italia mi avrebbe ucciso nella culla. «Per estinguere il seme di una maledizione sociale e di razza».

Invece ero lì, pronta a interpretare la schiava Layalè e a conquistare una dopo l'altra le piazze più importanti d'Italia¹⁷².

Ad Aschirò è riservato l'accostamento con Medea, additata dal Creonte di Alvaro come «straniera» e «vagabonda» e offesa dal Giasone di Euripide con i termini di «belva» e di «fiera». Animalesco è l'epiteto di stampo coloniale che, in *Timira*, il padre di Isabella attribuisce alle donne somale, paragonate a «gazzelle di ogni colore»¹⁷³.

Anche Isabella non sfugge a raffronti degradanti con il mondo animale o con l'immaginario esotico della bella «principessa somala»: «Nel mio piccolo, quando mi chiedevano se non ero per caso una “principessa somala”, percepivo il bisogno altrui di nobilitarmi, perché una morettina così ben istruita, capace di tradurre dal greco e dal latino, non poteva discendere da una stirpe di cammellieri e bingobongo»¹⁷⁴. Gli stereotipi razzisti legati al colore della pelle e al sesso, nota Valeria Deplano, sono i due elementi principali,

¹⁷⁰ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 91.

¹⁷¹ *Serata “Timira” alla Casa di Khaoula di Bologna*, cit.

¹⁷² Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., pp. 237-238.

¹⁷³ *Ivi*, p. 48.

¹⁷⁴ *Ivi*, pp. 204-205.

derivati dall'esperienza coloniale, sulla base dei quali Isabella è stigmatizzata come l'«altro»¹⁷⁵.

Sebbene Isabella da adulta si ricongiunga ad Aschirò, in realtà il legame materno non potrà mai essere recuperato. La frattura causata dal colonialismo è irreversibile: «Ma ora che ascolto mia madre, ora che lei può parlare, mi rendo conto che devo accettarlo: sono figlia di una violenza, e lo sarei anche se i miei genitori si fossero tanto amati, come in un bel fotoromanzo»¹⁷⁶. Entrambe le madri di Isabella in parte falliscono nel loro compito ed è la figura mitologica di Medea a venirle in soccorso in altri due momenti decisivi permettendole di scrivere la sua versione del mito.

Nel 1956, quando Isabella rimane incinta del tenente Abdalla Farah e decide di abortire: «Mi dissi che a differenza di Medea, io non avrei ucciso nessuno, se mi sbrigavo a tornare in Italia e a trovare il modo di abortire»¹⁷⁷.

Nel 1992, quando Antar, per trovare una sistemazione, la convince a chiedere aiuto a un prete. Mentre Isabella si appresta a uscire e a dirigersi verso la parrocchia, le battute della *Medea* di Alvaro riecheggiano nel testo accompagnandola nel processo di fondazione di una nuova casa insieme a suo figlio:

Percorri l'asfalto con gli stessi timori di Medea, «antenata di tante donne che vagano senza passaporto e popolano i campi di sterminio e i campi profughi». Due luoghi più simili di quanto si voglia ammettere.

Tutte le strade, allora, non conducono più verso l'ignoto. In fondo a ogni strada è quello che tu conosci. C'è il tuo nemico.

Ti aggrappi al corrimano di ferro e sali i gradini sporchi di muschio. Sbuchi sulla strada superiore e ti ritrovi a sinistra il piazzale della chiesa, un incastro di cubi color granata con un portone scorrevole che pare un garage.

Quando si è tagliata come me la via del ritorno, l'ultima difesa della donna sono le creature che hanno bisogno della sua protezione.

Suoni il campanello con su scritto «Parroco» e dal citofono esce una voce sottile, di quelle che non t'immagini di fianco all'altare, ad arringare i fedeli sul senso delle scritture.

– Buongiorno, padre, mi chiamo Isabella Marincola, sono una profuga dalla Somalia in guerra, ho conosciuto monsignor Colombo e mi hanno detto...

– Venga, venga, sono al primo piano.

Che cos'è questo, nutrice? È questo essere civili? Allora meglio il mio paese.

Spingi la porta e prendi fiato prima di affrontare le scale. Don Marino ti viene incontro sul pianerottolo e ti porge la mano. È un uomo minuto, con pochi capelli, e quei pochi più bianchi che neri. Del prete non ha nulla, tranne un vago sentore di cera.

¹⁷⁵ V. Deplano, *Come il colonialismo ha fatto gli italiani: "Timira" tra storiografia e letteratura*, in *Memoria storica e Postcolonialismo*, a cura di M. Bovo Rameuf e F. Manai, cit., pp. 139-154; pp. 144-149.

¹⁷⁶ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, cit., p. 375.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 308.

*Fermati qui, Medea, e cresci nei tuoi figli cittadini ragionevoli. Mi viene la vertigine se penso che esiste una terra come la tua, popolata di mostri coi piedi di bronzo e il fiato di fiamma*¹⁷⁸.

¹⁷⁸ *Ivi*, pp. 463-464. Corsivo nel testo.

APPENDICE

ENTRETIEN AVEC LINDA LÊ

à propos de son roman *Héroïnes. Un rêve éveillé* (2017)

Paris, 8 juillet 2020

Linda Lê est l'auteure d'une trentaine de livres, dont des romans et des essais. Sa production fait l'objet de l'intérêt de la critique, notamment francophone et anglophone, qui a reconnu sa valeur également par l'attribution de prix littéraires. Au centre des analyses critiques on trouve souvent l'originalité expressive de la prose, les choix stylistiques, la recherche soignée du vocabulaire et, au niveau thématique, les thèmes de l'exil, de la folie, du double. Née en 1963 à Dalat au Vietnam, Linda Lê vit actuellement à Paris.

Je prends contact avec elle pour lui demander un rendez-vous au sujet de son roman *Héroïnes. Un rêve éveillé*, publié en 2017 par Christian Bourgois, qui est son éditeur depuis 1993.

L'histoire du livre porte sur l'exil de trois femmes contraintes de quitter le Vietnam : elles errent aux États-Unis, en Autriche, en France, jusqu'à ce qu'elles se retrouvent toutes à Paris. Les deux autres personnages de V. et de sa correspondante, également d'origine vietnamienne mais nés respectivement en Suisse et en France, enquêtent sur les aventures de ces trois « héroïnes » et rêvent d'en raconter l'histoire : V. avec le projet d'un roman, la correspondante à travers des expositions de photographie.

Le jour du rendez-vous avec Linda Lê je m'assois l'attendre à l'intérieur d'un café du 18^{ème} arrondissement de Paris. Quand je la vois entrer timidement, je la reconnais tout de suite : une petite silhouette, discrète, avec de longs cheveux noirs et une robe sobre, noire. C'est comme dans les quelques photos d'elle que j'avais trouvées sur la toile, où on peut la voir regarder le photographe derrière sa longue frange. Pendant notre entretien elle me dira qu'elle n'est pas à l'aise devant une caméra.

Nous nous déplaçons aux tables du fond, loin des autres clients, et nous commandons deux cafés. Nous avons du mal à nous entendre l'une avec l'autre à cause du très haut volume de musique et de la caisse juste au dessus de nos têtes. La sélection de musique classique, violons et voix de ténor, me met à l'épreuve surtout parce que Linda Lê parle tout bas avec une voix délicate. Au cours des brefs instants où la musique s'arrête, entre un concert et

l'autre, elle pousse un soupir de soulagement : « Je ne comprends pas ceux qui travaillent dans les cafés », me dit-elle tout en remarquant la présence de livres sur les placards. C'est dans le silence, strictement sans musique, que Linda Lê crée ses œuvres. Elle me dit avoir l'habitude de travailler à la maison, seule, et c'est pour cela qu'elle affirme, avec un sourire ironique : « Je n'ai pas souffert pendant le confinement ».

Au cours de l'entretien je profite de sa gentillesse pour avoir quelques conseils de lecture : « Je ne lis pas beaucoup de contemporains français, mais le dernier livre que j'ai lu c'est : *Ce qui est nommé reste en vie* de Claire Fercak », me dit-elle. Les intérêts littéraires de Linda Lê s'étendent aussi à la littérature italienne et, entre autres, elle mentionne Claudio Magris - « J'adore cet écrivain » - et Cristina Campo. À cette dernière Linda Lê a consacré un essai dans le recueil *Chercheurs d'ombres*, publié en 2017 en même temps que le roman *Héroïnes*.

Les essais¹ de Linda Lê sur les auteurs et les auteures qu'elle admire ne sont pas seulement des hommages mais aussi des portraits originaux de personnages et d'œuvres plus ou moins célèbres de la littérature française et étrangère, notamment du XX^e siècle.

Cet entretien sur la poétique de *Héroïnes* porte sur quelques thématiques spécifiques qui marquent l'ordre des questions. Dans la transcription des réponses de Linda Lê j'ai essayé de respecter autant que possible les pauses, les répétitions quand elles sont significatives, les expressions et la progression de la langue parlée :

I. Héroïsme

MM² : *J'aimerais commencer par le titre de votre roman « Héroïnes ». Il y a quatre personnages féminins dans la narration : trois femmes vietnamiennes en exil, qui sont la chanteuse, la maquisarde et la demi-sœur ; et la correspondante, qui fonctionne en couple avec V. Pourquoi avez-vous choisi ce titre et quel est, pour vous, le sens du terme “ héroïnes ” ? Indique-t-il seulement les protagonistes de l'histoire ou a-t-il une signification plus étendue ?*

LL : D'abord, le titre a été trouvé à la fin. En général je trouve le titre au début mais celui-là devait s'appeler... Je ne sais plus, j'ai oublié tant c'est un titre de travail. J'ai changé de titre

¹ *Tu écriras sur le bonheur* (Christian Bourgois, 1999) ; *Marina Tsvetaieva, ça va la vie ?* (Jean-Michel Place, 2002) ; *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau* (Christian Bourgois, 2009) ; *Par ailleurs (exils)* (Christian Bourgois, 2014).

² Michela Memmola, Università degli Studi di Firenze.

avec l'idée que cela donnerait une autre dimension aux personnages, c'est-à-dire... Ce ne sont pas des héroïnes dans le sens de personnages romanesques, mais héroïnes dans le sens où une femme comme la maquisarde peut être héroïque ou une héroïne comme la chanteuse, qui est un personnage fascinant, captivant. La correspondante, elle, n'est pas une héroïne dans le sens... C'est un personnage assez effacé qui finalement atteint un autre statut par les lettres qu'elle échange avec V. La demi-sœur c'est un personnage inspiré des livres allemands que j'ai lu, notamment de Ingeborg Bachmann et un peu aussi Musil. C'est un personnage beaucoup plus romanesque parce qu'elle s'inspire de lectures de la région de Carinthie où est née Ingeborg Bachmann. Bachmann a été justement pour moi, quand j'étais étudiante, l'héroïne livresque. J'étais très fascinée par son destin, ce qu'elle représente, sa mort aussi.

MM : Dans le roman apparaît aussi la figure d'un héros rebelle, c'est-à-dire Hô Chi Minh, dont V. se passionne au cours de ses premières recherches sur l'histoire du Vietnam. Toutefois, il s'agit d'un héros ambigu vu que les autres personnages, opposés au communisme, ne partagent pas l'admiration de V. En outre, dans le texte est mentionné le général Von Nguyen Giap, qui pour les émigrés représente l'« apocalypse ». Quelle distinction faites-vous entre l'héroïsme de Hô Chi Minh et Giap et celui des trois héroïnes ?

LL : Surtout la chanteuse est anticommuniste : elle fait partie de la communauté très anticommuniste des États-Unis. Les héros ont une dimension historique, à part la maquisarde, et puis ils sont ancrés dans la réalité historique tandis que les héroïnes sont des personnages purement inventés et romanesques, de fiction.

MM : Parmi les textes que j'analyse dans ma thèse figure un roman du collectif d'écrivains de Bologne en Italie "Wu Ming". Ils sont très actifs sur la toile par le biais de leur blog titré justement "Giap", en hommage au général homonyme. Est-ce que vous le connaissez ? Si oui, que pensez-vous de leur traitement du personnage historique de Giap ?

LL : Non, je ne le connais pas. C'est vrai, dans le roman, les émigrés aux États-Unis et un peu en Europe aussi rêvent du Vietnam d'avant avec les Américains et, pour eux, Giap n'est pas une figure positive. Par contre, pour les Vietnamiens du Vietnam et pour ceux qui ont lutté d'ici pour la réunification du pays, Giap a une autre aura.

MM : C'est un peu comme un héros révolutionnaire.

LL : Oui c'est ça, exactement.

II. Mythe

MM : La chanteuse et la maquisarde font référence à une généalogie précise : la première à Lilith, la deuxième à Antigone. En ce qui concerne Antigone, vous l'aviez déjà mentionnée dans vos ouvrages, je pense notamment à votre essai « Le complexe de Caliban » (2005) qui se termine de manière significative par un paragraphe titré « Fin du mythe ». Vous y soulignez la perte du sens dont le mythe était porteur, à tel point que « Homère s'est tu » et qu'aux nouveaux enfants de Prométhée ne reste que « le mythe de la fin du mythe ».

LL : Ça c'est Kafka qui le dit.

MM : Et vous partagez son avis ?

LL : Je pense, mais de l'autre côté... Je ne sais pas si vous avez lu le livre de Georges Steiner *Les Antigones*. Il voit toutes les Antigones qui sont en Europe ou ailleurs, où des personnages qui sont vivants font perdurer le mythe. J'ai été très influencée par le livre mais c'est vrai que quand j'ai compris ce que dit Kafka sur le mythe... Je le pense, mais avec une certaine perplexité parce que d'un autre côté je me dis qu'Antigone... Par exemple, Aung San Suu kyi, jusqu'à ce qu'elle ait le prix Nobel, je l'ai vue comme une Antigone qui lutte contre le pouvoir et, peu après, la figure s'est inversée nettement, avec l'affaire des Rohingya. Elle est comme un mythe déchu. Ce n'est pas seulement un personnage vénéré puis rejeté par la communauté internationale - pas par son Pays parce qu'une part évidemment est d'accord avec elle - mais elle incarne un peu maintenant le mythe déchu, le mythe qui n'existe plus, d'une certaine façon.

MM : Il y a cette idée de héros qui perd son statut héroïque une fois qu'il a obtenu le pouvoir.

LL : Ça c'est Fidel Castro et le Che. Hô Chi Minh aussi : même s'il s'en défendait, il y avait un culte de la personnalité qui entourait sa personne. Disons que sa chance est qu'il est

mort assez vite, avant d'être vraiment un dirigeant. Oui, il a été le président du parti mais il est mort en 1969, donc avant que le Vietnam devienne un Pays à parti unique.

MM : Saigon devient Hô-Chi-Minh-ville en 1975, qui d'ailleurs est la date qui hante la chanteuse.

LL : Si on caricature un peu le Vietnam de l'époque, d'un côté il y avait les purs, c'est-à-dire ceux qui combattaient pieds nus dans la boue, et de l'autre le Vietnam du Sud qui était un régime complètement corrompu et qui est incarné par le général Ky, dont la chanteuse parle beaucoup : c'était une de ses connaissances. Le général Ky a failli être le président du Sud-Vietnam.

MM : Peut-être Antigone revient dans la maquisarde comme figure de résistante. Est-ce qu'on pourrait lire le lien entre la chanteuse et sa demi-sœur à travers le double de la sororité Antigone/Ismène ? Au fil des siècles, les artistes qui se sont intéressés à Antigone sont innombrables : quelle est l'interprétation du mythe qui vous a le plus touchée ?

LL : Oui, mais d'un autre côté à ces Antigones manque une dimension : elles ne luttent pas pour enterrer les morts. Polynice n'existe pas. Je ne sais pas si on peut parler d'elle comme si c'était une Antigone, mais je dirais *Jeanne d'Arc* de Dreyer et Renée Falconetti. Dreyer fait des films magnifiques, dont *Ordet* qui veut dire « la parole ». C'est une espèce de miracle qui s'accomplit dans le film : Jeanne d'Arc représente une lutte contre le pouvoir et Falconetti est surtout l'incarnation du cinéma, dans le sens où elle est toute insurrection. C'est un film assez vieux. Dreyer a eu une vie très triste : il a fini en étant un exploiteur de salles de cinéma alors que c'est un génie. La plupart des spectateurs ne s'intéressaient pas du tout à ses films parce qu'ils paraissaient hermétiques... La manière dont il filme le visage de Falconetti est éblouissante.

III. Exil, quête, aventure

MM : Alors que le champ lexical des trois héroïnes relève de l'exil, celui de V. et de sa correspondante relève de la quête. Ils sont définis comme des « enquêteurs » du moment qu'ils enquêtent comme des « reporters » sur les « aventures » des héroïnes. Le terme «

enquêteurs » m'a marqué en raison de son étymologie : l'utilisez-vous en son sens d'enquête journalistique ou voulez-vous renvoyer à une signification plus ample ?

LL : C'est de la quête plutôt que de l'enquête... C'est de la recherche dans le sens de sonder quelque chose et puis, je crois, c'est aussi un livre sur le fait d'apprendre à se connaître soi-même pour les personnages, notamment pour V. qui était perdu dans une espèce de borbier des origines. J'aime bien le terme d'investigation parce qu'on a l'impression que cela a un côté policier mais aussi un côté d'introspection. Mais dans la quête j'entends le mot « question » aussi. Je crois que j'en ai parlé dans le « Livre en question »³ que vous avez écouté. Au Moyen Âge « soumettre quelqu'un à la question » c'est mettre à la torture.

MM : En effet, le mot « enquête » peut faire référence à la fois à une enquête sur le terrain et à une signification plus étendue, même comme quête des origines.

LL : J'ai l'impression que beaucoup de ceux qui écrivent parlent énormément de quête des origines, surtout quand ils viennent d'ailleurs. Moi aussi, je le sais, mais après un certain temps ça m'exaspère... Cette quête des origines, des racines...

MM : C'est vrai qu'on vous a souvent interrogée sur vos origines à vous. En tout cas, dans le roman, vous ne présentez jamais le thème de la quête d'une façon directe, par exemple dans ce cas-là elle est comme « cachée » à l'intérieur du mot enquête.

LL : Oui, c'est aussi « en – quête », en deux mots, dans le sens d'être en quête de quelque chose.

MM : L'exil est un thème centrale dans « Héroïnes » aussi bien que dans votre production en général. J'ai beaucoup aimé votre livre « Par ailleurs (exils) » (2014). Parmi les nombreux textes auxquels vous rendez hommage, le roman « Des femmes assises ça et là » de Pham Van Ky m'a frappée. Est-ce que ce roman vous a influencée dans l'écriture de « Héroïnes » ?

³ « Lecture de Linda Lê : une création originale autour d'Alexandre Griboïedov », *Le Livre en question*, BIS Bibliothèque interuniversitaire Sorbonne, mars 2020. (Consulté en octobre 2020) : <<https://www.youtube.com/>>.

LL : Je crois que c'est le personnage de Pham Van Ky qui me passionnait, surtout parce que *Des femmes assises ça et là*, que j'ai découvert tardivement, parle de trois femmes autour de l'idée de la mort. Je crois que Pham Van Ky a eu pas mal d'honneurs en France, c'est un personnage entre deux eaux, dans l'entre-deux. C'est ça qui me passionnait chez lui, quoique je ne sache pas grand chose sur lui. Je sais qu'il y a eu une communication à l'ENS sur l'un de mes livres et Pham Van Ky, mais je n'y suis pas allée, donc je ne sais pas de quoi il s'agissait. Celui qui a fait ça m'a écrit pour me dire qu'il avait fait cette communication dans un colloque sur quelque chose autour du Vietnam... Comme je suis dure encore ! [*elle rit*] Non non, je n'y suis pas allée. C'est un peu contradictoire chez moi parce que je sais que je ne peux pas m'empêcher d'en parler, mais en parler m'exaspère. Quand j'étais à NYU il y a deux ans⁴, il y avait des étudiantes du Mexique et des États-Unis et quand je leur ai posé cette question elles m'ont répondu : « Ah oui mais, cette question, ça me met les nerfs à bout ». C'est-à-dire que ce n'est pas seulement le Vietnam et la France, mais partout ailleurs tous ceux qui sont entre deux cultures n'aiment pas trop cette question ; on parle par désir d'assimilation totale.

MM : Pour décrire ce sentiment-là de ne pas appartenir à un lieu précis vous avez parfois parlé d'« exil intérieur ». Dans « Par ailleurs (exils) » vous décrivez Cesare Pavese comme un « perpétuel exilé », bien qu'il ait passé toute sa vie en Italie, à Turin surtout.

LL : Oui, il était complètement exilé de la vie. Thomas Bernhard aussi n'a pas beaucoup quitté l'Autriche à part dans sa jeunesse, mais il est virulent envers l'Autriche et pourtant c'est un Autrichien. Dire que je ne suis ni d'ici ni d'ailleurs, que je ne suis de nulle part, c'est aussi confortable : c'est un espèce de refuge.

MM : Pourquoi la chanteuse et la maquisarde habitent-elles dans le treizième arrondissement de Paris ?

LL : Parce que dans cet arrondissement il y a beaucoup de Vietnamiens, beaucoup de Chinois aussi. Les Vietnamiens sont souvent dans ces grandes tours dans cette place qui s'appelle les « Olympiades ». Géographiquement c'est le lieu de l'exil pour les Vietnamiens

⁴ F. Noudelmann, « Machines à écrire. Conversation avec Linda Lê », La Maison Française of New York University, octobre 2018. (Consulté en octobre 2020) : <<https://www.youtube.com/>>.

en France. Quand vous dites le treizième arrondissement de Paris, tout le monde sait que c'est là la plus grande communauté vietnamienne. C'est pour ça que je n'ai jamais habité là-bas.

IV. Rêve

MM : Le sous-titre d'« Héroïnes » : « Un rêve éveillé », fait référence aux histoires des trois femmes. Vers la fin du livre on découvre qu'elle sont rêvées et créées par les personnages de V. et de sa correspondante. Les errements des héroïnes ne sont peut-être qu'une « géographie mentale », comme on lit dans le texte. Pourquoi V. finalement n'écrit pas son « roman » sur les héroïnes ?

LL : Parce que V. est un personnage de l'hésitation et de l'inachèvement, c'est un personnage qui se réfugie dans ce qu'il faudrait faire mais qu'il ne peut pas faire. Tous les personnages sont dans une impasse.

MM : La correspondante aussi ?

LL : La correspondante aussi parce qu'elle est photographe, la nuit. Elle déambule et prend des photos des choses, des endroits insolites. Mais quand elle voit la photo de la chanteuse qu'elle a faite, ce n'est pas un accomplissement, ce n'est pas un aboutissement de quelque chose : c'est quelque chose qui reste en suspens entre les deux.

V. Photographie

MM : Dans « Héroïnes » le désir d'enquêter de V. et de sa correspondante est déclenché par le portrait à la chouette de la chanteuse. La structure même du roman est organisée en deux parties qui tirent leur titre de deux séries de photographies réalisées par la correspondante : « Pierre blanche » et « Noirs dessins ». Pourquoi la photographie est-elle si importante ?

LL : Je pense parce que je ne prends jamais de photo. J'ai toujours pensé que la photographie est à la fois quelque chose de magique et de diabolique. On dit toujours que se faire photographe c'est se faire voler son âme, mais je disais aussi de magie parce que je me souviens d'une des choses que j'ai découvertes en arrivant à Paris : j'avais 18 ans, c'était les

photos de Josef Koudelka. Il photographiait beaucoup les gitans, les endroits un peu... Tout ce qui paraît affreux. C'est le contraire d'un photographe de mode. J'ai découvert un autre univers en voyant ses photos... Je ne sais pas, j'ai toujours eu un rapport un peu étrange avec la photo. Je n'aime pas être photographiée, je me sens très mal à l'aise et, quand je le fais, c'est parce que je suis obligée... Mais par contre comme regardeuse, si je peux dire, j'aime découvrir les photos et j'aime bien les photographes qui prennent des photos des endroits et des personnages qui n'intéressent personne. C'est le même rapport avec les livres.

MM : Dans le roman on insiste beaucoup sur le portrait à la chouette de la chanteuse.

LL : La chouette c'est la sagesse, contrairement à la chanteuse, qui est un peu dévoyée. Mais c'est aussi un clin d'œil parce que j'avais une amie qui aimait beaucoup les chouettes. C'est pour ça que ce n'est pas compréhensible autrement. Le livre n'a rien d'autobiographique : il y a juste ce petit détail. Vous savez, c'est comme dans les films de Hitchcock [*elle rit*] : vous voyez apparaître Hitchcock juste une fois, un tout petit moment, en silhouette, au loin.

MM : Par contre la demi-sœur est surnommée « le lys brisé », pourquoi ?

LL : C'est un film de Griffith, celui qui a fait *Naissance d'une nation* [*The Birth of a Nation*, 1915]. Il a fait un film qui s'appelle *Le Lys brisé* [*Broken Blossoms*, 1919] avec Lillian Gish, qui était une grande star du cinéma muet. Le film parle de ses amours avec un Chinois et de son père qui la menace. À chaque fois, quand son père menace de la frapper, elle fait ça [*elle pointe les index sur les coins de la bouche et simule un sourire forcé*], c'est-à-dire « je me force à sourire ». C'est un film magnifique... J'ai l'ai vu à plusieurs reprises.

MM : Et en ce qui concerne le personnage de V., pourquoi l'avez-vous nommé ainsi ?

LL : Comme Kafka on l'appelle souvent monsieur K. V. comme Vietnam, évidemment.

VI. En marge

MM : Tout à l'heure vous avez dit ne pas aimer être questionnée sur l'aspect des origines. Toutefois vous savez que souvent, dans les milieux académiques, on parle de littérature de la

migration et de théories postcoloniales pour analyser la littérature contemporaine. Pensez-vous que ces catégories font sens ?

LL : Je crois que toute façon de faire entrer un livre dans les grilles d'interprétation c'est un risque, toujours.

MM : Vos œuvres ont été traduites dans différentes langues.

LL : Oui, en allemand, toujours par la même traductrice⁵, mais l'éditeur est mort et il n'y a pas de successeur. Aux États-Unis il n'y a que deux livres qui ont été traduits⁶, dont un qui n'était pas facile du tout à traduire, *Les trois Parques*. Avec l'espagnol et le portugais je crois que ça s'est arrêté un peu... En vietnamien, par contre, il y en a pas mal.

MM : Et en italien il y en a deux⁷. Avez-vous lu vos livres dans la traduction ?

LL : J'ai essayé en anglais, mais j'avoue que *Les trois Parques* c'est un peu difficile. Ça jouait sur beaucoup de néologismes et le pauvre traducteur... En italien j'ai essayé de déchiffrer un peu, mais je ne saisis pas les nuances. En allemand, j'ai renoncé [*elle rit*] ; je cherchais tous les mots dans le dictionnaire. Mais j'aime bien les gens qui sont polyglottes, qui parlent, écrivent, lisent plusieurs langues...

⁵ Brigitte Große. La maison d'édition est Ammann Verlag et les livres traduits sont *Irre Reden*, 1998 (*Les Dits d'un Idiot*, 1995) ; *Die Drei Parzen*, 2002 (*Les trois Parques*, 1997) ; *Toter Buchstabe*, 2005 (*Lettre morte*, 1999) ; *Flutwelle*, 2014 (*Lame de fond*, 2012).

⁶ *Slanders*, traduit par Esther Allan, University of Nebraska Press, 1996 (*Calomnies*, 1993) ; *The Three Fates*, traduit par Mark Polizzotti, New Directions, New York, 2002 (*Les trois Parques*, 1997).

⁷ *Lettera al figlio che non avrò*, traduit par Tommaso Gurrieri, Firenze, Clichy, 2015 (*À l'enfant que je n'aurai pas*, 2011) ; *Come un'onda improvvisa*, traduit par Federica Di Lella, Lorenza Di Lella, Francesca Scala, Firenze, Clichy, 2014 (*Lame de fond*, 2012).

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

I. OPERE DEL CORPUS PRIMARIO

Lê L., *Héroïnes. Un rêve éveillé*, Paris, Christian Bourgois, 2017.

NDiaye M., *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009. Traduzione di A. Conti, *Tre donne forti* [2010], Firenze, Giunti, 2013.

Ghermandi G., *Regina di fiori e di perle*, postfazione di C. Lombardi-Diop, Roma, Donzelli, 2007.

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

II. OPERE DELLE AUTRICI E DEGLI AUTORI DEL CORPUS PRIMARIO

Opere di Linda Lê

Un si tendre vampire, Paris, La Table Ronde, 1986.

Fuir, Paris, La Table Ronde, 1988.

Solo, Paris, La Table Ronde, 1989.

Les Évangiles du crime [1992], Paris, Christian Bourgois, 2011.

Calomnies, Paris, Christian Bourgois, 1993.

Les Dits d'un idiot [1995], Paris, Christian Bourgois, 2011.

Les Trois Parques [1997], Paris, Christian Bourgois, 2011.

Voix, Paris, Christian Bourgois, 1998.

Tu écriras sur le bonheur, Paris, Christian Bourgois, 1999.

Lettre Morte [1999], Paris, Christian Bourgois, 2011.

Les Aubes [2000], Paris, Seuil, 2002.

Autres jeux avec le feu, Paris, Christian Bourgois, 2002.

Marina Tsvetaieva, ça va la vie?, Paris, Jean-Michel Place, 2002.

Personne, Paris, Christian Bourgois, 2003.

Kriss suivi de *L'homme de Porlock*, Paris, Christian Bourgois, 2004.

Conte de l'amour bifrons, Paris, Christian Bourgois, 2005.

Le complexe de Caliban, Paris, Christian Bourgois, 2005.

In Memoriam, Paris, Christian Bourgois, 2007.

Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau, Paris, Christian Bourgois, 2009.

Cronos, Paris, Christian Bourgois, 2010.

À l'enfant que je n'aurai pas, Paris, NiL, 2011. Traduzione di T. Gurrieri, *Lettera al figlio che non avrò*, Firenze, Barbès, 2012.

Lame de fond, Paris, Christian Bourgois, 2012. Traduzione di F. Di Lella, L. Di Lella, F. Scala, *Come un'onda improvvisa*, Firenze, Clichy, 2014.

Œuvres vives, Paris, Christian Bourgois, 2014.

Par ailleurs (exils), Paris, Christian Bourgois, 2014.

Roman, Paris, Christian Bourgois, 2016.

Chercheurs d'ombres, Paris, Christian Bourgois, 2017.

Je ne répondrai plus jamais de rien, Paris, Stock, 2020.

Toutes les colères du monde, Paris, éditions du Cerf, 2021.

Opere di Marie NDiaye

Romanzi e racconti:

Quant au riche avenir, Paris, Éditions de Minuit, 1985. Traduzione di S. Spero, *Il pensiero dei sensi*, Milano, Marsilio, 1993.

Comédie classique, Paris, Pol, 1987.

La femme changée en bûche, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

En famille, Paris, Éditions de Minuit, 1991. Traduzione di L. Prato Caruso e A. Basso, *In famiglia*, Milano, Anabasi, 1993.

Un temps de saison, Paris, Éditions de Minuit, 1994. Traduzione di L. Quaquarelli, *Fuori stagione*, Milano, Morellini editore, 2010.

La Sorcière, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

Un Voyage, Centre régional du livre, Vendôme, 1997.

La Naufragée, Charenton, Flohie Éditeur, 1999.

Rosie Carpe, Paris, Éditions de Minuit, 2001. Traduzione di L. Quaquarelli, *Rosie Carpe*, Milano, Morellini editore, collana «Griot», 2005.

Tous mes amis, Paris, Éditions de Minuit, 2004. Traduzione di O. Marchetti, *Tutti i miei amici*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005.

Autoportrait en vert, Paris, Mercure de France, 2005.

Les sœurs, in P. Ndiaye *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 11-18.

Mon cœur à l'étroit, Paris, Gallimard, 2007. Traduzione di A. Conti, *Una stretta al cuore*, Firenze, Giunti, 2009.

Y penser sans cesse, fotografie di D. Cointe, Paris, L'Arbre vengeur, 2011.

Ladivine, Paris, Gallimard, 2013. Traduzione di A. Conti, *Ladivine*, Firenze, Giunti, 2016.

La Cheffe, roman d'une cuisinière, Paris, Gallimard, 2016. Traduzione di A. Conti, *La Cheffe, romanzo di una cuoca*, Milano, Bompiani, 2018.

Un pas de chat sauvage, Paris, Flammarion/Musée d'Orsay, 2019.

La vengeance m'appartient, Paris, Gallimard, 2021.

Teatro:

Hilda, Paris, Éditions de Minuit, 1999. Traduzione di G. Serafini, *Hilda*, in *Voci femminili. Safaa Fathy, Guyette Lyr, Marie NDiaye*, a cura di A. Sanna, Corazzano, San Miniato, Titivillus, 2009.

Providence, Chambéry, Comp'Act, 2001.

Papa doit manger, Paris, Éditions de Minuit, 2003. Traduzione di G. Benelli, *Papà è tornato*, Albano laziale (RM), Edizioni del Cardo, 2007.

Rien d'humain, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004. Traduzione di I. Porfido, *Niente di umano*, Bari, Graphis, 2009.

Les Serpents, Paris, Éditions de Minuit, 2004. Traduzione di F. Fracassi, *Le serpi*, Imola, Bologna, Cue Press, 2016.

con J.-Y. Cendrey, *Puzzle*, Paris, Gallimard, 2007.

Les Grandes Personnes, Paris, Gallimard, 2011.

Trois pièces, Paris, Gallimard, 2019.

Testi per l'infanzia:

La Diabliesse et son enfant, Paris, L'École des loisirs, 2000. Traduzione di F. Lazzarato, *La Diavolessa*, illustrazioni di F. Negrin, Milano, Mondadori, 2002.

Le Paradis de Prunelle, Paris, Albin Michel, 2003.

Le Souhait, Paris, L'École des loisirs, 2005.

Opere di Gabriella Ghermandi:

Il telefono del quartiere, in *Parole oltre i confini*, a cura di R. Sangiorgi, A. Ramberti, Santarcangelo di Roma, Fara editore, 1999, pp. 73-82.

Quel certo temperamento focoso, in *Il doppio sguardo. Culture allo specchio*, s.a., Roma, Adnkronos libri, 2002, pp. 23-39.

All'ombra dei rami sfacciati, carichi di fiori rosso vermiglio, in *Roma d'Abissinia. Cronache dai resti dell'Impero: Asmara, Mogadiscio, Addis Abeba*, a cura di D. Comberinati, Cuneo, Nerosubianco, 2010, pp. 59-72. Pubblicato precedentemente online su «El-Ghibli», 2004: <<http://archivio.el-ghibli.org/>>.

Da un mondo all'altro, in «El-Ghibli», anno 1, n. 6, dicembre 2004. (Contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<http://archivio.el-ghibli.org/>>.

I suoni del villaggio, in «Sagarana. Rivista Letteraria Trimestrale», n. 14, gennaio 2004. (Contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<http://www.sagarana.it/>>.

Il pranzo pasquale, in *Mondopentola*, a cura di L. Wadia, Isernia, Cosimo Iannone editore, «Kumacreola. Scritture migranti», 2007, pp. 71-81.

Un canto per Mamma Heaven, in *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di A. Gnisci, Troina, Città Aperte Edizioni, 2006, pp. 253-262.

Discografia:

Atse Tewodros Project, (2013-2016): <<https://www.gabriella-ghermandi.it/music/music/the-project/>>.

Maqeda (2018-2019), <<https://www.andlay.org/progetti/maqeda/>>.

Opere “soliste” di Wu Ming 2:

Guerra agli umani [2003], Torino, Einaudi, 2004.

Basta uno sparo. Storia di un partigiano italosomalo nella Resistenza italiana, libretto più CD, Massa, Transeuropa, 2010.

Il sentiero degli dei, Portogruaro, Ediciclo editore, 2010.

Utile per iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci, Rimini, Guaraldi, 2014.

La Ballata del Corazza, disegni di O. Catacchio, Scandiano, Edizioni BD, 2005.

Il sentiero luminoso, Portogruaro, Ediciclo editore, 2016.

(a cura di), *La via del sentiero: un'antologia per camminatori*, traduzioni di F. Frulla, Roma, Edizioni dei Cammini, 2017.

Siti internet:

Blog di Wu Ming, “Giap”: <<https://www.wumingfoundation.com/giap/>>.

III. OPERE DEL CORPUS SECONDARIO

Alvaro C., *Lunga notte di Medea* [1999], in *Medea. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 187-252.

Chiricosta A. e Gatti M. (a cura di), *Viêt Nam. Miti e racconti*, Milano, O barra O edizioni, 2014.

Costa C. e Teodonio L., *Razza Partigiana. Storia di Giorgio Marincola (1923-1945)* [2008], prefazione di A. Triulzi, testo inedito di A. Mohamed, reading di Wu Ming 2, Guidonia, Iacobelli, 2015.

— Sito internet del progetto “Razza partigiana”: <<https://www.razzapartigiana.it/>>.

Diome F., *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Carrière, 2003.

Euripide, *Medea*, in *Medea. Variazioni sul mito* [1999], a cura di M.G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 23-63.

Flaiano E., *Tempo di uccidere* [1947], Milano, Rizzoli, 1973.

- Gatti F., *Bilal. Viaggiare, lavorare, morire da clandestini*, Milano, Rizzoli, 2007.
- Leogrande A., *La frontiera* [2015], Milano, Feltrinelli, 2017.
- Nasibù M., *Memorie di una principessa etiopica*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.
- Oates J.C., *Loro* [*them*, 1969], traduzione di B. Oddera, Milano, Il Saggiatore, edizione ebook, 2017.
- Omero, *Odissea*, a cura di V. Di Benedetto, traduzione di Id. e P. Fabrini, Milano, BUR, 2010.

Bibliografia critica

I. LINDA LÊ ED *HÉROÏNES. UN RÊVE ÉVEILLÉ*

- Assier J., *Les migrances du moi. Calomnies de Linda Lê*, in *Exilées, expatriées, nomades...*, «Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese», n. 58, primavera 2010, pp. 34-43.
- , *En quête de soi, enquête sur soi. Représentations du vagabond dans “Fuir” (1988) de Linda Lê*, «Quêtes littéraires», n. 4, 2014, pp. 147-155.
- , *Entrecroisements littéraires. Tissage et métissage dans l’œuvre de Linda Lê*, in *Le Vietnam. Une histoire de transferts culturels*, a cura di H.H. Aubert-Nguyen e M. Espagne, Paris, Demopolis, 2015, pp. 249-260. (Contributo consultato l’ultima volta nell’ottobre 2020): <<http://books.openedition.org/demopolis/461>>.
- Averis K., *Alternative Femininities: Linda Lê’s “In Memoriam” and Cristina Peri Rossi’s “Solitario de amor”*, in Ead., *Exile and Nomadism in French and Hispanic Women Writings*, London, Legenda, 2014, pp. 130-162.
- , *Transposing Gender in the Diaspora: Linda Lê’s “Les aubes” (2000) and “In memoriam” (2007)*, «Journal of Multidisciplinary International Studies», 2018, vol. 15, n. 1/2, pp. 31-42: <<https://doi.org/10.5130/portal.v15i1-2.5735>>.
- Bacholle-Boskovic M., *Linda Lê, l’écriture du manque*, prefazione di J.A. Yeager, Lewiston (NY), Edwin Mellen, 2006.
- Barnes L. *Linda Lê, On Writing and Not Writing*, «Portal. Journal of Multidisciplinary International Studies», vol. 15, n. 1/2, agosto 2018, pp. 20-30. (Contributo consultato l’ultima volta nell’ottobre 2020): <<https://doi.org/10.5130/portal.v15i1-2.5722>>.
- Bui T.T.T., *Linda Lê: de l’exil du langage au langage de l’exil*, Vietnam littéraire – Traversées, Belles Lettres Diffusion, 2012, pp. 29-44.

- , *La crise de l'exil chez Linda Lê: l'itinéraire du deuil dans la trilogie consacrée à la mort du père*, tesi di dottorato, Université Lyon Lumière 2, 2012.
- , *La rage contre le Moi, l'Autre et Dieu dans la trilogie de Linda Lê: une thérapeutique*, «Transtext(e)s Transcultures», n. 11, 2016. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2019): <<http://transtexts.revues.org>>.
- Chaulet Achour Ch., *Les francophonies littéraires*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2016.
- Do T. e Kurmann A., *Post-War Reunification: The Doppelgänger as a Unifying Body in the Exile Literature of Linda Lê*, in *New Perceptions of the Vietnam War: Essays on the War, the South Vietnamese Experiences, the Diaspora and the Continuing Impact*, a cura di N. Huynh Chau Nguyen, Jefferson, NC, McFarland, 2015, pp. 151-168.
- , *Introduction: Transdiasporic Rencontres in Việt Kiều Literature*, «Portal. Journal of Multidisciplinary International Studies», vol. 15, n. 1/2, 2018, pp. 1-5.
- Harzoune M., *Linda Lê, Héroïnes*, «Hommes & migrations», n. 1321, 2018. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2019): <<http://journals.openedition.org/>>.
- Kurmann A., *When the Case Writer Eclipses the Case. Linda Lê's Case Study of Ingeborg Bachmann*, in *Case Studies and the Dissemination of Knowledge*, a cura di J. Damousi e B. Lang, K. Sutton, New York, Routledge, 2015, pp. 203-218.
- , *Returned to Sender. Writing back to a Literary Precursor*, in *Genre, Text and Language. Mélanges Anne Freadman*, a cura di V. Duché, T. Do, A. Rizzi, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 423-451.
- , *Intertextual Weaving in the Work of Linda Lê: Imagining the Ideal Reader*, Lanham, Lexington Books, 2016.
- Loucif S., *Linda Lê, la passeuse*, «Contemporary French and Francophone Studies», vol. 13, n. 4, settembre 2009, pp. 495-501.
- Ni Chellaigh G., *Voyelles mutilées, consonnes aux jambages arrachées: Linda Lê's compulsive tracing, erasing, and re-tracing fragments of the self in writing*, in «Contemporary French and Francophone Studies», 2014, vol. 18, n. 4, pp. 438-446.
- Pinçonat C., *Le complexe d'Antigone. Relectures féministes et postcoloniales du scénario oedipien*, «Revue de littérature comparée», n. 344, 2012/4, pp. 495-509.
- Pröll J., *Dynamiques de la mémoire chez Linda Lê et Shan Sa: vers une mémoire réconciliée?*, in *Dynamiques de la mémoire. Arts, savoirs, histoire*, a cura di L. Dahan-Gaida, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011, 93-103.
- Selao C., *Le figures mythiques en Linda Lê*, in *Les Réécrivains. Enjeux Transtextuels dans la Littérature Moderne d'Expression Française*, a cura di P. Bergeron e M. Carrière, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 77-96.

—, *Le Roman vietnamien francophone. Orientalisme, occidentalisme et hybridité*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2019): <<https://books.openedition.org/>>.

Yeager J.A., *La politique "intimiste": la production romanesque des écrivaines vietnamiennes d'expression française*, «Présence Francophone», n. 43, 1993, pp. 131-147.

—, *Culture, Citizenship, Nation: The Narrative Texts of Linda Lê*, in *Post-Colonial Cultures in France*, a cura di A. G. Hargreaves e M. McKinney, London, New York, Routledge, 1997, pp. 255-267.

Van Der Poel I., *Linda Lê et Julia Kristeva citoyennes de la langue française*, in *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, a cura di A. Mura-Brunel, M. Dambre, B. Blanckeman, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 241-248. (Contributo consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<https://books.openedition.org/>>.

Interviste, letture, presentazioni:

Argand C., *Linda Lê*, su «L'Express», 1 aprile 1999. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2019): <<https://www.lexpress.fr/>>.

Crépu M., *Linda Lê. Entretien avec Michel Crépu*, in *Écrire, écrire, pourquoi?*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010. (Contributo consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<http://books.openedition.org/bibpompidou/>>.

Kurmman A., *An Interview with Linda Lê*, Parigi, 19 novembre 2010, Institute of Modern Languages Research, University of London, 2010.

Landrot M., *Linda Lê: «J'aime que les livres soient des brasiers»*, su «Telerama», 20 agosto 2010. (Contributo consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<https://www.telerama.fr/>>.

Lê L., *Étranges étrangers*, «Carnets du Viet Nam», n. 28, 2011, pp. 38-42.

— e L. Jurgenson intervistate da S. Dupays, *Nous, métèques et auteurs françaises*, su «Le Monde», 19 settembre 2014.

—, *Lecture de Linda Lê: une création originale autour d'Alexandre Griboïedov*, «Le Livre en question», BIS Bibliothèque interuniversitaire Sorbonne, marzo 2020. (Contributo consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<https://www.youtube.com/>>.

Noudelmann F., *Machines à écrire: Conversation avec Linda Lê*, La Maison Française of New York University, ottobre 2018. (Contributo consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<https://www.youtube.com/>>.

Schwerdtner K., *Linda Lê: risquer le tout pour le tout (entretien)*, «Contemporary French and Francophone Studies», vol. 17, n. 3, 2013, pp. 309–317.

—, *L'Écriture adressée, ou le «pouvoir de l'absence». Entretien avec Linda Lê*, MLN, Johns Hopkins University Press, vol. 135, n. 4, settembre 2020 (French Issue), pp. 966-975.

II. MARIE NDIAYE E *TROIS FEMMES PUISSANTES*

- Asibong A., *Marie NDiaye: Blankness and Recognition*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014.
- Brunel P., *Marie NDiaye, "Rosie Carpe". Musique répétitive*, in *Voix autres, voix hautes*, Paris, Klincksieck, 2002, pp. 207-221.
- Bujor F., *Intersectionnalité, performativité et fiction romanesque: quelques réflexions au sujet de "Ladivine" de Marie NDiaye*, in *Storytelling et contre-narration en littérature au prisme du genre et du fait colonial (XXe-XXIe s.)*, a cura di D. Perrot-Corpet e A. Tomiche, Bruxelles, Peter Lang, 2018, pp. 99-117.
- Combe D., *Littératures francophones, littérature-monde en français*, «Modern & Contemporary France», Routledge, vol. 18, n. 2, maggio 2010, pp. 231-249.
- Cottille-Foley N., *Postmodernité, non-lieux et mirages de l'anamnèse dans l'œuvre de Marie NDiaye*, «French Forum», Lincoln, University of Nebraska Press, vol. 31, n. 2, 2006, pp. 81-94.
- Coyault S., *L'Esthétique romanesque de Marie NDiaye*, in *"Trois femmes puissantes" de Marie NDiaye*, a cura di É. Lysøe, A. Soncini Fratta, Bologna, I libri di Emil, 2015, pp. 7-27.
- Fassin É., *Puissance paradoxale des femmes chez Marie NDiaye*, «La Nouvelle Revue Française», n. 593, aprile 2010, Paris, Gallimard, pp. 153-160.
- Fréris G., *Volonté contre fatalité: une autre lecture de "Trois femmes puissantes"*, in *"Trois femmes puissantes" de Marie NDiaye*, a cura di É. Lysøe, A. Soncini Fratta, Bologna, I libri di Emil, 2015, pp. 29-45.
- Gaensbauer D.B., *Migration and Metamorphosis in Marie NDiaye's "Trois Femmes Puissantes"*, «Studies in 20th & 21st Century Literature», vol. 38, issue 1, article 5, <<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1004>> (Consultato nell'aprile 2021).
- , *The Odyssey Revisited in Marie NDiaye's Ladivine*, in *Odysseys / Odyssees. Travel Narratives in French / Récits de voyage en français*, a cura di J.M. Garane, Leiden - Boston, Brill - Rodopi, «French Literature Series», vol. 41, 2017, pp. 229-243.
- Ippolito C., *Trois contes, Trois femmes puissantes*, in *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, a cura di D. Bengsch e C. Ruhe, Amsterdam – New York, Rodopi, 2013, pp. 305-318.
- Jordan S.A., *La puissance de Khady Demba*, in *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, a cura di D. Bengsch e C. Ruhe, Amsterdam – New York, Rodopi, 2013, pp. 263-284.
- , *Telling Tales: Marie NDiaye's Mythopoeic Imagination*, in Ead., *Contemporary French Women's Writing. Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*, Berna, Peter Lang, 2004, pp. 151-184.

- , *La quête familiale dans les écrits de Marie NDiaye: nomadisme, (in)hospitalité, différence*, in *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, a cura di A. Simon e A. Lasserre, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 147-158.
- , *Marie NDiaye. Inhospitable fictions*, Cambridge, Legenda, 2017.
- Link-Heer U., *Noms et toponymes dans l'œuvre de Marie NDiaye*, in *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, a cura di D. Bengsch e C. Ruhe, Amsterdam – New York, Rodopi, 2013, pp. 233-242.
- Little J.P., *The Legacy of Medea: Mariama Bâ, “Un chant écarlate” and Marie NDiaye, “La femme changée en bûche”*, «Modern Language Review», Cambridge, Cambridge University Press, n. 2, vol. 95, 2000, p. 362-374.
- Mazauric C., *Mobilités d’Afrique en Europe: récits et figures de l’aventure*, Paris, Karthala, 2012.
- Mercier A., *Écrire la quête/Écrire sur la quête. De quelques usages réflexifs de la quête dans le roman québécois et français contemporain*, in *Penser le roman francophone contemporain*, a cura di L. Gauvin, R. Fonkoua, F. Alix, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, 2020, pp. 257-268.
- Moudileno L., *Marie NDiaye: entre visibilité et réserve*, in *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, a cura di D. Bengsch, C. Ruhe, Amsterdam, New York, Rodopi, 2013, pp. 159-175.
- Neamtu-Voicu A.M., *L’impuissance de la puissance: entre l’obstacle et l’opportunité (Trois femmes puissantes et Ladivine de Marie NDiaye)*, tesi di dottorato, Université Blaise Pascal Clermont Ferrand II, 2016.
- Nissim L., *Amour, terreur, répugnance, entre descente et envolée. Les oiseaux des “Trois femmes puissantes”*, in *“Trois femmes puissantes” de Marie NDiaye*, a cura di É. Lysøe, A. Soncini Fratta, Bologna, I libri di Emil, 2015, pp. 47-70.
- Parent A.M., *À leur corps défendant: défaillances et excréments dans “Trois femmes puissantes” de Marie NDiaye*, in *Marie NDiaye’s Worlds / Mondes de Marie NDiaye*, «L’Esprit Créateur», Baltimore, Johns Hopkins University Press, n. 2, vol. 53, estate 2013, pp. 76-89.
- Quaglia E., *Marie NDiaye: de l’écriture migrante à une écriture de la migration*, in *Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011)*, «Publiforum», n. 20, 2012. (Contributo consultato l’ultima volta nell’aprile 2021): <<http://www.farum.it/>>.
- Rabaté D., *Marie NDiaye*, Paris, Cultures France, Editions Textuel, INA, 2008, CD audio contenente *Entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005* con P. Jacques.
- Rousseau C., *Le Goncourt à Marie NDiaye pour “Trois Femmes puissantes”*, su «Le Monde», 2 novembre 2009. (Contributo consultato l’ultima volta nell’aprile 2021): <<https://www.lemonde.fr/>>.

s.a. INA (Institut National de l'Audiovisuel), "Papa doit manger" de Marie NDiaye à la Comédie-Française, 3 marzo 2003. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://fresques.ina.fr/en-scenes/>>.

Sheringham M., *Ambivalences de l'animalité chez Marie NDiaye*, in *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, a cura di D. Bengsch e C. Ruhe, Amsterdam – New York, Rodopi, 2013, pp. 51-70.

Thomas D., 'The Marie NDiaye Affair,' or the Coming of a Postcolonial 'évoluée', in Id., *Africa and France. Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, pp. 139-155.

Toivanen A.L., *The Unattainable Mediterranean: Arrested Clandestine Odysseys in Sefi Atta's "Twilight Trek" and Marie NDiaye's "Trois femmes puissantes"*, «Research in African Literatures», vol. 47, n. 4, Winter 2016, pp. 133-151.

Vicca D., *Forti o potenti le donne di Marie NDiaye? Sulla traduzione di "Trois femmes puissantes"*, «Quaderni di filologia e lingue romanze», Ricerche svolte nell'Università di Macerata. Terza serie, Roma, Aracne, n. 4, 2009, pp. 67-76; p. 73. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<http://www.aracneeditrice.it/>>.

Zimmermann M., *Le jeu des intertextualités dans "Trois femmes puissantes" (2009) de Marie NDiaye*, in *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, a cura di D. Bengsch e C. Ruhe, Amsterdam – New York, Rodopi, 2013, pp. 285-304.

Interviste:

Anquetil G. e Armanet F., *Marie NDiaye: «Se définir, c'est se réduire»*, su «L'Obs», 3 novembre 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://bibliobs.nouvelobs.com/>>.

Argand C., *Marie NDiaye*, «Lire», aprile 2001. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.lexpress.fr/>>.

Elkabbach J.-P., *NDiaye revient sur ses propos «excessifs» sur Sarkozy*, su «Europe 1», 11 novembre 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.europe1.fr/>>.

Equy L., *Affaire NDiaye-Raoult: «une grave atteinte à la liberté de parole»*, su «Libération», 12 novembre 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.liberation.fr/>>.

Kapriélian N., *L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde*, su «Les Inrockuptibles», 30 agosto 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.lesinrocks.com/>>.

Siankowski P., *NDiaye/Raoult: Mitterrand refuse de trancher*, «Les Inrockuptibles», 12 novembre 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.lesinrocks.com/>>.

III. GABRIELLA GHERMANDI E *REGINA DI FIORI E DI PERLE*

- Alessi S., *Le protagoniste della letteratura italiana postcoloniale: quali eroine?*, «The Italianist», vol. 39, n. 3, 2019, pp. 364-380. (Contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://doi.org/10.1080/02614340.2019.1681651>>.
- Barbarulli C., *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, Pisa, ETS, 2010.
- Benvenuti G., *Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali*, su «Narrativa», n. 33/34, 2012, pp. 311-321.
- Bovo Romœuf M., *Vers un canon postcolonial multiculturel: les cas paradigmatiques de Gabriella Ghermandi et Maritha Nasibù*, in *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*, a cura di Ead. e F. Manai, Bruxelles, Peter Lang, 2015, pp. 83-114.
- Camilotti S., *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, Bologna, Bononia University Press, 2012.
- , *Cartoline d'Africa. Le colonie italiane nella rappresentazione letteraria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014.
- , *Introduzione*, in *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, a cura di Ead., I. Crotti, R. Ricorda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2015, pp. 7-10.
- Chiriaco G., *“Today you have day off”*: un'artista etiope-italiana e il mondo dell'arte postcoloniale, su «From the European South», n. 3, 2018, pp. 99-114. (Contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<http://europeansouth.postcolonialitalia.it>>.
- Clò C., *African Queens and Italian History. The Cultural Politics of Memory and Resistance in Teatro delle Albe's “Lunga vita all'albero” and Gabriella Ghermandi's “Regina di fiori e di perle”*, in «Research in African Literature», vol. 41, n. 4, inverno 2010, Bloomington, USA, Indiana University Press, pp. 26-42.
- D'Arcangeli L. e Lori L., *Il giallo in colonia: Italian Post-Imperial Crime Novels*, «Quaderni d'italianistica», vol. 37, n. 1, 2016, pp. 73-88.
- Dolp L. e Ferraro E., *Casting Sound: Modality and Poetics in Gabriella Ghermandi's Regina di fiori e di perle*, in «altrelettere», 2016, pp. 1-30. (Contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.altrelettere/>>.
- Ghermandi G., «*El Ghibli*»: nascita e realizzazione di una rivista di letteratura migrante e di una sua redattrice, in «Il lettore di provincia», *Spaesamenti padani. Studi culturali sull'Emilia Romagna*, a cura di C. Clò, n. 123/124, 2005, pp. 133-145.
- , *Il mio italiano di spezie e sicomori contro l'intrusione dell'inglese*, 7 dicembre 2010, (consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.treccani.it/>>.

- Mancosu G., *Memorie coloniali in scena: l'opera di Gabriella Ghermandi tra musica e letteratura*, in *Corno d'Africa: prospettive e relazioni*, a cura di S. Manservigi e S. Federici, «Africa e Mediterraneo», Iscos, nn. 92-93, 1-2/2020, pp. 92-95.
- Manera E., *Un'altra storia? Conversazione con Igiaba Scego e Carlo Greppi*, su «Doppiozero», 30 novembre 2020 (consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.doppiozero.com>>.
- Manzin G., *Colonising the Novel: Voice and Chorality in Ghermandi's Regina di fiori e di perle. Moving beyond to Redefine the Boundaries of Italian Literature*, in «Spunti e ricerche. Rivista d'italianistica», vol. 26, 1, 2011, pp. 108-125.
- Marzagora S., *Re-writing history in the literature of the Ethiopian diaspora in Italy*, in «African Identities», vol. 13, n. 3, 2015, pp. 211-225.
- , *On either end of modernity. Ethiopian writers on history and social change at the beginning and at the end of the twentieth century, in Italy and the Literatures from the Horn of Africa (Ethiopia Eritrea, Somalia, Djibouti). Beyond the language and the territory*, a cura di D. Comberiati e X. Luffin, Canterano, Aracne, 2018, pp. 21-50.
- Morace R., *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», *Letteratura mondo e dintorni*, S. Calabrese, A. Coiro, A. Loda (a cura di), 2, 2014, pp. 103-122; pp. 114-115.
- Negro M.G., *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2015.
- Perrone D., *Identità e alterità. Il lungo viaggio di Gabriella Ghermandi, Cristina Ali Farah, Igiaba Scego*, in *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, a cura di S. Camilotti, I. Crotti, R. Ricorda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2015, pp. 71-82.
- Rocchi M.A. (a cura di), *Storie sul filo del tempo. Intervista a Gabriella Ghermandi*, in *Immaginari migranti*, a cura di M. Domenichelli e R. Morace, «La modernità letteraria», n. 8, 2015, pp. 173-185.
- Romeo C., *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Milano, Le Monnier Università, 2018, pp. 34-35.
- Scego I., *La ricostruzione dell'immaginario violato in tre scrittrici italofone del Corno D'Africa. Aspetti teorici, pedagogici e percorsi di lettura*, Università degli Studi Roma Tre, Dottorato di ricerca in Pedagogia (Ciclo XX), 2007/2008.
- , *La madre e l'altra madre: la questione della lingua in Gabriella Ghermandi e Uba Cristina Ali Farah*, in «Moderna», vol. 12, n. 1, 2010, pp. 87-104.
- Taddeo R., *La ferita di Odisseo. Il "ritorno" nella letteratura della migrazione italiana*, Nardò, Besa, 2010.

—, *Recensioni. Regina di fiori e di perle*, 11 aprile 2014, (contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<http://www.el-ghibli.org/>>.

Tonzar B., *Colonie letterarie: immagini dell'Africa italiana dalla fine del sogno imperiale agli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2017.

Triluzi A., *Volti nascosti, storie rimosse. Voci a contrasto dell'Italia postcoloniale*, in *L'Italia postcoloniale*, a cura di C. Lombardi-Diop e C. Romeo, Firenze, Le Monnier-Modadori, 2014, pp. 135-147.

Interviste, performance, presentazioni:

Affricot J., *Visioni/RaiY - conversazione con Gabriella Ghermandi*, su «GRIOT» in collaborazione con l'Istituto italiano di Cultura di Addis Abeba, 25 ottobre 2021: <<https://griotmag.com/>>.

Ali Farah U.C., *Narrare il confine. Intervista alla scrittrice Gabriella Ghermandi*, 31 gennaio 2005 (contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.didaweb.net/>>.

Bonomi Romagnoli B., *La naturale regalità dell'appartenere a me stessa – intervista a Gabriella Ghermandi*, 15 giugno 2007: <<http://www.barbararomagnoli.info>>.

Comberiat D., «*Siamo storie di storie di storie*». *L'Etiopia di Gabriella Ghermandi*, in *La quarta sponda, scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Roma, Pigreco, 2009, pp. 137-157.

Foschi F., *Intervista a Gabriella Ghermandi*, su Arcoiris TV, dicembre 2007, (contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.arcoiris.tv/>>.

Gadaleta G., *Intervista a Gabriella Ghermandi*, su «Sconfinando», terza puntata, 26 aprile 2007: (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2019): <<http://www.mompracemradio.it/>>.

Ghermandi G., intervento in occasione di *To Blanch an Aethiop*, presentazione di *Corno d'Africa: prospettive e relazioni*, «Africa e Mediterraneo», n. 92-93, novembre 2020, 24 febbraio 2021. (contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://m.facebook.com/>>.

—, *Narrare le donne in Etiopia per decolonizzare lo sguardo. Dalle cartoline di propaganda fascista al ruolo delle donne nella Resistenza e nello spazio politico oggi*, introduce F. Velani, in occasione della “Settimana etiopica” (6-13 marzo 2021) organizzata da “Parma per gli altri Ong”, 8 marzo 2021.

—, *Italiani brava gente? Un mito tossico da superare*, con V. Deplano, M. Dominioni, A. Pesarini, introduce e coordina C. Pipitone, 5 maggio 2021, (contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.facebook.com/>>.

Grigoli A. (a cura di), *Come minotauri. Conversazione con Gabriella Ghermandi*, in *Letteratura, identità, nazione*, a cura di M. Di Gesù, Palermo, :duepunti edizioni, 2009, pp. 33-38.

Società italiana delle letterate (SIL) e Ghermandi G., *In Etiopia condividiamo le narrazioni*, 30 aprile 2013. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2022):
<<http://www.societadelleletterate.it/2013/04/3473/>>.

Siti internet:

«El-Ghibli. Rivista di letteratura della migrazione»: <<https://www.el-ghibli.org/>>.

Sito di Gabriella Ghermandi: <<https://www.gabriella-ghermandi.it/>>.

IV. WU MING 2 E ANTAR MOHAMED E *TIMIRA*. ROMANZO METICCIO

Amici M., *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, in «Bollettino di Italianistica», n. 1, 2006, pp. 184-207. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021):
<<https://www.wumingfoundation.com/>>.

—, *Il new italian epic e la costante tematica della morte*, in *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 245-254.

Benvenuti G., *Il romanzo neostorico italiano: storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

—, *Docu-mémoire. “Timira” et les sources du roman néohistorique italien*, su «Poetiche. Rivista di letteratura», Modena, Mucchi Editore, vol. 17, n. 43, 2/2015, pp. 309-333.

—, *Memoria e métissage nel romanzo italiano postcoloniale e della migrazione*, in *Memoria Storica e Postcolonialismo. Il caso italiano*, a cura di M. Bovo Romœuf, F. Manai, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2015, pp. 115-138.

—, Ceserani R., *Autori collettivi e creazioni di comunità: il caso di Wu Ming*, in *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014), a cura di A. Barbieri, E. Gregori, Padova, Esedra editrice, n. 30, 2015, pp. 1-14.

—, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, Bologna, il Mulino, 2017.

Boscolo C. e Jossa S., *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014.

Brioni S., *Pratiche «meticce»: narrare il colonialismo italiano «a più mani»*, in *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, a cura di F. Sinopoli, Roma, Novalogos, 2013, pp. 89-119.

—, *The Somali Within: Language, Race and Belonging in “Minor” Italian Literature*, Cambridge, Legenda, 2015.

- Camilotti S. e Crivelli T., *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari digital publishing, 2017.
- Casadei A., *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, in *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 3-22.
- Chimenti D., *La vita postuma delle parole. Note su un uso narrativo dell'archivio in "Asce di guerra" di Wu Ming*, in *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 321-334.
- Clò C., *Collective Transmedia Storytelling from Below: Timira and the New Italian Epic*, in *Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema*, a cura di L. Di Martino, P. Verdicchio, Newcastle upon Tyne, England, Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 97-117.
- Comberiati D., Luijnenburg L., *New Postcolonial Art Forms: "Timira" as Multi-Genre Object Between Cinema and Literature*, in *Destination Italy: representing Narration in Contemporary Media and Narrative*, a cura di E. Bond, G. Bonsaver, F. Falloppa, Oxford, Peter Lang, 2015, pp. 271-285.
- Daros Ph., *Wu Ming. La New Italian Epic: les paradoxes d'un espace public virtuel*, «Communications», n. 99, 2016/2, pp. 133-144: <<https://www.cairn.info/>>.
- De Michele G., *"Neorealismo" ed epica. Una risposta ai critici letterari (e agli altri)*, 23 giugno 2008. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021): <<https://www.carmillaonline.com/>>.
- Deplano V., *Come il colonialismo ha fatto gli italiani: "Timira" tra storiografia e letteratura*, in *Memoria storica e Postcolonialismo. Il caso italiano*, a cura di M. Bovo Rameuf e F. Manai, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2015, pp. 139-154.
- Di Martino L., Verdicchio P., *Introduction: Contemporary Iterations of Realism: Italian Perspectives*, in *Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema*, a cura di Ead., Id., Newcastle upon Tyne, England, Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. VII-XXXVI.
- Fastelli F., *Dal proverbio allo slogan pubblicitario: letteratura e distruzione dell'esperienza*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», n. 4, ottobre-dicembre 2020, pp. 351-362.
- , *Disincanti utopici. Ecologia e comunismo dalla "Stella rossa" di Bogdanov al "Proletkult" di Wu Ming*, «Symbolon», XIV, n. 11, 2020, pp. 311-322.
- , *Il mito dell'altra parte. Rappresentazioni della Cortina di ferro da Claudio Magris a Wu Ming*, «SigMa», vol. 4, 2020, pp. 97-120.
- Jenkins H., *Cultura convergente [Convergence Culture, 2006]*, prefazione di Wu Ming, traduzione di V. Susca, M. Pepacchioli, V. B. Sala, Milano, Apogeo, 2007.

- Lanslots I., *La transmedialità nella narrativa italiana contemporanea: gli effetti non laterali del Nie. Wu Ming, Evangelisti e il cross-over*, in *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 233-244.
- Masterson M., *Towards a Collective Intelligence: Transmediality and the Wu Ming Project*, in *Tecnologia, immaginazione, forme del narrare*, a cura di L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, «Between», vol 4, n. 8, 2014, pp. 1-24 <<https://ojs.unica.it/>>.
- Mayault I., *Wu Ming, pour une nouvelle littérature épique. Rencontre avec un collectif anonyme*, *La Découverte*, «Revue du Crieur», n. 9, 2018/1, pp. 64-73: <<https://www.cairn.info/>>.
- Mengozi C., *Archivio, mercato e strategie del 'vissuto': su alcune scritture collaborative degli anni 2000*, in M. Kleinhans e R. Schwaderer (a cura di), *Transkulturelle italoophone Literatur. Letteratura italoфона transculturale*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013, pp. 37-55.
- Morace R., *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», *Letteratura mondo e dintorni*, S. Calabrese, A. Coiro, A. Loda (a cura di), 2, 2014, pp. 103-122.
- , *Luoghi, sfondi, cartoline. Spazi contrastivi dell'ipermodernità*, «Bollettino di italianistica», n. 1-2, gennaio-dicembre 2020, pp. 328-334.
- Napiórkowska I., *Da Luther Blissett a Wu Ming: la poetica della letteratura rivoluzionata*, in *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 217-232.
- Negro M.G., «Timira» e l'uso del plurilinguismo come macchia di colore, in Ead. *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2015, pp. 177-183.
- Neu S., *Le « roman métisse » Timira (2013) de Antar Mohamed et Wu Ming 2: le colonialisme en Italie raconté dans une synthèse entre récit fictionnel et factuel*, «Cahiers de Narratologie», n. 26, 2014, settembre 2014: <<http://journals.openedition.org/>>.
- Piga Bruni E., *Metahistory, microhistories and mythopoeia in Wu Ming*, in *Overcoming Postmodernism: the Debate on New Italian Epic*, a cura di C. Boscolo, London, «Journal of Romance Studies», n. 10, 2010, pp. 51-67.
- , *A più voci. Testimonianze e narrazione nell'opera di Alessandro Portelli e dei Wu Ming*, in *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 305-320.
- , *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- Restuccia, L., *Una storia italiana: Giorgio e Isabella*, in F. Tomasini & M. Venturini (a cura di), *Scritture postcoloniali. Nuovi immaginari letterari*, Roma, Edizioni Ensemble, 2018, pp. 37-60.

Romeo C., *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Milano, Le Monnier Università, 2018, pp. 62-66.

Sciuto A., *Chi racconta, chi è raccontato. I casi di “Timira” e “Point Lenana”*, in *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014), a cura di A. Barbieri, E. Gregori, Padova, Esedra editrice, n. 30, 2015, pp. 15-32.

Stefani G., *Stranieritudine. Per una riflessione sulla ricerca e le categorizzazioni “etniche”*, su «Zapruder», n. 37, maggio-agosto 2015, pp. 146-153 (contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.giuliettastefani.it/>>.

Wu Ming, *Wu Ming Foundation: Chi siamo, cosa facciamo*, 12 novembre 2009, (contributo consultato l'ultima volta nel settembre 2021): <<https://web.archive.org/http://www.wumingfoundation.com/>>.

—, *Speciale “Timira” e “Point Lenana”: quattro autori, due libri, molte voci, la storia*, 20 novembre 2011, (contributo consultato l'ultima volta nel settembre 2021): <<https://www.wumingfoundation.com/>>.

Wu Ming 1, *Wu Ming/ Tiziano Scarpa: face off. Due modi di gettare il proprio corpo nella lotta. Note su affinità e divergenze, a partire dal dibattito sul NIE*, 2009, (contributo consultato l'ultima volta nel settembre 2021): <<https://www.wumingfoundation.com/>>.

—, *“Realismo”: il Gigantesco Malinteso*, in *Giap*, n. 3-4, serie IX, dicembre 2008. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021): <<https://www.wumingfoundation.com/>>.

Wu Ming 2, *Christian Salmon, “Storytelling”*, recensione apparsa su «L'Unità», il 27 settembre 2008 e su «Carmilla» il 7 ottobre dello stesso anno. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021): <<https://www.carmillaonline.com/>>.

—, *“Timira. Un romanzo meticcio” e nove anni di parto. Preludio no. 1*, «Giap», 8 febbraio 2012: <<https://www.wumingfoundation.com/>>.

—, *Somalia in Italians' Eyes: Questions of Space in “Timira”*, from the conference “Migration, Discrimination and Belonging: Trans-national Spaces in Post-colonial Europe”, traduzione di K. Willman, University of Warwick, 6 marzo 2013. (Contributo consultato nel gennaio 2019): <https://www.wumingfoundation.com/Space_Timira.pdf>.

—, *Landscape: Somalia as Seen in Italian Colonial Literature*, in *The Horn of Africa and Italy: Colonial, Postcolonial and Transnational Cultural Encounters*, a cura di S. Brioni e S. Bonsa Gulema, Oxford, Peter Lang, 2018, pp. 193-214.

Interviste, presentazioni, reading:

Amadei A., *Quale razza*, documentario su Isabella Marincola, 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nel settembre 2021): <<https://www.youtube.com/>>.

Asioli V., G. Gabrielli (a cura di), *Intervista a Antar Mohamed Marincola*, in *L'eredità scomoda: appunti sul passato coloniale*, «Educazione interculturale: culture, esperienze, progetti», Gardolo, Erickson, vol. 11, n. 3, 2013, pp. 375-379.

Bertoni F., Piga E., “*Tavola rotonda con Wu Ming*”, in *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, a cura di S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, «Between», vol. 10, 2015: <<http://www.betweenjournal.it/>>.

Bertoni F., Wu Ming 2, «*Raccontare altrimenti*». *Cinque domande su letteratura e storia*, 15 ottobre 2015. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021): <<https://www.wumingfoundation.com/>>.

Contarini S., Marras M. (a cura di), *Parole d'autore: sette interviste. Wu Ming 2*, in *Femminismi: teoria, critica e letteratura nell'Italia degli anni 2000*, su «Narrativa», Centre de Recherches Italiennes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, n. 37, 2015, pp. 208-210.

Mizzotti C., “*Timira*”: *una storia sghemba. Raccontare è un atto politico. Intervista a Giovanni Cattabriga (Wu Ming 2) e a Antar M. Marincola*, su «Chichibò», n. 68, anno XIV, maggio-giugno 2012, p. 5.

Serata “Timira” alla Casa di Khaoula di Bologna, con interventi di Wu Ming 2, Antar Mohamed, G. Benvenuti, F. Pezzarossa, 13 giugno 2012, (contributo consultato l'ultima volta nel settembre 2021): <<https://www.spreaker.com/>>.

SIC (Scrittura Industriale Collettiva) Blog, “*Timira*”: *intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*, 20 giugno 2012: (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2019): <<https://www.scritturacollettiva.org/>>.

Wu Ming, *Timira Cut 'n' Paste*, 5 luglio 2012. (Contributo consultato l'ultima volta nel novembre 2021): <<https://www.wumingfoundation.com/>>.

Wu Ming 2, Egle Sommacal (M. Volume), S. Pilia, P. Pieretto, F. Oppi, *Reading “Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola, partigiano nero e italiano”*, settembre 2009. (contributo consultato l'ultima volta nel settembre 2021): <<https://www.arcoiris.tv/>>.

V. BIBLIOGRAFIA CRITICA SULLE OPERE DEL CORPUS SECONDARIO

Alvaro Corrado e *Lunga notte di Medea*

Biancolatte T., 1949. *Da carnefice a vittima: la Medea perseguitata di Corrado Alvaro*, «Semestrale di studi (e testi) italiani», n. 19, giugno 2007, pp. 157-171.

Ciani M.G., *Introduzione*, in *Medea. Variazioni sul mito* [1999], Venezia, Marsilio, 2003, pp. 7-22.

Fusillo M., *La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito*, in *Libretto di presentazione del XLV Ciclo di Rappresentazioni Classiche*, Fondazione Inda, 2009. (Consultato l'ultima volta nel gennaio 2022): <<http://www.indafondazione.org/>>.

Diome Fatou e *Le Ventre de l'Atlantique*

Chevrier J., *Fatou Diome, une écriture entre deux rives*, «Notre Librairie. Revue des littératures du Sud», n. 166, luglio-settembre 2007, pp. 35-38.

Garnier X., *L'Exil lettré de Fatou Diome*, in *Cahier spécial. Ahmadou Kourouma: l'héritage*, «Notre Librairie. Revue des littératures du Sud», nn. 155-156, luglio-dicembre 2004, pp. 30-35. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://gallica.bnf.fr>>.

Zigoli A., “*Le Ventre de l'Atlantique*” et “*La Préférence nationale*” de Fatou Diome: deux œuvres paradigmatiques de l'écriture migrante, in A. Coulibaly, Y.L. Konan, *Les écritures migrantes. De l'exil à la migrance littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2015, pp. 87-108.

Flaiano Ennio e *Tempo di uccidere*

Bragaglia C., *Tempo di cinema*, in *La critica e Flaiano*, a cura di L. Sergiacomo, Pescara, Edgars, 1992, pp. 214-218.

Brunetti B., *Modernità malata. Note su “Tempo di uccidere” di Ennio Flaiano*, in R. Derobertis (a cura di), *Fuori centro. Studi postcoloniale e letteratura italiana*, Roma, Aracne, 2010, pp. 57-71.

Corti M. e Longoni A., *Note ai testi*, in E. Flaiano, *Opere (1947-1972)*, a cura di Eaed., Milano, Bompiani, 1990, pp. 1408-1414.

—, *Cronologia e Introduzione*, in E. Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, Milano, Bompiani, 2001, vol. 1.

Domenichelli M., *Il contagio della terra straniera*, in Id., P. Fasano (a cura di), *Lo straniero*, Atti del Convegno di studi, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 645-660.

Longoni A., *Fortuna critica di Flaiano*, in *La critica e Flaiano*, a cura di L. Sergiacomo, Pescara, Edgars, 1992, pp. 85-96.

Stefani G., *Eroi e antieroi coloniali. Uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli*, su «Zapruder», n. 23, sett-dic 2010, pp. 41-56; p. 55. (Contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://www.giuliettastefani.it/>>.

VI. STUDI SULL'EPICA, SUL MITO, SULLA FIGURA EROICA

Alessi S. e Jossa S., *Italian Heroines: Literature, Gender, and the Construction of the Nation*, su «The Italianist», vol. 39, n. 3, 2019, pp. 267-280. (Contributo consultato l'ultima volta nel giugno 2021): <<https://doi.org/10.1080/02614340.2019.1682811>>.

- Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano, BUR, 1987.
- Augé M., *Eroi*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, vol. V.
- Auraix-Jonchière P., *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002.
- Bachtin M., *Epos e romanzo* [1938, 1941], in *Estetica e romanzo*, traduzione di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001, pp. 445-482.
- Bernardelli A., *L'antieroe dai mille volti. La migrazione di un dispositivo narrativo dalla letteratura alla serialità televisiva*, «Between», vol. VI, n. 12, novembre 2016, <<http://www.betweenjournal.it/>>. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2020).
- Di Benedetto V., *Introduzione*, in *Omero, Odissea*, Milano, BUR, 2010, pp. 7-151.
- Bono P. e Sarasini B. (a cura di), *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, s.i., Jacobelli, 2014.
- Campbell J., *L'eroe dai mille volti* [*Hero with a thousands faces*, 1949], traduzione di F. Piazza, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Cassagnes-Brouquet S. e Dubesset M., *La fabrique des héroïnes*, in *Héroïnes*, a cura di Eaed., su «Clio. Histoire, femmes et sociétés», n. 30, 2009, pp. 7-18. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2022): <<https://journals.openedition.org/>>.
- Cazalas I. e Rumeau D. (a cura di), *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- Centlivres P., Fabre D., Zonabend F. (a cura di), *La fabrique des héros*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, 1999. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2022): <<https://books.openedition.org/>>.
- Chevrier J., *La littérature francophone et ses héros*, «Esprit», n. 317 (8/9), agosto-settembre 2005, pp. 70-85.
- Colin D., *Le dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes*, Rotolito lombarda, Marabout, 2000.
- Crisafulli L.M., Farese C., “Eroe, eroismo”, in Ceserani R., Domenichelli M., Fasano P., *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, pp. 733-742.
- Curti L., *Dal fondo del tempo. Epiche di esilio e migrazione*, in *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, a cura di P. Bono e B. Sarasini, s.i., Jacobelli, 2014, pp. 99-132.
- Derive J., *L'une meurt, l'autre pas. L'épopée au fil du temps*, «Le Recueil Ouvert», 15 settembre 2018, <<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/>>. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2022).
- Dumézil G., *Mythe et Épopée*, Paris, Gallimard, 1968-1973, 3 voll.

- Edmunds L., *Epic and Myth*, in *A Companion to Ancient Epic*, a cura di J.M. Foley, Malden, MA, Blackwell, 2005, pp. 31-44.
- Eriksen A., *Être ou agir ou le dilemme de l'héroïne*, tradotto da C. Voisenat, in *La fabrique des héros*, a cura di P. Centlivres, D. Fabre, F. Zonabend, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, 1999, pp. 149-164. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2022): <<https://books.openedition.org/>>.
- Foley H.P., *Women in Ancient Epic*, in *A Companion to Ancient Epic*, a cura di J.M. Foley, Malden, MA, Blackwell, 2005, pp. 105-118.
- Fonkoua R. e Ott M., *Introduction*, in *Les héros et la mort dans les traditions épiques*, a cura di Id., Ead., Paris, Karthala, 2018, pp. 9-10.
- Fusillo M., *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, vol. II "Le forme", pp. 5-34.
- , *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.
- , recensione a *Paola Bono e Bia Sarrasini (a cura di), "Épiche. Altre imprese, altre narrazioni"*, su «Between», vol. IV, n. 8, 2014, <<http://www.Between-journal.it/>>. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2019).
- Goyet F., *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière: Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*, Paris, Champion, 2006.
- , *L'Épopée*, su «Vox Poetica», Bibliothèque en Ligne de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2019): <<http://www.vox-poetica.org/>>.
- , *L'épopée refondatrice: extension et déplacement du concept d'épopée*, «Le Recueil Ouvert», 31 maggio 2018. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2022): <<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoblealpes.fr/>>.
- , *Geste épique et dynamique épique: deux régimes possibles de l'épique dans le cadre postcolonial*, in *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, a cura di I. Cazalas e D. Rumeau, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 261-285.
- Hainsworth J.B., *Epica [The Idea of Epic, 1991]*, traduzione di D. Velluti, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- Jossa S., *Un paese senza eroi*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Kandé S., *L'épique et le subalterne*, in *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques* a cura di I. Cazalas, D. Rumeau, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 243-259.
- Martin R.P., *Epic as Genre*, in *A Companion to Ancient Epic*, a cura di J.M. Foley, Malden, MA, Blackwell, 2005, pp. 9-19.

- Mazauric C., *Voyages au féminin et subjectivations transafricaines*, in *La Migration prise aux mots. Mise en récits et en images des migrations transafricaines*, a cura di C. Canut e Ead., Paris, Le Cavalier bleu, 2014, pp. 47-61.
- , *Quitter ses terres: néo-épopées au Sénégal (sur “La Quête infinie de l’autre rive” de Sylvie Kandé et “Mbëkë mi” d’Abasse Ndione)*, in *Figures et discours de migrants en Afrique. Mémoires de routes et de corps*, a cura di A. Seck, C. Canut, M.A. Ly, Paris, Riveneuve Éditions, 2015, pp. 15-33.
- , *Donner voix au silence. Histoire tue et énonciation épique dans “La Quête infinie de l’autre rive” de Sylvie Kandé*, in *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, a cura di I. Cazalas, D. Rumeau, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 227-242.
- Monaghan P., *Figure di donna nei miti e nelle leggende [Women in Myth and Legend, 1981]*, traduzione di C. Sborgi, prefazione di E. Cantarella, Milano, Red, 1987.
- Mondello E., *Scritture di genere, “New Italian Epic” o “post-noir”? Il “noir” degli Anni Zero: una “querelle” lunga un decennio*, in Ead. (a cura di), *Roma Noir 2010. Scritture nere: narrativa di genere, “New Italian Epic” o “post-noir”?*, Roma, Robin, 2010, pp. 13-64.
- Moretti F., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica. Dal Faust a Cent’anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.
- Mouton M., *État des lieux de la critique anglosaxonne sur le genre littéraire de l’épopée*, «Le Recueil Ouvert», 20 settembre 2018. (Contributo consultato l’ultima volta nel gennaio 2022): <<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/>>.
- Nagy G., *The Epic Hero*, in *A Companion to Ancient Epic*, a cura di J.M. Foley, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell, 2005, pp. 71-89.
- , *The Ancient Greek Hero in 24 hours*, Cambridge, Harvard University Press, 2013. (Contributo consultato l’ultima volta nel gennaio 2022): <<https://chs.harvard.edu/>>.
- Pearson C. e Pope K., *The Female Hero in American and British Literature*, R.R. Bowker Company, New York & London, 1981.
- Porciani E., *Nostra sorella Antigone*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2016.
- Ramalho C. e da Silva F.M., *L’épopée et les femmes*, «Revista Épicas», 2, n. 3, giugno, 2018. (Contributo consultato l’ultima volta nel gennaio 2018): <<https://www.revistaepicas.com/>>.
- Sellier Ph., *Héroïque, le modèle de l’imagination*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, a cura di P. Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 733-741.
- Serbin S., *Reines d’Afrique et héroïnes de la diaspora noire*, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions Sépia, 2004.

S.I.C.L. (Società italiana di comparatistica letteraria) e A.I.C.C. (Associazione italiana di cultura classica), *Eroe e personaggio dal mito alla dissoluzione novecentesca*, convegno nazionale di studi, Verona 5-7 maggio 1995, Moncalieri, CIRVI, 1998.

Suzuki M., *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference, and the Epic*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989.

Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

Wu Ming 2, *Il dibattito sul New Italian Epic: ricapitoliamo?*, su «Carmilla», 16 giugno 2009. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2022): <<https://www.carmillaonline.com/>>.

Wu Ming 4, *L'eroe imperfetto. Letture sulla crisi e la necessità di un archetipo letterario* [2010], Milano, Bompiani, 2022.

Zatti S., *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000.

Zeniter A., *Je suis une fille sans histoire*, Paris, L'Arche, 2021.

Siti internet (Contributi consultati l'ultima volta nel gennaio 2022):

CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos): <<https://fr.cimeep.com/>>.

Projet Épopée: <<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/>>.

REARE (Réseau euro-africain de recherches sur l'épopée): <<https://reare.univ-rouen.fr/>>.

VII. QUESTIONI DI LETTERATURA MIGRANTE E POSTCOLONIALE

Albertazzi S., *La letteratura postcoloniale: dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013.

Alix F., Gauvin L., Fonkoua R. (a cura di), *Penser le roman francophone contemporain*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2020.

Bassi S., *I pericoli della razza: riflessioni italiane a partire da Paul Gilroy*, «From the European South», n. 1, 2016, pp. 75-82: <<http://europeansouth.postcolonialitalia.it/>>.

Bonn C., Garnier X., Lecarme J. (a cura di), *Littérature francophone*, Paris, Hatier, 1997.

Chauvet-Achour C., *Les francophonies littéraires*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2016.

- Comberiati D., *Lo studio della letteratura italiana della migrazione in Italia e all'estero: una panoramica critica e metodologica*, in *Immaginari migranti*, su «La modernità letteraria», a cura di M. Domenichelli e R. Morace, 2015, vol. 8, pp. 43-52.
- Coulibaly A., Konan Y.L., *Introduction*, in *Iid.* (a cura di), *Les écritures migrantes. De l'exil à la migrance littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2015, pp. 7-18.
- Derobertis R., *Introduzione. Fuori centro. Studi postcoloniali e letteratura italiana*, in *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, a cura di Id., Roma, Aracne, 2010, pp. 7-31.
- Gnisci A. (a cura di), *Nuovo planetario italiano: geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città aperta, 2006.
- , M. Senette, *Il migrante è l'eroe di quest'epoca. Conversazione con Armando Gnisci*, «Nae, trimestrale di cultura», Cagliari, Cucc, n. 15, 2006, pp. 91-93.
- Le Bris M., Rouaud J. (a cura di), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- Mazauric C., *Mobilités d'Afrique en Europe: récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala, 2012.
- Mengozi C., *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013.
- Morace R., *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.
- Moura J.-M., *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- *Littératures francophones et théorie postcoloniale* [1999], Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- e Lalagianni V., *Écrire l'exil et la migrance à l'ère postcoloniale*, in *Espace méditerranéen: écritures de l'exil, migrances et discours postcolonial*, a cura di *Iid.*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2014, pp. 5-19.
- Nouss A. e Pinçonat C. (a cura di), *Littératures migrantes et traduction*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, 2017.
- Nouss A., *Littérature, exil et migration*, su «Hommes & migrations», n. 1320, 2018, gennaio 2018, pp. 161-164. consulté le 18 avril 2018. (Consultato l'ultima volta nel gennaio 2022): <<http://journals.openedition.org/hommesmigrations/>>.
- Romeo C., *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Roma, Le Monnier Università, 2018.
- Said E., *Cultura e Imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* [*Culture and Imperialism*, 1993], traduzione di S. Chiarini e A. Tagliavini, Roma, Gamberetti, 1998.

Spivak G.Ch., *Can the Subaltern Speak?* [1983], in *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, a cura di R.C. Morris, New York, Columbia University Press, 2010.

Siti internet:

Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale (BASILI&LIMM): <<https://basili-limm.el-ghibli.it/>>.

VIII. TEORIA LETTERARIA

Achebe C., *Politics and Politicians of Language in African Literature* [1989], in *The Education of a British-Protected Child*, New York, Alfred A. Knopf, 2009, pp. 96-106.

Auraix-Jonchière P., “Lilith”, in *La Bible dans les littératures du monde*, a cura di S. Parizet, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016, vol. J-Z, pp. 1458-1464.

Barbieri A., Gregori E., *Premessa*, in *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014), a cura di Id., Padova, Esedra editrice, n. 30, 2015, pp. IX-XVI.

Barthes R., *Critique et vérité* [1966], in Id. *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens (1962-1967)*, a cura di É. Maty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, vol. II, pp. 757-801.

—, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], in Id. *Œuvres complètes*, a cura di Éric Marty, Paris, Seuil, vol. V.

Benjamin W., *Il narratore* e Appendice a *Il narratore* [1936], in Id., *Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, 1972-1989, edizione italiana a cura di E. Ganni, H. Riediger, Torino, Einaudi, 2004, pp. 320-345.

Benvenuti G. e Ceserani R., *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012.

Bernsen M. (a cura di), *Un Canon littéraire européen? Actes du colloque international de Bonn des 26, 27 et 28 mars 2014*, Bonn, Cultures européennes – identité européenne, 2017: <<https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de>>.

Bertoni C., *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.

Bertoni F., *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Firenze, Carocci, 2018.

Boitani P. e di Rocco E., *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma-Bari, Laterza editore, 2013.

Bottiglieri N., *Introduzione*, in *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del convegno di Cassino (9-10 dicembre 1999), a cura di Id., Cassino, Università degli Studi di Cassino, 2001, pp. 5-48.

Brunel P., *Préface*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, a cura di Id., Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 7-15.

- , *Mitocritica* [*Mythocritique*, 1992], a cura di C. Rizzo, traduzione di R. Raimondo, postfazione di V. Gély, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2015.
- Calvino I., *Presentazione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], Milano, Mondadori, 1993, pp. V-XXV.
- Ceserani R., *Primo approccio alla teoria critica di Frye. Riflessioni attorno al concetto di «modo»*, presentazione di E. Porciani, in «Oblio», VI, 24, pp. 5-21, <<https://www.progettoblio.com/>> (consultato nel gennaio 2019); precedentemente in A. Lombardo (a cura di), *Ritratto di Northrop Frye*, Bulzoni, Roma, 1989, pp. 17-38.
- , *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999.
- e Bernardelli A., *Il testo narrativo. Istruzioni per la lettura e l'interpretazione*, Bologna, il Mulino, 2005.
- , *L'occhio della Medusa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Citton Y., *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010. Traduzione italiana di G. Boggio Marzet Tremoloso, *Mitocrazia: storytelling e immaginario di sinistra*, prefazione di Wu Ming 1, postfazione di E. Manera, Roma, Alegre, 2013.
- Coletti V., *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Contarini S. Marras M. (a cura di), *Femminismi: teoria, critica e letteratura nell'Italia degli anni 2000*, su «Narrativa», Centre de Recherches Italiennes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, n. 37, 2015, pp. 208-210.
- Couchaux B., “Lilith”, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, a cura di P. Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 930-936.
- Dottin-Orsini M., “Lilith”, in *Dictionnaire des mythes féminins*, a cura di P. Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1154-1161.
- Fastelli F., *Epica dell'ottobre. John Reed, la rivoluzione e il mito dei Dieci giorni che sconvolsero il mondo*, Bologna, Pàtron, 2018.
- , *Lo storico e il testimone. Brevi considerazioni sulla memoria in Todorov*, «Symbolon», anno XII-XIII, nn. 9-10 nuova serie, Lecce, Milella, 2018-2019, pp. 515-528
- , *L'intervista letteraria: storia e teoria di un genere trascurato*, Roma, Carocci, 2019.
- Franco B., *La littérature comparée: histoires, domaines, méthodes*, Paris, Armand Colin, 2016.
- Gély V., *Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction*, 2006: <<http://www.vox-poetica.org/>>. (Consultato nel gennaio 2020).

- , *Le «devenir-mythe» des œuvres de fiction*, in *Mythe et littérature*, a cura di S. Parizet, Paris, Lucie Éditions (SFLGC), 2008, pp. 179-195.
- , *Les sexes de la mythologie: mythes, littérature et “gender”*, in *Littérature et identités sexuelles*, a cura di A. Tomiche et P. Zoberman, Paris, Lucie Éditions, (SFLGC), 2007, pp. 47-90.
- , *Modernités de Médée: une histoire du charme*, «International Journal of the Classical Tradition», vol. 16, n. 3/4, settembre-dicembre 2007, pp. 532-537.
- , *Comparaison et comparatismes: regards actuels*, «Revue de littérature comparée», n. 352, 2014/4, pp. 489-502.
- Genette G., *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972, 1983.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Giglioli D., *Tema*, Scandicci, La nuova Italia, 2001.
- , *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo Millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- , *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014.
- Glissant É., *Poetica della relazione* [*Poétique de la Relation*, 1990], traduzione di E. Restori, Macerata, Quodlibet, 2007.
- , *Poetica del diverso* [*Introduction à une poétique du divers*, 1995], traduzione di F. Neri, Roma, Meltemi, 1998.
- Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Mimoso-Ruiz D., *Médée*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, a cura di P. Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 978-988.
- Mitchell W.J.T., *Che cosa vogliono davvero le immagini?* [*What do Pictures “Really” Want?*, 1996], in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, pp. 107-124.
- Moreau A., Werly P., Dancourt M., *Médée*, in *Dictionnaire des mythes féminins*, a cura di P. Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1280-1295.
- Pageaux D-H., *Le scritture di Hermes. Introduzione alla letteratura comparata* [*Le Séminaire de 'Ain Chams. Une introduction à la littérature générale et comparée*, 2008], a cura di P. Proietti, traduzione di A. Bissanti, Palermo, Sellerio, 2010.
- Pavel Th., *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, vol. II “Le forme”, pp. 35-63.

Perrot-Corpet D., *Avant-propos*, in *Fiction littéraire contre storytelling? Formes, valeurs, pouvoirs du récit aujourd'hui*, «Comparatismes en Sorbonne», n. 7, 2016. (Contributo consultato l'ultima volta nel settembre 2021): <<http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/>>.

—, A. Tomiche (a cura di), *Storytelling et contre-narration en littérature au prisme du genre et du fait colonial (XXe-XXIe s.)*, Bruxelles, Peter Lang, 2018.

—, *Fictions en quête d'auteur: immersion, performance et auctorialité à l'ère du storytelling transmédiat*, «CONTEXTES», 2019: <<http://journals.openedition.org/>>.

Salmon C., *Storytelling: la fabbrica delle storie* [*Storytelling*, 2007], traduzione di G. Gasparri, Roma, Fazi, 2008.

Sellier Ph., *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, in «Littérature», n. 55, 1984, pp. 112-126.

Strada V. (a cura di), *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*,

Todorov T., *La Mémoire devant l'histoire*, «terrain», 1995, pp. 101-112. (Contributo consultato l'ultima volta nel dicembre 2021): <<https://journals.openedition.org/>>.

—, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000. Traduzione di R. Rossi, *Memoria del male, tentazione del bene: inchiesta su un secolo tragico*, Milano, Garzanti, 2001.

—, *What is Literature for?*, «New Literary History», vol. 38, n. 1, inverno 2007, pp. 13-32.

Tomiche A. e Zoberman P., *Introduction*, in *Littératures et identités sexuelles*, a cura di Id., Ead., Paris, Lucie éditions, (SFLGC), 2007, pp. 7-28.

Siti internet:

«Observatoire de la Vie Littéraire» (OBVIL) del Centre de Recherches en Littérature Comparée (CRLC) dell'università della Sorbona. RegISTRAZIONI delle giornate di studio e dei seminari sullo storytelling (2014-2016): <<https://www.youtube.com/>>.

IX. ALTRE OPERE CONSULTATE

Agamben G., *Infanzia e storia* [1978], Torino, Einaudi, 2001.

Aidid S., “*Haweenku Wa Garab*” (*Women are a Force*): *Women and the Somali Nationalist Movement, 1943–1960*, Bildhaan, «An International Journal of Somali Studies», vol. 10, 2010, pp. 103–24.

Aubert-Nguyen H.H. e Espagne M. (a cura di), *Le Vietnam. Une histoire de transferts culturels*, Paris, Demopolis, 2015. (Contributo consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<http://books.openedition.org/demopolis/461>>.

- Augé M., *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992. Traduzione di D. Rolland, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.
- Badiou A., *L'etica. Saggio sulla coscienza del Male [L'ethique. Essai sur la conscience du Mal]*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994.
- Barrera G., *Sessualità e segregazione nelle terre dell'Impero*, in *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, a cura di R. Bottoni, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 393-414.
- Bernardelli F., *Il ruolo delle donne nella resistenza etiopica (maggio 1936 – maggio 1941)*, in «Africa e Mediterraneo», n. 92-93, novembre 2020, pp. 53-56.
- Beyene Y., *I prestiti italiani in amarico e tigrino*, su «Rassegna di Studi Etiopici», vol. 3, n. 46, 2011, pp. 97-140.
- Bottoni R. (a cura di), *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Bologna, il Mulino, 2008.
- Bitton M., *Lilith ou la première Eve: un mythe juif tardif*, in «Archives de sciences sociales des religions», n. 71, 1990, pp. 113-136; p. 113. (Consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<https://www.persee.fr/>>.
- Blumenberg H., *Il futuro del mito [Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, 1971]*, traduzione di G. Leghissa, Milano, Medusa, 2002.
- , *Elaborazione del mito [Arbeit am Mythos, 1979]*, traduzione di B. Argenton, introduzione di G. Carchia, Bologna, il Mulino, 1991.
- Carvalho J., Geddes A., *La politique d'immigration sous Sarkozy. Le retour à l'identité nationale*, in *Politiques publiques 3*, a cura di J. de Maillard, Y. Surel, Presses de Sciences Po, «Académique», 2012, pp. 279-298.
- Cavarero A., *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- , *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione [1997]*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- Chevrier J., *Afrique(s)-sur-Seine: autour de la notion de 'migritude'*, in *Cahier spécial. Ahmadou Kourouma: l'héritage*, «Notre Librairie. Revue des littératures du Sud», nn. 155-156, luglio-dicembre 2004, pp. 96-100. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://gallica.bnf.fr/>>.
- Coquery-Vidrovitch C., *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique subsaharienne du XIXe au XXe siècle [1994]*, Paris, La Découverte, 2013.
- , *Petite histoire de l'Afrique. L'Afrique au sud du Sahara de la préhistoire à nos jours [2011]*, Paris, La Découverte, 2016.

- , *L'Historien, la mémoire et le politique. Autour de la résurgence de la "question coloniale"*, in *Retours sur la question coloniale*, «Cultures Sud. Notre Librairie. Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'océan Indien», n. 165, aprile-giugno 2017, pp. 51-56.
- Del Boca A., *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.
- , *Una sconfitta dell'intelligenza: Italia e Somalia*, Roma, Laterza, 1993.
- Deplano V., *Madre Italia, Africa concubina. La femminilizzazione del territorio nel discorso coloniale fascista*, «Genesis», vol. 12, n. 2, 2013, pp. 55-73.
- Dermenjian G. e Thebaud F., *Quand les femmes témoignent: histoire orale, histoire des femmes. mémoires des femmes*, Paris, Publisud, 2009.
- Eisenschitz B., *L'insoumis de Manille*, su «Le Monde Diplomatique», 1 maggio 2013.
- Fanon F., *Peau noire, masques blancs* [1951], in Id. *Œuvres complètes*, pref. di A. Mbembe, Intr. di M. Bessone, Paris, La Découverte, 2011.
- Fee A., *Blossoms Breaking at the Dawn of Cinephilia: The Reception of D.W. Griffith in France*, in *A Companion to D.W. Griffith*, a cura di C. Keil, Hoboken, Oxford, John Wiley & Sons, 2018, pp. 510-532.
- Girard R., *Origine della cultura e fine della storia. Dialoghi con P. Antonello e J.C. de Castro Rocha* [*One Long Argument from Beginning to the End*, 2002], traduzione di E. Crestani, Milano, Raffaello Cortina, 2003.
- InterGRRace (a cura di), *Visualità & (anti)razzismo*, Padova, Padova University Press, 2018. (Contributo consultato l'ultima volta nel gennaio 2022): <<http://www.padovauniversitypress.it/>>.
- Labanca N., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Magris C., *Perché lei è nato a Praga?*, in Id. *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 148-153.
- Migreurop, *Guerre aux migrants: le livre noir de Ceuta et Melilla*, a cura di E. Blanchard, A-S. Wender, Paris, Syllepse, 2007. (Contributo consultato l'ultima volta nell'aprile 2021): <<https://www.meltingpot.org/>>.
- Neville P., *Ho Chi Minh*, London, New York, Routledge, 2019.
- Palmi T. (a cura di), *Decolonizzare l'antirazzismo. Per una critica della cattiva coscienza bianca*, Roma, DeriveApprodi, 2020.
- Palmisano A., *I Guraghe dell'Etiopia. Lineamenti etnografici di un'etnia di successo*, Lecce, Pensa, 2008.
- Pankhurst R., *Etiopi. Una storia* [*The Ethiopians. A History*, 1998], traduzione di P. Budinich e C. Pieretti, postfazione di G.P. Calchi Novati, Trieste, Beit, 2013.

- , *Fear God, Honor the King: The Use of Biblical Allusion in Ethiopian Historical Literature*, «NorthEast African Studies», Michigan State University Press, 1986, vol. 8, Part I, pp. 11-30.
- Reinhard W., *Storia del colonialismo [Kleine Geschichte des Kolonialismus, 1966]*, traduzione di E. Borseghini, Torino, Einaudi, 2002.
- Ruscio A., *Ho Chi Minh. Écrits et combats*, Montreuil, Les Temps des Cérises, 2019.
- Salzani C., *Introduzione a Giorgio Agamben*, Genova, il melangolo, 2013.
- Siclier J., *Un entretien avec Lino Brocka*, su «Le Monde», 24 maggio 1989.
- Stefani G., *Colonia per maschi. Italiani in Africa orientale: una storia di genere*, Verona, Ombre Corte, 2007.
- Taylor S.C., *Vietnamese Women at War. Fighting for Ho Chi Minh and the Revolution*, USA, University Press of Kansas, 1999.
- Tréglodé de B. (a cura di), *Histoire du Viêt Nam de la colonisation à nos jours*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018.
- Verdon L., *L'aveu à travers les études médiévales. Bilan historiographique et pistes de recherche*, in *Quête de soi, quête de vérité: Du Moyen Âge à l'époque moderne*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2007, pp. 77-82; p. 81. (Contributo consultato l'ultima volta nell'ottobre 2020): <<http://books.openedition.org/>>.