

## Che razza di letteratura è?

Silvia Camilotti e Tatiana Crivelli

## 2 L'approccio intersezionale in letteratura Due esempi di analisi

**Sommario** 2.1 Il paese dove non si muore mai. – 2.2 Timira.

I due romanzi che abbiamo scelto per illustrare l'importanza di una valutazione intersezionale in letteratura sono da intendersi come rappresentanti significativi di una importante tipologia letteraria romanzesca contemporanea: quella che, partendo da un punto di vista esterno alle formule della tradizione letteraria canonica d'Italia, mette in scena una dichiarata commistione fra finzione narrativa, da un lato, e testimonianza esistenziale, dall'altro. Entrambi pubblicati da Einaudi – rispettivamente nel 2005 e nel 2012 – sia *Il paese dove non si muore mai*, di Ornella Vorpsi, sia *Timira*, firmato da Wu Ming 2 e Antar Mohamed (2012), prendono le mosse dalla dimensione del ricordo autobiografico per trasferire vicende individuali riferibili alle autrici-protagoniste in pagine di natura tutt'altro che privata, strutturando attorno alla dimensione del ricordo una narrazione potentemente evocativa, intrinsecamente provocatoria e di profondo interesse per il pubblico italiano, a cui si rivolgono attraverso la messa in scena di uno sguardo la cui prospettiva è straniante rispetto alle aspettative del lettore. A narrare la materia prima del racconto sono, direttamente o indirettamente, voci marginali rispetto alla nozione di autore tradizionale: voci di donne, voci plurime, voci non immediatamente riconoscibili come italiane, voci critiche e ironiche, voci che rinviano a persone e insieme a personaggi. Anche la forma di entrambi i romanzi, pure se nient'affatto identici fra loro, confligge con le norme canoniche: uno è un romanzo breve costruito su brevi frammenti, che costruisce la propria unità discorsiva strada facendo, tramite un'interazione di molteplici punti di vista; nell'altro la frammentarietà è intrinseca al suo essere un'opera postuma, un romanzo-intervista e un testo scritto a quattro mani. Questa loro natura ibrida e complessa, che rende difficile inserirli, se non applicando molti distinguo, nello spazio formale e tematico del genere romanzo a cui ci ha abituati il canone italiano, rende questi due libri particolarmente interessanti per il nostro intento. Li adottiamo dunque in modo consapevole e mirato come terreni di analisi su cui esercitare la prospettiva intersezionale, nella convinzione che essa debba risultare particolarmente feconda proprio su quei terreni in cui l'instabilità delle categorie, dei parametri, dei punti di riferimento abituali risulti in un impedimento a un'interpretazione efficace, ossia adeguata alla complessità degli oggetti in esame.

## 2.1 Il paese dove non si muore mai

È l'Albania il mitico paese a cui allude il titolo del pluripremiato libro d'esordio di Ornella Vorpsi, *Il paese dove non si muore mai*.<sup>1</sup> Ce lo spiega, dando luogo a un primo intreccio implicito di elementi testuali ed extratestuali, l'avvio del romanzo. La voce narrante lo dichiara all'interno del primo capitolo, «Siamo in Albania, qui non si scherza» (5); l'autrice lo indica invece già tramite la scelta del titolo del medesimo che, riecheggiando la forma del sapere popolare dei proverbi, deforma ironicamente uno scioglilingua italiano. «Campa, campa e non crepa l'albanese» allude infatti al noto «Sopra la panca la capra campa, sotto la panca la capra crepa» e, così facendo, offre almeno tre importanti indizi per il percorso interpretativo del romanzo: il primo riguarda il registro, dato che il tema della morte è messo in scena sin dall'inizio in modo esplicitamente irrispettoso, sfrontato, palesemente e volutamente abbassando il tono tragico a un tono di canzonatura infantile; il secondo riguarda le valenze testuali connesse al tema dell'appartenenza etnica, poiché il titolo dichiara che la prospettiva di osservazione adottata dall'autrice di origine albanese nei confronti del proprio paese e dei suoi connazionali-capre, sarà intenzionalmente priva di compassione, tagliente e critica; il terzo concerne infine la prospettiva in cui l'autrice condurrà la narrazione, poiché l'uso del verbo 'crepare' esclude che il racconto intenda alludere ai propri oggetti focali (l'Albania e la morte) in chiave sentimentale, nostalgica o metafisica e punta invece a enfatizzarne piuttosto la dimensione più brutalmente realistica e corporea. Chi legge è avvertito/a: la forza di sopravvivenza eterna del popolo albanese verrà osservata dall'autrice in chiave feroce e ironica, con un registro crudo e da un punto di vista tutt'altro che metafisico, come conviene semmai alla tradizione scientifico-materialista di un paese che, primo al mondo, negli anni Settanta, sotto il regime comunista di Enver Hoxha, iscrisse l'ateismo nella propria costituzione. Ciò che è taciuto, tuttavia, è come sempre altrettanto significativo di ciò che viene ostentato: il lato oscuro di questa forza esibita da parte di uomini per i quali «la paura è una parola senza significato. Lo vedi subito nei loro occhi che sono creature immortali» (6), di soggetti per i quali «la morte è un processo estraneo» (6), poggia in realtà su una rimozione che è, tutt'al più, segno di impotenza: a morire possono pertanto essere soltanto *gli altri*. E la differenza del soggetto albanese si fa, in questa palese *reductio ad absurdum*, tanto ostentata quanto risibile.

1 Scritto in italiano, il romanzo esce dapprima in Francia, tradotto, e solo dopo, in seguito al successo ottenuto all'estero, viene stampato in Italia nella versione originale. Con questo libro Ornella Vorpsi ha vinto il Premio Grinzane Cavour (sezione autore esordiente), il Premio Viareggio Culture Europee, il Premio Vigevano, il Premio Rapallo opera prima e il Premio Elio Vittorini opera prima.

Se già nella titolazione, dunque, questo romanzo propone alla nostra attenzione una visione provocatoriamente critica del tema dell'appartenenza etnica, non appena ci si addentri nella lettura del primo capitolo ci si troverà simultaneamente confrontate/i anche con la presenza di altri elementi simbolicamente rilevanti ai fini della costruzione identitaria (costruzione che, come vedremo, non riguarda mai soltanto il livello individuale dell'io narrante ma si proietta sempre sulla percezione collettiva di intere comunità). Noteremo in primo luogo come le similitudini e le metafore utilizzate nel primo capitolo per designare la strenua resistenza del soggetto albanese siano poste non soltanto sotto il segno della fisicità materialista, ma anche, con l'introduzione di un'ulteriore complicazione prospettica, sotto quello della forza di segno virile. Quelli che entrano in scena sono corpi che raggiungono una robustezza che sfida tutte le prove, con iperboliche colonne vertebrali di ferro e cuori che reggono maestosamente: «Siamo in Albania, qui non si scherza». La morte, che per contrasto ha tratti decisamente poco affini a quelli del soggetto albanese finora descritto, affetto da «megalomania» e da «assenza di paura» forse dovuta a un «cranio storto e pazzo» (5), è invece iscritta nel paesaggio testuale con i colori della polvere e del fango, con i movimenti dell'arrugginire e del liquefarsi, con una serie di elementi, insomma, che la contraddistinguono come un contesto onnipresente, in aperto contrasto con la vitalità virile dei soggetti che si muovono sul suo sfondo. Questa dicotomia oppositiva si declina poi gradatamente - in un passaggio che, una volta fissati i contorni dell'ambientazione, ha il compito di calare la narrazione in una scena di vita quotidiana - in una contrapposizione che connette apertamente al discorso sulla specificità etnica quello della differenza sessuale. Attraverso la descrizione a passo ridotto del rito del caffè mattutino sui terrazzi, accompagnato da parte degli uomini da un'osservazione sospirosa delle donne di passaggio per strada, Vorpsi illustra il modo in cui l'idea di eterna potenza dell'albanese si declina nella quotidianità dei rapporti fra i due sessi:

Così scorre la vita nel paese dove tutto (tranne quello che succede agli altri) è eterno. Ma ci sono cose che appartengono alle case di questa gente più della morte. Una di queste, senza esagerare, è quasi il centro della loro vita. La questione della puttania. (7)

Con la tagliente crudezza di linguaggio che la contraddistingue, Ornella Vorpsi introduce qui la seconda fondamentale differenza del suo discorso: se la maschia comunità degli albanesi-immortali si distingue per essere diversa dagli *altri*, a definire la differenza per antonomasia della società albanese in senso lato viene chiamata un'altra differenza: quella che riguarda i sessi, intesi sia nella loro specificità biologica che nell'ordine sociale impegnato a tenerla a bada. Alla virilità del combattente eroico, peraltro

già demistificato con pochi e abili colpi di aggettivazione, fa da contraltare la molle cedevolezza della donna, colei che più è capace di allontanare la morte, in quanto luogo in cui prende forma visibile la potenza generatrice della vita. A un popolo tanto strenuamente impegnato nella lotta contro *Thanatos* si confà pienamente il desiderio di occupare la propria esistenza nell'ossessione della vitalità erotica. Nella logica narrativa del romanzo, narrato da un io femminile complesso, costituito da un intreccio di voci di donne diverse che osservano criticamente il mondo in cui sono calate o descrivono quello che vagheggiano, anche l'amore viene sottoposto allo stesso giuoco di degrado a cui viene assoggettata la morte, ridotto alla fisicità più greve, ricacciato dentro una casella sarcastica in cui nascondere la propria tragicità. Il rapporto amoroso, inteso dunque nella sua forma primaria di rapporto sessuale e reso antidoto funzionale contro la sofferenza e la morte, ci viene presentato nella stessa logica virilmente ottusa del soggetto che si crede onnipotente: diventa così sia strumento di controllo e di dominio del maschio sulla femmina, sia forma di controllo sociale. L'eroticismo riduttivo che viene rappresentato in queste pagine diventa il segno scarnificato della vita materiale più gretta, ridotto come è al tema della procreazione per le donne e a quello del possesso fisico per gli uomini. La «questione della puttanerìa», una «questione vitale», che «interessa i vecchi e i giovani, i colti e gli incolti» (7) ma alla cui sorveglianza sono preposte le stesse donne, diventa il simbolo crudo di un paese raccontato con estrema criticità, in una logica di rappresentazione a cui non è estraneo, come vedremo, il rapporto con l'ex paese colonizzatore, l'Italia. Per ora basti osservare che fu proprio con la cacciata del dominatore italiano, entrato in Albania nel 1939 e definitivamente espulso dopo una tenace resistenza nel 1946, che l'Albania operò la cancellazione programmatica del terzo elemento della triade di base della differenza che stiamo esplorando, ovvero quello della differenza di classe: il regime comunista che subentrò al colonizzatore fascista fece infatti dell'ugualitarismo radicale la propria bandiera,<sup>2</sup> così che il contesto extratestuale contribuisce senza dubbio a spiegare l'enfasi fuori misura assunta nel tempo dagli altri due elementi, la differenza etnica (albanesi vs altri) e quella di genere (uomini albanesi vs donne albanesi).

La differenza di genere è centrale per comprendere la dinamica delle interazioni fra i personaggi del romanzo. La protagonista che per prima

2 Iniziativa nel 1939, l'occupazione italiana, che vide Vittorio Emanuele III nominato re d'Albania, fu contrastata fra il 1943 e il 1946 da una forte resistenza partigiana. Con l'aiuto dei comunisti jugoslavi e russi, e in cambio della cessazione di ogni pretesa sul Kosovo (albanese), salì al potere Enver Hoxha che, fino alla sua morte, nel 1985, resse l'Albania trasformandola in un regime totalitario sempre più isolato dalla comunità internazionale. Su forte pressione popolare e dopo massicce fughe di albanesi all'estero, in particolare verso l'Italia, fra il 1990 e il 1991, vennero poi indette le prime elezioni libere del dopoguerra.

entra in scena nel racconto assumendo il ruolo di io narrante è una donna, e più precisamente una donna che compare gradualmente e in modo indiretto: non solo è preceduta da una lunga descrizione svolta tramite l'uso di forme impersonali (come il 'si' impersonale, il 'tu', il 'noi'/'loro', ecc.), ma quando si materializza lo fa tramite dislocazioni, ovvero da un lato rievocando un sé passato, il proprio essere adolescente, e dall'altro distorcendo la propria immagine attraverso lo sguardo altrui. Si veda il passo seguente, in cui dal 'tu' il racconto scivola alla prima persona, ma espressa dapprima in forma di pronomi indiretto («mi lacera con lo sguardo minaccioso») e, solo alla fine, di 'io':

Quando passi per la strada, i loro sguardi t'incrociano penetrandoti fino al midollo, così a fondo che il tuo essere diventa trasparente.

Una volta dentro di te, questo sbirciare diventa un'arte meticolosa.

A casa si ripresentava lo stesso discorso:

– Non ti preoccupare, – è mia zia che parla, – ti manderemo dal medico per vedere se sei vergine o no –.

Mi lacera con lo sguardo minaccioso mormorando tra i denti, e io, anche se ho solo tredici anni e non ho ancora visto quello che gli uomini hanno nei pantaloni (un mistero che ha qualcosa a che fare con la puttania), mi sento una puttana compiuta. Lo sguardo di mia zia mi disonora. (8)

La differenza biologica struttura sia i comportamenti individuali, sia i rapporti di genere interni alla società, tramite norme comportamentali che da questo principio generale derivano e che si strutturano in modo chiaramente diverso, ma altrettanto chiaramente decodificato, per i due sessi. Il tema del corpo è regolato in tutto il romanzo attraverso questa netta percezione della distinzione dei sessi, che spesso assume i tratti del sapere popolare espresso in forma di proverbio o di modo di dire:

In questo paese una ragazza deve fare molta attenzione al suo «fiore immacolato», perché «un uomo si lava con un pezzo di sapone e torna come nuovo, mentre una ragazza non la lava neanche il mare!».

L'intero mare. (7)

Il tema del controllo sociale esercitato sui corpi è declinato, nel romanzo, sia nella sua espressione maschile che in quella femminile: nel regime albanese anticapitalista la sola proprietà privata mai abolita sembra essere il corpo della donna. Il controllo viene esercitato dal maschio tramite la verifica dell'esclusività sessuale ed è raccontato con due strategie diverse nei §§ da 4 a 7 del primo capitolo del romanzo. Una è l'introduzione di uno sguardo cinicamente tecnico-medico, che si traduce nell'immagine brutalmente anatomica della sutura dell'imene:

Quando il marito era via per affari o in prigione, si diceva alla donna che non avrebbe fatto male a ricucirsi un po' là sotto, in modo da convincerlo che aveva aspettato lui e soltanto lui, e che la sua dolorosa assenza le aveva ristretto lo spazio tra le cosce (in questo paese il marito ha un istinto molto sviluppato della proprietà privata). (7)

L'altra è la dimensione, di cui abbiamo detto poco sopra, dello sguardo sul corpo femminile: modalità che, nel caso dei maschi, è espressione simbolica della presa di possesso della donna e che la donna può soltanto o subire, come è il caso della protagonista adolescente, oppure fare propria, per avviare un gioco pericoloso di affermazione di sé, come verrà detto più avanti parlando della madre della protagonista (cf. § 6, 8).

Lo sguardo è però un'arma che non è solo riservata all'uomo, anzi: uno sguardo diverso, ma altrettanto penetrante, è usato dalle donne adulte per esercitare il controllo sociale sulla sessualità delle giovani. Nel caso delle donne lo sguardo ha valenza analoga a quella dello sguardo del maschio, ovvero di controllo e possesso, ma viene privato dell'aspetto lascivo: le parenti, e la zia in particolare, osservano il ventre della protagonista per vedere che non cresca, e minacciano visita medica per il controllo della sua verginità. Come le maschie figure degli invincibili corpi albanesi traducevano in immagini di carne il desiderio di controllare una paura, quella di essere vinti e sopraffatti dalla morte, analogamente qui l'immagine dell'imene intatto - e soprattutto dell'imene falsamente intatto, in quanto ricucito - si presenta come correlativo materico di un valore moralmente rilevante per la società di riferimento, ovvero il controllo sulla riproduzione e, con essa, sulla vita.

L'intersecarsi del livello simbolico con la realtà extratestuale che funge da riferimento al testo amplia però il significato dell'asservimento del corpo femminile, facendo del controllo di quest'ultimo la metonimia della pretesa della società comunista, in cui la protagonista si muove, di controllare e gestire pubblico e privato come fossero una cosa sola. Anche coloro che, come le madri, non controllano i corpi delle giovani donne al fine di possederli sessualmente, hanno infatti l'ambizione di gestirli e plasmarli in funzione di un modello socialmente accettato; e ciò che vale per le madri vale anche e soprattutto per la madre-patria, o madre-partito, che del controllo totale della vita dei suoi cittadini e delle sue cittadine al fine di promuoverli/e verso un ideale fa appunto la propria cifra. Che il privato del rapporto sessuale attivi una dimensione di carattere politico-sociale è ben dimostrato, nel romanzo, dal capitolo dedicato alla storia di Ganimete e Bukuria, rispettivamente una compagna di giochi della protagonista e la madre di questa, emarginate dal contesto sociale perché sospettate di prostituirsi. Qui, anche grazie al richiamo esplicito del titolo, *Bel-Ami*, che rievoca la materia adulterina del romanzo di Maupassant che tanto piaceva a Ganimete, l'esclusione sociale viene a significare una cancellazione

secca della diversità, un'esclusione tanto attiva che non può concludersi che con il suicidio di entrambe le donne (cf. 42-9).

Fra la morte, rimossa, e la possibilità della nascita della vita, privatamente e socialmente sorvegliata tramite il controllo della gestione dell'atto sessuale, nel libro di Ornela Vorpsi il solo stato di fuga possibile è nella sospensione della normale attività corporea e nella conseguente possibilità di fuga dentro spazi mentali non vigilati, ovvero nel momento della malattia: altra potente metafora della devianza dallo stato ideale del cittadino ideale. Introdotto sin dalla chiusa del primo capitolo, dove agisce come forma di resistenza passiva all'insistente controllo della zia («Io sto zitta aspettando che mi ammalo», 12), lo stato di malattia costituisce il territorio di fuga e di liberazione della protagonista, che solo in questo frangente, ovvero quando il suo corpo non risponde più alle sollecitazioni del controllo e del possesso, quando non è più da esibire ma si dimostra fragile, trova il suo spazio di libertà. La malattia del corpo diventa spazio di libertà per lo spirito, è quel 'cominciare a morire' che gli Albanesi rispettano come primo segno della morte che, quando colpirà gli Altri, li renderà purificati e privi di ogni macchia:

Nel nostro caro paese dove non si muore mai, dove il corpo è forte come il piombo, abbiamo un detto, un detto profondo: «Vivi che ti odio, e muori che ti piango».

Questo adagio è la linfa del nostro paese. Dopo la morte nessuna brutta parola, oserei dire nessun cattivo pensiero, ti tocca più. La morte è rispetto.

(Il rispetto degli albanesi si deve meritare; cominciate a morire e lo sveglierete, una volta morti finalmente lo otterrete).

All'improvviso gli uomini sono dotati di tutte le qualità, le donne di tutte le virtù. Si piange la meraviglia che eri. (11)

Con molte variazioni, i tre discorsi fin qui individuati come particolarmente rilevanti per la costruzione identitaria albanese proposta nel romanzo - quello sulla morte, quello sulla sessualità-proprietà e quello sulla malattia - si intrecciano ossessivamente, all'interno di una narrazione solo apparentemente composta da singoli quadri, accostati come fotogrammi uno all'altro. La tecnica di montaggio dell'autrice interseca fra loro storie analoghe che presentano protagoniste diverse e sfrutta immagini identiche il cui significato cambia a seconda del contesto in cui vengono collocate. Così, per non citare che un esempio, l'immagine di «sangue, ossa e carne», che nel primo capitolo è usata in senso metaforico - «sentivo la voce della zia [...] enunciare un'altra massima della nostra terra: il meraviglioso fenomeno secondo il quale 'i tuoi (tuoi voleva dire il tuo sangue, i tuoi parenti) ti mangiano la carne, ma ti conservano l'osso'», 12) - nel secondo viene reimpiegata nella descrizione realistica delle immagini di

un libro di anatomia letto dalla protagonista bambina in occasione di una sua malattia, che suscitano nella giovane enormi interrogativi circa la natura del corpo umano («Carne e ossa, vi rendete conto? Com'è possibile, mio Dio, com'è possibile? [...] C'è o non c'è un Dio in questo mondo, qualcuno a cui esclamare, a cui chiederlo?» 13). Analogamente, anche il personaggio principale si forma tramite un'intersezione di figure simili e però non identiche: *de facto* nel romanzo non si dà una storia portante in senso stretto, ma la moltiplicazione di punti di vista ottenuta attraverso il racconto di storie diverse accadute a protagoniste diverse, ma aventi tratti anagrafici affini a quelli della voce narrante. Dalla rifrazione di questo gioco di specchi dobbiamo ricostruire il vero soggetto/oggetto della narrazione, la quale rimane a sua volta, programmaticamente, senza uno sviluppo narrativo in senso stretto. Nel romanzo di Ornela Vorpsi abbiamo la storia di Ornela, ma anche quella di Kristina, di Elona, di Ruffina e di altre, tutte ragazzine che, come la stessa autrice, vivono la loro personale esperienza dell'Albania; fino ad arrivare alla storia di Eva, la figura che porta emblematicamente il nome della donna che a tutte dà inizio ma che qui funge da epilogo per tutte le storie narrate. La sua è una vicenda che ci conduce esplicitamente verso quell'Italia che, nel romanzo, è costante referente implicito e risolve il racconto su una scena di emigrazione verso l'ex paese colonizzatore. Lo stereotipo volgare e brutale con cui la donna albanese viene confrontata appena giunta in Italia con la madre, che viene subito apostrofata come fosse una prostituta, rievoca, chiudendo il cerchio della riflessione allusiva, i discorsi iniziati nel primo capitolo circa la morte, la malattia e la puttania:

Cosa succede, chiese Eva, e la mamma porpora di piacere disse:

– Penso che volesse portarmi i bagagli –.

– Che ti ha detto? –.

Lei si era sforzata di tenere in mente la frase.

– Mi ha detto: «A quanto scopi?» Deve essere qualcosa che ha a che fare con le valigie. «A quanto scopi?». (110)

La protagonista del romanzo è pertanto definita da un'intersezione di voci (Ornela e le altre), da una compresenza di livelli di significato (la sua, come le altre storie individuali rappresentano, collettivamente, anche la storia di un popolo) e soprattutto dall'intrecciarsi di varie diversità. La figura della giovane donna è infatti definita dalla somma di caratteristiche identitarie di vario tipo: etniche (per il suo essere albanese), sessuali (per il suo avere un corpo di donna) e di classe (per essere cresciuta in una società comunista ugualitarista, per definizione avversa all'ideale capitalistico dell'ascesa sociale). Come scrive Giovanna Covi a proposito dell'opera di Audre Lorde, di recente tradotta anche in italiano (cf. Lorde 2015 a e b), «viene in mente la 'teoria fatta nella carne', come dice-

va Michelle Cliff nel 1980, capace di costruire ponti per attraversare le mille contraddizioni delle nostre vite vissute (*Claiming an Identity they Taught me to Despise*), e di nuovo la teoria che è poetica della relazione e non ricerca di nuove definizioni di Umanità ma piuttosto 'le esultanti divergenze tra le umanità' (Glissant, 190)» (Covi 2015, 11). Queste caratteristiche identitarie fluide e multiple, ricavate dal riferimento costante al contesto extratestuale, caratterizzano la protagonista di Vorpsi come soggetto deviante rispetto alla norma dominante dell'orizzonte culturale di riferimento del libro, ovvero quell'occidente capitalista a cui l'Albania postcomunista si ispira e, in particolare, quell'Italia a cui Vorpsi si rivolge utilizzandone direttamente la lingua, ma non senza averla prima arricchita, con un atto di consapevole appropriazione, dell'amaro accento del colonizzato.<sup>3</sup>

Per chiudere, dunque, sarà utile esporre ancora qualche considerazione sull'Italia che emerge dalle pagine in un romanzo che, scritto in italiano, pone al suo centro l'Albania, il 'paese dove non si muore mai'. Se l'originario mito identitario italiano, poi rafforzato fino al ridicolo dal fascismo, è quello di una diretta contiguità con la tradizione greco-romana, ecco che l'Albania postcoloniale si affretta a costruire un discorso contrappositivo altrettanto totalizzante, e altrettanto demistificato, nella pagina di Vorpsi. Così attesta, in modo davvero pregnante, l'episodio del mar Ionio: secondo la versione nazionalistica albanese lo stesso mare che, letteralmente e simbolicamente, bagna e mette in contatto Albania, Italia e Grecia, avrebbe preso il nome, invece che da un discendente del dio Poseidone, dal sacrificio eroico di un eroe partigiano nella guerra di liberazione:

Ho saputo anche che il mar Ionio (conoscete lo Ionio, questo mare blu e trasparente che bagna l'Albania, la Grecia e una parte del sud Italia?), ecco adesso anche voi potete sapere che questo mare leggiadro e cristallino si chiama Ionio grazie a un partigiano albanese di nome Ion, il quale un giorno cadde per la patria colorando col suo sangue le acque profonde, di rosso scuro. Mi chiedo come poteva chiamarsi il mare prima, prima che Ion lo colorasse del suo sangue rosso.

Sembra quasi che il mare non abbia avuto un nome fino al giorno in cui il partigiano albanese lo ha battezzato. Mi domando anche cosa ne pensano gli italiani e i greci, che devono chiamare il loro mare con il nome di un partigiano albanese. Anche loro magari hanno dei partigiani... ma probabilmente i loro partigiani non sono mai morti in questo mare. (93-4)

3 L'espressione rinvia a quel tipo di commistione linguistico-culturale bene descritta da Edvige Giunta per il caso italo-americano in Giunta 2002.

Il rovesciamento drastico del modello dell'ex dominatore italiano trova, nel romanzo, varie espressioni, fra cui quella della furia antireligiosa (ad esempio nell'episodio della bambina che porta a scuola le cartoline con gli angeli che ha trovato in soffitta e viene frustata a sangue, 20-2). Ma d'altro canto, e solo apparentemente in modo paradossale, l'Italia continua a fungere da referente idealizzato di fronte al discorso totalizzante dell'Albania comunista: l'Italia è il paese dominatore dalla cui oppressione ci si è liberati, ma solo per cadere in un'assenza di libertà di altro segno; e l'Italia è nel contempo il paese in cui, per i corsi e ricorsi della storia, sembra ora regnare tutta la libertà individuale a cui l'Albania comunista imporrebbe di rinunciare. Magistralmente detto nelle parole del nonno, questo contrastato rapporto con l'ex colonizzatore assume le forme di una nostalgia del tutto irrealistica: <sup>4</sup> quando l'anziano rimpiange il periodo coloniale dicendo, con un luogo comune fra i più diffusi, che si stava meglio quando si stava peggio - «Si stava proprio bene ai tempi d'Italia, mica questa povertà come oggi, eh quante belle cose! Adesso non posso neanche esercitare il mio mestiere...» (63) - a chi legge non potrà sfuggire una nota tragicomica, determinata dal sapere quale fosse il mestiere dell'uomo: il nonno era infatti avvocato difensore. Questo, prosegue il nonno, «è un mestiere che non esiste più grazie al Partito comunista. Il Partito dice che *mai* ti condanna inutilmente, dunque non c'è bisogno di difesa, la difesa la fa il Partito stesso tramite il giudice che invia. Che assurdi tempi che sono arrivati!». Ebbene: non soltanto questo passo ricorda tremendamente da vicino le leggi che furono anche del partito fascista (e basti qui rievocare l'istituzione del cosiddetto Tribunale Speciale e il fatto che dal 1931 in poi i condannati politici al confino non ebbero più alcun diritto all'assistenza di un avvocato difensore), ma il paragrafo seguente, secondo la tecnica di giustapposizione che abbiamo già esaminato, ritrae antifrasticamente il medesimo nonno che, come ogni mattina, è intento a una conversazione al cui centro sta la rievocazione degli incubi della guerra combattuta in quanto partigiano, dunque in quanto oppositore al regime coloniale italiano. Giocata fra conscio e inconscio, la verità perde dunque consistenza, diventa quasi trasparente e lascia filtrare immagini diverse a seconda di come venga illuminata.

C'è tuttavia un passo, nel romanzo di Vorpsi, che condensa icasticamente questa problematica relazione fra Albania e Italia, e si tratta di un passo che - e non poteva essere altrimenti per un'autrice che è arrivata alla scrittura senza mai tradire la sua formazione nel campo delle arti vi-

4 I dati relativi all'occupazione fascista dell'Albania parlano di 28.000 morti, 12.600 feriti, 43.000 deportati e internati in campi di concentramento, 850 villaggi distrutti e 145 militari italiani inclusi nelle liste della Commissione delle Nazioni Unite per crimini di guerra e in quelle del governo dell'Albania al 10 febbraio 1948, nessuno dei quali, malgrado le richieste dell'Albania, venne estradato o processato. Cf. Conti 2008 e Rodogno 2003.

sive e della fotografia<sup>5</sup> - ha al suo centro un'immagine: un celebre quadro di Delacroix.

Nell'Albania comunista il programma scolastico prevede lo studio delle 'tre giornate gloriose', ovvero un episodio della storia francese, parigina in particolare, che però servì da modello antitirannico per molte nazioni europee: fra il 27 e il 29 luglio 1830, i rivoltosi erigono barricate nelle strade e affrontano l'esercito in sanguinosi combattimenti con cui si porrà fine alla restaurazione. Carlo X è costretto ad abdicare e la sua fuga segna la fine della monarchia assoluta, mentre la bandiera bianca viene sostituita dal tricolore. Queste giornate sono state fissate in maniera indelebile nell'immaginario visivo europeo dal celeberrimo quadro di Eugène Delacroix intitolato *La liberté guidant le peuple* (1830), che costituisce anche l'oggetto di discussione nel capitolo *Arance di Tirana*, da cui si riporta qui di seguito, per esteso, l'episodio:

La pagina del libro è illustrata da un quadro di Delacroix che si chiama *La libertà che guida il popolo*. In prima fila sulle barricate c'è una donna, sembra persino la più coraggiosa tra i rivoluzionari. La foto è stampata male, faccio vedere la pagina al nonno.

- Guarda, nonno! E poi dite che le donne sanno solo far da mangiare -.  
- Ah sì, - mi risponde, - è un quadro molto conosciuto, vai a vederlo a colori nella piccola enciclopedia italiana. Ma guardalo con cura, non piegare le pagine come al solito -.

Corro a vederlo a colori, perché i colori cambiano tutto, cerco il nome del pittore, ma non... non è la stessa pittura, eppure sì, è proprio lei. Non capisco. Ma qui la donna - la coraggiosa donna - ha i seni di fuori! Nel mio libro di storia no!

- Ma nonno, cos'è questo brutto scherzo? Nel mio libro di storia lei ha i seni coperti da una stoffa bianca, e nell'enciclopedia dell'Italia capitalista i suoi seni svolazzano in aria. Qual è il quadro vero? Non è che gli italiani vogliono compromettere la figura della donna, e insieme a lei anche la rivoluzione? -.

Però, come sapete, il vero quadro era quello coi seni all'aria, proprio due magnifici seni in fiore, liberamente mostrati, sulle barricate, in mezzo alla sparatoria.

La guerra è vinta: chi potrà sparare contro di lei? Contro quel candore e quella sensualità che turbava? Nel mio libro non si dice se lei e i suoi compagni avessero vinto, ma ora, vedendo com'è il quadro in realtà, mi risulta chiaro che la vittoria è sua.

5 Ornella Vorpsi ha studiato Belle Arti in Albania, poi, dal 1991, all'Accademia di Brera. Dal 1997 vive a Parigi, dove è attiva, oltre che come scrittrice pluritradotta, anche come fotografa, pittrice e videoartista. Fra le sue pubblicazioni artistiche si segnala la monografia fotografica *Nothing Obvious* (Zurigo, Scalo, 2001).

*La sensualità che guida il popolo*, così doveva intitolarsi – forse la rivoluzione ha a che fare con la sensualità, o forse può riuscire grazie alla sensualità? Perché no? La cosa mi diventa d'un tratto complicata – ma riflettiamoci un po', com'è possibile che il vestito cada proprio in questo modo? Per di più, in mezzo alle barricate...

La libertà possedeva dei seni così abbaglianti (non tutte le donne li hanno, a volte basta allattare un figlio per far perdere la poesia ai seni, mi diceva la mamma), la libertà aveva il potere di sedurre e incantare, e non sembrava aver allattato. Perché non era capitato a un uomo di perdere la maglia così? Perché proprio lei era al centro del dipinto? Ancora il vecchio ritornello dell'uomo e della donna anche in mezzo alla rivoluzione? La mela di Eva nella sua variante rivoluzionaria? Cosa facevano quei seni nudi in mezzo alla rivoluzione? Serviva la sensualità alla rivoluzione? E se sì, come? Alla fine: chi vinse la battaglia quel giorno? (67-8)

Il passo mostra, ancora una volta magistralmente intersecantisi in un corpo di donna, temi fondamentali per la riflessione attorno all'identità postcoloniale: tirannia e rivoluzione libertaria, virilità del combattimento e forza della sensualità del corpo femminile, censura e spazi di libertà dell'immaginario, vincitori e vinti, verità storica e costrutti narrativi nazionali, tutte le coppie oppositive vengono messe in discussione dalla trasgressiva figura di Delacroix, scandalosa riproduzione di un nudo femminile in versione contemporanea, non mitigata da filtri mitologici e pertanto costretta alla trasformazione in allegoria. La libertà allegorica del pittore francese viene coperta, negata, censurata nel discorso nazionalistico albanese che, come Vorpsi ha mostrato nel suo romanzo, vede nella sensualità dei corpi di donna un perfetto emblema di potere trasgressivo, avverso per definizione all'Ordine costituito e dunque necessariamente da controllare. Notevole, in questo episodio, è però anche la forza con cui viene messo in evidenza, oltre al meccanismo di censura, anche il modo in cui opera la resistenza al discorso imposto dal sistema di potere. La censura viene aggirata attraverso la ricerca di fonti alternative, il paragone, il confronto, l'apertura ad altro. Altrettanto significativo è poi che a costituire la fonte di informazione alternativa a quella albanese sia un libro italiano: la sessualizzazione del corpo femminile è infatti un discorso delicato che, se da un lato è qui simbolicamente appunto rappresentato come un discorso di libertà, dall'altro viene interrogato facendone emergere la componente sessista («Perché non era capitato a un uomo di perdere la maglia così?») e mettendola in aperta connessione con il discorso di parte italiana. E l'Italia, come detto, rappresenta in questo libro l'ambiguo luogo di ogni libertà, il paese dove la libertà si traduce in libertà di consumo, in offerta di merce: non a caso il romanzo si chiude – è l'epilogo significativamente intitolato *Terra promessa* – sull'Italia contemporanea vista dagli albanesi che l'hanno raggiunta, fra le cartoline luccicanti e i biglietti della lotteria che si trovano in un'edicola

e la straniante richiesta da parte di un passante, che si informa presso la madre di Eva su quale sia il prezzo del suo corpo. Il confronto con quella nuova Italia che, vista dall'Albania comunista, sembrava rappresentare l'incarnazione di desideri fondamentali connessi all'idea contemporanea della libertà - libertà di scelta, libertà di acquisto, libertà di ascensione sociale, libertà sessuale - diventa il reagente con cui Vorpsi decostruisce l'idea stessa delle narrative del potere dominante.

La protagonista di questo romanzo, accentrando su di sé l'intersezione di molte diversità, individuali e collettive, presenti e storiche, di genere, etnia e classe, esprime - attraverso molte storie e assumendo diversi volti, ma sempre incarnandola nella potente rappresentazione di una fisicità - l'impossibilità di costituire un'identità individuale o nazionale all'interno dei parametri univoci di una narrazione piattamente univoca, che la costringerebbe a definirsi in maniera riduttiva e soffocante, e pertanto errata. In Ornela e nelle altre protagoniste di questa storia, così come in chi legge, l'autrice istilla dunque un interrogativo tanto delicato quanto cruciale: quale è la narrazione giusta per dire di un soggetto complesso? quale è, come l'io narrante si chiede di fronte alle due versioni della Libertà del pittore francese, «il quadro giusto»? La risposta sarà da cercare nella lettura parallela e plurima delle varie e mobili costellazioni identitarie dei soggetti contemporanei, a cui le narrative nazionali stanno strette come pregiudizi. E chiedersi quale sia il quadro giusto è il gesto con cui togliere potere al mistificante ideale di ogni terra promessa:

In questa terra [l'Italia contemporanea], gli albanesi hanno capito che possono morire. Nonostante il loro animo rapace e coraggioso, cominciano a sentire che le vertebre dolgono veramente, che la testa può fare tanto di quel male, i denti anche... i rimedi delle nonne albanesi qua non funzionano.

La solitudine prende la forma dell'ulcera allo stomaco, si ha bisogno di pillole strane per prendere sonno. Pillole che alla fine non fanno le meraviglie che promettono; non liberano l'animo dall'afosità dell'esistere.

La spensieratezza lascia il posto all'angoscia, e tanti per guarire dall'ulcera tornano nell'assolata Albania.

Lì va già meglio - assicurano.

Non ne vogliono più sapere delle terre promesse. Hanno capito che lì si muore, e loro morire non vogliono. (110-11)

## 2.2 Timira

*Timira. Romanzo meticcio* è un testo nato dalla collaborazione tra Isabella Marincola, Antar Mohamed – suo figlio – e Wu Ming 2. Il sottotitolo è indicativo non solo del carattere collettivo del processo di scrittura ma anche dei contenuti del romanzo stesso che ruota intorno alla figura di Isabella Marincola, Timira Hassan in Somalia. Isabella/Timira – la cui duplice appartenenza spicca subito a partire dal nome – nasce nel 1925 in Somalia dall'italiano Giuseppe Marincola e dalla somala Ascherò Hassan e muore a Bologna nel 2010. Il padre, di stanza in Somalia negli anni Venti, quando il paese era colonia italiana, riconosce sia Isabella che il fratello Giorgio, portandoli in Italia presso la sua famiglia e dando loro la cittadinanza italiana. Il romanzo *Timira* nasce dall'incontro fortuito tra lo scrittore bolognese Wu Ming 2 e Antar Mohamed:

ho accolto Antar con la testa fra le nuvole, non l'ho fatto nemmeno entrare, ho preso la cartelletta e gli ho detto che senz'altro avrei letto i fogli che ci stavano dentro. Altri lavori incombevano, altre pagine, e già m'ero accorto che Antar, quando raccontava di te e di suo zio, aveva la tendenza a tirarla per le lunghe. Ci eravamo conosciuti in una clinica per malattie mentali. Frequentavamo lo stesso matto: io come amico, lui come educatore. Facevamo i turni per non lasciarlo solo ed è stato lì, nel parco intorno alla villa, sotto un cedro del Libano colossale, che ho sentito parlare di te per la prima volta. (9)<sup>6</sup>

*Timira* nasce dalle registrazioni del racconto autobiografico di Isabella, rielaborate in forma di romanzo dagli altri due membri di questo collettivo *sui generis*. Seppure la scrittura a più mani sia un'esperienza fondante nel percorso letterario di Wu Ming 2,<sup>7</sup> nel caso di *Timira* egli è consapevole di alcuni rischi latenti, date le differenti *locations*, nel senso indicato da Rich, in cui si collocano i membri di questo peculiare terzetto:

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

6 Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione Einaudi 2012.

7 Risale al 1993 il romanzo *Q* pubblicato da Einaudi dal collettivo Luther Blissett, dal 2000 diventato Wu Ming Foundation (<https://www.wumingfoundation.com/giap/che-cose-la-wu-ming-foundation/>, 2017-10-24). La scrittura a più mani ha visto successivi esiti, tra i quali *54* (Einaudi 2004), *Manituana* (Einaudi 2007), *L'Armata dei sonnambuli* (Einaudi 2014), *L'invisibile ovunque* (Einaudi 2015).

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. (345)

Wu Ming 2 accetta la sfida, consapevole del terreno scivoloso che il racconto sull'altro, con l'altro,<sup>8</sup> rappresenta:

scrivere insieme, cinquanta e cinquanta, non è garanzia di nulla, e anzi può diventare lo schermo dietro il quale nascondere ulteriori soprusi, con l'aggravante della buona volontà. Non basta sedersi a tavola insieme per potersi chiamare commensali. Il Colonialismo con la C maiuscola è uscito dalla porta della Storia solo per rientrare dalla finestra mascherato di carta velina. Il piccolo colonialista occupa in pianta stabile i crani occidentali. Pensare di averlo sbattuto fuori è il modo migliore per farlo prosperare. Se vogliamo metterlo all'angolo e schiacciargli la testa, dobbiamo stare in guardia ogni minuto. A me sono bastati due o tre ragionamenti contorti, per fargli alzare la cresta e guadagnare spazio. (345)

Il riferimento al colonialismo italiano e le conseguenze che ha prodotto nell'immaginario collettivo, con il suo repertorio di stereotipi, ci consente di accostare la figura di Isabella/Timira, che rappresenta un esito di questo incontro/scontro. Osservando tale figura femminile – sia oggetto che soggetto della costruzione narrativa – attraverso le lenti dell'intersezionalità, emergono una complessità e una pluristratificazione identitaria e categoriale che producono tangibili effetti nella sua vita e relazioni. Isabella/Timira, sin dal nome, esprime una doppia appartenenza, italiana e somala, di cui tuttavia fino all'età di undici anni non è consapevole: la sua identità somala, simbolicamente rilevabile dal colore della pelle, è omessa, cancellata, a partire dalla lingua, che la madre naturale non deve usare con i figli, per divieto del padre: «Le ho severamente proibito di parlare col bambino nella sua lingua, perché questo può confonderlo nell'imparare l'italiano» (50). La presenza di questa incancellabile diversità sovrasta e annulla l'altra categoria cui Isabella appartiene, quella dei cittadini italiani: nel suo caso il fare formalmente parte di una maggioranza tutelata e garantita da diritti non è di alcuna rilevanza, in quanto la sua cittadinanza è un dispositivo reso invisibile dal colore della pelle. Inoltre, i tentativi di cancellazione di una delle due origini si spingono oltre, al punto che il suo essere di un colore diverso le viene spiegato come l'effetto del sole africano: «Quel che mi interessava era sapere tutto su nostra madre, visto

8 A proposito di alcune esperienze di coautoraggio tra scrittori italiani e africani o italo-africani, rimandiamo a Brioni 2013.

che *a me* avevano fatto credere che fosse Flora Virdis (in somalo Aschirò Hassan) e che la mia pelle fosse più scura per via del sole di Mogadiscio» (103).<sup>9</sup> Se dunque è possibile ingannare per più di dieci anni la piccola Isabella circa le sue origini, la sua diversità è fonte di pesanti tensioni nella famiglia Marincola, poichè Flora Virdis non accetterà mai questa bambina che nel colore della pelle porta una prova inconfutabile del tradimento subito: «Quella bambina è l'immagine del peccato di suo marito» (68). Isabella però non comprende le ragioni delle manifestazioni di odio che inconsapevolmente scatena: in tram, in compagnia della madre e di una conoscente, per raccontare la mattinata a scuola esibisce un foglio in cui legge di essere figlia di Giuseppe Marincola e Aschirò Hassan. La reazione di Flora Virdis sarà terribile, una volta rientrate a casa:

– Metti via, – disse puntandomi il foglio. – La maestra ha ragione e tu sei una stupida che pensa di sapere tutto. Quello è il mio nome tradotto in somalo, non c'è niente di strano. A casa poi te lo spiego meglio. – Traduzione: per un qualche motivo misterioso ero riuscita lo stesso a fare brutta figura e una volta rientrate me lo avrebbe spiegato a suon di ceffoni. (90)

Pur senza capirne le ragioni, la bambina deve scontare, agli occhi della madre, la colpa paterna. Il diverso trattamento che Flora Virdis le riserva spicca non solo nei confronti della sorella bianca, ma anche nei confronti del fratello Giorgio, che condivide la medesima condizione di italiano meticcio; a tale squilibrio, per così dire interno al gruppo dei pari, Isabella/Timira dedica alcune riflessioni:

Fin dall'inizio mi aveva odiato proprio perché non poteva mimetizzarmi. Se avesse potuto dire in giro che ero figlia sua, forse, prima o poi, sarebbe riuscita perfino a volermi bene. Invece avevo la pelle scura, segno indelebile dell'avventura di mio padre con una mignotta africana. E in quanto femmina, dovevo pure somigliarle, a quella lì, ed ecco perché Flora mi picchiava tanto volentieri, mentre lasciava in pace Giorgio, oltre al fatto che lui era il primogenito, arrivato a Roma quando ormai aveva dieci anni, e non essendo abituato a incassare sberle, poteva pure saltargli il grillo di restituirle. (146)

Spicca nel brano la differenza di genere che rende Isabella/Timira più fragile all'interno del nucleo familiare rispetto a Giorgio, sebbene entrambi siano meticci. Si aggiunge un altro tassello, un altro strato al fardello che

<sup>9</sup> Il corsivo nel testo mira a sottolineare la diversità di trattamento rispetto a Giorgio, che era già al corrente della loro vera origine. Sul trattamento impari che Timira riconosce essere messo in atto nei suoi confronti e non in quelli del fratello ritorneremo a breve.

pesa sulla vita di Isabella/Timira e che la tiene in basso, lontana dal soffitto (*ceiling*) del privilegio, per ricorrere alla metafora usata da Kimberle Crenshaw:<sup>10</sup> la sua maggiore vulnerabilità scaturisce non solo dall'essere meticcia in una famiglia e una società di bianchi nella prima metà del Novecento, ma anche dalla differenza di genere e di età nei confronti del fratello. Il rapporto con questi non è facile e resterà impari, ad eccezione di qualche raro momento:

Giorgio continuò a trattarmi dall'alto in basso, a prestarmi i suoi libri in beneficenza e a considerarmi poco intelligente, ma quella sera di maggio del 1937, alla vigilia della grande sfilata, con i *dubat* e i meharisti lungo i Fori imperiali, quella sera andò a finire che mi misi a piangere, lui mi abbracciò, io lo accarezzai, ci sdraiammo sul letto e ci tenemmo stretti, come un ombrello chiuso. (104)

La vita di Isabella/Timira si dipana all'ombra di Giorgio, la cui morte eroica nei panni di combattente partigiano riceverà riconoscimento, seppure tardivo.<sup>11</sup> Troviamo un riferimento a tale condizione di invisibilità subito sin dalle prime pagine 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» (10). Inoltre, anche in occasione della tragica morte del fratello, il suo status di sorella viene soverchiato da quello degli amici di Giorgio, che vengono contattati per il riconoscimento del corpo: «Non capivo perché, per riconoscere il cadavere, le autorità avessero convocato due amici e non la sorella del defunto. Forse c'era qualche legge in proposito, per non turbare il delicato equilibrio psichico di noi donne» (142). L'ironia nasconde l'amarrezza per un ulteriore mancato riconoscimento ufficiale, in cui la priorità che in quanto sorella avrebbe dovuto avere in un frangente simile viene meno e l'appartenenza alla categoria di familiare (donna) lascia il posto a quella degli amici (uomini) del defunto. Inoltre, il suo senso di solitudine diviene schiacciante: «Ero rimasta l'unica anomalia della famiglia» (141).

Per quanto concerne il rapporto con la sorellastra, non saranno gli anni a ridurre il divario che le separa, al punto che quando Isabella, anziana e in difficoltà a Bologna, spera di trovare in lei un sostegno, questo le verrà negato con una serie di banali scuse; il loro saluto «è come un abbraccio tra

<sup>10</sup> Il riferimento va a Crenshaw 1997, dove la studiosa ricorre alla metafora dei diversi livelli in cui gruppi categoriali si ritrovano in base alle loro multiple vulnerabilità (classe, genere, razza, età ad esempio); meno intersecata e complessa è la loro condizione, più è facile l'ascesa.

<sup>11</sup> Il volume *Razza partigiana* di Carlo Costa e Lorenzo Teodonio (2015) ricostruisce la vicenda del giovane caduto nell'ultima strage nazista compiuta su territorio italiano, la cui identità restò ignota a lungo.

cavalieri in armatura» (112). A Isabella paiono attribuite, anche a distanza di molti anni, le cause delle tensioni in famiglia, che esploderanno dopo l'ennesimo litigio con la matrigna che porterà la giovane definitivamente fuori casa, con un grande senso di colpa del padre: «Pensavo di essermi comportato da gentiluomo, - disse mio padre. - E invece ho rovinato la vita a tutti quanti» (147).

Se dunque l'infanzia di Isabella vede un continuo tentativo da parte dei membri di quella che crede essere la sua famiglia naturale di sopprimere una parte della sua identità, il suo essere meticciasca da adulta avrà altre conseguenze, nelle relazioni con gli altri. Nell'Italia degli anni Quaranta e Cinquanta gli sguardi addosso pesano come pietre: «Entravi da sola nei bar e facevi venire il torcicollo anche alle bottiglie» (151); inoltre, la condizione economica è di grande precarietà e gli ingaggi che riesce a ottenere prima come modella per studi di nudo e poi come attrice<sup>12</sup> non attenuano la sua vulnerabilità sociale: «Non avevo fatto i conti con la mia pelle africana, che attizzava il padrone con promesse di sesso facile, selvaggio e caldo come una notte equatoriale» (128). Isabella/Timira è molto consapevole degli effetti che la sovrapposizione dello stigma razziale e di genere produce nelle sue relazioni:

Negli anni Trenta, molti vedevano in me l'icona dell'avventura coloniale e mi vezzeggiavano come una bertuccia ammaestrata. [...] Col tempo, quelle coccole zuccherose si evolsero in direzioni opposte: da una parte, l'approccio sessuale esplicito, offensivo; dall'altra, lo sguardo indiscreto, come filtrato dai rami di una siepe. A teatro, in tram, per la strada: ovunque andassi mi sentivo studiata, con gli occhi e le parole. (168)

Pare surreale che anche a distanza di anni l'intersezione delle categorie di razza e genere, aggravata da una condizione economica difficoltosa, pesi ancora sulla donna: quasi settantenne, a Bologna assiste un'anziana - dal nome significativo di Itala - presso la quale vive, e il vicino, Dante, la avvicina in maniera molto esplicita:

Invece il problema è che le donne italiane sono freddine in partenza, e con l'andare del tempo diventano ghiaccio. Non come voi altre, che... insomma... Hai capito, no? [...] Penso che insieme possiamo divertirvi molto, anche se siamo vecchi. (233)

<sup>12</sup> Il romanzo è corredato da una serie di fotografie, alcune delle quali evocano le esperienze cinematografiche di Isabella/Timira: tra le mondine sul set di *Riso amaro* o sorridenti accanto ad Alberto Sordi. La scelta di inserire immagini e documenti d'archivio rende ambiguo il discrimine tra realtà e finzione, al punto che *Timira* è stata definita un «oggetto narrativo non identificato» (Brioni 2013, 101). A proposito della commistione di generi letterari e dell'oscillazione continua tra realtà e finzione si veda anche Benvenuti 2012.

La sua vulnerabilità appare dunque accentuata dall'incrocio di differenti categorie che non perdono mai la loro funzionalità operativa, nemmeno quando Isabella/Timira non possiede più l'avvenenza della giovinezza. I dispositivi della discriminazione razziale e di genere restano a lungo attivi, così come quelli di classe (la vulnerabilità economica). Al contrario, il fatto che sia cittadina italiana, peraltro con un buon livello di istruzione, si traduce in un'assenza, implicando una serie di condizioni il cui mancato riconoscimento (o, al contrario, la cui eccessiva sottolineatura) producono continui ostacoli a livello relazionale:<sup>13</sup> i diritti e le tutele che le spetterebbero in quanto cittadina italiana le sono negati, mentre gli effetti del colore della pelle e della precarietà economica sono del tutto tangibili. Anche i matrimoni - a Roma finirà per sposarsi con un regista squattrinato, cui seguirà un'unione con un ricco giornalista - non portano ad abbattere ostacoli, in particolare non mutano la sua perenne condizione di precarietà economica. Sia i matrimoni che le frequentazioni di artisti in auge all'epoca non vanno mai oltre la superficie delle apparenze, tanto che nel momento del bisogno la sua solitudine si acuisce:

Al mattino potevo ancora sedermi con Bruno Barilli in un caffè da intellettuali, litigare con Indro Montanelli, fare conoscenza con Ennio Flaiano. Ma dopo le sei di sera frequentavo solo gente senza nome, con due lire in tasca, nelle bettole intorno alla stazione, per poi tornarmene alla mia stanzetta, sperando che il letto non fosse troppo ghiacciato. (190)

La svolta parrebbe arrivare con il viaggio in Somalia propostole dal secondo marito, che tuttavia non porta allo scioglimento dei nodi, ma sottolinea ulteriormente la sua mancata appartenenza, il suo non sentirsi mai a casa: «Mi domandai se questo non fosse un vantaggio: la capacità di provare, in ogni situazione, un familiare disagio» (266). Per ritornare alle metafore di Crenshaw, potremmo dire che il fardello di Isabella si appesantisce tenendola sempre più schiacciata a terra, o che l'incrocio di tante appartenenze in cui viene a trovarsi ignora sempre alcune delle sue 'provenienze': i veicoli della cittadinanza e della socializzazione e scolarizzazione nel contesto italiano sono omessi, mentre quelli del colore, della classe e del genere attivano processi di marginalizzazione. Al contrario, il suo essere per metà somala, che in Italia sortisce gli effetti che abbiamo indicato, nella terra di sua madre si traduce parimenti in altre forme di

**13** Ciò avviene indistintamente con uomini e donne: quando resta incinta e decide di abortire, si rende conto di non avere un'amica con cui parlare: «Non avrei saputo dove andarla a cercare» (312). L'unica persona con cui stringerà un rapporto sincero è Bruna, un'italiana residente in Somalia, che conoscerà negli anni trascorsi in quella terra; Bruna vive da anni in Somalia, ha due figlie che però non si occupano di lei e la solidarietà tra le due donne nasce forse dalla condizione eccentrica, marginale, in cui per motivi differenti versano.

esclusione, in primo luogo linguistica: ricongiungersi con una delle sue due origini non pare possibile perché, visto il divieto paterno imposto alla madre molti anni prima, manca il canale comunicativo. La Somalia è inoltre il luogo in cui anche il secondo matrimonio fallisce, tra gelosie e tradimenti: Lamberto rientra in Italia e Isabella/Timira resta in Somalia, di nuovo in balia di sé stessa. Vivere nel paese di sua madre, da cittadina italiana, dovrebbe procurarle una condizione di vantaggio, rafforzata dal matrimonio con un uomo somalo che poi diventerà il padre di Antar. Tuttavia, Mohamed ha già una moglie e Isabella/Timira si ritrova nei panni di quella arrivata dopo, per di più meticcica, nemmeno somala al cento per cento. Se in Italia la cittadinanza – formalmente acquisita – non produceva effetti e tutele in quanto la valenza simbolica del colore della pelle era soverchiante, in Somalia la medesima condizione ibrida, di donna figlia di un bianco e per di più colonizzatore, produce uno schiacciamento altrettanto doloroso. Gli scontri con la prima moglie di Mohamed si fanno aspri, a dimostrazione di una mancata accettazione e di uno squilibrio all'interno del gruppo tra pari, visto lo status di coniuge che accomuna le due donne. Inoltre anche in Somalia, dove il possesso della cittadinanza italiana può fare la differenza, per Isabella/Timira l'appartenenza etnica diventa fonte di pregiudizi e screzi:

Mentre apparecchio la tavola, vidi le due ragazze [figlie della prima moglie] arremggiare col telefono e distinti tra i bisbigli le parole *gaal*, *ganzir*, *khamro*. E cioè: infedele, maiale, vino. Le mie faccende domestiche erano materia di spionaggio. Non avevo ancora cucinato nulla e quelle già mi appioppavano un menù di pregiudizi. (354)

Sia in Italia che in Somalia, Isabella/Timira appare sempre una diversa agli occhi altrui, un'inassimilabile, impossibile da inserire in comode e rassicuranti griglie interpretative. Le stereotipie che agiscono nei suoi confronti variano da contesto a contesto: nell'ex colonia africana è percepita come metà italiana, e dunque impura, in Italia è mezza nera e dunque evoca negli uomini immaginari esotici/erotici, di cui peraltro parla anche in una appassionata intervista.<sup>14</sup> Sarà la nascita del figlio a rafforzare il legame con quella terra, sancito ufficialmente dal cambio del nome: Isabella assume infatti in onore della madre il nome di Timira Hassan.

Gli anni in Somalia scorrono senza troppe scosse sino a quando un'altra bufera travolge l'esistenza della protagonista: il conflitto bellico, esploso nei primi anni Novanta e da allora mai del tutto sopito. Emerge un ulteriore paradosso rispetto alla sua condizione di cittadina italiana in Africa, ossia

<sup>14</sup> Il video è reperibile al seguente link: <http://www.youtube.com/watch?v=ivqZeYkMCm0> (2017-08-22).

l'aggravarsi del rischio di povertà in seguito al conflitto: «Tirare a campare mi è parsa l'unica resistenza su misura per me. [...] Due giorni fa, il 30 dicembre, ho fatto lezione come al solito e il portafogli vuoto mi ha ricordato le buone abitudini di fine mese» (14). Qui viene dunque meno la gravidanza simbolica e materiale che l'essere cittadini/e italiani/e produceva in quel territorio: come Isabella/Timira precisa nell'intervista citata, se si è europei e si fa parte di grandi organizzazioni (Fao, Unicef) si ha garantito un certo status, altrimenti il passaporto in sé non ha alcun valore tutelante.

Con la guerra, la situazione in Somalia diviene sempre più insostenibile e Antar, ormai adulto e residente in Italia, tenta di far rientrare la madre. Le comunicazioni con Mogadiscio non sono più possibili e la donna non risulta nelle liste delle persone italiane espatriate o in lista d'attesa: d'altronde, come sostiene Antar, la cittadinanza di sua madre, sicuro lasciapassare per l'Italia, rischia di essere offuscata dall'adozione - anche nei documenti ufficiali - del nome somalo, rendendola difficile da intercettare dal punto di vista burocratico: «Mia madre, quando s'è sposata, ha preso un nome da musulmana, e siccome le piaceva, s'è messa a usarlo anche in altri documenti. Io, per esempio, risuldo figlio di Timira Hassan, non di Isabella Marincola» (24). Ecco dunque aprirsi la terza fase della vita di Isabella/Timira, di nuovo in Italia, come profuga, a quasi settant'anni, che di sé stessa parla nei seguenti termini:

A chi può interessare una vecchia infedele color cappuccino, mezza italiana ma senza una lira, mezza somala ma senza famiglia, tranne un marito a mezzo servizio e un figlio che finge di studiare in Italia? Solo un ceccchino in vena di esercitare la mira potrebbe accopparti per la strada, e non sarebbe nemmeno un buon allenamento, viste le dimensioni del bersaglio e il suo incedere da elefante con l'artrite. (38)

Il suo essere italiana, in un contesto di emergenza quale quello della guerra in Somalia, dovrebbe garantirle un privilegio, che alla fine le viene riconosciuto con la presa a carico, da parte del governo italiano, della sua trasferta; il marito Mohamed insiste perché parta da sola, ricongiungendosi con Antar, poichè egli non se la sente di lasciare Mogadiscio, l'altra moglie e i figli avuti da quest'ultima. Confrontando la vicenda di Isabella/Timira con quella di altri italiani ancora presenti nell'ex colonia emerge però un ulteriore elemento di vulnerabilità, dettato, nel caso della nostra protagonista, proprio dal suo essere italiana; Isabella/Timira, infatti, non ha valorizzato il veicolo - per restare in metafora - della sua unione formale con un somalo, che avrebbe avuto diritto d'asilo in Europa, e dunque, proprio in quanto italiana, può al massimo sperare di ottenere un rimpatrio:

- Morlacchi è andato in Inghilterra, beato lui, - continuava a dire Franco. -Quelli che avevano la moglie somala sono i più fortunati, perché lei

può chiedere asilo in Inghilterra o in Olanda, e lì ai profughi gli danno il sussidio, gli danno la casa. [...] Voi siete italiani e voi vi aiuta il governo italiano. Capito che fregatura? -. (84)

L'arrivo in Italia effettivamente si rivela problematico, aggiungendo un tassello alla fragilità sociale di Isabella/Timira, che diventa una profuga *sui generis*: è in possesso della cittadinanza italiana ma, in quanto profuga, non risulta residente in Italia e non ha pertanto la possibilità di ricorrere agli aiuti statali; inoltre inizia a sentire il peso degli anni, e ciò la porta a riflettere sulla sua triplice condizione di svantaggio: «I vecchi, come le donne, sono i negri del mondo. E tu sei vecchia, nera e pure bastarda» (113).

Il senso di precarietà e vulnerabilità aumenta e Antar non si trova nella condizione materiale di contrastarlo: studente fuori corso alla Facoltà di Scienze Politiche di Bologna, campa con lavori saltuari e vive a casa della sua compagna, Celeste, che peraltro rifiuta Isabella categoricamente:

Celeste era abituata al genere di madre che ti fa trovare la cena pronta, che già dal mattino fa l'appello dei detersivi, che si toglie il grembiule solo a sera inoltrata. Invece Isabella era tipo da vedere film fino alle tre di notte, allergica alle faccende di casa, alla larga dai fornelli, troppo pigra per fare la spesa: la sua dieta poteva ridursi a pane, formaggio e un paio di bicchieri di vino rosso. (78)

Anche dal punto di vista delle aspettative di genere, Isabella/Timira delude la potenziale nuora: non incarna lo stereotipo della madre e donna di casa, ma piuttosto della suocera impicciona e sfaccendata e per questo, nel momento del bisogno, non riceverà alcuna solidarietà.

La narrazione della parabola esistenziale di questa donna appare particolarmente adatta a un'analisi intersezionale, poichè evidenzia l'appartenenza a molteplici categorie che si sovrappongono (italiana e somala, meticcia, attrice e modella, economicamente fragile, più volte sposata e poi seconda moglie di un uomo somalo, profuga) in determinati contesti sociali e temporali (l'Italia degli anni Quaranta e Cinquanta, la Somalia degli anni Sessanta e del conflitto successivo, l'Italia degli anni Novanta) e che la tengono sempre schiacciata, bloccata. Richiamandoci ai cinque punti del capitolo introduttivo potremo pertanto osservare come nella sua vicenda emergano la presenza e l'assenza di categorie identitarie (che non includono solo genere, etnia e classe, ma anche età, appartenenza nazionale, collocazione geografica, cultura, religione) e come attorno alla loro intersezione si sostanzino la parabola biografica del personaggio e le sue interazioni con gli altri. In Italia, a dispetto del suo essere cittadina italiana, il colore della pelle assume, in quanto segno di diversità, una valenza simbolica decisiva, facendo passare in secondo piano il suo essere cittadina; in Somalia, dove il colore nero della pelle non costituisce un

tratto marcato, è invece la cittadinanza italiana ad essere o ignorata o stigmatizzata come segno di diversità. Vediamo dunque come la rilevanza della categoria/veicolo della cittadinanza vari anche in base alla collocazione geografica e al momento storico (la Somalia degli anni Sessanta non tutela Isabella/Timira in quanto italiana, mentre quella degli anni Novanta le garantisce almeno di poter partire per l'Italia).

In questo libro il confine tra testo e extratesto è continuamente problematizzato, come si evince sin dall'epigrafe del romanzo: «Questa è una storia vera... comprese le parti che non lo sono». Inoltre, lo stratagemma dei *Titoli di coda* mira a fare chiarezza sulle fonti e sull'oscillazione fra realtà e finzione che è alla base del racconto, esibendo la ricerca storica su cui poggia la scrittura e incrociandola al racconto di vita che Isabella ha fornito e che è stato registrato da Wu Ming 2, prima di essere tradotto in romanzo. Il tessuto testuale evidenzia la dinamicità delle tante categorie che formano l'identità di Isabella/Timira senza prescindere dalla loro dimensione storica, e fa in modo che molte di esse si attivino proprio in virtù della collocazione spazio-temporale della protagonista. La singolarità complessa di Isabella deve confrontarsi - e scontrarsi - con le percezioni collettive che pesano su di lei e che scaturiscono dal suo essere: da giovane in Italia, attrice e modella nera; da adulta in Somalia, moglie meticcica di un somalo; da anziana profuga in Italia, cittadina e dunque senza i diritti che spettano alla categoria dei rifugiati. La sua identità di italiana istruita fa i conti con la valenza simbolica ed essenzialista che il suo aspetto, anche quando non è più giovane, produce agli occhi altrui, vanificando la sua appartenenza formale al gruppo della maggioranza e rimarcandone invece la sua estraneità.

Dunque, la figura centrale di questo romanzo non avrebbe pertanto potuto essere costruita solo dal punto di vista della protagonista/voce narrante e non è un caso che il racconto includa anche quella ingombrante prospettiva esterna che rende Isabella/Timira oggetto di rappresentazione altrui. Con ciò, le pagine del romanzo ci danno la misura del clima sociale che circonda gli individui la cui identità non è riducibile a poche categorie, e nel contempo ci mostra come essi/e vengano essenzialisticamente ridotti/e a una delle tante categorie identitarie cui fanno riferimento: Isabella/Timira, che non rientra di fatto nel gruppo delle africane immigrate/colonizzate, non italofone o illetterate, viene collocata in quella posizione per il colore della sua pelle, che simultaneamente la schiaccia sul paradigma esotico/erotico che quello stesso colore evoca. Pur nella varietà di tempi e luoghi, c'è dunque sempre qualche elemento dell'identità di Isabella/Timira che si intreccia con gli altri a produrre fragilità. Progressivamente, lo scioglimento di alcuni di questi nodi (la soluzione abitativa, il riconoscimento dello status di profuga, il compimento degli studi del figlio) renderanno la condizione di Isabella/Timira più sostenibile e, almeno in parte, favoriranno l'alleggerimento del suo fardello esistenziale. Purtroppo, però, il riconoscimento pubblico che il romanzo avrebbe potuto regalarle, am-

messo che il successo di una pubblicazione potesse arricchire una vita già così piena, sarebbe arrivato tardi. A noi spetta però di osservare come, a posteriori e con la pubblicazione del romanzo, l'aver vissuto all'incrocio di molteplici criticità si sia tradotto in riconoscimento, apprezzamento, ed empatia, e l'immagine di Isabella/Timira si sia tramutata in quella della protagonista di un'esperienza d'eccezione.