



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

**Violenza, memoria, trasformazione  
Voci di donne migranti nel panorama  
letterario italiano**

**Facoltà di Lettere e Filosofia**

Dottorato di Ricerca in Scienze del Testo

Curriculum Studi Interculturali

XXIX Ciclo

Dottoranda:  
Anna Belozorovitch

Tutor:  
Prof. Francesca Terrenato

Coordinatore:  
Prof. Luigi Marinelli

2015/2016

## INDICE

INTRODUZIONE	1
1. TERRE E TESTI	
1.1 <i>Fratture sul 20° meridiano</i>	13
1.2 <i>Trasformazioni violente</i>	23
1.3 <i>“Noi non siamo popoli giocosi”</i>	32
2. VIOLENZA, MIGRAZIONE, RIFORMULAZIONE	
2.1 <i>I discorsi della violenza</i>	46
2.2 <i>Migrazione e trauma</i>	57
2.3 <i>Voci 'segnate'</i>	70
3. SCRIVERE LA VIOLENZA	
3.1 <i>Dal silenzio alla voce</i>	88
3.2 <i>A chi appartiene la testimonianza?</i>	103
3.3 <i>Condivisione e incontro</i>	113
3.4 <i>Rifugiate linguistiche</i>	122
3.5 <i>“Le parole non sono solo parole”</i>	133
4. TESTI IN AZIONE	
4.1 <i>Narrazione e violenza</i>	152
4.2 <i>Scrivere da una posizione</i>	157
4.3 <i>Pratiche di osservazione</i>	164
4.4 <i>Messe alla prova</i>	172
4.5 <i>Fragili e sporche</i>	187
4.6 <i>Da chi scrive a chi legge</i>	199
5. TESTI SUL MERCATO	
5.1 <i>“Un mondo meraviglioso”</i>	225
5.2 <i>Donne, straniera</i>	238
5.3 <i>Dichiarazioni di pace e di guerra</i>	246
5.4 <i>Violenza sul mercato</i>	258

6. UNA PROPOSTA DI LETTURA: SCRITTURA COME RITO	
6.1 <i>Canti funebri e riti di passaggio</i>	274
6.2 <i>La parola 'adatta'</i>	281
6.3 <i>Trasmettere, ri-raccontare</i>	287
APPENDICE 1: ALCUNE CONSIDERAZIONI NUMERICHE	298
APPENDICE 2: INTERVISTE ALLE AUTRICI	308
<i>Enisa Bukvić</i>	310
<i>Anilda Ibrahim</i>	323
<i>Duska Kovačević</i>	341
<i>Sarab Zubra Lukanić</i>	351
<i>Anca Martinas</i>	370
<i>Elvira Mujčić</i>	379
<i>Barbara Serdakowski</i>	394
<i>Marina Sorina</i>	409
<i>Irina Ţurcanu</i>	424
<i>Ornela Vorpsi</i>	444
BIBLIOGRAFIA RAGIONATA PER AMBITI TEMATICI	454
BIBLIOGRAFIA	460

## INTRODUZIONE

Questo lavoro è, in un certo senso, il risultato di un esperimento: quello di incrociare determinati elementi, premesse, condizioni, con quella traiettoria che va dalla pratica della scrittura, al testo, fino alla pubblicazione, osservando ciò che accade. Questo è stato fatto selezionando opere di diverse autrici, provenienti da Paesi dell'Europa centro-orientale, immigrate in Italia, permanentemente o per un periodo limitato della loro vita. Si tratta, in tutti i casi, di scrittura in una seconda lingua, l'italiano. Nel percorso emerge come tema ricorrente quello della violenza, sia nella narrazione, sia nel vissuto personale di chi scrive e sia, infine, nella relazione stabilita dalle autrici con ciò che viene definito 'letteratura migrante' nel panorama italiano.

La dimensione interculturale è a priori significativa laddove vi sia un processo importante di sradicamento e ricollocazione, come quello da un Paese all'altro, da una lingua all'altra. Ma nel contesto presente, questa è evidenziata ulteriormente dal focus sulla violenza – fenomeno universalmente presente e al tempo stesso culturalmente connotato – e dall'identità di genere di chi scrive: la violenza sulle donne, e la loro reazione ad essa, assumono forme distinte all'interno di un fenomeno di portata generale. La delimitazione geografica, evidenziata e messa in discussione, permette di circoscrivere ulteriormente il campo e nasce, oltre che dal desiderio di trattare una forma di alterità più sfuggente, forse, rispetto a quella percepita nei confronti di regioni più distanti, dal dato numerico: le autrici e gli autori provenienti dall'Europa centro-orientale attivi in Italia sono un folto gruppo. Tali osservazioni, e i dati raccolti in proposito, hanno costituito un primo passo di questa ricerca e sono disponibili sotto forma di appendice.

L'oggetto sotto osservazione è dunque la scrittura intesa come azione, mentre il testo è visto come prodotto di tale azione, tenendo sempre presente che i testi presi in considerazione sono quelli pubblicati, frutto di una doppia selezione: da parte delle autrici nel momento in cui li hanno proposti per la pubblicazione e da parte degli editori nel momento in cui scelgono di pubblicare. L'approccio è dunque necessariamente interdisciplinare: le considerazioni di carattere socio-antropologico prevalgono in alcuni casi rispetto a quelle di ambito critico-letterario, mentre viene data attenzione ad alcune condizioni precedenti alla nascita del testo, oltre che al percorso che questo compie fino alla carta stampata.

L'attività di scrittura viene sondata non soltanto attraverso i testi letterari ma anche attraverso le testimonianze rese dalle autrici nel corso di interviste realizzate con dieci di loro nell'arco di sei mesi circa. Lo scopo primario di tali interviste è stato quello suscitare riflessioni sul significato

attribuito alla scrittura nel contesto post-migratorio. Le autrici interpellate sono provenienti da diversi Paesi dell'Europa centro-orientale, appartengono a diverse generazioni, hanno una formazione ed esperienze diverse nel campo della pubblicazione. Provengono dalla Bosnia Enisa Bukvić e Elvira Mujčić, sono albanesi Anilda Ibrahim e Ornela Vorpsi, croate Duška Kovačević e Sarah Zuhra Lukanić, romene Anca Martinas e Irina Țurcanu. È originaria dell'Ucraina Marina Sorina ed è infine nata in Polonia, pur avendovi trascorso solo la prima infanzia, Barbara Serdakowski.

I testi analizzati sono principalmente romanzi ambientati nel presente o in tempi recenti, con piccole eccezioni, e in Italia, nel Paese d'origine delle autrici o, come già menzionato, in Paesi limitrofi e comunque collocati in Europa centro-orientale. Sono stati oggetto di riflessione soprattutto romanzi legati, pur indirettamente, alla guerra nei Balcani, quali *Il nostro viaggio* (2008) di Enisa Bukvić, *L'amore e gli stracci del tempo* (2009) di Anilda Ibrahim, *Le lezioni di Selma* (2007) di Sarah Zuhra Lukanić, *Al di là del caos* (2007) e *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* (2009) di Elvira Mujčić, *Katerina e la sua guerra* (2009) di Barbara Serdakowski, e infine *Cercasi Dedalus disperatamente* (1997) di Vera Slaven. Dalle loro pagine emergono il vissuto delle donne in tempo di guerra, il ruolo della memoria nel rapporto tra generazioni, e la prospettiva del superamento, riuscito o fallito, dei traumi subiti, in prima persona o dai propri cari, nel momento in cui si è portati a vivere non più nella propria terra d'origine. Altri testi si concentrano sul vissuto di protagoniste femminili immerse in uno specifico contesto sociale e culturale o messe di fronte alle sfide di un contesto nuovo. Fra questi figurano *Io, noi le altre* (2012), di Enisa Bukvić, *L'orecchino di Zora* (2007) di Duška Kovačević, *Dalla Romania senza amore* (2009) di Anca Martinas, *Voglio un marito italiano* (2006) di Marina Sorina, *Alia, su un sentiero diverso* (2008) e *La frivolezza del cristallo liquido* (2010) di Irina Țurcanu, *Il paese dove non si muore mai* (2005) di Ornela Vorpsi. Infine vi sono alcuni testi che si interessano specificamente di questioni riguardanti l'esperienza migratoria, quali il romanzo di Elvira Mujčić *La lingua di Ana* (2012), *La mano che non morde* (2007) di Ornela Vorpsi e, in maniera ancora diversa, *Carta da zucchero* (2015) di Eva Taylor che, seppure tratti soprattutto del passaggio dalla Germania Est alla Germania Ovest ai temi del muro di Berlino, affronta in maniera approfondita il tema del cambiamento, dell'adattamento, della distanza percepita oltre quella misurabile in chilometri. Sono stati inoltre oggetto di riflessione – in proporzione diversa - i romanzi *Rosso come una sposa* (2008) di Anilda Ibrahim e *Fuorimondo* (2012) di Ornela Vorpsi, il primo dedicato alle vicende di una famiglia albanese culminanti nella scelta di migrare della più giovane, e il secondo ambientato in un luogo di difficile definizione dove tra personaggi dai nomi biblici spicca il vissuto di Tamar, la giovane protagonista.

La violenza viene affrontata in maniere diverse in tutti questi testi e spesso è latente, intravista, presente sullo sfondo. Oltre alla violenza più prevedibile, causata dalla guerra – dove spicca l'attenzione data alla pratica dello stupro etnico - diversi testi affrontano il tema della violenza sessuale e di genere al di fuori del contesto bellico. Sono presenti inoltre numerose immagini della violenza di Stato in un contesto di regime dittatoriale e di violenza intesa in senso più ampio, generata da determinate condizioni socio-economiche o causata dalla criminalità. Risultano infine interessanti a modo loro quei testi che sembrano muoversi accuratamente fuori dai margini della violenza pure là dove questa sarebbe prevedibile: è il caso del romanzo *Le lezioni di Selma* di Lukanić, che racconta una storia d'amore nel corso dell'occupazione serba di Sarajevo evitando di narrare fatti connessi alla guerra e, in maniera ancora più sorprendente, de *L'orecchino di Zora* di Duška Kovačević, i cui protagonisti, sebbene bosniaci e collocati nel periodo in cui nel loro Paese infuriava la guerra, sembra non vogliano neppure nominarla. Queste 'assenze' vengono ritenute interessanti al pari delle descrizioni dirette e sono oggetto di riflessione nel corso dei capitoli che seguono.

Nel tentativo di osservare questi testi e la volontà di scrivere da cui scaturiscono, un primo passo, proposto nel primo capitolo, è dato dalla definizione dell'area geografica e culturale di provenienza delle autrici. Nonostante sia difficile circoscriverla, sembra evidente che tanto gli studiosi quanto, in maniera diversa, le stesse autrici intervistate, riconoscano l'esistenza di una regione in cui, ora in base a simili condizioni storiche, ora alla luce di pratiche culturali e sociali diffuse, o ancora secondo un criterio etnico o linguistico, si possa individuare una forma di unità interna, seppure graduata e variabile. Importante è in questo contesto notare come lo sguardo che l'Europa Occidentale posa su questa area appaia intriso di quelle stesse connotazioni che già, in maniera più forte, ne segnano il rapporto con l'Oriente più lontano<sup>1</sup>. Un elemento comune fra questi Paesi, infine, è la loro collocazione su una sorta di faglia, linea di separazione o frattura tra Occidente e Oriente che in epoche storiche diverse ha avuto diverse manifestazioni<sup>2</sup>.

Ciò che sembra caratterizzare tutti i Paesi di provenienza delle autrici così come diversi altri limitrofi o nella stessa area, sono le importanti trasformazioni vissute in tempi recenti, che hanno visto la caduta di sistemi economici e politici, rovesciati e sostituiti da nuovi modelli con maggiore o minore successo, un processo che è spesso stato accompagnato da eventi violenti<sup>3</sup>. I regimi socialisti hanno determinato le condizioni di vita di ognuno e hanno avuto importanti ripercussioni sul ruolo delle donne<sup>4</sup>. Le attese rivolte a queste ultime nel contesto di tali regimi sono generalmente entrate in conflitto con pratiche tradizionali, trovando infine formule che finivano per generare un doppio fardello. La frattura generata, in modi diversi, dal crollo dei

regimi ha avuto l'effetto immediato di destabilizzare le società, lasciando gli individui disorientati e dando vita a forme di nostalgia ambigue, spesso irrazionali.<sup>5</sup>

Se parlare di un insieme di Paesi può comportare il rischio di una generalizzazione, ancor più azzardato sarebbe ogni tentativo di definire un intero popolo. Eppure sono molte le immagini della 'gente dell'est' diffuse nell'immaginario collettivo, e ne ritroviamo molte tracce anche nei testi letterari delle autrici. Atteggiamenti di durezza, irascibilità, tendenza a ricorrere alla violenza sono frequentemente attribuiti a singoli personaggi, come risultato delle condizioni subite e dello sguardo loro rivolto dall'esterno.

Il passaggio successivo, affrontato nel secondo capitolo, è una riflessione sul rapporto tra il fenomeno della migrazione e quello della violenza. Violenze subite, di grado e natura variabili, sono spesso all'origine del progetto migratorio, ne possono accompagnare la realizzazione e permanere nel contesto di arrivo, ma esistono anche analogie e rapporti psicologici e simbolici meno evidenti. Il più significativo tra questi è la compresenza, in entrambe le esperienze - quella di una vittima di violenza e quella di un migrante di qualsiasi tipo - di una forma di trauma che tende a separare nettamente la storia della sua esistenza in due parti, un prima e un dopo.<sup>6</sup>

Il confronto tra diverse definizioni di violenza, prodotte in ambito antropologico e sociologico, evidenzia la presenza costante di un'origine umana<sup>7</sup> e di una condizione soggettiva del trauma<sup>8</sup>. Avendo il trauma com'è ovvio una collocazione temporale diversa rispetto all'evento che lo genera, risulta necessario parlare della memoria, nelle sue accezioni individuale e collettiva, e del suo effetto sul modo attuale di intendere l'identità. Memoria e identità sono profondamente coinvolte in tutti i processi che si sviluppano intorno al vissuto della violenza.<sup>9</sup>

In maniera diversa eppure altrettanto significativa, memoria e identità sono coinvolte in ogni analisi dell'esperienza migratoria. Il discorso sulla migrazione ruota necessariamente attorno al concetto di alterità: diversi autori, nel considerare la 'storia dell'alterità' in Europa, individuano i 'nuovi altri' nei migranti provenienti proprio dai Paesi dell'Europa centro-orientale<sup>10</sup>. L'esperienza migratoria implica negoziazione della nuova identità<sup>11</sup>, che passa attraverso il riconoscimento da parte della società ospitante<sup>12</sup>. Al migrante viene rivolto uno sguardo di sospetto ed è comune l'associazione, soprattutto nel linguaggio mediatico, dell'immigrato al comportamento violento, irrazionale o criminale. Alcuni autori segnalano l'attribuzione di una 'colpa' allo stesso gesto migratorio<sup>13</sup>, in uno Stato nazionale caratterizzato dalla presunzione di omogeneità interna, l'attraversamento di confini e il mescolamento costituiscono un affronto, percepito come violenza inflitta alla società interna, al di là di ciò che le leggi rendono possibile.<sup>14</sup>

Una volta che queste diverse dinamiche sono state affrontate, diventa interessante guardare con maggiore attenzione il processo di scrittura, in particolare modo nella sua funzione di

testimoniare un vissuto personale e la Storia. Questo aspetto, a cui è dedicato il terzo capitolo, viene osservato in particolare nelle opere di Anilda Ibrahim, Elvira Mujčić, Barbara Serdakowski, Vesna Stanić, Ornella Vorpsi. All'origine del gesto di testimoniare attraverso la scrittura vi è la scelta tra parola e silenzio, a cui le autrici potrebbero essere ridotte non solo dall'indisponibilità dell'ambiente esterno ad accogliere la loro voce<sup>15</sup>, ma soprattutto dalla difficoltà di esprimersi su un certo tipo di esperienza. Un riferimento importante in questo contesto è l'opera di Cathy Caruth, che propone un collegamento tra studi psicanalitici sul trauma e opera artistica<sup>16</sup>.

Dai testi emerge di frequente l'immagine di un passato fisicamente trasportato addosso, come un bagaglio. La parola o il silenzio possono entrambi e in maniere diverse fungere da strumenti di conservazione della memoria o cancellazione della stessa<sup>17</sup>. Seguendo i suggerimenti di Caruth, viene messo in dubbio il collegamento tra la possibilità di accedere alla parola per raccontare l'evento traumatico e la conoscenza che si ha di esso, poiché il trauma implica anche disconoscere.<sup>18</sup> La testimonianza, d'altro canto, può essere accompagnata da un sentimento di possesso o, al contrario, di espropriazione. Elementi utili a tal proposito provengono dalle interviste con le autrici, le quali riflettono su come sia complesso individuare a chi appartenga davvero il loro racconto. Può palesarsi un sentimento di colpa di fronte all'«imperativo di vivere»<sup>19</sup>, espresso in maniera particolare in testi di autrici provenienti dall'ex-Jugoslavia, e il senso di tradimento legato alla scelta di superare il vissuto traumatico sia attraverso la fuga sia attraverso la parola<sup>20</sup>.

La testimonianza viene infine proposta come possibile luogo di incontro<sup>21</sup>. Questa può avere una forma conflittuale, laddove il possesso della storia sembra confondersi con il possesso della persona, e dividersi tra chi ha condiviso il vissuto, chi lo narra e chi diventa destinatario della storia<sup>22</sup>. Molto importante è la capacità delle storie stesse di entrare in contatto tra loro e generare una comprensione che va al di là della loro effettiva analogia. La testimonianza, infatti, può essere resa anche attraverso un racconto diverso da quello che elenca gli eventi vissuti.

Quando il discorso acquisisce un simile ruolo diviene fondamentale la riflessione sulla lingua che in questo caso è straniera per chi la utilizza. La nuova lingua, grazie all'estraneità del sistema che la caratterizza<sup>23</sup>, sembra, nell'esperienza delle scrittrici, costituire uno spazio idoneo ad accogliere ciò che nella loro lingua madre non può trovare voce<sup>24</sup>. L'utilizzo occasionale della lingua madre in testi destinati a un pubblico italiano può tuttavia costituire quell'«elemento di incomprendibilità»<sup>25</sup> cui Caruth attribuisce un importante valore comunicativo.

Sono, infatti, molto interessanti le immagini, proposte nei testi, legate all'uso della lingua materna o straniera, e al peso che l'uso dell'una o dell'altra, condizionato da posizioni ideologiche, può



avere. Particolarmente adatte a questo tipo di analisi sono le opere di Elvira Mujčić, che al tema dell'acquisizione della nuova lingua ha dedicato un romanzo. «Le parole non sono solo parole»<sup>26</sup>, scrive l'autrice, mettendo in evidenza soprattutto l'interazione tra la parola e chi la utilizza, ed è a sua volta, quasi, utilizzato.

Alla dimensione intima dell'opera scritta in questo contesto si aggiungono considerazioni più ampie. Nel capitolo successivo, infatti, si tenta di evidenziare come testi prodotti dalle autrici migranti fungano, nel loro rivolgersi al pubblico italiano, da appello e acquisiscano anche una funzione 'utilitaria' nel senso inteso da Sartre<sup>27</sup>. Questo aspetto si svela particolarmente significativo in testi e passaggi che trattano il tema della violenza sulle donne e della disparità di genere in generale. Ricorrono soprattutto romanzi di Marina Sorina, Sarah Zuhra Lukanić, Duška Kovačević, Elvira Mujčić, Barbara Serdakowski, e Ornela Vorpsi, nei quali l'argomento si ripresenta in maniere diverse.

Secondo Antonio Scurati, la parola – retorica, letteraria - costituisce il «limite della violenza»<sup>28</sup>: ha il potere di riordinare il tempo laddove la violenza ne cancella i punti di riferimento, e sembra costituire uno strumento di 'addomesticamento' della violenza brutta, al pari di forme di violenza 'regolamentata' quali la guerra o le diverse tipologie di combattimento<sup>29</sup>. Questa premessa permette di riflettere su come, negli specifici casi citati, la parola costituisca uno strumento di reazione e di azione, strumento a cui possono essere riconosciuti scopi ben precisi.

In primo luogo, viene valutata la posizione peculiare dalla quale vengono prodotti i testi. L'origine del testo nella sua spinta creativa è legato a doppio filo con la condizione di chi scrive: una condizione che è segnata dall'esperienza del viaggio<sup>30</sup> (che, nota Curti, per le donne costituisce storicamente non soltanto fuga o sete di conoscenza ma anche emancipazione)<sup>31</sup>, dal diventare «soggetti pluristratificati non unitari»<sup>32</sup>, secondo la definizione di Clotilde Barbarulli, e da un particolare rapporto con il passato.

Le interviste realizzate con le autrici, d'altro canto, rivelano alcune pratiche di osservazione direttamente connesse alla condizione di migranti: i testi presentano spesso confronti tra aspetti culturali specifici del luogo di provenienza e di quello di arrivo, con l'attribuzione all'uno o all'altro di una funzione esemplare<sup>33</sup>. L'osservazione della società ospitante e la sua successiva rappresentazione in forma letteraria svela nodi conflittuali, o più spesso generatori di fraintendimento<sup>34</sup>, che il testo permette di decifrare.

Rispetto alla forma dei testi, e in particolare modo a romanzi di Marina Sorina e Irina Ţurcanu, si notano alcune caratteristiche che si prestano ad analisi come quella proposta da Bremond: i personaggi rispondono a figure riscontrabili in testi classici e appartenenti alla tradizione<sup>35</sup>. Ancor più evidente è la corrispondenza tra la struttura di alcuni romanzi e quella analizzata da Bueler in

*The Tested Woman Plot* (2001): ciò che risulta sorprendente è però la presenza di un messaggio emancipatorio legato alla figura femminile inserito in una struttura che tipicamente accompagna racconti promotori dei valori della cultura patriarcale. Una possibile interpretazione di tale fenomeno passa proprio attraverso la posizione di chi produce il testo, aspetto che finisce per alterare il significato dell'azione.<sup>36</sup>

Sono molto interessanti in questo contesto le immagini di figure femminili presentate nei romanzi, in cui vengono problematizzate le categorie di 'purezza' e di 'sporcizia'<sup>37</sup>. Il tema della violenza sessuale – e in particolar modo dello stupro etnico nel caso di testi relativi alla guerra nei Balcani – si trova al centro dei discorsi sia nei testi letterari sia nelle interviste realizzate con le autrici; grande importanza assumono proprio la possibilità di comunicarne il devastante impatto, e la denuncia del legame fra questo crimine e la disparità di genere<sup>38</sup>.

Il percorso dell'opera da chi scrive verso chi legge presuppone una serie di passaggi tra cui il fenomeno dell'«immaginario», descritto da Iser come visione momentanea che si rifiuta di essere catalogata come appartenente al reale o al fittizio e costituisce un'esperienza del reale senza che l'individuo ne abbia consapevolezza<sup>39</sup>. Grazie a questo meccanismo e, più in generale, alla potenzialità del romanzo, sottolineata da Martha Nussbaum, di coinvolgere il lettore nella prospettiva del personaggio<sup>40</sup>, le opere delle autrici migranti possono configurarsi come una vera e propria azione mirata alla creazione, in ultima istanza, di una società più giusta nel luogo di arrivo.

La relazione con quest'ultimo, d'altronde, non è priva di ambiguità, ambiguità che si esprime in maniera peculiare nell'ambiente letterario. Le autrici e gli autori che provengono da altri luoghi e scrivono in italiano, infatti, vengono comunemente ascritti alla 'letteratura migrante' o 'letteratura della migrazione' (sono disponibili numerose altre definizioni, ognuna dotata di motivazione): ciò spesso significa che alle loro opere sono riservati spazi speciali nel panorama letterario italiano, distinti da quelli frequentati dagli autori 'autoctoni'<sup>41</sup>. Il penultimo capitolo, dunque, si apre con il tentativo di comprendere come tali spazi siano percepiti dalle autrici intervistate. L'ambivalenza è evidente: da un lato, vi è il sentimento che questa forma di 'apartheid' sia dettata dai sentimenti xenofobici che nelle loro diversissime espressioni dominano la convivenza nelle nostre società. Una forma di violenza epistemica<sup>42</sup>, così come descritta da Spivak, è percepita già nella necessità di costruire apposite etichette nell'ambito degli studi e delle iniziative culturali dedicate alla letteratura migrante. D'altro canto vi è il riconoscimento di un vantaggio, garantito proprio dall'attenzione rivolta al fenomeno migratorio nel contesto culturale. Molte delle autrici si riconoscono nella categoria 'migrante' perché sentono che anche la loro opera è distinta, nella sua natura, dalle opere di autori italiani; molte individuano temi profondamente caratterizzanti per la

loro opera legati alla migrazione e al vissuto nel Paese d'origine, che difficilmente potranno essere messi in secondo piano anche nella produzione successiva di ciascuna.

L'immagine della 'donna dell'Est', con tutte le possibili connotazioni che l'accompagnano, possiede un proprio peso anche sul mercato editoriale. Se da un lato può essere vista come una scatola troppo stretta, questa costituisce anche una moneta di scambio per il suo potere di attirare la curiosità dei lettori.<sup>43</sup> Diventa evidente, anche dalle testimonianze delle autrici, che da chi porta questo tipo di etichetta l'editoria e i lettori attendono spesso determinati tipi di contenuti. Così la guerra, ma anche una società violenta e disgregata, o le vicende traumatiche di chi sceglie di migrare, costituiscono temi dall'appeal esotico verso i quali, in alcune occasioni, le stesse autrici si sentono spinte in occasione di contrattazioni editoriali.

Qui, l'intento di utilizzare il testo come strumento di azione può sfociare quasi in uno sforzo personale di auto-justificazione o riscatto. La necessità di fornire coordinate da parte di chi si trova a vivere in un luogo diverso da quello in cui è nato è problematizzata nei testi letterari e accompagnata da asserzioni che in un certo senso manifestano una volontà, sia di farsi accettare, che talvolta di imporre la propria presenza.<sup>44</sup> È importante non dimenticare, tuttavia, che in un contesto di mercato anche una posizione critica può acquisire valore commerciale, come evidenziato da Huggan con i concetti di 'marginalità inscenata'<sup>45</sup> e 'esotismo strategico'<sup>46</sup>. Il paradosso non sembra avere soluzione facile nemmeno per chi vive la situazione in prima persona.

Un caso cui viene data una certa rilevanza è infatti quello della vicenda editoriale di Marina Sorina, il cui romanzo è frutto di un lungo braccio di ferro con l'editore, che esige la presenza, nel libro, di dettagli tipicamente associati al percorso in Italia di una giovane ucraina, quale sono sia l'autrice che la protagonista del libro. L'autrice si ribella alle richieste dell'editore, ma infine, proprio per poter narrare una versione differente, ne accetta alcune scegliendo di non rinunciare alla pubblicazione. L'ambiguità evidenziata poco sopra sembra ripresentarsi ad ogni fase della produzione dell'opera, sin dalla scrittura, passando per il rapporto con l'editore e fino a quello con il pubblico, ed ha come effetto una tensione di cui i testi portano il segno.

A conclusione di queste osservazioni si propone una lettura ancora diversa dei testi letterari di autrici migranti, specialmente di quelli maggiormente incentrati sul tema della violenza nelle sue diverse espressioni. Tale proposta di lettura suggerisce l'esistenza di una forma di parentela tra la scrittura a partire dalla posizione di chi migra, qui una donna, e le forme di ritualità che si generano attorno ai momenti di passaggio e di transizione. Da sempre, infatti, il rito costituisce una risorsa umana di fronte all'incertezza<sup>47</sup>, specialmente quella legata ai cambiamenti sui quali non si ha totale dominio e che possono generare una 'crisi della presenza'<sup>48</sup>: primo tra tutti, il

passaggio dalla vita alla morte ma, in maniera analoga, come nota De Martino, anche cambiamenti sociali ed economici significativi<sup>49</sup>. E se i romanzi analizzati offrono diversi esempi di questo tipo di ritualità<sup>50</sup>, gli stessi testi sembrano svolgere un ruolo simile, nel loro ripercorrere quella strada che non può più essere ripercorsa fisicamente, dal passato al presente. La parola creativa sembrerebbe possedere la capacità di fare 'mente locale' nell'accezione proposta da La Cecla: un percorso inverso a quello del perdersi e del sentirsi spaesati<sup>51</sup>. La scrittura, come emerge dalle interviste con alcune delle autrici, 'porta avanti'<sup>52</sup> e accompagna verso una nuova condizione. Forme di narrazione tipicamente femminili, quelle che nei secoli sono state trasmesse per via soltanto orale e condivise tra donne di diverse generazioni, si ripresentano nei romanzi analizzati sia nella loro forma più originaria, sia come strumento adottato dalle autrici stesse per raccontare una storia.<sup>53</sup> Il dialogo e la condivisione di storie tra donne sono frequenti nei testi e contengono al loro interno, spesso, una spiegazione del valore di quella modalità narrativa che risponde da una parte a quella «tipica pulsione femminile all'autonarrazione»<sup>54</sup> osservata da Adriana Cavarero, mentre dall'altra sembra costituire quasi una consegna della propria storia all'altro, la lettrice o il lettore del libro. Nell'affrontare la violenza nelle sue diverse forme tramite testi letterari, queste autrici ripropongono la narrazione come rituale mirato a ricucire le rotture da questa generate. In questo lavoro, il concetto di violenza è inteso nella maniera più ampia possibile per fare spazio alle differenti letture che vengono proposte. Non è infatti la descrizione della violenza a costituire il fulcro della ricerca, ma la frattura che segue e talvolta precede la violenza, su piani molto diversi tra loro. Spostandosi tra un capitolo e l'altro, lo sguardo ne coglierà le sfaccettature: la linea di faglia che a livello geografico, politico e storico caratterizza i luoghi di provenienza delle autrici; la 'segnatura', come la definisce Roberto Beneduce, che in modo analogo caratterizza chi vive l'esperienza migratoria e chi è vittima di violenza; la ferita che un'esperienza di violenza diretta, osservata, vissuta dalla propria famiglia o dal proprio popolo, genera e che può tradursi nel silenzio o nella parola; l'impatto della disegualianza di genere e la rottura rispetto a modelli tradizionali; la linea di divisione che separa gli spazi assegnati a chi scrive nel mondo letterario italiano; e ancora, la linea di confine tra ambiente familiare e luogo estraneo, tra l'essere cittadini e il non appartenere, tra passato e presente. Su queste profonde incrinature la scrittura si colloca nel tentativo di restituire ordine alle esperienze e tessere una relazione nuova con il mondo circostante.

NOTE:

- 1Wolff 1994, pp.7-8. Il riferimento è al concetto di Orientalismo sviluppato da Edward Said (Said 1979, p.73).
- 2L'immagine ricorre molto spesso negli studi dedicati, sin da Huntington (1993, pp.29-30), a Brubaker (1998b, p.120), a Cornis-Pope e Neubauer (2002, pp.24-25).
- 3A questo proposito si cita soprattutto Stokes e il suo saggio *Three Eras of Political Change in Eastern Europe* (1997).
- 4La questione viene trattata da diversi punti di vista e in riferimento ai diversi Paesi dell'Europa centro-orientale nella raccolta di saggi *Superwomen and the Double Burden. Women's Experience of Change in Central and Eastern Europe and the Former Soviet Union* (1992) a cura di Christine Corrin, e, secondariamente, *Women in the Face of Change. The Soviet Union, Eastern Europe and China* (1992) a cura di S. Rai, H. Pilkington, A. Phizacklea.
- 5Questo tipo di nostalgia viene evidenziato in tutta la sua ambiguità dagli scrittori che partecipano alla raccolta di saggi *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo* (2003), a cura di F. Modrzejewski, M. Sznajderman.
- 6Questa analogia viene sviluppata soprattutto da Roberto Beneduce, che suggerisce il termine 'segnatura' per definire la linea tracciata nella mente dell'individuo che ha subito un trauma, al di là dell'evento che lo ha causato (Beneduce 2010, p.29).
- 7Riches 1991, p.295.
- 8Ancora Beneduce (2010, p.183), sottolinea l'estrema variabilità del 'come si ricorda' e 'come si dimentica'.
- 9Sono molto interessanti, in questo contesto, le riflessioni di Duccio Demetrio (1996) sul come la propria storia viene raccontata e costruita dall'individuo, di Yolanda Gampel (2001) sulla memoria traumatica e il suo potere di venire trasmessa anche attraverso generazioni, e la raccolta di saggi a cura di P. Antze, M. Lambek, *Tense Past. Cultural essays in Trauma and Memory* (1996), tra cui risulta particolarmente significativo l'intervento di Laurence Kirmayer.
- 10Ne scrive Seyla Benhabib (2002), spiegando in primo luogo come gli 'altri' per eccellenza siano diventati, in Europa, gli immigrati e sottolineando che tra i più nuovi movimenti migratori vi siano proprio quelli dai Paesi più limitrofi, ovvero quelli dell'Europa centro-orientale.
- 11Beneduce 2004, p.45
- 12Abdelmalek Sayad (2002, p.376) parla del 'sospetto' che accompagna lo sguardo che la società ospitante rivolge all'immigrato e che quest'ultimo è costantemente tenuto a dissipare.
- 13Sayad 2002, pp.382-383.
- 14Appadurai 2012, p.200.
- 15Cathy Caruth (1996, pp.22-56), utilizzando come spunto la pellicola *Hiroshima Mon Amour*, evidenzia come il racconto di un evento traumatico abbia bisogno di un suo luogo per poter avvenire, luogo probabilmente distante da quello dove l'evento è accaduto.
- 16Della studiosa vengono citati soprattutto i titoli *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (1996) e *Literature in the Ashes of History* (2013).
- 17Tra i testi letterari che forniscono maggiori spunti per esplorare il tema del silenzio, successivo al trauma, come spazio dove custodirne la memoria vi sono *Katerina e la sua guerra* (2009) di Barbara Serdakowski e *L'amore e gli stracci del tempo* (2009) di Anilda Ibrahimi.
- 18La studiosa dedica molta attenzione alla conoscenza che si ha, o si crede di possedere, degli eventi generatori del trauma. L'importanza di questa questione è alla base, per Caruth, anche della possibilità che la letteratura e la psicanalisi possano comunicare, in quanto entrambe sono interessate alla «relazione complessa tra il sapere e il non sapere» (Caruth 1996, p.3).
- 19Caruth 2013, p.6.
- 20Il «problema incessante di *come non tradire il passato*» è, secondo Caruth, perennemente presente nelle dinamiche che riguardano la conoscenza della Storia, che questa avvenga tramite fonti ufficiali e/o dirette a più individui oppure nel contesto di interazioni private (Caruth 1996, p.27, corsivo nel testo).
- 21In riferimento a questo punto, viene citato spesso il romanzo *Cervasi Dedalus disperatamente* (1997) di Vera Slaven, una delle autrici non intervistate nel corso della ricerca. Dedicato quasi interamente alla questione della memoria e al superamento dell'esperienza di guerra, ha come nucleo l'incontro tra la protagonista/voce narrante e un'altra persona la cui capacità di ascolto e di dialogo appare quasi salvifica.
- 22La questione del possesso – della testimonianza e, in maniera più complessa, della persona attraverso la sua testimonianza, emerge soprattutto in *L'amore e gli stracci del tempo* Ibrahimi e *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* di Mujčić, oltre oltre che nelle interviste realizzate con le autrici, loro stesse messe di fronte alle ambiguità del loro ruolo, non sempre ricercato, di testimoni.
- 23Chomsky 1980, pp.222-225.
- 24Nel corso dell'intervista, per esempio, Ornella Vorpsi afferma: «ho bisogno di una lingua sprovvista di infanzia».
- 25Caruth 1996, p.44.
- 26Mujčić 2012, p.132.
- 27Sartre 2009, p.28

- [28](#)Scurati 2012, p.195.
- [29](#)Scurati 2012, pp.163-164.
- [30](#)Sul tema del viaggio vengono citati i saggi *I viaggiatori folli* (2004) di Ian Hacking e, in maniera più specifica, *Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico* (1999) a cura di M.L. Silvestre e A. Valerio.
- [31](#)Curti 2007, p.38.
- [32](#)Barbarulli 2010, p.145.
- [33](#)Questa dimensione spicca in maniera particolare nel romanzo *Voglio un marito italiano* di Marina Sorina, dove Svetlana, la protagonista, pone continuamente a confronto la società ucraina che ha lasciato con quella italiana nella quale si trova immersa e le pratiche, le sensibilità, le abitudini che caratterizzano entrambe. Il confronto non è tanto mirato alla critica – al di là della posizione della protagonista all'interno dell'universo narrato – quanto all'evidenziare sistemi di valore diversi, altrettanto possibili ma non per forza comunicanti.
- [34](#)Viene citato il saggio *Il malinteso* (1997) di Franco La Cecla, il cui contributo sta proprio nel mettere in luce i meccanismi che generano, qui in un contesto interculturale, il fraintendimento da entrambe le parti coinvolte.
- [35](#)In alcuni casi, infatti, è possibile collegare i personaggi presenti nei romanzi e le vicende che li coinvolgono – qui vengono presi in esame soprattutto *Voglio un marito italiano* di Marina Sorina e *La frivolezza del cristallo liquido* di Irina Ţurcanu – con categorie individuate dallo studioso e caratterizzanti di cicli narrativi classici (Bremond 1989, *La logica dei possibili narrativi*).
- [36](#)Risultano utili, per analizzare questo fenomeno, i saggi di Jay Clayton *The Narrative Turn in Minority Fiction* (1994) e *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity* (1995), di Françoise Lionnet. In entrambi i casi, partendo da spunti diversi e attraverso diversi percorsi, gli autori evidenziano come un apparente 'ritorno' a formule narrative tradizionali non soltanto non implichi l'aderenza al pensiero tradizionale, ma al contrario possa fungere in maniera rafforzativa al messaggio sovversivo nei confronti di tale pensiero.
- [37](#)In questo contesto è particolarmente significativa la problematizzazione del concetto di castità presente nei romanzi *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* di Elvira Mujčić, *Il paese dove non si muore mai* e *Fuorimondo* di Ornela Vorpsi e *Katerina e la sua guerra* di Barbara Serdakowski. Un riferimento teorico importante proviene dal saggio *Intercourse* (2006) di Andrea Dworkin.
- [38](#)Al collegamento tra i due fenomeni dedica una speciale attenzione Enisa Bukvić, soprattutto nel romanzo *Il nostro viaggio*.
- [39](#)Iser 1993, p.2.
- [40](#)La questione è al centro dell'intero saggio *Giustizia poetica: immaginazione letteraria e vita civile* (2012) che Nussbaum dedica soprattutto al romanzo realista.
- [41](#)Vengono citati soprattutto i concorsi letterari per immigrati che negli ultimi due decenni hanno permesso di emergere a diversi nomi 'non autoctoni' e prodotto antologie contenenti racconti di numerosissimi autori anche occasionali. Tra questi, spiccano Eks&Tra, non più attivo, ma soprattutto Lingua Madre, aperto soltanto a donne.
- [42](#)Spivak 2003, p.23.
- [43](#)Per l'analisi di queste dinamiche risultano di particolare interesse i saggi *Feminist Scholarship and Colonial Discourses* (1998) di Chandra Mohanty, gli interventi presenti nel volume a cura di Susan Moller Okin *Diritti delle donne e multiculturalismo* (2007), *At Home in the World. Cosmopolitanism Now* (1997) di Timothy Brennan e soprattutto *The Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins* (2001) di Graham Huggan.
- [44](#)Questo aspetto è presente in maniera più forte nelle opere citate di Enisa Bukvić, Elvira Mujčić, Vera Slaven, Marina Sorina,
- [45](#)Secondo la definizione dell'autore, «processo attraverso il quale individui o gruppi sociali marginalizzati sono portati a drammatizzare il loro status 'subordinato' per il beneficio della maggioranza o del pubblico mainstream» (Huggan 2001, p.87).
- [46](#)Come verrà spiegato successivamente, questo si esprime in una forma di complicità che certi autori sviluppano con l'estetica dell'esotismo, scegliendo di manipolarne le convenzioni per i propri fini, siano essi quelli di sovvertire i codici dall'interno o siano invece di ottenere i privilegi che ne possono derivare (Huggan 2001, p.32 – 33).
- [47](#)Sul ruolo dell'incertezza provata da singoli e soprattutto dalle società nello sviluppo di determinate forme di ritualità riflette Scardulli (2000, pp.19-21).
- [48](#)De Martino 2008, pp.20-21.
- [49](#)De Martino 2008, pp.21-22.
- [50](#)Descrizioni piuttosto dettagliate di riti e lamenti funebri tradizionali provenienti rispettivamente dalla Romania e dall'Albania sono presenti in *Alia, su un sentiero diverso* di Irina Ţurcanu, riportati in lingua originale con traduzione in nota e in *Rosso come una sposa* di Anilda Ibrahim, dove l'autrice riscrive – e forse compone - i versi in lingua italiana senza proporre una versione originale.
- [51](#)La Cecla 2000, p.7.
- [52](#)L'espressione è utilizzata nel corso dell'intervista da Ornela Vorpsi, che la utilizza frequentemente per descrivere il proprio rapporto con la scrittura.
- [53](#)Sono infatti diversi gli esempi di dialogo tra donne all'interno delle trame che a propria volta fungono da supporto per la narrazione principale (è il caso del romanzo *Dalla Romania senza amore* di Anca Martinas). Altrettanto interessanti sembrano quei casi in cui la stessa storia narrata all'interno del romanzo ha, alla propria origine, un

racconto avvenuto in forma orale tra donne e successivamente romanizzato (*Le lezioni di Selma* di Sarah Zuhra Lukanić).

[54](#)Cavarero 1997, p.79.

## 1. TERRE E TESTI

### 1.1 *Fratture sul ventesimo meridiano*

La presente ricerca si occupa di testi prodotti da - e dell'esperienza di scrittura di - alcune autrici di lingua italiana nate in Paesi che nel linguaggio comune vengono definiti Europa dell'Est. Un breve sguardo ai numeri relativi alle pubblicazioni di autori non madrelingua che scrivono in italiano evidenzia sia l'importante presenza di autori provenienti da questa regione sia, tra questi, l'alta percentuale di donne. Tale percentuale supera in molti casi quella delle donne residenti su territorio italiano rispetto a quella degli uomini, oltre a svelare una particolare concentrazione di autrici in relazione ad altre provenienze. Questi dati vengono descritti con maggiore dettaglio nell'Appendice I e rendono di per sé interessante, all'interno di uno studio sulla letteratura italiana prodotta da immigrati, l'opera di autrici provenienti dall'Europa centro-orientale. Eppure vi sono molti altri elementi a sostegno della scelta di concentrarsi su questo particolare corpus, alcuni descritti dalle diverse discipline che si sono interessate di quell'area, altri legati alla soggettività di chi vi è nato. Tutti questi aspetti verranno ora messi in evidenza, non prima di un tentativo di chiarire a che cosa si faccia riferimento nel parlare di questa regione che può e deve essere letta in tutta la sua complessità, e non come un generico 'Est'.

Si parla di Europa dell'Est, infatti, accorpendo nazioni pure distanti tra loro e spesso su basi labili: potrebbe essere improprio, da esempio, applicare il concetto di 'Est' all'Albania, Bulgaria, Ungheria, Cecoslovacchia Polonia, Romania e Jugoslavia che si trovano a ovest del centro geografico dell'Europa, ovvero i Carpazi, come osserva Kirshenko. L'Est vero e proprio comprenderebbe invece la Bielorussia, l'Estonia, Latvia, Moldavia, e Ucraina.<sup>1</sup> La regione inoltre possiede diverse definizioni possibili e la scelta tra una e l'altra non è neutrale e soprattutto non è intercambiabile come potrebbe sembrare.<sup>2</sup> Ciò che è significativo, e che nei prossimi paragrafi verrà analizzato con maggiore attenzione, è che in un modo o altro, con terminologie, giustificazioni e confini di volta in volta diversi, un'altra Europa sembra da molto presente nell'immaginario collettivo degli europei e ha occupato l'attenzione di studiosi di diverse aree.

Lo scontro di civiltà, celebre concetto espresso e sviluppato da Huntington, nella sua descrizione ricorda un poco la collisione tra placche tettoniche: non soltanto nel movimento lento ma implacabile, ma anche nei confini chiaramente definibili delle entità che si muovono. Due tra queste s'incontrerebbero all'incirca a metà del continente Europeo e la linea tra le due viene



descritta da Huntington come una faglia: il suo significato si è modificato nel tempo, ma non la sua posizione<sup>3</sup>. Nella sua forma più antica, la faglia divideva Europa e Bisanzio<sup>4</sup>. Successivamente si è costituita in maniera più definita per distinguere aree le cui popolazioni appartenevano a religioni diverse: dalla divisione tra stati Baltici e la Russia, a quella tra Bielorussia e Ucraina (e attraverso l'Ucraina stessa), separando la Transilvania dal resto della Romania, infine giù per la penisola Balcanica, demarca chiaramente il confine tra il Cristianesimo occidentale, protestante e cattolico, e dall'altra parte il cristianesimo ortodosso e l'Islam, nota Huntington.<sup>5</sup> Ma la linea è indicativa di numerose altre distinzioni possibili: gli abitanti dei Paesi a Ovest hanno condiviso le esperienze derivanti dal feudalesimo, dal Rinascimento, dall'Illuminismo, dalla Rivoluzione Francese e da quella Industriale. Quelli dei Paesi a Est hanno vissuto a lungo in un contesto economico basato sull'agricoltura, portano il segno degli imperi ottomano e zarista e in tempi più recenti hanno sperimentato sistemi politici meno democratici<sup>6</sup>. Infine, i Paesi che oggi si collocano su quella linea sono stati spesso teatro di importanti, spesso violente trasformazioni politiche e sociali: l'esempio della Jugoslavia è per Huntington una prova di tale profonda divisione.<sup>7</sup>

La condizione di terre 'di mezzo' è stata particolarmente pronunciata tra gli anni 1930 e 1940, quando le pressioni derivanti dalle diverse forze in campo nella Seconda Guerra Mondiale hanno prodotto una serie di risposte e alleanze con conseguenze importanti sugli equilibri politici dei decenni seguenti.<sup>8</sup> Dopo la fine della Guerra Fredda, secondo Huntington, la faglia resta al suo posto, lasciando riemergere, al posto della divisione ideologica, una divisione culturale che nel frattempo non sarebbe mai stata superata.<sup>9</sup>

La visione di Huntington tende a essenzializzare le 'civiltà' - e con esse le culture - tralasciando tante piccole fratture e divisioni interne a ognuna di essa. Così come, nota Alessandro Vitale, non è possibile pensare a una «civiltà slava-ortodossa guidata dalla Russia» in quanto l'ortodossia stessa, e la Slavia, costituiscono universi non omogenei al loro interno<sup>10</sup>, mentre altrettanto fuorviante è assumere che l'Ovest dal canto suo possa costituire un monolite.<sup>11</sup>

Diverso è guardare a questa linea come a un luogo di incontro. La definizione di 'zona del ventesimo meridiano', individuata dallo storico polacco Marian Malowist e indicata da Luigi Marinelli come più neutrale delle altre<sup>12</sup>, potrebbe comprendere anche questa accezione: «Si potrebbe pensare [...] una serie innumerevole di esempi di come proprio in queste 'terre intermedie' sia continuamente avvenuto l'incontro, a volte lo scontro, più spesso l'amalgama, di tradizioni e mentalità slave e non slave, 'occidentali' e 'orientali', ma che comunque, proprio grazie la loro sincretismo, rivelano nelle loro sfaccettature la fondamentale unità nella diversità della civiltà europea»<sup>13</sup>, scrive Marinelli.

Esiste tuttavia una storia di scontri e sovrapposizioni, lungo quella linea, che non può non richiamare l'immagine di una «linea di faglia»<sup>14</sup>. Su questa linea, nota Rogers Brubaker, si è assistito allo sgretolarsi dei grandi imperi multinazionali, che ha lasciato dietro di sé «uno strascico di nuovi Stati» collocati lungo una «fascia da nord a sud per tutta l'Europa centrale e orientale, dal Baltico alla penisola balcanica»<sup>15</sup>; a questa prima fase è seguita la «disintegrazione dell'Unione Sovietica, della Jugoslavia e della Cecoslovacchia in una ventina di nuovi Stati» che ha portato alla «nazionalizzazione di territorio politico su una scala molto più vasta dall'Europa centrale a quella orientale e verso est per tutta l'Eurasia»<sup>16</sup>.

Questi processi hanno quindi lasciato delle tracce tangibili sotto forma di mappe odierne le quali, secondo Marcel Cornis-Pope, sono il riflesso di una negoziazione complessa tra la tendenza dell'Europa Occidentale all'espansione e la necessità, molto sentita all'Ovest come all'Est, di definire la propria specificità culturale in termini di opposizione: la polarizzazione costituirebbe, secondo lo studioso, una tendenza condivisa e reciproca e la vera origine di tale linea immaginaria.<sup>17</sup>

L'idea di un'Europa dell'Est – nata durante l'Illuminismo, arricchitasi di nuovi significati nel corso della Guerra fredda e associata infine al 'Blocco sovietico' - rivela tutta la sua problematicità nel momento in cui non si vuole più associare ai territori cui si riferisce alla sfera di influenza russa. Come notano Cornis-Pope e Neubauer, il concetto non individua chiaramente dei confini orientali<sup>18</sup>, lasciando questo compito alla configurazione geografica della regione. Se, infatti, il termine 'Europa dell'Est' sottolinea le relazioni dell'area con la Russia, un termine come 'Mitteleuropa' si mostra più orientato verso le culture germaniche e rappresenta la prospettiva tedesca non soltanto sui Paesi all'Est ma anche su parte della Germania stessa.<sup>19</sup> Anche questo termine non è privo di ambizioni egemoniche, seppure implicite, questa volta da parte della Germania.<sup>20</sup>

Un termine che ha cercato di bilanciare queste due tendenze è quello di Europa Centrale, riemerso negli anni Ottanta del Novecento grazie soprattutto a intellettuali come Czesław Miłosz, Milan Kundera, Danilo Kiš, che lo hanno inserito nei propri discorsi<sup>21</sup>. Il concetto di Europa Centrale avrebbe dovuto assicurare una certa indipendenza sia dalle tradizioni occidentali sia dall'influenza russa, attribuendo alla regione una personalità propria.<sup>22</sup> Lungi dal costituire la rinascita dell'idea di Mitteleuropa, Europa Centrale è un concetto prodotto dagli stessi europei dell'Est.<sup>23</sup>

In questa concezione, i Balcani sembrano passare in secondo piano e, a seconda delle tesi, vengono annessi passivamente o considerati 'Europa dell'Est' indistintamente.<sup>24</sup> Secondo Neubauer, invece, l'idea di Europa Centrale avrebbe come scopo proprio quello di escludere i

Balcani<sup>25</sup> e differenziarsi dal punto di vista dell'identità. Todorova osserva, però, che i Balcani e l'Europa Centrale non sono due concetti metodologicamente paragonabili: a differenza dell'idea di Europa Centrale, scrive, che presenta un «potenziale culturale e politico a breve termine», i Balcani possiedono «una base geografica e storica forte».<sup>26</sup> In seguito alla sparizione del mondo bipolare pre-1989, quindi, anche questi ultimi vivono una «ricerca nervosa di categorie» in seguito alla sparizione del mondo bipolare pre-1989 ed emergono spesso negli studi come Europa Sud-Est.<sup>27</sup>

Più recente forse è il concetto di Europa Centro-Orientale: pur lasciando qualche incertezza sulle nazioni che potrebbero esservi incluse<sup>28</sup>, appare relativamente neutro e comprensivo. Il termine diventa cruciale dopo il 1989, in seguito alle trasformazioni che hanno portato al termine dei regimi socialisti in quella regione, e acquisisce nuovo peso a partire dal 2004, quando ha inizio il processo di annessione di alcuni Stati dell'ex Blocco Sovietico all'Unione Europea<sup>29</sup>.

Un aspetto paradossale di questo termine, secondo Szücs, - e ciò può valere anche per tutti gli altri finora menzionati - è che proprio perché «la storia ha fluttuato con notevoli riflussi attraverso entrambi i confini, dobbiamo rivolgere ai due lati opposti del confine un'attenzione molto maggiore che non alla regione stessa in esame»<sup>30</sup>. Similmente, è possibile osservare come questi concetti siano stati creati sempre in relazione alle regioni e potenze vicine, col fine di produrre un avvicinamento o di riaffermare una distinzione. La nascita dell'idea di Occidente, al contrario, non corrisponde certamente alla contrapposizione a un'Europa Orientale ma piuttosto alla definizione del «vecchio mondo».<sup>31</sup> Infine, come osserva Marinelli, l'intera area ha funzionato per secoli come frontiera - l'unica frontiera terrestre - dell'Europa nel suo insieme<sup>32</sup>, e questa funzione ha segnato lo sguardo proveniente dall'Europa Occidentale.

Ancora, è interessante notare come alla base della scelta di un termine per definire l'area vi sia non tanto una specifica caratteristica precedente, quanto ciò che Cornis-Pope e Neubauer identificano come «future-directedness»<sup>33</sup>. Poiché l'Europa Centro-Orientale, secondo gli studiosi, non costituisce un dato geografico o politico ma piuttosto un'invenzione, questa va alimentata con elementi linguistici, religiosi ed etnici che sono già stati distribuiti in maniera diversa in passato e potrebbero rimescolarsi ancora. In questo senso, aggiungono, l'Europa Centro-Orientale è un buon esempio di ciò che Benedict Anderson chiama «comunità immaginata».<sup>34</sup> Tutte queste osservazioni sono affascinanti nella misura in cui rivelano un movimento costante nel quale sembra vivere quest'ampia regione, in un costante processo di ridefinizione e ri-orientamento.

Alcuni elementi, tuttavia, caratterizzano quell'area e riguardano la sua storia soprattutto nella prima metà del ventesimo secolo. Tali elementi, secondo Urszula Górska, sarebbero rappresentati

da una eterogeneità etnica contemporaneamente connessa a distinzioni di classe, da una mancanza di stabilità nazionale e sociale, dall'arretratezza economica rispetto agli stati Occidentali, da tendenze unificatrici sovranazionali in conflitto con spinte indipendentiste, da una struttura della regione, infine, che la studiosa definisce 'neurotica' per la sua incapacità di resistere alle svolte della politica mondiale, per la sua «vulnerabilità di fronte alla Storia»<sup>35</sup>. A seguito della Prima Guerra Mondiale l'Europa Centro-Orientale viene a caratterizzarsi per una suddivisione degli Stati – già prima di allora più volte modificati - secondo il criterio di nazionalità: il risultato è che in tali Stati per loro natura molto multiculturali una grande porzione di cittadini non si sentono e non sono percepiti come appartenenti alla nazione.<sup>36</sup> Dati questi presupposti una peculiarità che, secondo Górska, si potrebbe attribuire a tutti gli Stati in questione è proprio il conflitto costante tra politica ed etica.<sup>37</sup>

Esistono diverse posizioni sulla plausibilità di una sfera culturale autonoma riferita a questa regione. Secondo Danilo Kiš, questo concetto è «più presente forse nell'Occidente che in quei Paesi che a tale sfera dovrebbero appartenere»<sup>38</sup>. D'altra parte il riconoscimento di una sfera culturale comune all'area renderebbe più agevole la divisione bipolare e quindi la riconferma di caratteristiche intrinseche dell'Europa Occidentale. Chantal Delsol, nel suo saggio dedicato proprio a questo problema, fa notare che molti francesi ancora confondono Budapest e Bucarest.<sup>39</sup> Anche la geografia, osserva, ha un ruolo non indifferente nello sviluppo storico dei territori rappresentati come centri o come periferie. Secondo la studiosa, la percezione degli europei occidentali rispetto alle aree orientali del continente è simile a quella che i cittadini della capitale hanno della provincia.<sup>40</sup> Un cuore costituito dal blocco Francia/Belgio/Germania rappresenterebbe l'Europa per eccellenza: man mano che ci si allontana da questo 'centro' si riduce anche l'intensità di tale *européanité*<sup>41</sup>.

In *Inventing Eastern Europe*, Larry Wolff analizza il celebre discorso di Winston Churchill nel quale l'idea di una cortina di ferro, dal Baltico e sino all'Adriatico, fa la sua comparsa.<sup>42</sup> Questa immagine potente, ripercorrendo numerose altre 'linee' già riconosciute o inventate nei secoli, si imprimerà con forza nella cultura popolare. Dopo il 1989, tuttavia, l'Europa non diventa una cosa sola: Wolff ricorda il graffito che in Italia afferma "Albanesi, no grazie", e le manifestazioni neo-naziste contro i polacchi in Germania, e commenta: «la cortina di ferro non c'è più, ma la sua ombra permane»<sup>43</sup>; e ciò accade proprio perché l'immagine era stata coltivata da secoli da parte dell'Occidente. Con l'Illuminismo e l'appropriazione esclusiva della 'civiltà', l'Europa Occidentale inventa e distribuisce anche la barbarie.<sup>44</sup> Così, secondo lo studioso, i Paesi dell'Europa orientale non si collocherebbero esattamente agli antipodi della civiltà ma piuttosto nell'esatto punto di collegamento tra questa e la barbarie, costituendo una specie di misura della distanza tra le due.<sup>45</sup>

Ancora Cornis-Pope e Neubauer fanno notare come i processi di integrazione da parte dell'Occidente non siano efficaci in quanto impregnati di nuove separazioni ideologiche che attraversano la regione lungo linee di frattura religiose, geografiche, culturali. Citano un articolo pubblicato dal giornalista Peter Michielsen nel 1999 intitolato "Roma contro Bisanzio" nel quale viene promossa una divisione tra le nuove democrazie ed economie 'decenti' emerse dall'ex-blocco Sovietico, e quelle incerte e poco affidabili. Il richiamo allo scisma tra Roma e Bisanzio è sostenuto da numerosi altri, e rafforza ad esempio la contrapposizione tra una Chiesa ortodossa retrograda da un lato, e le Chiese cattolica e protestante dall'altro. Una «cicatrice bianca» attraverserebbe il continente dividendo a metà anche gli Stati, laddove al loro interno si riscontrino delle contraddizioni: questo sarebbe il caso della Romania. Cornis-Pope e Neubauer fanno notare come simili esercizi intellettuali siano mirati, in ultima istanza, a giustificare scelte politiche concrete: in questo caso, a sostenere una particolare configurazione dello spazio Schengen.<sup>46</sup> Come già nota Todorova, dopo il 1990 le concettualizzazioni attorno alla regione si spostano dall'area delle «politics of culture» a quella della «political praxis».<sup>47</sup> Nell'insieme, lo sguardo dell'Europa occidentale sull'Est sembra spesso paternalistico, e segnato da una serie di pregiudizi basati su assunti politici, storici, culturali e sociali. L'altra parte dell'Europa tuttavia è «pseudominoritaria», come osserva Marinelli: uno dei numerosi esempi è dato dal semplice fatto che quasi la metà del continente europeo parla una lingua slava.<sup>48</sup>

Vale la pena riflettere sulle interazioni che hanno luogo in un simile contesto: lo sguardo infatti è reciproco e le dinamiche sono frutto di stimoli e risposte. Mentre la presunta dualità tra un Est spirituale e un Ovest materialista e tecnicamente avanzato costituiva la posizione di diversi intellettuali sia dell'Europa orientale che occidentale, proprio a Est si sarebbero generate, secondo Górska, forme di imitazione ossessiva di pattern culturali provenienti dall'Occidente destinate a frenare lo sviluppo di un'identità propria. L'aver messo al primo posto lo sviluppo economico nello sforzo di mettersi al passo con i Paesi dell'Europa occidentale, sostiene la studiosa, ha ritardato in quelle aree l'innovazione intellettuale e culturale.<sup>49</sup> Risulta interessante affiancare questo ragionamento a quanto scrive Stokes a proposito dell'area balcanica: popolazioni che hanno subito l'egemonia di imperi vicini porterebbero il segno di quella dipendenza politica ed economica a livello psicologico e culturale. Gli equilibri già vissuti in un'epoca storica diversa e con diverse configurazioni di distribuzione del potere non avrebbero difficoltà a riprodursi ora in relazione all'Occidente, riconosciuto come più progredito e a sua volta convinto della propria superiorità. Le idee di 'missione civilizzatrice' e di 'fardello dell'uomo bianco' secondo Stokes, si manifesterebbero non soltanto nei rapporti dell'europeo occidentale con le lontane colonie ma anche con il vicino dell'Est.<sup>50</sup>

Ma facendo un passo indietro è insito già nella stessa separazione dell'Europa Orientale da tutto il resto dell'Europa, come osserva Wolff, quell'«orientalismo» che caratterizza la relazione dell'Europa occidentale con l'Asia. Per Said, infatti, «orientalismo» costituisce un termine generico per indicare l'approccio occidentale a tutto ciò che si trova più a Est: quindi anche «l'insieme di sogni, immagini e vocabolari» che ad esso si riferiscono<sup>51</sup>. Nella geografia immaginaria europea, osservava Said nel celebre saggio, una linea traccia tradizionalmente la divisione tra un'Europa potente ed articolata e un'Asia sconfitta e distante e al tempo stesso perennemente pericolosa<sup>52</sup>; questa linea, tuttavia, non trova mai una collocazione esatta.

La difficoltà di individuare confini naturali dell'Europa Orientale, che sono stati considerati ora il fiume Volga, ora la catena montuosa degli Urali e così via, ha agevolato un'ambigua condizione di esclusione-inclusione, di alterità interna.<sup>53</sup> E seguendo questa linea orientalista, nota il teorico degli studi postcoloniali, anche i primi studi sull'Europa Orientale sono stati a lungo «un esercizio intellettuale che integrava conoscenza e potere, perpetrava la dominazione e la subordinazione».<sup>54</sup> La scoperta di quei territori spesso ostili nella loro conformazione, percepiti come selvaggi e arretrati, non è mai stata disgiunta da un senso di conquista.<sup>55</sup> Mentre l'Europa Orientale non ha mai costituito davvero un blocco solido e omogeneo, l'erronea idea, presente forse in una parte dell'immaginario collettivo, di una «evenly coloured region on the world map»<sup>56</sup>, per usare un'espressione di Chris Corrin, sembra ricalcare quella semplificazione che sta dietro le linee perfettamente rette che rappresentano i confini di certi Stati post-coloniali. L'adozione indiscriminata di valori occidentali, scrive Górska, e la rincorsa del mercato libero avrebbero costituito non uno sviluppo ma una forma di impoverimento culturale non soltanto per i Paesi dell'Europa Centrale ma per l'intera Europa.<sup>57</sup> Eppure, scrive Danilo Kiš,

Svegliatosi dalla lunga ibernazione ideologica, l'Occidente Europeo ha scoperto che parte della sua eredità era mancante e che questa perdita lo aveva impoverito; ha scoperto che in quelle regioni che ogni grande nazione considerava dall'alto della sua self-satisfaction come zone barbare (naturalmente eccetto Vienna), c'erano una letteratura e una cultura finora passate inosservate. Guardando retrospettivamente a questa zona d'ombra (che dopotutto non è Asia), gli intellettuali europei hanno scoperto che nonostante la sua apparenza di monolite ideologico, questa letteratura non poteva essere interamente identificata né con la letteratura russa né con la letteratura sovietica, la quale ne sarebbe dovuta essere legittima rappresentante e legittimo modello. Quando lo hanno scoperto era troppo tardi. 'L'Europa Centrale' come fenomeno culturale e storico è, da adesso in poi, parte del passato.<sup>58</sup>

Le osservazioni di Kiš testimoniano un altro modo di vedere il rapporto tra queste due entità e di concepire gli equilibri nello scambio culturale tra di esse. Ancora Cornis-Pope e Neubauer fanno notare come sia erronea, ad esempio, l'assunzione che la letteratura si sia istituzionalizzata in

Europa occidentale in un primo momento e solo successivamente in un'Europa orientale più 'arretrata'. Il punto, piuttosto, è che l'istituzionalizzazione della letteratura è espressione di un'identità nazionale problematica, in cerca di risposta: questo processo ha avuto infatti luogo in Germania, in Italia, e in alcuni Paesi scandinavi, scrivono, e allo stesso modo nella maggior parte delle culture centro-orientali dell'Europa. «La costruzione di una letteratura nazionale ha costituito, in quelle aree, un importante contributo alla costruzione di una lingua e cultura nazionali e dell'indipendenza politica».<sup>59</sup>

Quando afferma che «al sorgere delle comunità c'è sempre, irresistibile, il grido poetico»<sup>60</sup>, Glissant si riferisce alle comunità costituite da millenni, ai 'grandi popoli' che riconoscono le proprie origini comuni in 'grandi libri'. Eppure i percorsi di istituzionalizzazione della letteratura in situazioni di incertezza politica e identitaria come quelle sopra descritte seguono sentieri analoghi. Nei Paesi dell'Europa centro-orientale, poeti e filologi, sostengono ancora Cornis-Pope e Neubauer, hanno contribuito maggiormente all'«invenzione delle nazioni» redigendo dizionari, facendo rivivere la poesia vernacolare, ricostruendo il passato letterario nazionale grazie alla ricerca della poesia orale, alla creazione di opere epiche e storiche, alla canonizzazione di poeti nazionali e, infine, alla scrittura della Storia nazionale.<sup>61</sup> I progetti letterari nati in quel contesto contenevano tutta la tensione proveniente dalle forze antagoniste che li generavano: l'intento di stabilire un potere centrale da una parte e le voci dei gruppi minoritari alla ricerca di un'espressione propria dall'altra.<sup>62</sup>

Tra gli anni Settanta gli anni Ottanta si sarebbe poi generata una 'zona culturale', caratterizzata da posizioni antistoriche e dal rifiuto degli stessi miti che avevano contribuito artificialmente all'idea di un'origine della zona, scrivono Kakolewski e Olendzki.<sup>63</sup> Il rapporto con la vicina Russia è sempre ambiguo: Todorova cita Miłosz, che la descrive come una 'minaccia'. La studiosa sottolinea, però, che questa visione è da attribuirsi più a una posizione politica che a un'analisi culturale della situazione.<sup>64</sup> D'altra parte, nota Urszula Górska, non è nemmeno possibile affermare che la fonte principale di ispirazione per lo sviluppo artistico della parte orientale del continente europeo fosse Parigi: tale sviluppo è stato autonomo rispetto al 'centro'.<sup>65</sup> Ciò che la studiosa osserva, però, è che questa Altra Europa costituisce, per molti intellettuali, un mondo utopico, «a poetic homeland of extendable topography, where authors consciously set their works».<sup>66</sup>

Nell'ambito delle interviste realizzate con le autrici, un punto nevralgico è proprio la percezione della propria area di provenienza. Ne è emerso talvolta un senso di 'unità' rispetto a persone provenienti da Paesi limitrofi dato da fattori tra loro diversi. Sarah Zuhra Lukanić, per esempio, parla delle «favole slave», popolate da personaggi che si possono ritrovare nel folklore di diversi

Paesi: «anche in Russia, anche in Ucraina, in Bielorussia, in Polonia un po' di meno» e sono legati al «mito del bosco». La peculiarità di queste favole, secondo l'autrice, sta anche in un'importante presenza di personaggi femminili.<sup>67</sup>

Fa riferimento al folklore anche Enisa Bukvić, che mi racconta di alcune iniziative organizzate a Roma dedicate a «questo mondo dell'Est». In questo contesto, che coinvolgeva tipicamente donne, gli incontri potevano comprendere presentazioni, letture, cucina. Alcuni scambi hanno dunque rivelato, secondo l'autrice, affinità nate da letture e interessi analoghi: «la letteratura russa, quanta gente in Italia la conosce? Noi dell'Europa dell'Est, tutti! [H]o un'amica bosniaca, [che] m'ha detto: “Sai mi sono innamorata di un ragazzo italiano... perché sa chi è Anna Karenina!”». Infine, sottolinea che analogie esistano «anche nel folklore. Perché tante volte sono stata alle feste ucraine, moldave, [...] russe, noi abbiamo tante cose simili»<sup>68</sup>. L'autrice mette infine l'accento proprio sull'istruzione delle donne e sulla cultura della lettura diffusa nei Paesi socialisti, aspetto menzionato anche da Anilda Ibrahim: «Da piccola ho letto, ho letto di tutto», racconta, e ciò «contraddistingue tutti i Paesi, diciamo, [...] *oltre il muro Berlino*». In questi Paesi, i ragazzi avevano a loro disposizione «biblioteche grandissime, del paese, del villaggio, dei centri abitativi, comunque c'era questa usanza che si andava al tempo libero al centro culturale, [...] o comunque a casa, e si passava il tempo a leggere»<sup>69</sup>.

Ancora nel corso dell'intervista a Enisa Bukvić, quando la scrittrice ha saputo che la ricerca si interessava ad autrici provenienti dall'Europa centro-orientale, la reazione è stata di inaspettata soddisfazione mista a sorpresa. Bukvić domanda dunque: «Allora è perché noi siamo così multiculturali? Quelli che provengono da altre parti del mondo non si interessano così tanto di questi temi, giusto?». L'essere multiculturali è per l'autrice un motivo di vanto e un tassello importante dell'identità. Già nel suo primo libro, infatti, Bukvić descrive nel seguente modo la propria provenienza dall'ex-Jugoslavia:

provengo da una terra dove diverse culture – almeno quattro – convivono insieme già da secoli e io porto questa preziosa caratteristica multiculturale nei miei geni. Penso, comunque, che potrei trovarmi bene in qualsiasi parte del mondo: i bosniaci, consapevoli della propria identità multiculturale, sono veri cosmopoliti e io sono una di loro.<sup>70</sup>

Duška Kovačević, invece, nata in Croazia, colloca i protagonisti del proprio romanzo *L'orecchino di Zora* in Bosnia. Spiega, quindi, che quella storia, la storia di due immigrati, «poteva benissimo essere ambientata in Croazia nonché qualsiasi altro Paese dove le persone si muovono verso un mondo migliore. [...] Bosnia ha diciamo quella vena di... forse nostalgia per qualcosa», spiega, però i protagonisti avrebbero potuto essere «dell'Europa dell'Est» in generale. «Proveniamo», dice



in considerazione del fatto che io, la sua interlocutrice, sono di nazionalità russa, «da una realtà che almeno in quel momento ci fa muovere per cercare qualcosa di meglio. Questa storia non avrebbe funzionato se io avessi parlato di due svizzeri. Però se parlavo di due russi, nonché due bulgari, nonché due bosniaci, più o meno ci siamo [...]. [I] dettagli cambiano, però c'è questa [...] idea che io faccio la valigia e parto che ci accomuna un po'»<sup>71</sup>. Anche Anilda Ibrahim, nel corso dell'intervista, ne parla come di una «malattia» che ha interessato tutti gli abitanti dei Paesi ex-comunisti, quella di andare a vedere «cos'è il mondo» ma anche di seguire familiari che vivessero già altrove.<sup>72</sup> Brubaker fa notare che ciò che caratterizza i Paesi dell'Europa centro-orientale rispetto a quelli dei vicini dell'Ovest, è proprio il fatto di essere ancora 'stati di emigrazione' al contrario dei restanti Stati europei, i quali hanno già vissuto il passaggio, in un passato più o meno recente, a Paesi di immigrazione. Per gli europei occidentali, osserva, la migrazione è qualcosa che fanno gli 'altri': nei Paesi dell'Europa dell'Est, invece, l'emigrazione è una questione centrale nelle vite e nei discorsi delle popolazioni.<sup>73</sup>

Oltre a un senso di comune appartenenza fondato su condizioni socio-economiche, vi sono anche affinità basate su posizioni politiche. Marina Sorina – ucraina - racconta di una persona italiana che si lega sentimentalmente a un uomo proveniente dalla Polonia: «lei che aveva pregiudizi contro di noi, si è trovata con uno di noi». Quando le chiedo di chiarire il significato di 'uno di noi' spiega che «i polacchi adesso sono fratelli. Perché io sono impegnata, diciamo, nella situazione ucraina. [...] Io sempre metto davanti la mia identità ebraica, [...] però da quando sono cominciati [...] questi eventi in Ucraina, per me è molto più marcante il legame Polonia-Ucraina che Ucraina-Russia»<sup>74</sup>.

L'autrice di origine romena Irina Țurcanu ambienta il romanzo *La frivolezza del cristallo liquido* a Chisnau, pur ammettendo di non essere mai stata in Moldavia. Spiega di avere in questo modo fatto un tentativo di non parlare direttamente della Romania, ma spostandosi solo «di un millimetro!». Forse inconsciamente, riflette, «non volevo andare via dalla Romania, ma non volevo neanche restarci». In ultima istanza, «La scelta sicuramente è stata [tra] Italia e non-Italia»<sup>75</sup>. Elvira Mujčić, che attribuisce una provenienza moldava alla protagonista di *La lingua di Ana*, lo fa scegliendo «uno di questi Paesi da cui soprattutto arrivano immigrati»<sup>76</sup>.

Diverse caratterizzazioni si trovano anche nei testi: in *La mano che non mordi*, Ornela Vorpsi parla di «paesi sofferenti» la cui letteratura «non riesce a incidere quanto deve»<sup>77</sup>. In *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, il protagonista afferma, con amarezza: «Cosa importa, a loro, degli altri? Mica è colpa loro se sono nato in un Paese problematico, sono affari miei»<sup>78</sup>, facendo riferimento agli italiani e il loro rapporto con gli stranieri. Ancora in Mujčić, nel romanzo *La lingua di Ana*, la

protagonista confida: «Mi vergognavo di venire da un Paese povero, d'essere chiamata “quella ragazza dell'Est”»<sup>79</sup>.

Nel romanzo *Voglio un marito italiano*, di Marina Sorina, la protagonista ucraina conosce un italiano per il quale «Non ero la prima dell'Est che incontrava [ma] la seconda. La prima era nata in Slovenia, [e la] sua non era la solita storia di una ragazza povera che frequenta un italiano per migliorare la propria posizione economica»<sup>80</sup>. La provenienza ‘dell'Est’, nel caso di una persona di sesso femminile, si collega anche a un tipo di comportamento, presunto o reale, oltre che a determinate motivazioni ‘tipiche’ del migrante. Allo stesso modo, viene richiamato un altro stereotipo diffuso:

«[S]entivo di continuo la stessa frase: “Ma come parli bene l'italiano!”, detta sempre con la meraviglia di chi sente all'improvviso un pappagallo parlare. Di solito era seguita da: “Voi slavi siete tutti portati per le lingue!”. E ci avevo impiegato anni per imparare a trattenermi dallo specificare che “noi slavi” eravamo tutti diversi e non possedevamo alcun dono speciale. Solo che noi avevamo avuto bisogno d'imparare una lingua nuova».<sup>81</sup>

Mentre la protagonista rifiuta, in parte, la generalizzazione attorno alla categoria ‘slavi’, distingue tra coloro che sono mossi dal bisogno da tutti gli altri e, forse, tra coloro che ottengono risultati nell'impegnarsi per imparare una lingua e coloro che non ne ottengono.

Esempi più incisivi verranno fatti nei paragrafi seguenti. Ciò che queste poche note mirano a evidenziare, è come diverse configurazioni di possibili appartenenze siano da una parte oggetto di studi politici, storici, antropologici e non solo, e dall'altra parte di un lessico comune che appartiene, apparentemente, a tutti gli attori in campo, con tutte le sue imprecisioni e approssimazioni. Un senso di ‘noi’ e ‘loro’ sembra essere il sintomo più generico e al tempo stesso caratterizzante di quella frattura che si colloca lungo il ventesimo meridiano, mantenendo il proprio problematico fondamento malgrado i cambiamenti storici e sociali.

## 1.2 *Trasformazioni violente*

Quello che certamente accomuna la Storia recente dei Paesi collocati lungo la linea del ventesimo meridiano è la presenza di regimi socialisti e il loro quasi contemporaneo crollo. Questo aspetto, che ricorre in maniera più o meno diretta e più o meno frequente nei testi delle autrici, non può essere eliminato dallo sfondo del loro vissuto personale, spesso collegato a quegli eventi. Alla

violenza di un regime che vuole penetrare negli aspetti più intimi della vita dell'individuo segue un cambiamento dirimpante che traccia una diversa linea verticale e netta tra il prima e il dopo.

«È difficile immaginare una più improvvisa e più completa creazione di condizioni per la trasformazione sociale degli eventi che hanno avuto luogo nel 1989» scrive Gale Stokes nel suo saggio dedicato alle trasformazioni politiche in Europa dell'Est, «specialmente se comprendiamo che la trasformazione sociale è tanto conseguenza della rivoluzione quanto ne è la causa»<sup>82</sup>. Secondo l'autore, le rivoluzioni del 1989 non erano realmente progressiste perché mirate a riprodurre modelli di sviluppo sociale precedenti o comunque già esistenti piuttosto che a inventarne di nuovi.<sup>83</sup> Con questo Stokes si riferisce al fatto che le rivoluzioni sono state generate da una spinta dell'intera società verso modelli già noti, sperimentati – quasi in tutti i casi – in precedenza e diffusi nel vicino Occidente. Eppure, nelle analogie e nelle similitudini con tali modelli sembrerebbe nascondersi un inganno, evidenziato da Todorov, dato dal modo di intendere e utilizzare il linguaggio, traviato dall'esperienza totalitaria. Se nel contesto di un regime comunista, sostiene infatti lo studioso, tra un discorso e il suo oggetto esisteva una grande distanza, in seguito al crollo di tali regimi molti concetti si sono scoperti contaminati: «suscitavano sospetto, nessuno sapeva più come utilizzarli»<sup>84</sup>. L'intento di costruire, o ri-costruire, società più democratiche si sarebbe dunque scontrato con alcune difficoltà relative all'uso dei concetti basilari per quelle stesse società: una diversa percezione, la mancanza di abitudine a utilizzare il lessico che attorno a tali concetti si articola, e lo scoraggiamento, prodotto di esperienze passate, di fronte alla possibilità di far corrispondere le idee alle pratiche.

Ciò che è certo, però, è che i cambiamenti economici, politici e sociali che si sono verificati in queste occasioni siano stati fonte di notevole stress per gli individui appartenenti alle società interessate, come mostra lo studio di William Cockerham che verrà ricordato più avanti.<sup>85</sup> D'altro canto, la trasformazione ha anche generato in loro aspettative sul proprio futuro, spesso irrealistiche. Secondo Stokes, tuttavia, proprio l'abitudine ad essere cittadini di uno Stato paternalistico e il pensiero diffuso che certe vecchie idee non fossero davvero inutili, rappresenterebbero un ostacolo alla realizzazione di tali aspettative<sup>86</sup>. I sistemi precedenti, che svalutavano il singolo a favore della collettività, avrebbero agito in maniera controproducente sulla motivazione a prendere in mano la propria vita.<sup>87</sup>

Un problema fondamentale della transizione è data, nota ancora lo studioso, dal fatto che si tratta di un falso mito, che sembra presupporre un “arrivo” concreto<sup>88</sup>. L'arrivo sarebbe rappresentato dal diventare «come gli altri in Europa»<sup>89</sup> ma ciò che segue il cambiamento politico non corrisponde a tale immagine. Dopo il 1989 il debito pubblico, la crisi della legalità, i segni lasciati dalla centralizzazione sono stati all'origine delle enormi difficoltà sperimentate da molti dei Paesi

della regione.<sup>90</sup> In Cecoslovacchia, per esempio, le riforme economiche causano una fortissima e rapida inflazione senza alcun aumento di salari e in molti casi a soffrire dell'impoverimento che ne consegue sono le donne<sup>91</sup>. Anche in Jugoslavia, le donne – impiegate tipicamente nelle industrie - sono state le prime a perdere il lavoro in seguito alle privatizzazioni e al passaggio all'economia di mercato.<sup>92</sup> Nell'insieme, nella transizione hanno sofferto le cosiddette 'minoranze sociali' perché le loro istanze erano percepite in maniera meno urgente rispetto alla costruzione del nuovo Stato Nazione: e così anche nelle nuove democrazie i loro problemi non sono stati visti come prioritari.<sup>93</sup>

Un fatto molto significativo, e che accomuna molti Stati collocati sulla linea che è stata tracciata, sono le condizioni di salute dei loro cittadini. La riduzione dell'aspettativa di vita che si è verificata alla fine del XX secolo, infatti, non soltanto costituisce un dato straordinario per una nazione industrializzata e in tempo di pace ma è, secondo Cockerham, «uno dei più significativi sviluppi nella salute mondiale del XX secolo» e «situazione senza precedenti nella Storia moderna».<sup>94</sup>

Lo studioso analizza i dati della Ungheria, Polonia, Repubblica Ceca, Slovacchia, Romania e Bulgaria, oltre che della Russia e della Germania dell'Est, evidenziando come l'aspettativa di vita – prevalentemente degli uomini – si fosse ridotta con andamenti diversi e tuttavia un unico risultato: un abbassamento ulteriore a ridosso del momento della transizione e negli anni '90. Nonostante, spiega, in tali società si osservino concreti fattori di rischio quali l'abuso di alcool e fumo, non sembra irrilevante chiedersi per quale ragione, appunto, tali fattori di rischio prevalgano lì e non altrove<sup>95</sup>. L'aumento della mortalità nei Paesi appartenenti all'ex-Blocco Sovietico sarebbe dovuto infatti non a malattie infettive, fattori genetici o insufficiente livello di assistenza medica ma agli stili di vita, in parte collegati al modo in cui queste società erano costruite e alle pressioni che venivano esercitate sui cittadini.<sup>96</sup>

Secondo Todorov, inoltre, i cittadini degli Stati ex-comunisti avrebbero vista compromessa anche la loro salute mentale: «Their psyches suffered irreparable damage, the infirmity of their spirit was incurable, their destiny was shattered». E la causa di questa condizione sarebbe l'ipocrisia cui erano forzati, della perdita di speranza, della differenza tra realtà e apparenza<sup>97</sup>. Come già nota Stokes, quasi ogni individuo sotto il comunismo si è trovato a praticare la dissimulazione<sup>98</sup>, ma Todorov sostiene che il costante sospetto e l'invidia che le persone sarebbero state spinte a provare nei confronti dei loro vicini o potenziali rivali, così come i comportamenti standardizzati e le formule stereotipate nei quali si rifugiavano, non potessero che produrre effetti negativi sulla loro salute mentale.<sup>99</sup> Nelle società dell'Europa orientale, prosegue lo studioso, molti comportamenti costituivano un semplice rituale, al di là del trasporto interiore con il quale l'ideologia veniva abbracciata soggettivamente.<sup>100</sup> La consapevolezza della menzogna ha costituito

per milioni un'esperienza umiliante, osserva Stokes. Per molti, la soluzione è stata rifugiarsi in qualche hobby o vizio, per altri è sfociata nel sogno di fuggire, come hanno fatto in tanti, tra cui noti intellettuali.<sup>101</sup> Ma per la maggior parte delle persone, andarsene non era un progetto plausibile, anche a causa del forte controllo permanentemente esercitato dalle autorità sui cittadini. Quindi, scrive Todorov, restava soltanto l'accettazione passiva caratteristica di quello che lo studioso chiama «spirito totalitario».<sup>102</sup>

Infine, può essere interessante concentrare lo sguardo sulla condizione delle donne nei Paesi dell'Europa centro-orientale prima del 1989. Secondo Corrin, vi vigevano sistemi 'anti-donna' in quanto promuovevano la 'liberazione' delle donne solamente in termini di partecipazione alla forza-lavoro<sup>103</sup>, servendosi di una semplificazione della teoria marxista.<sup>104</sup> Mentre in molti contesti il coinvolgimento delle donne in vari settori produttivi era avvenuto come conseguenza della Seconda Guerra Mondiale<sup>105</sup>, l'immagine della donna lavoratrice continuava a essere attivamente promossa anche nei decenni successivi andando a cozzare con il 'dovere' di madre che la società attribuiva comunque alle donne<sup>106</sup>. Le donne sono state costrette a occuparsi di entrambe le sfere, con tutto il carico di fatica che ne consegue.

In maniera leggermente più pronunciata che altrove in Europa e nel mondo, molti Paesi dell'Europa orientale hanno registrato un calo delle nascite e ciò ha dato origine, in molti casi, a grandi preoccupazioni.<sup>107</sup> Le misure per contrastarlo sono state spesso drastiche, come ad esempio la messa fuorilegge dell'aborto, come è avvenuto in Romania.<sup>108</sup> Le donne romene sono ricorse a aborti clandestini con altissimi costi per la propria salute, e rischiando il carcere.<sup>109</sup> Eppure, in molti Stati dell'Europa centro-orientale i tassi di aborto erano molti alti, «testimoniando la disparità nella relazione tra sessi e il fatto che le donne erano impossibilitate a rappresentare i propri interessi» evitando gravidanze indesiderate.<sup>110</sup>

Inoltre, l'immagine che le donne avevano di sé veniva spesso aggredita dai messaggi propagandistici che venivano loro rivolti. Nel contesto della sanità pubblica, dalle donne si attendeva la resistenza al dolore; dalle neo-madri si aspettava la capacità di ritornare alle faccende quotidiane in pochissimo tempo. Tutte queste condizioni, secondo Chris Corrin, provocavano sensi di colpa e disagio nelle donne<sup>111</sup>.

Un sistema invadente interferiva fortemente con la libertà sessuale. Ne racconta Sarah Zuhra Lukanić, quando, nel corso dell'intervista, descrive il primo approccio alla scrittura che si è espresso attraverso poesie sentimentali ed erotiche, poco comprese e poco apprezzate da coloro con i quali le condivideva: nei Paesi comunisti, spiega, c'era un «pudore, che non c'entra niente con religione, che c'entra proprio con il Partito [...]. E proprio *quel* partito». Così, quando «ho scoperto Federico Garcia Lorca, [...] ho scoperto un mondo. [...] ho scoperto la sessualità, la

diversità, il genere donna»<sup>112</sup>. E ancora, ne *Il paese dove non si muore mai* di Ornella Vorpsi, la giovane protagonista riflette sul tabù che circonda la sensualità della donna nel proprio Paese. Ammirando il dipinto “La libertà che guida il popolo” di Delacroix osserva: «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? [...] Serviva la sensualità alla rivoluzione?»<sup>113</sup>. Filtrato attraverso lo sguardo della protagonista, segnato dai divieti della società nella quale vive eppure non esattamente innocente, emerge un interrogativo importante.

Attraverso una sessualità esuberante e aperta poteva essere manifestata tanto la ribellione delle giovani quanto il desiderio di una femminilità che seguisse modelli diversi da quelli proposti dal sistema.<sup>114</sup> Secondo Hilary Pilkington, nella crescente diffusione della prostituzione negli ultimi anni della società sovietica, ad esempio, può essere riconosciuta la ricerca, da parte delle giovani donne, di un'identità femminile che superasse la durezza delle loro figure materne.<sup>115</sup> Tale fenomeno, come pure in contesti diversi da quello dei Paesi ex-socialisti, è naturalmente associato a condizioni socio-economiche precarie e al divario tra il costo della vita e il potere d'acquisto dei salari ‘comuni’; eppure è interessante che Pilkington colleghi questa scelta anche al tentativo non soltanto di modificare il proprio stile di vita ma persino a una certa ricerca di immagine di sé e del proprio essere donna.

Nello stesso periodo, secondo la studiosa, la svalutazione della sfera pubblica e l'insoddisfazione diffusa hanno avuto effetti negativi sull'identità degli uomini: l'indebolirsi dei loro ruoli non ha portato a una maggiore uguaglianza tra sessi ma al contrario a un ritorno a schemi più tradizionali. Anche gli uomini dunque si aspettavano mogli meno dominanti e più ‘femminili’.<sup>116</sup> La violenza domestica, in questo contesto, pur vista come il risultato di un comportamento maschile, in ultima istanza viene tuttavia attribuita alle mancate attenzioni e dallo scarso sostegno offerti dalle donne.<sup>117</sup>

In Jugoslavia, per esempio, la mentalità patriarcale balcanica ha prevalso sul potenziale innovatore dell'ideologia socialista: le donne, dopo un periodo di maggiore coinvolgimento nella vita pubblica successivo agli anni della Seconda Guerra Mondiale, sono state relegate in casa e gradualmente escluse.<sup>118</sup> Nonostante possedessero sulla carta pari diritti, le numerose garanzie di cui godevano erano condizionate alla loro partecipazione alla forza-lavoro.<sup>119</sup> La ‘parità’ era pensata in relazione al ruolo nella produzione, quindi allo svolgimento di un lavoro fuori dalle mura domestiche e retribuito,<sup>120</sup> senza che ciò andasse a ridurre il carico di lavoro domestico al quale gli uomini non venivano invitati a partecipare. E se durante il periodo socialista, nei discorsi pubblici una donna veniva frequentemente chiamata ‘lavoratrice’, al momento della trasformazione politica si riprese a parlare di ‘moglie’ e ‘madre’,<sup>121</sup> mentre molte donne

intravedevano piuttosto una forma di ‘liberazione’ nella possibilità di restare a casa e prendersi cura dei loro bambini.<sup>122</sup>

Il momento della transizione ha prodotto risultati ambigui. Il Comunismo aveva agito per conto delle donne per un lungo periodo e molti cambiamenti sociali che si sarebbero dovuti verificare al termine di quel regime non hanno avuto espressione pratica. Per molte donne, scrive Castle-Kanerova riferendosi alla situazione in Cecoslovacchia, i ritmi di vita non sono in alcun modo cambiati per il semplice fatto che era arrivata la democrazia, e le difficoltà economiche sopraggiunte hanno solamente aumentato il carico di lavoro da svolgere manualmente per la vita di ogni giorno.<sup>123</sup> In alcuni Paesi, come ad esempio la Bulgaria e l'Albania, il cambiamento è stato più lento che altrove.<sup>124</sup> La cultura albanese, per esempio, è da sempre caratterizzata da regole rigide per il comportamento delle donne derivanti dalla commistione tra riti tribali e influenza islamica: se nell'era del consumismo le donne vengono accolte nel mondo del lavoro, poco cambia invece nel privato.<sup>125</sup> Nell'insieme, i problemi sociali legati al genere sembrano acuirsi durante la transizione verso un'economia di mercato.<sup>126</sup>

La forte separazione tra ruoli pubblici e privati – Pine analizza il caso della Polonia - ha gettato le basi per una sempre più netta separazione tra la sfera femminile e quella maschile.<sup>127</sup> Anche in altri Paesi, come ad esempio l'Albania, il crollo del regime ha avuto l'effetto di rafforzare le disparità, di riportare gli equilibri di genere a forme ‘neo-patriarcali’ e ‘neo-tradizionali’.<sup>128</sup> Nel contesto di una mascolinità minacciata dalla crisi e dalla povertà, ciò ha fatto aumentare notevolmente la violenza ai danni delle donne e delle bambine.<sup>129</sup> Nei Paesi formatisi dal crollo dell'ex-Jugoslavia, la famiglia tradizionale viene promossa come espressione di uno stile di vita ‘moralmente puro’: ciò implica che tutte le forme alternative di famiglia sono aspramente giudicate e ignorate dalla legislazione.<sup>130</sup>

E se le politiche a favore della natalità avevano rilevanza nei regimi, restano una priorità nel contesto della costruzione di Stati-Nazione. Nei Paesi dell'ex-Jugoslavia i discorsi pubblici parlano della sacralità della vita e l'aborto, di conseguenza, viene giudicato aspramente. Nella costituzione slovena, nota Milica Antic, le donne sono menzionate solamente come madri e la maternità è protetta dallo Stato.<sup>131</sup> Nel contesto dei Balcani, inoltre, lo sforzo di ogni Stato è quello di far aumentare la natalità di quell'etnia che si considera specifica della Nazione: sloveni in Slovenia, serbi in Serbia, e così via. I discorsi politici arrivano ad essere molto espliciti in proposito: Antic riferisce che l'Unione Democratica Croata, partito che vinse le prime elezioni democratiche nella Repubblica Croata, concludeva molti degli incontri della campagna elettorale con l'invito rivolto ai presenti di andare a casa e “fare un nuovo croato”.<sup>132</sup> Il collegamento tra questi fatti e la guerra che negli anni Novanta devasterà l'area balcanica è evidente.

Tutti gli esempi precedenti, relativi spesso a contesti distanti fra loro e certamente complessi da analizzare, servono a completare la riflessione sulla possibilità di parlare dell'Europa centro-orientale come luogo di provenienza che accomuna di un gruppo umano. Percorsi storici e culturali diversi si sono intrecciati e spesso uniti di fronte a forze di portata più grande, dando vita a identità affini. L'esperienza dei regimi socialisti, per esempio, ha lasciato segni analoghi in individui nati a migliaia di chilometri gli uni dagli altri: segni spesso imprevedibili.

Nel corso della nostra intervista, l'autrice di origine romena Anca Martinas mi racconta:

A me [vivere sotto dittatura] ha arricchito. Come esperienza di vita. [...] Mi ha dato molto, stranamente. [...] Mi permette [...] di raccontare. [Q]uella situazione di vita [...] univa la gente [...]. Perché era una vita movimentata, [...] in cui si rifletteva di più, ci si ponevano dei problemi. Adesso, [...] non avrei da raccontare. [...] La vita agiata non è una vita da raccontare.<sup>133</sup>

Parlando dei momenti drammatici della storia romena quando ogni giorno la famiglia doveva fare uno sforzo congiunto semplicemente per racimolare qualcosa da mangiare<sup>134</sup>, Martinas scopre di poter rivalutare quel periodo, a distanza di tempo e immersa in uno stile di vita totalmente diverso, per l'apporto che ha dato alla sua creatività. Todorov nel suo saggio spiega come distanziarsi da quelle condizioni sia stato per lui l'unico mezzo per poterne scrivere ma che nonostante tutto, pur vivendone lontano, il sistema abbia continuato a segnarlo internamente.<sup>135</sup> La violenza subita sotto il regime ricorre spesso nei romanzi delle autrici. Tra le albanesi, per esempio, è frequente il riferimento all'imprigionamento per motivi politici di un familiare del o della protagonista. Le conseguenze di questa esperienza si ripercuotono sulle vite di tutti, soprattutto dei figli. Scrive Ornela Vorpsi ne *Il paese dove non si muore mai*: «Ero figlia di un condannato politico, quindi dovevo impregnarmi d'educazione comunista più degli altri perché ero a rischio [...]».<sup>136</sup> E ancora, parlando di un'amica della protagonista: «[Kristina] Viveva sola con la madre, il padre era in prigione. Una differenza importante: non era prigioniero politico, era prigioniero ordinario, vale a dire non pericoloso. Aveva rubato»<sup>137</sup>. Elvira Dones, invece, mette in evidenza le conseguenze psichiche di tale esperienza per chi la vive in prima persona:

Chi ha passato dodici anni a marcire in una prigione politica, mentre una giovane donna l'aspetta fuori, non può raccontare l'inferno a chi non l'ha conosciuto. L'inferno non si può raccontare, l'inferno si subisce. Poi, se ce l'hai fatta a sopravvivere, ne esci. [...] Ma l'inferno ti perseguita. [...]  
I parenti venivano a fare visite per felicitarsi della liberazione di Artan [...] Portavano, secondo tradizione, zucchero, caffè, sigarette. Gli stessi regali che portavano quando moriva qualcuno.<sup>138</sup>



I regali, sebbene portati per festeggiare un ritorno, ricordano quelli che si utilizzano per celebrare una partenza. Il ritorno dalla prigione non è solamente una liberazione, per Artan, ma anche l'incontro con la propria storia ora non più sospesa, ora nuovamente riattivata e ricollegata a quella degli altri: un incontro che si rivela molto difficile.

Lo scrittore albanese Fatos Lubonja, che ha trascorso diciassette anni in carcere come prigioniero politico, racconta del proprio ritorno al luogo della prigionia in una raccolta a cura di Filip Modrzejewski e Monika Sznajderman. Le celle non ci sono più, gli edifici sono stati smantellati. «Me ne andai con inspiegabile dolore di non aver più ben presente la natura di quel posto, e senza riuscire a capire perché la cosa mi facesse tanto male. Ad addolorarmi era soprattutto la sparizione delle gallerie e della cella di rigore, testimoni muti delle mie più terribili sofferenze»<sup>139</sup>. Stupito, disturbato per il fatto che si possa provare un sentimento nostalgico verso i momenti più drammatici della propria vita, propone l'idea di una «nostalgia dello scrittore»<sup>140</sup>. Conclude infatti che l'atteggiamento di chi scrive o vuole diventare scrittore fa sì che la sofferenza venga affrontata diversamente: la 'nostalgia dello scrittore' fa ricordare gli anni belli e brutti allo stesso modo.<sup>141</sup>

Lo scrittore e drammaturgo lituano Marius Ivaškevičius, invece, osserva che le persone che hanno vissuto sotto regimi totalitari a volte appaiono nostalgiche semplicemente perché tutti hanno nostalgia della propria giovinezza. Nel ricordare con nostalgia eventi personali, ci si trova inevitabilmente a ricordare la situazione politica e sociale che ad essi era collegata. In Lituania, spiega, è tale l'avversione verso il passato sovietico, da «impedire alla gente di rimpiangere gli anni della gioventù»<sup>142</sup>.

L'estone Peeter Sauter tenta di rispondere alla domanda “Di che cosa hai veramente nostalgia?” con queste parole: «Quando vivevamo in un sistema chiuso, c'erano molte cose sconosciute che desideravamo con una passione talmente intensa da trasformarsi in una specie di nostalgia. Sognavamo con rimpianto un sacco di cose che non avevamo mai viste, e la nostalgia sbocciava e fioriva da ciò che mancava»<sup>143</sup>. Questo struggimento per qualcosa che non si possiede riaffiora anche nelle impressioni del viaggio che la protagonista del romanzo autobiografico *Al di là del caos* di Elvira Mujčić compie per raggiungere, dall'Italia, il luogo dove è nata. Passando per Vienna, nota: «Mi rilassa, poi mi emoziona. C'è in lei un po' del mio Est, nel Danubio c'è un profumo di infanzia, di cose andate, di cose mai avute»<sup>144</sup>. In *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, il protagonista Zlatan racconta così l'incontro con i propri connazionali, quando ritorna nei luoghi dove è nato:

Le persone di più di 25 anni, quando è iniziata la guerra, rimpiangevano la gioventù trascorsa nel loro Paese, e quelli li capivo solo perché so per certo che anche i miei genitori, se fossero andati via, sarebbero stati ancor più depressi di quanto siano. Per queste persone la vita si divide in un prima e un dopo. Il dopo è un punto morto in cui si

staziona, ma non lo si ama. Il prima è tutto, ancor più di quel che è stato in realtà, perché se c'è una cosa che non è onesta è la nostalgia: la si coltiva, la si cura, e quella finisce per farti ricordare cose che non sono mai esistite.<sup>145</sup>

E ancora, lo scrittore ucraino Jurij Andruchovič, interrogandosi sulla possibile origine della nostalgia ipotizza che possa essere «il senso di sicurezza, di pace, di regolarità, di ordine legale. [...] Il senso di conforto proveniva dal fatto che la gente di allora, sul modello del partito, riteneva che la vita potesse essere pianificata così come si mettevano da parte i soldi per comprare i mobili e l'automobile»<sup>146</sup>. Come mostrato, a distanza di tempo, anche da numerosi altri documenti e testimonianze raccolte da abitanti di Paesi ex-socialisti, il rimpianto è spesso legato a un diverso rapporto con lo Stato, caratterizzato dalla centralizzazione e da un atteggiamento assistenzialista nei confronti dei cittadini, così come alla solidarietà che sembrava rendere la società più unita e solidale di fronte al disagio.<sup>147</sup>

L'illusione di ordine e sicurezza si accompagna generalmente all'illusione di una società più pura, basata su degli ideali, aspetti questi portati all'estremo nel romanzo *Rigor Artis* dell'autrice di origine romena Irina Țurcanu. In questa specie di thriller ambientato nella Romania degli anni 2010, un serial killer sceglie come vittime giovani donne con ambizioni di visibilità mediatica. La causa non è chiara finché non si scopre che Vlad, questo il nome del protagonista, è in realtà un figlio illegittimo di Ceausescu, preso dal desiderio di far rivivere i tempi passati. Colpisce quelle ragazze che ritiene portatrici dei valori provenienti dall'Ovest, per punire loro e dare l'esempio alle altre. Quando incontra il suo amore d'infanzia, di lei pensa che «è solo una vittima inconsapevole della società malsana che la attornia, dell'occidentalismo infetto che ha rovinato un popolo con un'identità secolare»<sup>148</sup>. Con questo racconto dai toni bui e grotteschi, l'autrice riassume un sentimento che, a suo dire, è in verità comune a molti cittadini romeni. L'influenza occidentale è sentita, a distanza di tempo, come una minaccia all'autenticità di ciò che si riconosce come proprio.

Questo sentimento di perdita ricorre in diversi testi letterari finora citati. Zlatan, protagonista del romanzo *E se Fnad avesse avuto la dinamite?* di Elvira Mujčić, afferma che «l'Italia stava uccidendo il mio spirito dell'Est»<sup>149</sup>, ritenendo quindi benefico il viaggio di ritorno. Sua madre, a sua volta, lo biasima a causa di determinati comportamenti: «Sai che non è bello perdere così le proprie radici. Ormai sei tutto occidentale»<sup>150</sup>. Mirsad, personaggio del romanzo *La mano che non mordi* di Ornela Vorpsi, «è triste perché l'Occidente non capisce le verità di noi altri dell'Est, dell'ex Est. - Perché noi abbiamo delle verità ben diverse dalle loro, - continua a ripetermi al telefono»<sup>151</sup>. La trasformazione, l'incontro tra diversi mondi che rifiutiamo di chiamare 'civiltà', ma che sembrano, attraverso la testimonianza di tante voci, costituire spazi incomunicabili, generano sentimenti

contrastanti in chi li vive. L'incontro talvolta pare acuire proprio il riconoscimento di un'identità definita per contrapposizione all'Ovest che dall'altra parte si incontra.

### 1.3 "Noi non siamo popoli giocosi"

Il saggio di Marius Ivaškevičius si concludeva con le seguenti parole:

Niente è impossibile per chi è cresciuto sotto i sovietici. Siamo venuti su incredibilmente forti. È una sensazione che provo soprattutto osservando le facce ingenuie della gente dell'Ovest. Sono come quei grossi amur: vegetariani e innocui, mentre noi dell'Est abbiamo assaggiato di tutto. Purché quella santa ingenuità non ci tragga in inganno.<sup>152</sup>

Ivaškevičius è in parte ironico: la durezza degli uni e la dolcezza degli altri potrebbe riservare sorprese e, anzi, una trappola sembra già insita in questa stessa contrapposizione. È interessante, quindi, ora che qualche parola è stata spesa su aspetti storici, politici e sociali che permetterebbero di vedere nell'Est Europa una realtà a sé, ragionare su quelli umani, osservati o presunti, avendo come primo riferimento i testi. Gli *amur* di cui scrive Ivaškevičius sono grossi pesci di acqua dolce: nonostante le loro dimensioni considerevoli, non sono davvero pericolosi in quanto si nutrono di piante acquatiche. L'immagine del vegetarianesimo come qualità degli *altri*, è presente – e articolata – anche nel romanzo *Cercasi Dedalus disperatamente* della croata Vera Slaven. La voce narrante è forse la voce di un popolo che dialoga con se stesso, mentre il tema è sempre quello di provare a dare un senso alla guerra in ex Jugoslavia:

Perché combattete, perché morite, perché uccidete, perché odiate, perché amate...? Per la verità, per la purezza, per la "Pravda", per mio fratello, per mia moglie, per il mio bambino che non crescerà mai... [...]  
Ma da quando siamo noi nei Balcani i turchi?  
Ma da quando siamo noi Slavi i vigliacchi?  
Ma da quando siamo noi sporchi, non siamo stati sporcati dai soldi, non siamo stati sporcati dalla vanità, dal lucro o dalla parola non sostenuta.  
Ma da quando il sangue sporca, il sangue pulisce, con il sangue si pulisce.  
Siete gli ultimi carnivori in un mondo di finti vegetariani, siete gli ultimi pazzi che credono che esista un dio migliore del dio denaro, siete ipnotizzati, imbrogliati, intrappolati. [...]  
Noi non siamo popoli giocosi, mica siamo francesi.<sup>153</sup>

Il 'noi' che ricorre così spesso, sono gli abitanti dei Balcani, sono gli Slavi, sono anche coloro che «credono che esista un dio migliore del dio denaro»: una triplice identificazione che offre riferimenti storico-geografici, etnici, e socio-politici. Questo 'noi' raccoglie gli ultimi carnivori in

un mondo che è ormai cambiato mentre i vegetariani, gli occidentali che non mantengono la parola data, sono ‘finti’: possono permettersi di essere vegetariani in quanto le loro scelte non sono più dettate dalla carenza, dalla necessità. L'estratto riflette sulle motivazioni della guerra e si configura come un dialogo interiore, una discussione estemporanea e senza luogo, dove a contrapporre i diversi pensieri è sempre una stessa voce.

Nei testi letterari delle autrici provenienti dall'area balcanica, la guerra si presenta in modi diversi: dalla narrazione esplicita degli eventi, al ricordo che coinvolge emotivamente chi l'ha testimoniata, fino alla traccia sottile che funge da linea divisoria, da ‘segnatura’, nell'accezione di Roberto Beneduce<sup>154</sup>, tra un prima e un dopo che mai più potranno essere riconciliati. E talvolta, prima ancora dell'evento, la guerra figura come immagine di un destino comune, dato dal carattere di un popolo: ne *Il paese dove non si muore mai*, per esempio, Ornela Vorpsi scrive: «Quanto avevano bisogno di tragedia! Tutto il mio magnifico paese ha una tale sete di tragedia! La inventa dal nulla, così come il Creatore ha inventato noi da un nulla di polvere».<sup>155</sup> E l'idea di una tragedia endemica, cronica, è presente anche in *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* di Elvira Mujčić, quando il protagonista Zlatan, nell'incontrare i suoi vecchi vicini e conoscenti bosniaci, si domanda:

Perché la Bosnia intera mi sembra un museo di guerra? [...] Che sia perché, una volta che la tragedia si insinua sotto la pelle, non ci abbandona mai più? E dovremmo aspettare le nuove generazioni, allora, ma ho come l'impressione che anche queste non facciano altro che ripetere il viatico delle vecchie.<sup>156</sup>

Questa tragedia è il segno di ciò che è stato e impregna gli individui, manifestandosi poi nel loro modo di vivere, esprimersi, pensare. Si abbandona ogni tentativo razionale di ordinare la maniera di pensare e di vivere di un popolo e gli eventi tragici che lo coinvolgono tra conseguenze e cause: sembra infatti delinearsi un rapporto quasi ciclico tra i due elementi, fino a indicare la cultura stessa come complice della guerra. La giovane protagonista del romanzo poco sopra citato di Vorpsi confida:

Io amo molto le favole, ma c'è un piccolo problema: le favole del mio paese sono tutte piene di partigiani che quando vengono catturati dai nazisti mangiano la lettera del Partito (il trattato che devono diffondere), perché il segreto non cada nelle mani del nemico. Quando ha inghiottito l'intera lettera e viene torturato, il partigiano non rivela dove sono i suoi compagni-amici degli ideali e muore, mentre la neve bianca si arrossa del suo sangue rossissimo. Il nemico-tedesco sente l'ultimo desiderio che le labbra del partigiano albanese formulano nell'articolo della morte: “Viva l'Albania, viva il Partito comunista, abbasso i nazisti tedeschi”. Lui non morrà senza aver pronunciato queste parole. Il militare tedesco è sconvolto; avrà da riflettere di fronte a tanto coraggio e amore per la patria.<sup>157</sup>

Il sangue che, nel romanzo di Vera Slaven, pulisce, qui – rossissimo – sembra quasi la prova di purezza del partigiano-martire. E se la guerra, in questo estratto, si annida là dove i bambini cercano insegnamenti per la vita, le favole, nell'estratto seguente, proveniente da *La mano che non morde*, Ornela Vorpsi illustra come la sua traccia permanga nelle relazioni umane. La protagonista, albanese, conosce Dušan. Lui le chiede di dove sia:

- Albanese, - rispondo a disagio, perché l'Albania sulle spalle non è un peso facile, spesso si devono spiegare un sacco di cose: “Che lingua si parla in Albania? [...] Come si chiamava il vostro dittatore, mi sfugge il nome! Voi siete un popolo slavo, no? [...] Tremendi gli albanesi! Che popolo crudele! Hanno messo le loro sorelle sul marciapiede!”<sup>158</sup>

Ma la situazione si capovolge quando la donna apprende che lui è serbo:

Lo ascoltavo, e intanto pensavo: ecco, davanti a te hai uno di quelli che ti sventrano con la baionetta mentre lo sguardo rimane comunque assente – lui è di quelli che ti violentano sotto gli occhi della tua famiglia per poi spapolarti il cervello contro il muro di casa.

Dušan è una delle creature più gentili che la vita mi abbia fatto conoscere, ma tante storie di guerra e orrori tra serbi e croati, serbi e bosniaci, serbi e albanesi del Kosovo mi si affollano in testa mentre lui mi confessa che vuole diventare fotografo di moda.<sup>159</sup> [...]

I suoi occhi assenti lasciavano credere che dentro di lui dimorasse un concentrato di violenza fusa. Come quegli esseri in cui senti il furore che li consuma. I miei presentimenti sulla personalità di Dušan devono essere erranei, perché lui permane squisito.<sup>160</sup>

Ecco apparire l'immagine di una persona ‘capace di tutto’ perché proveniente da una regione associata alla violenza. Qualsiasi qualità di questo giovane è insufficiente a ridurre il sospetto perché proprio il suo apparire insospettabile, a scapito di ciò che è in grado di compiere, è un elemento integrante di quell'immagine stereotipata di ‘pericolo dormiente’.

Non è rara l'accezione che i popoli dei Balcani – regione, a suo tempo, denominata ‘polveriera d'Europa’<sup>161</sup> - siano particolarmente propensi alla violenza. Mark Mazower, nel saggio che dedica alla storia di questa area, osserva che seppur diffusa tale idea non è giustificata da fatti storici: molte delle forme di violenza più atroci della storia recente hanno avuto luogo altrove. La questione, osserva, non è tanto la violenza quanto la crudeltà: «il comportamento, non i numeri»<sup>162</sup>. E se è difficile sostenere che questi popoli siano più crudeli di altri, è altrettanto difficile osservare tendenze che portino a ritenerli più violenti in generale: la criminalità, prosegue, non ha tassi molto diversi da altri luoghi in Europa, le aggressioni causate dall'abuso di alcool o i gesti dettati dall'odio razziale non si presentano in quantità maggiore che, ad esempio, in Europa del nord.<sup>163</sup>

Assunzioni simili sembrano invece vagamente imparentate con l'idea che il conflitto bellico recente sia avvenuto a causa delle tensioni da sempre presenti tra popoli della Jugoslavia. Per Stokes, ad esempio, tale idea costituisce un «argomento pigro» oltre che falso e fuorviante per la comprensione della situazione, dal momento che serbi, croati e bosniaci raramente si sono trovati a combattere gli uni contro gli altri.<sup>164</sup>

Differenza, come già notato da Huntington, non significa conflitto e conflitto non significa violenza. In effetti livelli più alti di conflitto non hanno come conseguenza una violenza maggiore, sostengono Brubaker e Laitin: persino là dove la violenza può essere ricondotta a un conflitto preesistente, non è corretto utilizzare quest'ultimo come spiegazione naturale della violenza: quest'ultima «non è un grado quantitativo di conflitto ma una forma qualitativa del conflitto».<sup>165</sup> Secondo Huntington, invece, proprio le differenze di civiltà, quelle che riconosce nelle diverse opinioni sul rapporto tra uomo e dio, tra l'individuo e il gruppo, tra il cittadino e lo stato, tra genitori e figli, tra mariti e mogli e così via, possiedono il potenziale per produrre i conflitti più violenti.<sup>166</sup> Nell'area dei Balcani, secondo lo studioso, le differenze sarebbero diventate fonte di tensione nel momento in cui sono terminati gli Stati definiti prima d'allora in base all'ideologia, lasciando il primato proprio alle caratteristiche culturali e religiose dei popoli.<sup>167</sup> Mazower, invece, evidenzia come questa immagine sia in gran parte costruzione dello sguardo occidentale rivolto verso i Balcani. L'intervento della NATO, che ha dato la falsa percezione che sia possibile condurre una campagna militare con minimo spargimento di sangue, e l'assidua copertura mediatica, hanno prodotto l'illusione che persino la guerra in mano all'Occidente sia qualche cosa di profondamente diverso. «Catalogare la violenza balcanica come primitiva e anti-moderna è diventato per l'Occidente un modo per mantenerne le volute distanze», scrive. Le radici della ferocia di quel conflitto «non sono da ricercare nelle mentalità balcaniche ma nella natura stessa della guerra civile, condotta con le risorse tecnologiche dell'era moderna».<sup>168</sup>

Nel tentativo di produrre un pensiero razionale sul conflitto avvenuto nella propria terra natale, la Bosnia, Zlatan, protagonista del romanzo di Elvira Mujčić, finisce per servirsi della metafora del tradimento tra uomo e donna:

So bene che il male è dentro di noi, che è in ognuno di noi e non in un mostro che non ci riguarda. Il male ci riguarda tutti, solo che molti di noi non arrivano mai al limite che non bisognerebbe oltrepassare. Martina, una volta, mi disse che era stata fedele fino a che non aveva tradito la prima volta. Disse che, fino a quel momento, il tradimento le sembrava una cosa orribile, impossibile da commettere e poi nascondere come se nulla fosse. Poi, però, ha tradito, e ha scoperto che non era niente di che, anzi! Ci si poteva convivere tranquillamente, dividendo la mente in due. Bastava oltrepassare la linea una volta.<sup>169</sup>

La metafora sembra aiutare Zlatan a comprendere l'accaduto tanto quanto lo porta fuori strada. Ma la sovrapposizione nella sua mente fra eventi che riguardano popoli e Paesi ed eventi tipici del privato, e in particolare della sfera delle relazioni fra donne e uomini, non è inusuale e conosce diverse vie. Se è vero che la violenza etnica e nazionalista è fortemente connotata dal punto di vista del genere, anche la rappresentazione di tale violenza lo è: il linguaggio che si utilizza per parlarne ricorre spesso a metafore di genere, basti pensare all'idea della 'Nazione', pura, 'violentata' dal suo aggressore, in questo caso interno.<sup>170</sup>

Un tentativo forse particolarmente originale di riflettere sulle diverse tipologie di conflitto per analogia è quello compiuto da Enisa Bukvić, anche lei di origine bosniaca, quando nel suo libro autobiografico *Io, noi, le altre* racconta di essere stata vittima di *mobbing*:

Mi sono resa conto che da qualche tempo subivo torture psicologiche, ma non ero consapevole e poi, quando lo avevo capito, non avevo la forza per reagire. È una caratteristica anche di mia madre. Ho capito che non m'ero ancora completamente liberata dal vittimismo.<sup>171</sup>

Bukvić collega il vittimismo di sua madre alla disparità di genere che caratterizza la società nella quale quest'ultima è cresciuta e vissuta e si ribella contro l'idea di poter seguire la stessa strada. Ma lo schema riconosciuto dall'autrice è ora ricollegato alle dinamiche che subisce sul luogo di lavoro. In questo resoconto, quasi si trattasse di un insegnamento che si vuole trasmettere, considera la possibilità di reagire al *mobbing* subito, e la sua logica segue un percorso inaspettato:

A un certo punto, confusa, ho capito che riflettevo molto su fino a che punto potermi spingere per non distruggere la supervisore. Forse inconsciamente mi dispiaceva per lei, ma sapendo che in passato ho permesso a tante persone di farmi del male, ho deciso di pensare prima di tutto a me stessa [...].  
[Ho capito che] in quanto bosniaca, ho dentro di me alcune caratteristiche del mio popolo come quella di pensare più agli altri che a me stessa. Così mi spiegavo alcuni fenomeni riguardo la guerra nella ex Jugoslavia, e pensavo che probabilmente per questo i bosniaci si siano trovati in molte situazioni difficili in cui non hanno reagito, soprattutto i musulmani. E proprio su di loro è stato compiuto il genocidio.<sup>172</sup>

Ecco dunque emergere una nuova caratterizzazione di un popolo, l'idea che il popolo possa 'contenere' delle qualità intrinseche che poi lo portino a determinati esiti storici. In questo caso, a comportamenti umani distanti tra loro per collocazione e gravità – *mobbing* e genocidio – Enisa Bukvić sembra voler riconoscere una radice comune data in primo luogo dalla predisposizione culturale non tanto degli uni a prevaricare quanto degli altri a subire. Il passaggio può sembrare fantasioso, invece può essere utile osservare che fenomeni sociali in apparenza distanti tra loro possono possedere analogie molto forti. Ne scrive Gabriele Griffin, nel saggio su *Razza, etnia,*

*genere e migrazione in Europa*, dove menziona il fenomeno della dissociazione: in questo contesto, l'incapacità, a livello sociale, di ricondurre determinati problemi alla loro dimensione reale. Griffin si riferisce in particolare alle donne dell'Est Europa le quali spesso non sembrano in grado di riconoscere il collegamento tra questioni di esclusione e discriminazione nella propria realtà e altre dinamiche di esclusione più note quali la segregazione dei neri negli Stati Uniti d'America.<sup>173</sup> Questa mancata consapevolezza può essere dovuta anche a una politica, continuata nel tempo e caratterizzante proprio dei regimi che hanno guidato i Paesi dell'Europa centro-orientale, di svalutazione del pensiero femminista. Nella comunicazione pubblica e nei media ungheresi, ad esempio, il femminismo è stato a lungo rappresentato come qualche cosa di innaturale ed egoistico, qualcosa con cui nessuna donna dovrebbe voler avere a che fare.<sup>174</sup> D'altra parte, però, serve notare che l'esistenza di un 'pensiero' non garantisce le modalità di diffusione e accoglienza dello stesso. Un problema immediato che gli studi di genere si trovano ad affrontare nell'affacciarsi ad Est, per esempio, è dato dalla configurazione stessa delle lingue slave che rendono difficile la distinzione fra termini essenziali.<sup>175</sup> L'aspettativa che quindi una particolare consapevolezza sia portata in superficie e condivisa si scontra con ostacoli relativi alla circolazione delle idee e al loro contatto con le culture e i modi di categorizzare la realtà preesistenti. Accostamenti inusitati, quale quello che Zlatan, nel romanzo di Elvira Mujčić, tenta tra le relazioni tra uomo e donna e la guerra, o quello della voce narrante, nel testo autobiografico di Enisa Bukvić tra mobbing e genocidio possono costituire delle vie verso l'inclusione di qualcosa di altrimenti incomprensibile nella propria sfera di comprensione.

Ricollegandoci al dato linguistico citato poco sopra, si può menzionare che proprio la percezione di vicinanza tra lingue può essere alla base di un senso di identità comune. La considerazione non può certo riguardare la totalità dell'Europa centro-orientale, ma può avere un senso, con una sfumatura ironica, per aree le cui lingue condividono basi comuni: «I Balcani saranno divisi da guerre, da religioni, da lingue diverse, ma se c'è una cosa che li unisce è questa parola. Si pronuncia allo stesso modo in tutte le lingue balcaniche e significa esattamente la stessa cosa»<sup>176</sup>, scrive Anilda Ibrahim in *L'amore e gli stracci del tempo*. Si riferisce, naturalmente, a *kurva*, termine dispregiativo utilizzato per designare una donna di facili costumi. Il termine non è cambiato e continua a unire, mentre le stesse lingue hanno già modificato la loro definizione:

“[...] sto leggendo questo libro in italiano perché là non li vendono in serbo-croato e...”  
 “Vedi? Lo vedi? La chiami serbo-croato, questa lingua, come tuo padre continua a dire che è jugoslavo. Ma siete semplicemente matti! Perché quella lingua non esiste più e quel paese non esiste più!”<sup>177</sup>



A parlare per primo è Zlatan e a rispondergli è suo zio, un personaggio che nel corso del romanzo svolge un ruolo di guida nei confronti del giovane che nulla sa del Paese che ha abbandonato proprio mentre cominciava la guerra. Il bagaglio linguistico a disposizione dei popoli che abitano la regione dei Balcani non muta dal giorno alla notte, ma le definizioni sembrano fare una differenza cruciale. La definizione stessa di ciò che è 'lingua' di un determinato popolo costituisce innanzitutto una questione politica.<sup>178</sup>

In *Comunità immaginate*, Anderson ripercorre il processo di affermazione delle lingue 'ufficiali' e letterarie lungo la linea del ventesimo meridiano, avvenuto grazie anche a sforzi 'dall'alto' e ispirato da un'idea di 'nazione' non necessariamente portata all'estremo. Non circoscrive la zona di riferimento sotto un termine comune, ma elenca i Paesi – dalla Finlandia all'ex Jugoslavia – che si collocano lungo quella linea. Menziona quindi come, a partire dalla fine del Settecento, ci sia stata una proliferazione di dizionari e grammatiche, testi che miravano a istituzionalizzare la lingua locale.<sup>179</sup> La lingua, spiega Anderson, proprio perché non se ne può mai conoscere l'esatta data d'origine, assicura un sentimento di unità con qualcosa di più grande: «esiste un genere di comunità contemporanea che può essere suggerita solo dalla lingua», scrive, riferendosi per esempio alle canzoni, alle poesie, agli inni. Lo studioso sostiene dunque che in ultima istanza l'odierno concetto di nazione sia basato sulla lingua e non sul sangue, perché ogni nazione prevede la possibilità che col tempo chiunque possa in qualche modo confluire in una comunità linguistica e 'naturalizzarsi'.<sup>180</sup>

Anche per queste ragioni negli Stati dell'Europa centro-orientale molta attenzione è stata dedicata ai processi di istituzionalizzazione della lingua: i grandi e frequenti mutamenti lo richiedevano affinché gli stessi confini nazionali potessero essere più definiti. Come scrive Caldarelli, parlando dei mutamenti socio-politici avvenuti nei Paesi socialisti e loro influenza sull'espressione linguistica letteraria, la lingua segue i mutamenti della società non da oggetto passivo ma «come soggetto e testimone vivo che interagisce con i vari aspetti del comportamento sociale»<sup>181</sup>.

Un forte denominatore comune che emerge da quanto osservato finora è proprio il cambiamento, nelle sue numerose forme, con conseguenti sfide alla possibilità di definire, categorizzare. Zlatan attende pazientemente che suo zio gli dia qualcosa e riflette:

Immaginavo già che mi avrebbe dato uno di quei libri della storia bosgnacca. Che nome terribile! La prima volta che l'ho sentito pensavo fosse una nuova offesa, invece mi spiegarono che no, era ufficiale, e lo si usava per identificare i bosniaci musulmani. Io non l'ho mai usato, mi suonava come l'immagine di un uomo privo di braccio. Continuavo semplicemente a dirmi bosniaco. Anzi, all'inizio, sulla prima carta d'identità italiana, alla voce nazionalità, avevo fatto scrivere ex-jugoslavo. Ma l'impiegata comunale mi disse che non potevo essere un ex-qualcosa, non potevo essere ad esempio ex-

sposato, ma divorziato. Nel momento in cui si era ex rispetto a qualcosa, esisteva una nuova parola per definirsi.<sup>182</sup>

La prima difficoltà di carattere lessicale che sorge di fronte al cambiamento è la definizione della propria appartenenza. Zlatan sente che la sua identità è profondamente legata a quell'essere 'ex-qualcosa': a differenza degli ex-sposati che diventano divorziati, per lui nessun nuovo termine risulta soddisfacente. «Tutto nei Balcani è giovane, solo così si può spiegare la forza e la furia con le quali si distrugge e poi si crea di nuovo in periodi così brevi».<sup>183</sup> Questa riflessione di Vera Slaven evoca nuovamente l'immagine dell'attività vulcanica, della collisione, della frattura.

Nel suo prologo al libro *Il nostro viaggio*, Enisa Bukvič scrive:

Amo Roma e l'Italia. Accetto senza difficoltà questa società e la sua mentalità e, allo stesso tempo, mi faccio accettare, probabilmente perché provengo da una terra dove diverse culture – almeno quattro – convivono insieme già da secoli e io porto questa preziosa caratteristica multiculturale nei miei geni. Penso, comunque, che potrei trovarmi bene in qualsiasi parte del mondo: i bosniaci, consapevoli della propria identità multiculturale, sono veri cosmopoliti e io sono una di loro.<sup>184</sup>

Secondo l'autrice la multiculturalità che caratterizza il luogo dal quale proviene è penetrata a fondo in lei e nelle persone che provengono da situazioni analoghe<sup>185</sup>, diventando parte dell'identità individuale, prima ancora di una possibile identità nazionale o etnica. Prima, infatti, dello sgretolamento dei regimi, in Jugoslavia come in Unione Sovietica, era in atto il particolare meccanismo della 'istituzionalizzazione della multinazionalità' che si esprimeva nella «codificazione ufficiale, oggettificata, della eterogeneità etnica come eterogeneità nazionale», tradotta nella valorizzazione sistematica delle lingue nazionali o del folklore, nello sviluppo di un sistema di educazione che permettesse l'utilizzo delle diverse lingue<sup>186</sup>, o semplicemente nella separazione concettuale tra cittadinanza e nazionalità<sup>187</sup>. Il residuo di tale sistema è riconoscibile nelle realtà multinazionali che sono emerse: Brubaker e Cooper esemplificano come legami tra certe etnie siano percepiti più intensamente di quelli tra alcune altre, all'interno dello stesso Stato o, invece, attraverso i confini nazionali. Un linguaggio impregnato di categorie, sia nella vita politica che nel quotidiano, divide la popolazione in gruppi ben definiti, ma tale codice, sottolineano gli autori, è «*elemento costituente* delle relazioni sociali, non dovrebbe essere preso come *fedele descrizione* delle stesse».<sup>188</sup>

Curiosamente, pur parlando di etnia, di cultura e di nazionalità in questi contesti, il termine 'identità' non sembra davvero indispensabile. Come nota Handler, il concetto di 'identità' non è da considerarsi uno strumento di analisi trasversale e neutrale, ma è, anzi, secondo evidenze storiche e etnografiche, proprio del moderno mondo occidentale.<sup>189</sup> Ciò che forse precede

l'entrata in scena del discorso identitario è che certe modalità di esaltazione di nazionalità o dell'etnia all'interno di queste strutture multinazionali, possono aver costruito consapevolezze etniche raccoltesi sotto il nome utilizzato per indicarle<sup>190</sup> e diffuso negli Stati succeduti ai regimi «aspettative di appartenenza» con radici profonde.<sup>191</sup> Così, proprio i luoghi costruiti su un'idea di convivenza, nota Fabietti, sono diventati luoghi di «politicizzazione dell'etnicità»: un fenomeno evidente negli Stati dell'Europa centro-orientale formatisi in seguito allo sgretolamento dei precedenti organismi multinazionali in maniera analoga a quanto accade negli Stati nella fase post-coloniale<sup>192</sup>. Successivamente, infatti, si è assistito a intensi processi di omogeneizzazione nazionale, non soltanto a livello politico ma anche e soprattutto sociale, spiega Brubaker. Questo processo che, sottolinea lo studioso, può avvenire senza che vi sia un'agenda esplicita, in Europa centro-orientale è avvenuto in maniera particolarmente significativa nel corso dell'ultimo secolo. Brubaker fa notare come oggi le mappe etnodemografiche di quella regione somiglino molto a mappe politiche, e, citando Ernest Geller, osserva come tale immagine sia passata dallo stile di Kokoschka a quello di Modigliani<sup>193</sup>, nella maniera in cui ha gradualmente perso quegli accostamenti di colore molteplici ed imprevedibili caratteristici del primo pittore per mostrare, come più consoni allo stile del secondo, aree omogenee sempre più estese, che rappresentano la composizione etnica e religiosa delle regioni.

Ma ritornando alla dimensione individuale, quella che più ci interessa, si può ricordare come questo essere perennemente 'ex-qualcosa' segni l'esistenza e l'identità delle persone. La figura dell'immigrato proveniente da un indistinto 'Est' viene portata in primo piano nel film *The Terminal* diretto da Steven Spielberg, dove l'identità nazionale e personale del personaggio di Viktor Navorski vive una profonda crisi dal momento che, improvvisamente, si trova a non avere più un Paese d'origine. Shinichi Nakamoto, nella sua analisi del film, fa notare che l'elemento di maggiore rilevanza di tale trama è proprio la collisione di interessi: per la burocrazia, l'identità di Navorski è un problema insolubile, che disperatamente si vuole eliminare.<sup>194</sup> L'opposizione tra i diversi mondi che si incontrano è perennemente presente: le televisioni e la pubblicità mettono in campo valori che Navorski non condivide.<sup>195</sup> La sua presenza è estranea eppure è interna alla struttura dell'aeroporto, luogo dell'intera azione: pur essendo innocuo, è percepito come una minaccia. Nel suo essere estraneo, Navorski paradossalmente non potrebbe essere collocato meglio; quello che Augè avrebbe definito un non-luogo, l'aeroporto, diventa l'unica casa possibile di un non-individuo quale Navorski in quel momento risulta.

Nel corso di una puntata del programma dedicato al mondo del doppiaggio "Voice Anatomy" che va in onda ogni domenica su Radio24, Pino Insegno intervista Angelo Maggi, doppiatore di Tom Hanks. Ricordando l'esperienza di *The Terminal*, diventa oggetto della conversazione la

difficoltà di imitare il cosiddetto accento slavo (il personaggio di Navorski proverrebbe da una fantomatica Repubblica di Krakozhia). Il doppiatore viene invitato a recitare “L'infinito” di Giacomo Leopardi dando una dimostrazione di tale accento. Dopo aver ascoltato pochi versi il conduttore commenta tra sé e sé: «Sembra una dichiarazione di guerra!»<sup>196</sup>. Sembra dunque indelebile, in qualche senso, nella percezione dell'europeo occidentale, il collegamento fra un tono minaccioso e una durezza innata e la sonorità di una pronuncia dell'Est. A modo proprio lo menziona, nel corso dell'intervista, anche Enisa Bukvić: «noi [dei Paesi dell'Est per la] maggior parte siamo slavi, no? Si sente, le lingue sono simili. [Nei] ragionamenti [siamo] simili. Siamo duri, siamo dure noi donne dell'Est, in particolare, determinate, insomma, molto più che italiane! Hai notato questo?»<sup>197</sup>. L'idea di questi popoli ‘non giocosi’, evocata da Vera Slaven, riposa su una lunga storia di cui sono stati qui evidenziati alcuni passaggi.

NOTE:

<sup>1</sup>Kirshenko 2001, p.107. Anche Todorova fa notare che ‘Europa dell'Est’ è un termine scorretto perché spesso i luoghi che denomina si trovano ‘più a ovest dell'ovest’ (per esempio, Praga rispetto a Vienna) e soprattutto non percepito così dagli stessi europei dell'Est (Todorova 1996, p.6).

<sup>2</sup>Cornis-Pope, Neubauer 2002, p.3.

<sup>3</sup>Huntington 1993, pp.29-30.

<sup>4</sup>Szücs 1996, pp.8-9.

<sup>5</sup>Huntington 1993, pp.30-31.

<sup>6</sup>Stokes 1997, p.7, pp.21-22. Huntington 1993, pp.30-31.

<sup>7</sup>Huntington 1993, pp.30-31.

<sup>8</sup>Stokes 1997, p.19, pp.21-22.

<sup>9</sup>Huntington 1993, pp.29-30.

<sup>10</sup>Vitale 2001, pp.92-93.

<sup>11</sup>Todorova 1996, p.9. La studiosa esprime l'idea nel criticare l'opera di Szücs.

<sup>12</sup>Marinelli 2008, p.73. Marinelli la descrive come una «fascia mediana, [...] slava e non slava, perché anche baltica (lettone e lituana), romanza (italiana e romena), germanica (tedesca e yiddish), ugro-finnica (finlandese, estone e ungherese), albanese, greca e turca» la quale «non a caso è stata ed è considerata, a seconda delle contingenze e delle convenienze storico-politiche, Est o Ovest o forse [...] un enorme “non-luogo” d'Europa [...]» (p.74).

<sup>13</sup>Marinelli 2008, p.75.

<sup>14</sup>Brubaker 1998b, p.120.

<sup>15</sup>Brubaker 1998b, p.62.

<sup>16</sup>Brubaker 1998b, p.62.

<sup>17</sup>Cornis-Pope, Neubauer 2002, p.23.

<sup>18</sup>Cornis-Pope, Neubauer 2002, p.8.

<sup>19</sup>Cornis-Pope, Neubauer 2002, pp.3-7.

<sup>20</sup>Neubauer 2003, p.6.

<sup>21</sup>«Central European culture has for centuries oscillated between the myth of Western universalism and the stereotype of Eastern parochialism, in reality combining both paradigms, whose tangle constitutes to my mind the very ‘essence’ of the region. After 1989, Central Europe ceased to be perceived as a dominium of German and Russian political interests; instead, a pursuit of a common cultural and historical identity of the region began. Therefore, Czeslaw Milosz and Milan Kundera, among others, opposed decisively the vision of our region as exclusively a zone of influence of political superpowers. The authors demanded a search for a regional historical unity that would contribute to the Central European identification of the area» (Górska 2011, p.5).

- [22](#)Neubauer 2003, p.7. Ne scrivono anche Cornis-Pope e Neubauer (p.9): «For our purposes the unifying feature of East-Central Europe is the struggle of its peoples against the German and Russian hegemonic threats».
- [23](#)Todorova 1996, p.20.
- [24](#)Todorova 1996, p.15.
- [25](#)Neubauer 2003, p.8.
- [26](#)Todorova 1996, p.36.
- [27](#)Todorova 1996, pp.5-6.
- [28](#)Neubauer 2003, p.9. Lo studioso si domanda infatti se ne facciano parte l'Ucraina, la Bielorussia e la Moldavia.
- [29](#)Kloczowski 2009, pp.11-12.
- [30](#)Szücs 1996, p.12.
- [31](#)Szücs 1996, p.7. Anche Todorova, richiamandosi a Szücs, fa notare come l'etnocentrismo europeo occidentale sia evidente nelle già classificazioni dei diversi 'orienti' - medio, lontano, vicino (*east near, middle, far, eastern europe*) – mentre dall'altra parte ci sarebbe un solo Occidente la cui definizione non dipende dalla posizione nella quale si trova rispetto ad altre regioni (Todorova 1996, p.6).
- [32](#)Marinelli 2008, p.16.
- [33](#)Cornis-Pope, Neubauer 2002, pp.18-19.
- [34](#)Cornis-Pope, Neubauer 2002, pp.18-19.
- [35](#)Górska 2011, pp.2-3.
- [36](#)Brubaker 2010a, p.203.
- [37](#)Górska 2011, p.8.
- [38](#)Kiš 1987, p.7.
- [39](#)Delsol 2009, p.74.
- [40](#)Delsol 2009, pp.75-76.
- [41](#)Delsol 2009, p.78.
- [42](#)Wolff 1994, pp.1-2.
- [43](#)Wolff 1994, p.3.
- [44](#)Wolff 1994, p.4.
- [45](#)Wolff 1994, p.13.
- [46](#)Cornis-Pope, Neubauer 2002, pp.24-25. Gli autori citano "Rome versus Byzantium", articolo pubblicato da Peter Michielson sul giornale NRC Handelsblad (30 ottobre 1999).
- [47](#)Todorova 1996, p.35.
- [48](#)Marinelli 2008, pp.14-15.
- [49](#)Górska 2011, p.10.
- [50](#)Stokes 1997, pp.32-33.
- [51](#)Said 1979, p.73.
- [52](#)Said 1979, p.57.
- [53](#)Wolff 1994, p.7.
- [54](#)Wolff 1994, p.8.
- [55](#)Wolff 1994, p.8.
- [56](#)Corrin 1992b, p.2.
- [57](#)Górska 2011, p.11.
- [58](#)Kiš 1987, pp.6-7. Traduzione mia.
- [59](#)Cornis-Pope, Neubauer 2002, p.12.
- [60](#)Glissant 1998, p.28.
- [61](#)Cornis-Pope, Neubauer 2002, p.13. «Above all, they canonized national poets. In the early phases of constructing a national literature this usually meant the revival of an older poet; in the later phases it amounted to the apotheosis of a nineteenth-century one. All peoples of East-Central Europe manufactured in this way national icons: the Hungarians glorified Sándor Petőfi (original name Petrović; 1823-49), the Poles Adam Mickiewicz (1798-1855), the Serbs and the Montenegrin Petar Njegoš (1813-51), the Czechs Karel Michálek (1810-36), the Romanians Mihai Eminescu (1850-1889), the Bulgarians Hristo Botev (1848-76), and the Slovenes France Prešeren (1800-49). The philologists were the sculptors of these national monuments» (p.15).
- [62](#)Neubauer 2003, p.4.
- [63](#)Kakolewski, Olendzki 1993, pp.59-60.
- [64](#)Todorova 1996, p.12., cita Milosz C., 1986, "Central European Attitudes" in: *Cross Currents. A Yearbook of Central European Culture* 5, n.2, anno 1986, pp.101-108.
- [65](#)Górska 2011, p.4.
- [66](#)Górska 2011, p.2., cita M. Bodrožić, 2001, "Europa Środkowa, wirtualna tęsknota" in: W. W. Ronge (a cura di), *Kafka. Kwartalnik Środkowoeuropejski*, 2001, No 2, p. 56.
- [67](#)Intervista a Sarah Zuhra Lukanić, 16/07/2015, Roma.
- [68](#)Intervista a Enisa Bukvić, 26/06/2015, Roma.
- [69](#)Intervista a Anilda Ibrahim, 22/09/2015, Roma.

- [70](#)Bukvič 2008, p.15.
- [71](#)Intervista a Duška Kovačević, 04/04/2015, Milano.
- [72](#)Intervista a Anilda Ibrahim, 22/09/2015, Roma.
- [73](#)Brubaker 2004, pp.362-365.
- [74](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [75](#)Intervista a Irina Ţurcanu, 12/05/2015, Piacenza.
- [76](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [77](#)Vorpsi 2007, p.5.
- [78](#)Mujčić 2009, p.20.
- [79](#)Mujčić 2012, p.64.
- [80](#)Sorina 2006, p.173.
- [81](#)Sorina 2006, p.282.
- [82](#)Stokes 1997, p.163.
- [83](#)Stokes 1997, p.162.
- [84](#)Todorov 2011, p.41.
- [85](#)Cockerham 1999, p.43.
- [86](#)Stokes 1997, p.185.
- [87](#)Cockerham 1999, p.168. L'autore parla dell'atteggiamento delle persone nei confronti della propria salute: da una parte nei sistemi comunisti la responsabilità era delegata allo Stato, ma dall'altra non vi era sufficiente volontà da parte di questo di assicurarsi che il sistema sanitario risolvesse davvero i problemi dei cittadini.
- [88](#)Stokes 1997, p.200.
- [89](#)Dones 2007, p.84. In questo estratto del romanzo *Mari Ovunque* della scrittrice di origine albanese Elvira Dones, amici «che un tempo ascoltavano di nascosto musica straniera [...], ex studenti [che] avevano letto libri vietati, ex appassionati, ex ingenui, ex poeti» si incontrano in occasione della liberazione di uno di loro dalla prigione politica. Parlano «eccitati della caduta del regime comunista. [...] Ora sarebbero diventati come gli altri in Europa, ripetevano [...] in una specie di litania.»
- [90](#)Stokes 1997, p.181.
- [91](#)Castle-Kanerova 1992, p.122.
- [92](#)Antic 1992, p.172.
- [93](#)Antic 1992, p.173.
- [94](#)Cockerham 1999, p.1.
- [95](#)Cockerham 1999, p.1, p.9.
- [96](#)Cockerham 1999, p.27, p.251.
- [97](#)Todorov 2011, p.35.
- [98](#)Stokes 1997, p.165.
- [99](#)Todorov 2011, p.35.
- [100](#) Todorov 2011, p.32.
- [101](#) Stokes 1997, p.169.
- [102](#) Todorov 2011, pp. 34-35.
- [103](#)Corrin 1992b, pp.4-5.
- [104](#)Corrin 1992b, pp.7-8.
- [105](#)Pine 1992, p.69. Quando la guerra ha decimato la popolazione maschile in Polonia, scrive Pine, è stata promossa l'immagine della donna socialista in grado di fare tutto da sola.
- [106](#)Corrin 1992c, p.168. Corrin riporta esempi della situazione in Ungheria.
- [107](#)Davin 1992, p.79, p.84.
- [108](#)Davin 1992, p.94.
- [109](#)Davin 1992, p.96.
- [110](#)Corrin 1992b, p.17.
- [111](#)Corrin 1992c, pp.173-174.
- [112](#)Intervista a Sarah Zuhra Lukanić, 16/07/2015, Roma.
- [113](#)Vorpsi 2005, pp.67-68.
- [114](#)Pilkington 1992a, p.121.
- [115](#)Pilkington 1992a, p.117.
- [116](#)Pilkington 1992b, p.220.
- [117](#)Pilkington 1992b, p.228.
- [118](#)Antic 1992, pp.160-161.
- [119](#)Antic 1992, p.161.
- [120](#)Corrin 1992b, p.16.
- [121](#)Antic 1992, p.167.
- [122](#)Pine 1992, p.72. Pine riporta l'esempio della Polonia, facendo notare come siano stati giornali e riviste a testimoniare e mettere in primo piano questo fenomeno.

- [123](#)Castle-Kanerova 1992, p.105.
- [124](#)Corrin 1992b, p.1.
- [125](#)Calloni 2004, pp.274-275. Questa situazione viene fortemente alleggerita anni dopo, quando l'emigrazione di massa delle giovani generazioni, che entrano in contatto con i valori delle società dove si trovano a vivere, ha influito anche sulla società albanese e sulle forme di discriminazione che fino a poco prima erano fortemente presenti. (Calloni 2004, p.277)
- [126](#)Rimashevskaja 1992, p.18. L'autrice si riferisce alla transizione nell'ex-URSS.
- [127](#)Pine 1992, p.73.
- [128](#)Calloni 2004, p.269.
- [129](#)Calloni 2004, p.270.
- [130](#)Antic 1992, p.169.
- [131](#)Antic 1992, p.168.
- [132](#)Antic 1992, p.171.
- [133](#)Intervista a Anca Martinas, 15/07/2015.
- [134](#)Cockerham 1999, pp.198-200.
- [135](#)Todorov 2011, p.8.
- [136](#)Vorpsi 2005, p.19.
- [137](#)Vorpsi 2005, p.25.
- [138](#)Dones 2007, p.84.
- [139](#)Lubonja 2003, pp.92-93.
- [140](#)Lubonja 2003, p.93.
- [141](#)Lubonja 2003, p.94.
- [142](#)Ivaškevičius 2003, pp.116-117.
- [143](#)Sauter 2003, p.147.
- [144](#)Mujčić 2007, p.70. Corsivo mio.
- [145](#)Mujčić 2009, p.36.
- [146](#)Andruchovic 2003, p.135.
- [147](#)Questa situazione è descritta in maniera piuttosto articolata nel documentario di Rai Storia *Ostalghia*, il cui titolo, nato dalla fusione delle parole 'Est' in lingua tedesca e 'nostalgia', esplora proprio il sentimento sperimentato da alcuni cittadini che hanno fatto esperienza della Germania divisa.
- [148](#)Țurcanu 2014, p.108.
- [149](#)Mujčić 2007, p.48.
- [150](#)Mujčić 2009, p.29.
- [151](#)Vorpsi 2007, p.5.
- [152](#)Ivaškevičius 2003, p.129.
- [153](#)Slaven 1997, pp.22-23.
- [154](#)Sul concetto di 'segnatura', vedere pp. 49 e 78 del presente lavoro.
- [155](#)Vorpsi 2005, p.10.
- [156](#)Mujčić 2009, p.113.
- [157](#)Vorpsi 2005, p.93.
- [158](#)Vorpsi 2007, p.21.
- [159](#)Vorpsi 2007, p.22.
- [160](#)Vorpsi 2007, p.23.
- [161](#)Il concetto sembrerebbe essere nato nel contesto della Prima Guerra Mondiale. Ne discute in maniera più articolata Castellan (1991, p.307).
- [162](#)Mazower 2000, p.144.
- [163](#)Mazower 2000, p.149.
- [164](#)Stokes 1997, p.3.
- [165](#)Brubaker, Laitin 1998, p.426.
- [166](#)Huntington 1993, p.25.
- [167](#)Huntington 1993, p.29.
- [168](#)Mazower 2000, p.149-150.
- [169](#)Mujčić 2009, pp.121-122.
- [170](#)Brubaker, Laitin 1998, p.444.
- [171](#)Bukvić 2012, p.26.
- [172](#)Bukvić 2012, p.30.
- [173](#)Griffin 2004, pp.64-65.
- [174](#)Corrin 1992c, p.179.
- [175](#)Bahovic (2004) discute dei problemi che si riscontrano al momento della traduzione di concetti come 'genere' e 'sesso' nelle lingue slave. Infatti, la parola 'pol', condivisa da molte di queste lingue, sta a indicare 'metà' e si utilizza

per entrambi i concetti, rendendo molto difficile la formulazione di determinate riflessioni prodotte nelle lingue che invece contemplano tale distinzione.

[176](#)Ibrahimi 2009, p.172.

[177](#)Mujčić 2009, p.88.

[178](#)Chomsky 1980, p.215.

[179](#)Anderson 1996, pp.83-85.

[180](#)Anderson 1996, pp.148-149.

[181](#)Caldarelli 2008, p.31.

[182](#)Mujčić 2009, p.90.

[183](#)Slaven 1997, p.31.

[184](#)Bukvič 2008, p.15.

[185](#)Górska 2011, pp.6-7. La studiosa propone di valutare quanto simili aspetti possano imprimersi persino nell'arte: «I believe we can point out a certain analogy between [...] the Central European idea of equality of all nations, religions and cultures of the monarchy, and [...] a subconscious implementation of this project in art by equalizing all tones and thus arriving at a pluralist unity».

[186](#)Brubaker 1998b, p.32. L'autore descrive nello specifico il concetto della multinazionalità nell'Unione Sovietica, anche se altrove lo identifica come caratterizzante delle politiche di altri stati comunisti, secondo il modello sovietico.

[187](#)Brubaker 2010b, p.61, p.79. Questa separazione, nota l'autore, caratterizzava già gran parte dei territori dell'Europa centro-orientale sin dall'Impero asburgico, da quello ottomano, e da quello russo durante la dinastia dei Romanov, riproponendosi poi in Unione Sovietica, in Jugoslavia, in Cecoslovacchia.

[188](#)Brubaker, Cooper 2000, p.27. Corsivo nel testo.

[189](#)Handler 1987, p.27.

[190](#)Brubaker 1998b, p.52.

[191](#)Brubaker 1998b, p.61. Corsivo nel testo. L'autore si riferisce principalmente alle politiche dell'Unione Sovietica rispetto alle proprie repubbliche, poi divenute Stati.

[192](#)Fabietti 1998, p.212.

[193](#)Brubaker 2010a, p.205. Intervista con Ernest Geller realizzata da John Gray nel 1991 per "Current Anthropology".

[194](#)Nakamoto 2008, pp.23-24.

[195](#)Nakamoto 2008, p.26.

[196](#)La lettura inizia a partire dal minuto 49:58.

[197](#)Intervista a Enisa Bukvič, 26/06/2015, Roma.



## 2. MIGRAZIONE E VIOLENZA

### 2.1 I discorsi sulla violenza

Ogni discorso sulla violenza sembra possedere una dinamica paradossale: da un lato esige che l'oggetto venga definito, dall'altro trova scomoda ogni definizione, riuscendo a individuare sempre qualcosa, che non vi era stato incluso. Non è, d'altronde, un termine universale, in grado di definire un'unica esperienza o un'unica azione nel discorso di qualunque individuo; a dire il vero, non è un termine che qualunque individuo utilizzerebbe. È, ad esempio, più frequente sulla bocca di testimoni e vittime che su quella degli agenti<sup>1</sup>: gli ultimi raramente la nominano, ai secondi è a priori chiaro a che cosa si riferiscono<sup>2</sup>. Allo stesso modo, nota Riches, il termine 'violenza' non è diventato nome di una disciplina di studio a sé stante, come è accaduto con 'guerra', o di un paradigma teorico, come 'aggressione'<sup>3</sup>, proprio per la sua fluidità.

La violenza è piuttosto riconoscibile per l'effetto che produce, per il messaggio che porta o invece per l'affermazione che essa rende impossibile. Sembrerebbe che proprio il riconoscimento sia, anzi, un processo centrale nella riflessione sulla violenza e sulle sue modalità. Ancora Riches, nel tentare di avanzare verso una definizione coerente, osserva come questo «termine peggiorativo» rappresenti una 'doppia distanza' dal momento in cui il danno viene inflitto, (*harm-giving moment*): non solo costituisce un 'commento' dell'azione, ma crea anche uno spostamento di prospettiva rispetto all'azione stessa, «from performer to observer»<sup>4</sup>. Inevitabilmente, definire 'violenza' un'azione significa quindi collocarsi in una particolare posizione dinamica rispetto alla stessa e produrre un giudizio. E poiché il giudizio è solitamente generato da un contesto di costruzioni sociali, in quanto tale non è mai totalmente libero da una determinata idea di 'giustizia' o di 'diritto'<sup>5</sup>. Non a caso, anche se «non tutti gli atti violenti sono criminali»<sup>6</sup>, infatti, sia il crimine che la violenza producono una 'vittima': una nozione che già in sé contiene «un'implicita richiesta di giustizia»<sup>7</sup>.

Si conoscono modalità molteplici d'azione definibili come violenza<sup>8</sup>. Ricercando una classificazione ragionata, è possibile distinguere, in una prima fase, la direzionalità dell'azione, per poi catalogarne le modalità in base al destinatario specifico. Così, la violenza può rivolgersi contro di sé, esprimendosi in autoflagellazione, autodistruzione o suicidio. Può essere interpersonale, indirizzandosi a familiari o estranei, o collettiva, nella sua dimensione sociale, politica, economica. La violenza collettiva può essere perpetrata dallo Stato, o invece da organizzazioni terroristiche e

può avere scopi economici, politici, sociali. A un livello elevato di generalizzazione, nella sfera delle relazioni sociali è possibile distinguere tra «una violenza *aversativa*, che si esprime in relazioni più o meno intense di ostilità e conflitto; una violenza *sottrattiva*, che conduce a diverse forme di deprivazione e spoliamento dell'altro, e una violenza *impositiva*, che genera e perpetua i rapporti di dominio e subordinazione»<sup>9</sup>. Sempre in questo contesto si collocano i cosiddetti «hate crimes», compiuti «per i pregiudizi o per l'ostilità nei confronti dell'identità razziale, etnica, religiosa o sessuale della vittima, cioè ad esempio contro gli immigrati, i nomadi, gli ebrei o i musulmani o gli omosessuali»<sup>10</sup>. È evidente che, qualunque sia la struttura di classificazione interna, le diverse forme di violenza «in quanto azioni/relazioni» sono caratterizzate contemporaneamente da «dimensioni materiali e simboliche, psicologiche, sociali e comunicative», che tendono a sovrapporsi. Sono molti i casi in cui un atto violento ne genera altri o ad altri si intreccia<sup>11</sup>.

È altresì possibile fare riferimento a definizioni ufficiali, quale quella data dalla World Health Organization, che parla di «uso intenzionale o la minaccia della forza fisica o del potere contro se stessi, contro un'altra persona o contro un gruppo o una comunità che abbia un'alta probabilità di provocare una ferita, la morte, un danno psicologico o una privazione.»<sup>12</sup> Ulteriori aspetti vengono efficacemente illuminati da Gili, che definisce la violenza «un'azione, dotata di un certo grado di intenzionalità e consapevolezza, rivolta a nuocere, danneggiare, far del male a qualcuno, uomo o altro essere dotato di sensibilità. Fare del male o procurare danno a qualcuno può essere lo *scopo* dell'azione, può essere un *mezzo* per conseguire un fine o ottenere un vantaggio o, infine, può essere una *conseguenza* o un effetto secondario di un determinato modo di agire»<sup>13</sup>. Gili evidenzia, oltre all'intenzionalità, una componente consapevole: la distinzione tra le due può permetterci di azzardare un'ipotesi sugli effetti dell'azione. Inoltre, ci fa notare che la violenza può collocarsi in diverse posizioni o fasi dell'insieme dell'azione. Aspetto questo molto interessante, perché ripropone la violenza come componente non autonoma dell'azione umana: persino là dove essa è scopo dell'azione, consapevolezza e intenzionalità potrebbero giocare ruoli diversi.

Gili caratterizza la vittima come essere sensibile. Finora tuttavia nulla è stato detto sulla sua posizione: infatti, mentre 'fare male' e 'danneggiare' sono termini dalla presunzione universalistica, nulla dicono sulla reazione del destinatario. La sintetica definizione di violenza prodotta da Riches, «the contested use of damaging physical force against other humans»<sup>14</sup>, sembra risolvere questo aspetto nell'attribuire alla vittima il gesto o il sentimento di opposizione a ciò che le viene inflitto, ed è citata da Abbink, che vi aggiunge «with possibly fatal consequences and with purposeful humiliation of other humans»<sup>15</sup>.

Le definizioni in ambito sociologico e antropologico qui riportate tendono a concordare: in nessuna di esse la violenza si presenta come un gesto casuale o privo di scopo. Questo aspetto viene discusso da Blok, il quale, nel criticare l'espressione comune 'senseless violence' osserva che non esiste nulla di 'insensato' nella violenza; anzi la maggior parte delle operazioni violente, scrive, è caratterizzata da una ritualizzazione che conferisce ad esse un aspetto formalizzato e persino teatrale<sup>16</sup>. Inoltre, per tornare alla sua difficile definizione, Blok sottolinea come la violenza non sia un fatto 'naturale' e immutabile ma piuttosto una categoria culturale storicamente sviluppata che deve essere intesa prima di tutto in quanto attività simbolica, o come azione sociale dotata di senso (*meaningful*)<sup>17</sup>.

Sembrerebbe forse inutile indagare su cosa è *contenuto* nella violenza, aspetto questo in continuo mutamento, mentre risulta fondamentale riflettere su che cosa la violenza *produce*, dal momento che proprio il suo effetto la rende tale e permette di nominarla, o, meglio, che il suo effetto reclama una definizione generando così un concetto. Se la violenza è una categoria culturale, tale da meritare attenzione tanto quanto l'organizzazione familiare o le forme di scambio economico, non solo non la si può mai definire 'disumana' ma bisogna anzi assumere che contribuisca a definire lo stesso essere umano. Fanon parla di una violenza che ha il potere di disintossicare l'individuo oppresso, e di riabilitarlo ai propri occhi<sup>18</sup>: così, proprio nel maneggiarla egli tornerà a riconoscersi umano, dopo essere stato a lungo passivo e disperato.

Sempre Fanon definisce la violenza una pratica «totalizzatrice, nazionale»<sup>19</sup>. Essa è infatti oggetto di attento controllo da parte di organismi istituzionali. Per impedire - o sottrarre al potere dei singoli - gli effetti che la violenza produce, è necessario regolare i comportamenti umani ad essa legati: ecco che la definizione degli effetti torna in tutta la sua problematicità. Talal Asad analizza criticamente il concetto di «trattamento crudele, inumano e degradante» presente nell'Art.5 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani che proibisce la tortura<sup>20</sup>, evidenziando quanto siano labili le definizioni del dolore, della nocività, dell'umiliazione. Secondo Asad, la riflessione sui limiti del danno che può essere inflitto, a livello fisico o psichico, agli esseri umani, risulta debole laddove non preceduta da alcuni passaggi critici. Primo tra questi, il riconoscimento dell'aspetto storicizzato di ciò che significa «essere veramente umani», accanto alla dimensione storica e culturale di quanto può essere definito crudele, inumano, degradante, con il rischio che ne consegue di universalizzare il contenuto della sofferenza (fisica e psichica) e, infine, il riconoscere una sensibilità moderna «che vorrebbe eliminare il dolore e la sofferenza» nonostante ciò si scontri con una serie di altri diritti e valori<sup>21</sup>. Questo problema si fa sentire in particolare modo là dove l'interculturalità è coinvolta. Lo studioso, infatti, mette a confronto la repressione da parte di coloni britannici dello *hookswinging*, rituale mistico praticato in India<sup>22</sup>, con certe *performance* di arte

contemporanea, pratiche di *bondage* nel contesto del sadomasochismo o l'auto-fustigazione praticata da monaci cristiani<sup>23</sup>. L'autore evidenzia che, molto più che «eliminare una particolare forma di crudeltà», certe limitazioni siano mirate a «imporre un discorso moderno complessivo sull' 'essere umano'»<sup>24</sup>: la scelta tra ciò che va soppresso e ciò che deve essere autorizzato, quindi, non è solo culturalmente e storicamente connotata ma inserita in un discorso politico. Come già la violenza, anche le forme di limitazione che la riguardano costituiscono un linguaggio<sup>25</sup>: consentono di comunicare dove inizia e dove termina l'umanità.

Riflettendo sulle conseguenze dei conflitti bellici, Beneduce osserva come esista un numero infinito di «categorie culturali che rispondono, interpretano, rielaborano la sofferenza» prodotta da quegli eventi<sup>26</sup>. Questa ricchissima varietà culturale si esprime anche nelle forme di narrazione possibili, nei modi di ricordare, classificare quanto vissuto, una volta che è passato. Mentre l'evento traumatico subito è «reale in quanto evento e immaginario come trauma»<sup>27</sup>, la sua espressione non sta soltanto nel *che cosa* si ricorda, ma nel *come* si ricorda e *come* si dimentica<sup>28</sup>. Se la definizione della violenza si colloca in una dimensione in qualche modo successiva all'evento cui si riferisce, e coinvolge categorie da essa stessa generate, in un contesto culturale e secondo strumenti culturali, allora il concetto di trauma risulta avere un ruolo fondamentale.

La violenza, finora descritta come fenomeno fisico, trova nel trauma la sua risposta psichica; è lecito chiedersi anzi se si possa parlare di violenza in assenza del trauma. Se prendiamo in considerazione le riflessioni di Asad, così come il concetto di 'indesiderabilità' menzionato da Riches, dovremmo concludere che la violenza senza il trauma costituisce un nucleo sterile, inutilizzabile per il nostro percorso. Anche Fabio Dei, nell'introdurre il volume *Antropologia della violenza*, fa notare come sia impossibile parlare di violenza senza una riflessione sull'identità, sul trauma, sulla memoria<sup>29</sup>, perché nella «gran parte dei casi, il lavoro [...] si fonda sulle memorie di testimoni degli eventi.» In questo modo, il «problema dell'antropologia della violenza finisce [...] per coincidere in larga parte con il problema della memoria traumatica, in un'accezione del termine che implica non solo dinamiche psichiche individuali ma anche processi socio-culturali»<sup>30</sup>. In merito al trauma, e alle peculiarità della memoria traumatica, Beneduce ritiene che il «successo» di un concetto così «popolare» sia dovuto al fatto che la nozione di 'trauma' funge da «concetto-cerniera: fra le dimensioni dell'inconscio e quelle della storia, fra conflitti individuali e drammi collettivi, fra esperienze private e significati culturali»<sup>31</sup>. Il concetto può allora costituire un ponte verso il riconoscimento di cui l'individuo coinvolto dall'evento violento ha bisogno. La sua capacità di contatto contemporaneo con la dimensione individuale e collettiva, sociale, lo rende in grado di facilitare il passaggio di contenuti da una dimensione all'altra. L'idea di 'trauma', che curiosamente sembra suscitare meno sospetti della 'violenza', ha il potere di incapsulare,

all'interno del discorso, il soggettivo che si vuole vedere riconosciuto ma, soprattutto, funge da collante tra dimensione corporale e psichica. Allan Young, riflettendo storicamente sulla sua funzione nel pensiero psicanalitico, indica come cruciale il momento in cui il trauma esce dai confini del danno fisico e si trasferisce nell'ambito dei danni invisibili inflitti alla mente, ottenendo quindi la definizione di «cruel and painful experiences that corrupt or destroy one's sense of oneself»<sup>32</sup>.

È interessante chiedersi dove, qui, sia da collocare l'intervento umano e se sia necessario alla definizione di trauma tanto quanto lo è a quella di violenza: Beneduce ricorda che la nozione di trauma nella sua concezione originaria nel contesto della psicanalisi presupponeva questa causalità, proponendo una sintesi chiarificatrice: «conseguenza di una violenza intenzionalmente perpetrata e di origine specificamente umana»<sup>33</sup>. D'altronde, per l'autore, il ruolo della presenza umana è fortissimo, giacché il trauma, scrive, è sempre insito nell'incontro con l'altro<sup>34</sup>. Curiosamente, però, il potere della nozione sta proprio nella capacità di allontanare formalmente tale presenza, di «espellere un elemento fastidioso, lasciandolo sullo sfondo, dopo averlo evocato [...], l'agente di quella malattia particolare che è il trauma». La figura umana che è all'origine del trauma si colloca temporaneamente tra parentesi, in una zona d'ombra, come se l'emergenza del soggetto traumatizzato rendesse secondaria la preoccupazione sugli eventuali colpevoli: in un certo senso, vi sarebbe la liberazione da quel giudizio che inevitabilmente si nasconde dietro la definizione di violenza.

Ma ciò che ci sembra più utile ancora nella riflessione di Beneduce sul trauma è il concetto di *segnatura*, proposto per indicare quanto distingue un evento 'traumatico' da uno 'ordinario' all'interno dell'esperienza umana<sup>35</sup>. La segnatura ha il potere di tracciare una linea nella psiche dell'individuo e di creare così un ancoraggio fisso a un punto temporale, come la lettera incisa sul tronco di un albero. Proprio attraverso tale segnatura, è possibile parlare indistintamente del trauma come di un fenomeno unico, al di là della sua causa<sup>36</sup>. Attraverso la segnatura, vi è una condizione comune: solo attraverso di essa si può accedere al ricordo che ne è all'origine. Ecco quindi il momento in cui il ruolo della memoria, memoria che può venire rappresentata in una narrazione o nel silenzio, risulta essenziale per far fronte alla generalizzazione.

Un'immagine calzante è offerta nel romanzo autobiografico *Carta da zucchero* di Eva Taylor, autrice di lingua italiana nata nella Germania dell'Est che racconta della fuga all'Ovest compiuta dalla sua famiglia quando era ancora bambina: un evento che l'ha segnata per sempre. «Era come rovesciare un guanto e portarlo d'allora in poi così, anche se nuovo, con le cuciture fuori: lo stesso, ma diverso»<sup>37</sup>. A partire da quel momento, la protagonista vivrà con una concezione totalmente diversa di se stessa, e la sua storia personale porterà definitivamente il segno di quella

frattura nell'esistenza. La cucitura in vista non altera la forma e la funzione, ma richiama inevitabilmente una cicatrice che non potrà mai scomparire.

È possibile dunque che si manifesti ciò che Demetrio definisce «pensiero autobiografico», un pensiero che può nascere nell'individuo in un certo momento della sua vita, perché in grado di dare senso al percorso fatto, ma anche di generare riconciliazione con passaggi difficili, alla ricerca di «emozioni di quiete» che è in grado di offrire<sup>38</sup>. Tale pensiero, che si traduca in parola oppure no, si colloca necessariamente in un universo storico, politico, ideologico che ne caratterizzerà la forma e le figure prodotte<sup>39</sup>, nell'inevitabile tensione tra testo e contesto<sup>40</sup>. Così, mentre da una parte vi è l'attesa che il raccontare e il raccontarsi diventino «forme di liberazione e ricongiungimento»<sup>41</sup>, dall'altra gli individui toccati dal trauma possono arrivare ad «abitare» identità suggerite dall'esterno (da studiosi, ricercatori, operatori sociali, ecc.)<sup>42</sup>, fino a osservare la trama (*plot*) della propria vita in funzione della figura/identità abitata<sup>43</sup>. In questo modo finiranno per compromettere il racconto di sé, e con esso la qualità della memoria che custodiranno. Allora, l'inevitabile «creatività che scaturisce dai giochi connettivi»<sup>44</sup> tra diversi momenti vissuti che si vogliono portare alla luce, quel ricomporre i ricordi «in figure, disegni, architetture»<sup>45</sup> genererà le «formule vuote» che spesso pervadono il processo verbale della rielaborazione<sup>46</sup>. L'effetto dell'immaginazione sul ricordo e sulla ricostruzione può risultare impossibile da scongiurare<sup>47</sup>.

La verbalizzazione può risultare impossibile, in molti casi, senza che con ciò la memoria cessi di manifestarsi. Ne scrive Kirmayer, riflettendo sui molti casi di sopravvissuti all'Olocausto il cui silenzio non è da attribuire ai limiti della memoria, ma a quelli del linguaggio<sup>48</sup>. Infatti, nonostante la forma culturale dominante di memoria sia quella dichiarativa<sup>49</sup>, esistono molte memorie che non sono codificate sotto forma di immagini. Spesso «possediamo conoscenza, abilità, disposizioni ad agire che sono codificate come immagini soltanto dopo il fatto avvenuto»: in numerosi casi non possiamo ricordare dettagli di eventi che ci hanno formato. Così, «molto si traduce nel nostro accento nel parlare, nella postura, nelle abitudini gestuali o del pensiero»: forme che non conoscono verbalizzazione. Queste forme «procedurali» o implicite di memoria, nota l'autore, possono esistere in quanto tali, senza giungere a una descrizione<sup>50</sup>. Se il trauma si propone in questa analisi come rovescio, lato interno, della violenza, allora il linguaggio sembra talvolta saper servire meglio il lato esterno di questo peculiare tessuto, generando il discorso nella stessa dimensione nella quale si era generata l'azione. «Nella storia delle nostre società vediamo che ad essere descritta e ricordata», osserva Susanna Vezzadini, «è soprattutto la violenza, la sopraffazione di un essere sull'altro, 'la storia di Caino'»<sup>51</sup>.

Il racconto del trauma può fluire in assenza di parola persino attraverso da una generazione all'altra: Beneduce nomina il fenomeno della *teta asustada*, del 'seno spaventato', come esempio

della «trasmissione intergenerazionale del terrore e della violenza» che «passa fra corpi e si riproduce attraverso memorie 'incorporate'»<sup>52</sup>. Fabio Dei cita la psicanalista Yolanda Gampel<sup>53</sup> che ha coniato il termine 'radioattività'<sup>54</sup> «per esprimere il modo in cui le esperienze traumatiche s'insediano nella costruzione psichica degli individui, continuando ad agire molto tempo dopo che gli eventi sono conclusi e penetrando, appunto, anche nelle generazioni successive»<sup>55</sup>. In questa dinamica, scrive Gampel, lo spazio soggettivo del bambino viene messo in pericolo da una 'identificazione radioattiva', laddove i genitori non sono stati in grado di elaborare il loro lutto. Mentre il figlio di sopravvissuti non possiede memorie proprie, la violenza sociale traumatica subita dai genitori, la loro sofferenza e l'umiliazione che hanno provato, si depositano in lui attraverso questa trasmissione intergenerazionale<sup>56</sup>.

Il modo di ricordare è connotato non solo culturalmente<sup>57</sup>, ma anche a partire dal rapporto che la società ha con la specifica tipologia di violenza subita<sup>58</sup> e in base alla risposta dell'individuo. Gampel osserva che in alcuni casi gli individui applicano una rigorosa strategia di evitamento, scegliendo di non leggere, non ascoltare, non vedere nulla che possa avere qualche relazione con il loro trauma<sup>59</sup>. Di questa tipologia di reazione racconta Barbara Serdakowski nel suo romanzo *Katerina e la sua guerra*<sup>60</sup>, dove la madre, sopravvissuta alla guerra dei Balcani, lascia la propria figlia totalmente all'oscuro in merito all'esperienza traumatica da lei vissuta, nonostante la figlia stessa, appena nata, ne sia stata testimone. Il costo di questo silenzio è l'incomprensione della ragazza, che cresce senza preoccupazioni in una città della Germania moderna e che considera la propria madre una donna chiusa, inaccessibile, inutilmente sospettosa. Pur non trattandosi di un fatto autobiografico, Serdakowski ammette che un atteggiamento simile è stato assunto dai suoi stessi genitori, che avevano lasciato quando era ancora bambina la Polonia per non tornarvi più. La stessa scrittrice sente di aver interiorizzato questo limite angoscioso e nella sua vita adulta non ha mai fatto ritorno in patria. Modalità complesse di gestione del ricordo sono frequenti in casi di migrazione e esilio, scrive Beneduce, ancor più quando lo spostamento avviene per evitare gravi pericoli o la morte: simili esperienze «generano come una iridescenza di quella narrazione incessante e minuta che chiamiamo 'memoria', disarticolando tempi e spingendo talvolta a un oblio di difesa»<sup>61</sup>.

All'estremo opposto vi è la scelta della narrazione, anche ripetitiva, come formula per rispondere al trauma subito e alla violenza testimoniata. Veena Das, nel parlare di donne vittime di violenza etnica e comunitaria, evidenzia «come esse abbiano colto questi segni nocivi di violenza e se ne siano riappropriate attraverso un lavoro di addomesticamento, ritualizzazione, e ri-narrazione»<sup>62</sup>. D'altronde, nella narrazione della violenza condivisa a livello sociale, tramite modalità diverse a seconda del momento storico e del luogo geografico (ad esempio attraverso l'epica, il teatro, la

fiaba, il cinema, ecc.), può essere riconosciuta una possibilità di acquistare distanza dall'evento e «operare una sua rielaborazione», conducendo l'evento a una dimensione didattica, morale, filosofica, di partecipazione, o di piacere estetico<sup>63</sup>. Le donne di cui racconta Das sentono di aver il compito di fornire tale narrazione già nel contesto culturale in cui vivono, come spesso accade con altre formule quali la manifestazione del lutto o il pianto funebre. Eppure, scrive l'antropologa, arrivano a superare autonomamente i limiti di tali formule, prendendo questa iniziativa con lo specifico scopo non soltanto di far conoscere il male fatto loro, ma soprattutto di «rendere testimonianza del male perpetrato nei confronti dell'intero tessuto sociale, il danno fatto all'idea stessa che gruppi diversi possano abitare insieme il mondo»<sup>64</sup>, come se il discorso avesse il potere di ricucire, appunto, questo tessuto.

Beneduce fa notare come il tempo presente veda affiorare in maniera significativa 'malattie della memoria', e ciò «proprio nel momento in cui la capacità di ricostruire la propria biografia diventa, nel mosaico inestricabile del discorso medico e giuridico, o nei generi letterari che essi alimentano, la tessera centrale, il paradigma stesso della coscienza e della memoria: una *memoria narrativa* che esclude progressivamente, o quanto meno marginalizza, altre forme di memoria o di ricordo»<sup>65</sup>. Anche Appadurai, nell'osservare l'attuale società nordamericana, nota l'attenzione ossessiva rivolta alla memoria, a tal punto che oggi «il passato non è una terra cui tornare in una semplice politica della memoria, ma è diventato un deposito sincronico di scenari culturali, una specie di archivio centrale del tempo, cui fare ricorso come meglio si crede, secondo il film che dev'essere girato, la scena da ripetere, o gli ostaggi da liberare»<sup>66</sup>.

Questa particolare attenzione data al passato, che sembra voler sfidare persino l'ordine temporale, è da attribuirsi a un'altra, ancora più pressante, nei confronti dell'identità. È il terrore della dimenticanza ad alimentare l'ossessione: «io sono le mie memorie. Se io dimentico troppo, perdo me stesso»<sup>67</sup>, può essere un modo semplice per riassumere questa preoccupazione. Tale visione dell'individuo è intimamente connessa con gli assunti della psicanalisi, la quale riconosce all'individuo un senso del Sé solo quanto diventa in grado di narrare la propria storia<sup>68</sup>. Secondo lo stesso principio, scrive Jedlowski, «le società moderne tendono a considerare la memoria personale del soggetto come la fonte principale e la garanzia della sua identità»<sup>69</sup>, in una modernità caratterizzata invece da un «alto grado di anonimità». Al contrario di quello che può sembrare, questa non è una contraddizione: proprio in queste condizioni il soggetto è spinto a lavorare sulla capacità di «affermare la propria continuità»<sup>70</sup>, di dimostrarla. L'assenza di continuità, infatti, è ciò che genera alterazioni indesiderabili e limitative della socializzazione, come comportamenti psicotici o personalità scisse<sup>71</sup>. Una memoria narrativa coesa e ben



presentata garantisce il riconoscimento dell'identità all'individuo nella misura in cui lui stesso, con essa, è in grado di assicurare la società.

L'esperienza pura, scrive Agamben, è di per sé «muta»<sup>72</sup>, ma la costituzione del soggetto avviene precisamente attraverso il linguaggio, quindi «l'espropriazione» di questa esperienza a favore della parola<sup>73</sup>. Dall'altra parte, tuttavia, la narrazione serve non solo per comprendere se stessi ma anche ciò che si narra: «Gli esseri umani identificano quel che fanno nella misura in cui raccontano una storia, forniscono di *ciò* che compiono un resoconto»<sup>74</sup>. Nel contesto del trauma o del vissuto di violenza, questa funzione risulta molto importante: infatti, osserva Beneduce, «se la memoria narrativa è essenziale per asserire (o veder riconosciuta) la propria identità, essa giocherà una parte non meno importante nell'identificazione, nella stessa definizione e nella cura del trauma»<sup>75</sup>. Affrontare questa materia complessa in un proprio discorso interiore porta gradualmente l'individuo a imparare a gestirne il contenuto. L'ingresso della definizione, al di là dell'ingresso, più o meno distante nel tempo, dell'esperienza 'muta' della violenza, può modificare estensivamente l'universo di significati di riferimento fornendo strumenti di sopravvivenza, far raggiungere un «nuovo livello di alfabetizzazione»<sup>76</sup> rispetto alle forme simboliche che la definizione porta con sé.

Seyla Benhabib ricorda che «reti di interlocuzione o narrative» ci accompagnano sin dalla nascita, avendo inizio nel contesto familiare ed estendendosi alle «micronarrazioni di identità collettiva». L'alfabetizzazione di cui scrive, quindi, non si genera autonomamente all'interno dell'individuo ma nell'atto di imparare a «farsi interlocutori in queste narrazioni»<sup>77</sup>. Certamente alla definizione dell'identità e alla prevenzione dell'imprevisto mirano le forme di commemorazione, metodi per «educare alla memoria»<sup>78</sup>, o «istituzionalizzare un ricordo»<sup>79</sup>. Tuttavia, nelle retoriche della memoria, il rischio è di «antropomorfizzare» in maniera non appropriata sia la cultura sia la memoria: «Le culture non pensano né sentono», scrivono Gable e Handler, «Le società non ricordano»<sup>80</sup>. Il rovescio della medaglia del ricordo traumatico rifiutato, è l'abbondanza di strumenti e spazi predisposti per accoglierlo. Il rischio allora, per coloro che sono stati toccati dal trauma, può essere quello di un'azione retroattiva che, per ricordare Antze<sup>81</sup>, suggerisca nuove identità da abitare a misura di una storia non solo ricordata ma anche suggerita, condivisa, infine indossata.

Nonostante l'apparente distanza dal punto di partenza, intravediamo un nuovo ponte attraverso cui ristabilire il contatto: quello dell'identità, il terzo elemento evidenziato da Dei come strumentale alla riflessione sulla violenza. Tipi diversi di identità possono entrare in gioco, ma nel nostro ragionamento l'aspetto che è più importante ricordare è quanto l'identità sia imparentata con il concetto di cultura. Anzi, scrive Seyla Benhabib, «*cultura* è diventato sinonimo ricorrente di

*identità*, un indicatore e un differenziatore di identità» e i due concetti sono spesso e volentieri assimilati, confluendo l'uno nell'altro. La novità vera, tuttavia, è che vengano avanzate richieste in base a questa 'identità', osserva Benhabib. La conseguenza di ciò, è che «proprio il concetto di cultura è cambiato»<sup>82</sup>. Anche secondo Appadurai, «la cultura diventa sempre meno quel che Pierre Bordieu chiamerebbe un habitus (cioè tacito spazio di pratiche e disposizioni riproducibili), per diventare più un'arena di scelte, giustificazioni e rappresentazioni consapevoli, queste ultime spesso rivolte a un pubblico multiforme e spazialmente dislocato»<sup>83</sup>. Gli individui quindi, pur collocati tra orizzonti di posizioni valutative forniti dalla cultura<sup>84</sup>, tendono a includere questo concetto in discorsi mirati a definire e distinguere se stessi, utilizzando e persino manipolando i contenuti attribuibili alla cultura con un certo grado di consapevolezza.

Una dinamica alla base della definizione dell'identità, infatti, è quella di tipo oppositivo. «Le culture si formano attraverso opposizioni binarie perché gli esseri umani vivono in un universo valutativo»<sup>85</sup>, scrive Benhabib, e costituiscono «tri-creazioni e negoziazioni ininterrotte degli immaginari confini tra 'noi' l'altro»<sup>86</sup>. Così, anche «le lotte per il riconoscimento tra gli individui e i gruppi» hanno spesso lo scopo di distinguersi dall'«altro», costruendo contestualmente il «noi»<sup>87</sup>: distinzione e riconoscimento che tuttavia necessitano della partecipazione attiva di quell'altro in quanto l'altro ha il compito di *percepirci*, funzione necessaria alla costruzione della nostra identità<sup>88</sup>. La componente conflittuale sembra inevitabile: più la richiesta di riconoscimento è pressante, più facile è che nasca un conflitto. «L'identità può uccidere», scrive Sen, «uccidere con trasporto»<sup>89</sup>. Avere un'identità riconosciuta, significa essere umani: essere considerato *altro*, significa non appartenere all'umanità. La violenza, allora, come scrive Fanon, può essere strumento per liberarsi da quello sguardo, percepito su di sé, che rifiuta la presenza di un essere umano<sup>90</sup>.

Questo discorso è proprio della violenza etnica. Infatti, che l'etnicità sia reale o immaginata, non fa differenza, perché la percezione soggettiva di tale identità determina la realtà dei gruppi che così si formano<sup>91</sup>, quasi esclusivamente *perché* in opposizione ad altri. «Il mondo contemporaneo», scrive Appadurai, «è saturo di esempi di coscienza etnica strettamente collegati al nazionalismo e alla violenza» e in questo contesto non è possibile «considerare l'etnicità semplicemente come un principio funzionale all'identità collettiva» o come linguaggio mirato a perseguire particolari interessi. Appadurai afferma, infatti, che tra gli aspetti che caratterizzano la nozione moderna di etnicità vi è la violenza che è conseguenza dell'ambizione nazionalista e dalla portata delle prerogative etniche<sup>92</sup>. Habermas spiega che è nell'interesse dell'ideologia etno-nazionalista «sottolineare il parallelismo esistente tra le etnie (ovvero le comunità etniche organizzate, in modo prepolitico, secondo rapporti di parentela), da un lato, e le nazioni statalmente costituite e desiderose di indipendenza politica, dall'altro». In questo contesto viene promossa quella

«'coscienza-del-noi' che si fonda o su un'immaginaria parentela di sangue, oppure su una identità culturale di persone che credono in una origine comune, si identificano reciprocamente come 'appartenenti' alla stessa comunità e si definiscono in tal modo rispetto all'ambiente circostante»<sup>93</sup>. Questo tipo di ideologia sostiene l'esistenza di organizzazioni statali definite secondo criteri di etnia e cultura comuni e quindi giustifica le azioni messe in atto per ottenere e mantenere simili confini organizzati secondo tali principi. Todorov illumina i paradossi di una simile prerogativa: l'idea di Nazione come famiglia estesa non combacia con l'intimità che i rapporti familiari garantiscono, mentre l'esclusione o il trattamento riservato ai 'diversi' non corrisponde a una necessità 'naturale', e non è neppure un riflesso delle posizioni etiche degli individui in altri ambiti, appunto più 'informali', della loro vita<sup>94</sup>. Così risultano fasulle anche le stesse teorie che sostengono l'identità etnica come fonte di qualità comuni: i gruppi non hanno alcuna identità essenziale, sono invece «processi simbolici che emergono e si dissolvono in contesti particolari», mentre ogni definizione o anche identificazione percepita, è frutto solo di processi comunicativi che coinvolgono molte voci e generano gradi variabili di comprensione così come diverse forme di malinteso<sup>95</sup>.

Dei, nel commentare le riflessioni di Appadurai sul rapporto tra violenza e costruzioni identitarie<sup>96</sup>, osserva che l'originalità di queste «sta nel tentativo di legare la 'furia' della violenza etnica non a certezze identitarie ataviche, bensì alle *incertezze* che il mondo contemporaneo porta costantemente a esperire a proposito delle nostre identità nostre e altrui»<sup>97</sup>. Di simile incertezza scrive Hayden, nel suo saggio riguardante il conflitto in ex-Jugoslavia, affermando che il ricorso alla violenza fisica «avviene laddove la geografia culturale è più eterogenea ed è più difficile esercitare il dominio con mezzi non violenti», cosicché la violenza etnica si rivela come «alternativa a quella amministrativa»<sup>98</sup>. Per attivarla, è fondamentale lo strumento dell'"immaginazione": «rompere con la forza la mescolanza di popoli» rendendo «inimmaginabili le comunità eterogenee realmente esistenti»<sup>99</sup>. Proprio questo strumento potente sarebbe stato attivato con successo in numerosi eventi storici che hanno riguardato l'area dell'Europa centro-orientale<sup>100</sup>.

Nel collegare la violenza a prerogative identitarie, si osserva accanto al rapporto oppositivo, virtualmente conflittuale a livello del singolo che si confronta con lo sguardo altrui, l'esistenza di una relazione potenzialmente distruttiva in cui i fattori della 'cultura' e soprattutto dell'"etnicità" vengono chiamati in causa. Ci si può chiedere, come già provato a fare sin dall'inizio, *che cosa faccia* la violenza in simili contesti. Fabio Dei propone una risposta che qui ci tornerà molto utile: «la violenza», scrive, «agisce *seguendo a ritroso il lavoro della cultura*. Non si limita a distruggere materialmente i corpi, ma procede disfacendo sistematicamente le costruzioni culturali del corpo,

dell'identità personale, della socialità primaria; individua le più radicate fedeltà culturali come punti critici da colpire nella costruzione del terrore»<sup>101</sup>. L'autore riassume questa funzione identificandola come «congegno anti-culturale della violenza»<sup>102</sup>, vale a dire quella forza in grado di risalire le diramazioni dei punti di riferimento dell'individuo, tagliarne i collegamenti, lasciarlo nudo e solo.

La riflessione sulla violenza di tipo etnico e nazionalista ha interessato molte discipline, eppure non appartiene a un campo specifico: come notano Brubaker e Laitin, è fondamentale comprendere che parte del problema, nell'affrontare la questione, sta non tanto nella scelta del 'come' ma nella domanda, ancora preesistente, 'se' esista o no un insieme di fenomeni sufficientemente omogeneo per essere affrontato nel suo insieme.<sup>103</sup>

Quello che ci interessa maggiormente in questo contesto è soprattutto il vissuto soggettivo, sia di fronte alla violenza sia di fronte a eventi traumatici di diverso tipo, nel suo potere di condurre alla narrazione e nelle modalità in cui la narrazione è in grado di affrontare i temi che riguardano tali eventi. Nei passaggi successivi, ci si discosterà per un momento dalla violenza per esplorare l'impatto dell'esperienza migratoria e i modi in cui essa può costituire un trauma.

## 2.2 Migrazione e trauma

Il celebre lavoro di Sayad, *La doppia assenza*, si apre con la testimonianza di un informatore algerino che narra la propria storia di migrazione verso la Francia, avvenuta negli anni Settanta. Già prima del viaggio, racconta l'uomo, «si parla solo della Francia». Il viaggio inizia molto, molto prima dello spostamento: «Il nostro villaggio è 'mangiato' dalla Francia. Nessuno sfugge»<sup>104</sup>, spiega. La maggior parte degli uomini sono partiti, e quelli presenti o sono ritornati o non possono partire per ragioni economiche o di salute. L'informatore di Sayad riassume tutta l'ambiguità di questa ossessione migratoria in poche frasi: «Quanto sei amara, o patria, quando pensiamo di lasciarti! E quanto ti desideriamo, o Francia, prima di conoscerti!... Tutto questo perché nel nostro villaggio si parla solo della Francia. Le persone hanno solo la Francia sulle labbra.»<sup>105</sup>

La Francia di Sayad può evidentemente essere sostituita con un altro Paese qualsiasi, con l'Italia ad esempio: ne *Il paese dove non si muore mai* Ornella Vorpsi menziona spesso la presenza massiccia delle immagini dell'Italia tra gli oggetti della casa della protagonista: «vecchie cartoline italiane»<sup>106</sup> che raffigurano un cielo blu perfetto e nuvole bianche, un «vecchio giornale italiano»<sup>107</sup> contenente immagini bellissime. E se si vuole sapere che aspetto ha un celebre quadro, si va a

«vederlo a colori nella piccola enciclopedia italiana»<sup>108</sup>. L'Italia è associata al colore, a tutto ciò che è desiderabile. E la sua immagine appare ancora più paradisiaca per la protagonista – ancora bambina – del romanzo *Voglio un marito italiano* di Marina Sorina, che sente parlare di questo Paese per la prima volta:

“E che cos'è l'Italia?”

“non è una cosa... È un paese meraviglioso, dove ci sono mari e montagne, splende sempre il sole e non nevicca mai. Per questo la gente è sempre allegra e ama cantare e ballare.”

[...]

Da quel giorno capii che cosa avrei fatto da grande: volevo fare l'italiana!<sup>109</sup>

Ossessioni dolce-amare suscitate dalla speranza di partire sembrano diventare ancora più intense quando lasciare la propria terra è più difficile: nell'Albania chiusa del regime, il sogno di un viaggio lontano non poteva che essere folle, e il modo di manifestare questa follia era necessariamente aggressivo, violento:

Mi veniva in mente lo scemo del mio quartiere a Valona, che nei pomeriggi torridi d'estate, seduto sui muretti, strillava: “Vado a Washington Post, a New York Times, me ne vado, razza di merda, me ne vado da qui”.<sup>110</sup>

Il delirio quasi comico del pazzo del quartiere torna in mente alla protagonista nel momento in cui è lei stessa, finalmente, a lasciare il proprio Paese:

Presi la mappa del mondo, chiusi gli occhi e puntai il mio dito cieco su... Roma! Che fare? Gli albanesi in Italia erano odiati da tutti. Ma io ero diversa, colta, bella, ti pare che i peppini di mia nonna se la prendevano con me? Se non fosse andata bene a Roma, affanculo Europa! Dritta dritta in America!<sup>111</sup>

Ora la protagonista e il pazzo sono accomunati dalla leggerezza, dalla facilità di sognare, e anche dall'aggressività liberatoria. Ma la nota amara non è assente: la giovane sa, pur convincendosi di avere strumenti per combatterlo, che dall'altra parte del confine l'attende non soltanto la libertà ma anche il pregiudizio. La fantasia dell'Italia è descritta in tutto il suo slancio ingenuo anche da Marina Sorina. La sua protagonista vende biancheria intima in un mercato ucraino, affrontando tutte le difficoltà del periodo immediatamente successivo alla caduta dell'Unione Sovietica. Il *topos* dello straniero pronto a portare la donna in un luogo migliore non le è estraneo:

Mi ero messa a fantasticare.

- Chissà, magari oggi passa uno straniero per il mercato e si innamora subito di me. No, è troppo facile, facciamo che passa un fotografo straniero, mi ritrae e poi un italiano mi

vede e trova che assomiglio a una donna che aveva visto in un sogno... e allora mi viene a cercare ma poi non mi trova perché arriva d'estate, ho i capelli sciolti e non mi riconosce... Allora quello passa alla bancarella dopo la mia e si innamora di quella scema di Katerina! Oh no!...<sup>112</sup>

La sua fantasia si arricchisce di ostacoli e svolte narrative. Lo straniero, innamoratosi di un'immagine, potrebbe poi scambiarla per un'altra simile, allo stesso mercato, pochi metri più in là, e portare via proprio quella sbagliata senza mai accorgersi della differenza tra le due. La possibilità di questo scambio viene magnanimamente perdonata allo straniero occidentale: sta alla donna ucraina restare simile alla propria immagine, assicurarsi di essere riconosciuta. La protagonista poi visiterà l'Italia una prima volta e sarà invasa dall'ammirazione:

Mi basta anche solo sfiorare mentalmente questa realtà per sentirmi felice, per respirare la gioia a pieni polmoni. Non avevo il coraggio d'immaginare di rimanerci per sempre, era come tuffarsi in una favola; l'incanto funzionava in quanto fugace, affascinante, impossibile. Specchiarmi nelle vetrine delle boutique, respirare l'aroma stuzzicante di questo mondo ricco, bello, con le sue possibilità di emozione infinite e nuove, mi mandava in fibrillazione. Potevo toccare l'Italia, vivere l'Italia come un sogno che non passava, ma non ero un'italiana, purtroppo.<sup>113</sup>

Non essere italiana sembra essere l'unico guaio. La gioia, invece, è quella di sapere che un simile posto esista. L'intera visita, infatti, viene descritta come un sogno. L'Italia è un luogo altro per eccellenza, diverso in tutto dalla patria, innegabilmente migliore. Infatti, l'amarezza arriva al ritorno:

Mi rimproveravo, cercando di convincermi che erano confronti inutili, si trattava di due mondi disgiunti, che anche qui si faceva fatica a guadagnarsi da vivere; ma una vocetta interiore mi provocava: - Ne sei proprio sicura? Osserva la gente, le loro facce tranquille, il passo rilassato. Non sembrano avere grosse preoccupazioni, nella vita! Mi sembra che tu fatichi di più e guadagni di meno. Eppure non sei una persona diversa da loro! Ti pare giusto? Perché loro sì e tu no? Solo perché hai avuto la sfortuna di nascere in un posto triste? Mi rispondevo dicendo che ero comunque soddisfatta, mi consideravo già una privilegiata per esserci arrivata in Italia. Nella mia famiglia nessuno era stato all'estero se non durante la guerra e quindi era assolutamente disgustoso fare ragionamenti così meschini. Bisognava accontentarsi di quel che si aveva! Ogni cosa a suo tempo; un bel giorno sarebbe diventata più facile la vita anche in Ucraina... fra qualche decina d'anni!<sup>114</sup>

Una volta visitato questo universo ideale, la protagonista non è più in grado di vedere la patria con gli stessi occhi. Ogni cosa appare più imperfetta che mai, provocandole sconforto. Non è in grado di evitare il confronto continuo fra le due realtà, pur sentendosi grata dell'esperienza vissuta. Quello che ha visto fungerà da modello per ogni aspetto analizzato. Il suo stesso luogo di nascita appare come un'ingiustizia. La 'conferma' delle aspettative produrrà un effetto di

seduzione, un incantesimo al quale lei non saprà più sottrarsi e che la spingerà a ritornare a tutti i costi.

Ma ecco che le narrazioni successive allo spostamento cambiano tono e sempre più frequente è la denuncia del pregiudizio subito o delle difficoltà di adattamento. La nostalgia per il proprio Paese è un fatto secondario: nella migrazione economica può essere scambiata per ingratitudine. E, in una dinamica come quella narrata da Sorina, è forse censurata dall'individuo stesso che, in apparenza, abbandona un luogo che disprezza per uno che ammira. Quella che nasce come la malattia dell'immigrato<sup>115</sup> sembra lasciare posto a un lamento indirizzato più al luogo dove questo si trasporta e alla nuova condizione di alterità.

In un racconto di Marija Markovic, una ragazza serba migra in Italia in età scolare e immediatamente si scontra con i pregiudizi associati alla sua nazione di provenienza. La comunicazione con i compagni è difficile, il senso di disorientamento pervade le sue relazioni e i suoi movimenti nel nuovo Paese. Poi, il tempo passa, la giovane vive una maturazione che le consente di gestire in maniera più consapevole le interazioni. Pur rendendosi conto che la sua insegnante le offre una rappresentazione frettolosa e grossolana della sua condizione, sa di non poter cambiare l'immagine disegnata da questa figura autorevole, e così la asseconda, tentando di utilizzare il pregiudizio a proprio favore. Nonostante le venga negata la possibilità di svincolarsi dallo stereotipo, proprio lo stereotipo le permette di avere un ruolo, persino di sentirsi accettata dagli altri:

La professoressa di italiano mi presentò alla classe come *povera profuga fuggita dalla guerra*. Non ero profuga – siamo immigrati legalmente – non ero povera, non ero fuggita dalla guerra. L'avevo portata con me. Tutto questo non importava, nessuno mi avrebbe creduto se gli avessi raccontato la verità. Accettai la mia etichetta come un gioco. Gli altri bambini dovevano esercitare il buon esempio di compassione e io improvvisamente mi resi conto che ci stavo bene in questo ruolo. Ero protagonista con un potere nelle mani: impressionare. Avevo una corazza! [...] Così un giorno andai a scuola e scrissi un tema di italiano sulla mia biografia. Scrissi che ero una profuga arrivata con un gommone e che non parlavo italiano e a volte non avevo da mangiare. [...] Decisi di assecondare l'immaginario pubblico creato da quella professoressa. Certi bambini venivano da me e mi portavano il loro libri di scuola in caso non riuscissi a pagarli perché ero povera, altri mi dicevano che ero bella ma con gli occhi tristi.<sup>116</sup>

Potrebbe apparire un controsenso il fatto che, nel tema stesso, la ragazza affermi di non conoscere la lingua italiana, un'ignoranza indicata come condizione esistenziale, equiparata alla povertà o alla sfortuna. Eppure è ulteriore prova che quanto si afferma può prevalere sull'evidenza. Ciò che in questa narrazione risulta insuperabile, infatti, è la distanza dai compagni, mediata dalle informazioni che essi ricevono dall'alto. Pur trovandosi su uno 'stesso livello', la

ragazza straniera non sembra considerare la possibilità di sciogliere lei stessa il malinteso, rivelandosi ai coetanei per quello che è. La sua scelta è, sì, nel suo potere, ma sembra essere l'unico potere che così creativamente la giovane protagonista può ritagliare per se stessa.

Nelle dinamiche connesse alla migrazione, sono particolari le tensioni che interessano i più giovani, coloro che 'non scelgono' di migrare ma devono comunque affrontarne le conseguenze. Dario Melossi, nel commentare il caso italiano, fa notare come sia complesso l'intreccio tra il conflitto culturale che può manifestarsi nei nuovi rapporti sociali e l'aspetto intergenerazionale. Molto spesso infatti «l'aperto disprezzo, della società di maggioranza (italiana) rispetto a quella di minoranza (magrebina, nigeriana, albanese, ecc.) significa l'interiorizzazione da parte dei figli degli immigrati di immagini assai negative nei confronti dei genitori e della propria origine culturale in generale, una cultura interpretata come incompetente o addirittura stigmatizzata come inferiore, malvagia e criminale»<sup>117</sup>. Così soltanto pochi individui forti riescono a trovare un equilibrio tra le stigmatizzazioni di questo tipo e l'importante punto di riferimento che, soprattutto in quell'età, è costituito dai genitori<sup>118</sup>. Anche Appadurai sottolinea la molteplicità di pressioni subite da giovani figli di immigrati, sia sulle informazioni 'in uscita', ad esempio il come presentare se stessi o la propria famiglia<sup>119</sup> sia su quelle in entrata dall'esterno, laddove la comunicazione mediatica per prima propone modelli incompatibili con l'universo culturale che caratterizza la famiglia d'origine, anzi offre «potenti risorse per contronuclei identitari che i giovani possono utilizzare *contro* le aspirazioni o i desideri dei loro genitori.»<sup>120</sup>

Come per l'immigrato adulto, o forse in misura maggiore, per quello giovane è difficile trovare un posto dove rifugiarsi da queste tensioni. L'incompletezza di cui scrive Sayad, derivata dall'essere perennemente «fuori posto» fisicamente e «fuori luogo» moralmente<sup>121</sup>, va a coincidere con il momento di formazione della propria identità. Come abbiamo già menzionato, identità e riconoscimento sono intimamente legati: «ciò che io sono, la coscienza della mia particolarità e unicità, si forgia nella mia relazione con gli altri», scrive Siebert. Se, da una parte, il processo di sviluppo dell'identità è intrapsichico e avviene all'interno dell'individuo, dall'altra parte uno stimolo importante viene dato dall'esterno, da «ciò che gli altri attorno attribuiscono come qualità e difetti.»<sup>122</sup> Agli immigrati, come l'episodio raccontato da Markovic ci mostra, viene spesso attribuito, oltre ad alcune qualità morali e caratteriali, un passato tragico da cui può essere difficile ma persino controproducente svincolarsi in quanto li risiede, in alcuni casi, l'unica formula di riconoscimento possibile<sup>123</sup>.

Dall'altra parte, e ne sono testimonianza i numerosi testi che riguardano percorsi migratori ed esperienze di adattamento, l'individuo conserva dentro di sé un meccanismo di vigilanza, acceso indipendentemente dal grado e dal tipo di risposta alle pressioni esterne o all'esito delle



negoziazioni intorno al riconoscimento. Simile al confronto quasi ossessivo descritto da Sorina, è quel movimento interno di «va-e-vieni»<sup>124</sup> che da un lato genera un costante estraniamento dalla realtà circostante, dall'altro spinge ad osservarsi dall'esterno oppure a partire da un tempo diverso, alla ricerca della propria nuova immagine. «L'individuo non consiste forse, dal lato pratico, principalmente in ciò che dà a vedere di sé e in ciò che vede in se stesso?», si domanda Sayad, «E l'identità di cui si parla tanto non consiste in fondo in questo *essere percepiti* che ciascuno è socialmente e che ci deriva solo dal riconoscimento da parte degli altri?»<sup>125</sup>. Questo aspetto, commentato più generalmente nei paragrafi precedenti, risulta avere un ruolo centrale nel discorso sulla migrazione, in cui le possibilità di distanziarsi dall'immagine attribuita o costruirne una nuova sembrano limitate da un rapporto impari con l'altro. La relazione con l'alterità è alla base stessa dell'esistenza, scrive Bhabha<sup>126</sup>, e coinvolge l'immagine dell'alterità e lo spazio dell'alterità, mentre lo stesso luogo dell'identificazione, teso tra l'esigenza e il desiderio, è luogo di divisione (*splitting*)<sup>127</sup>. Il processo di identificazione, prosegue, non è quindi frutto dell'affermazione di un'identità data, non è mai una «profezia che si *auto-avvera*», ma la produzione di una nuova immagine che fungerà da identità e di conseguenza la trasformazione del soggetto nel momento in cui assume quell'immagine<sup>128</sup>. L'ultimo punto, risultato della sequenza descritta, si incontra con la domanda di Sayad: in ultima istanza, è l'immagine a penetrare dall'esterno fino a raggiungere il nucleo, togliendo spazio a un'auto-presentazione libera che si affermi fuori dall'individuo. Le possibilità di negoziare tra le due forze opposte sembrano poche.

Nei passaggi citati, Bhabha fa riferimento a un contesto coloniale, e l'individuo che descrive alle prese con il riconoscimento è il 'nativo' *versus* 'uomo bianco', con costanti rimandi a Fanon. Il colonizzato e l'immigrato moderno sembrano però avere diversi punti in comune. Secondo Beneduce, le due figure sono inaspettatamente imparentate nel loro essere «oggetto di controllo, di un ossessivo tentativo di regolazione di quei flussi caotici che il capitalismo stesso, la modernità e la globalizzazione hanno prodotto»<sup>129</sup>. Colonizzato e immigrato sono entrambi «immagini per eccellenza», «vittime privilegiate dell'incertezza dei confini»<sup>130</sup>.

I confini hanno, infatti, un particolare valore in questo contesto e la riflessione sulla contesa dello spazio, proposta da Bhabha, può essere trasferita con interessanti esiti nel discorso sulla migrazione. Lo spazio conteso può essere riconosciuto nella città abitata, luogo per eccellenza di ostilità legate «ai processi dell'abitare»<sup>131</sup>, dove la frequentazione di luoghi pubblici comuni genera quei momenti nei quali il rifiuto fisico viene più facilmente esplicitato verso chi è percepito come 'altro'<sup>132</sup>. Ma è uno spazio diverso da questo, più ampio e delimitato da una frontiera, ad essere messo in discussione: frequente, anzi, comunissima è la terminologia dell'"invasione" nel discorso

sull'immigrazione<sup>133</sup>, ed è il senso stesso di 'nazione' a soffrire di tale presenza. «Se la frontiera è sinonimo di contatto tra 'noi' e 'loro'», osserva Fabietti, lo è sempre «dal punto di vista del significato che 'noi', l'Occidente, abbiamo dato a questo incontro»<sup>134</sup>. Così la frontiera può essere intesa proprio come «punto d'incontro tra barbarie e civiltà»<sup>135</sup>, una linea complessa il cui attraversamento genera conflitti, qualunque ideologia vi si voglia applicare, per la semplice natura di tale linea.

Infine, uno spazio conteso è quello interno dell'individuo migrante, collocato «alla frontiera dell'essere e del non-essere sociali», come nota Bordieu nell'introduzione a Sayad. La sua posizione senza luogo scivola, nell'urgenza di definizione, troppo spesso nel *luogo comune* e persino il discorso scientifico «riprende spesso, senza saperlo, i presupposti o le omissioni della visione ufficiale»<sup>136</sup>. Il vuoto che si apre minaccioso sotto i piedi del sognatore, testimoniato dall'informatore di Sayad ma anche narrato dalle autrici citate, sembra contenere già un assaggio di questa frontiera assoluta, del movimento senza ritorno verso l'assenza di un luogo proprio.

Lo spazio interno, inaccessibile, dell'immigrato è dunque fonte di inquietudine. Non è quello che afferma, in ultima istanza a preoccupare, ma quello che tiene per sé, il luogo dove nasconde le proprie affiliazioni e certezze. In un racconto presentato al Concorso letterario Lingua Madre, Lucia Panzieri racconta di una donna nigeriana, presumibilmente una sua vicina di casa. L'autrice pensa alla sabbia, che puntualmente lei stessa porta a casa nelle pieghe dei vestiti tornando dalle spiagge di Pesaro, città natale che ha lasciato e in cui torna saltuariamente, e che in qualche modo rappresenta il suo legame, inscindibile, con le origini. Poi trasferisce la metafora alla straniera:

Quando è partita dalla Nigeria, se faccio le dovute proporzioni, Agata deve essersi portata almeno una decina di sacchi di sabbia, non come me, giusto quel che resta sotto i sandali.

Li conserverà in cantina, *li avrà nascosti sotto il letto, ma deve averli, sono sicura*. Quando passo davanti a casa sua darò un'occhiata dalla piccola finestra del sottoscala e li vedrò, tutti in fila tutti in ordine: un peso enorme, eppure necessario, per tenere Agata con i piedi saldi qui.<sup>137</sup>

Se ogni individuo necessita di un pugno di sabbia dal proprio luogo di origine per sentirsi se stesso e continuare a riconoscersi oltre la distanza nel tempo e nello spazio, alla straniera servono almeno una decina di sacchi, tanta è la distanza, tanta è la differenza; ed è solo sul passato, sull'origine, che può basare le proprie certezze, appoggiandovi i piedi senza temere di cadere. La sabbia di un altro luogo è estranea, non le appartiene e non la può sostenere.

Ma è il modo di conservare quella sabbia, a sorprendere. La straniera non se ne può circondare pacificamente, spargerla in giardino o metterla in bella mostra all'ingresso di casa: lei certamente la nasconde. Inoltre, i sacchi di sabbia 'natale' non sono buttati come un ingombro nella cantina,

ma ordinati, tutti in fila: vi è qualche cosa di maniacale in questa accuratezza. In questa immagine è rappresentato non un semplice legame con le origini (che può tradursi in cultura, memoria, ecc.), ma un eccesso di questo legame, accuratamente celato agli occhi dei vicini 'locali'. Per due volte si descrive un movimento 'sotterraneo', strisciante: i sacchi sono sotto il letto, e all'autrice sarà necessario sbirciare dalla «piccola finestra del sottoscala» per avere la conferma di questa proiezione, in un gesto quasi giustificato dalla necessità dettata dal bisogno di sicurezza e serenità. L'immigrato, scrive Sayad, vive percependo il «sospetto che pesa su di lui e a cui non può sottrarsi». Questo sospetto è indipendente dalla condizione più o meno favorevole, dalla qualità dei rapporti, dal successo del suo percorso migratorio: è un equilibrio insito nella sua condizione e così gli spetta «dissiparlo continuamente, prevenirlo e dissuaderlo a forza di continue dimostrazioni di buona fede e buona volontà»<sup>138</sup>. La massima espressione di questo sforzo si osserva nella «prova dell'identità» al centro del discorso nella valutazione delle domande di asilo, dove all'individuo è richiesto di dimostrare di essere se stesso e di possedere davvero una determinata storia in maniera «oggettiva»<sup>139</sup>. Ma, come già notava Sayad, gesti di rassicurazione verso la comunità sono attesi da ogni immigrato: Agata, la vicina nigeriana, non è colpevole per la sabbia che porta ma perché non si rende chiaramente visibile, conoscibile anche nell'ordine e nel senso che sceglie di far regnare dentro la propria casa. Su di lei, invece, come sulla ragazza serba che si finge profuga, pende una silenziosa richiesta di spiegazioni che non può essere ignorata. L'immigrato, «condannato al rilancio in tutto ciò che fa, in tutto ciò che vive e in tutto ciò che è», spesso può solamente «assumere le stigmate che secondo l'opinione comune lo caratterizzano come tale, accettando così in modo rassegnato o indignato, sottomesso o rivendicativo e persino provocatorio la definizione dominante della sua identità»<sup>140</sup>. Tale risposta provocatoria sembra presentarsi nel racconto della 'povera profuga fuggita dalla guerra': il racconto soddisfa la collettività, e i suoi compagni di classe possono reagire di conseguenza, rassicurati da una reciproca coerenza. È la mancanza di risposta a non essere accettabile, è la 'sabbia nascosta' a non poter essere tollerata. E il sentimento di sospetto che Sayad osserva, può assumere molteplici forme, anche le più violente, se necessario. Lo straniero è ospite, sacro e sacrificabile; la sua presenza sin dall'antichità configura «totale reciprocità e reversibilità tra la minaccia che [...] comportava e la minaccia cui era sottoposto»<sup>141</sup>.

Appadurai, infatti, fa notare come nel contesto dello scontro etnico prevalga un linguaggio basato sul sospetto e sul tradimento, dove è il presupposto di una identità 'falsa' (e non quella manifesta!) a giustificare la violenza. «Le fonti più primarie vicine agli episodi più brutali di violenza etnica contemporanea», nota Appadurai, «fanno costante riferimento alle immagini dell'impostore, dell'agente segreto, e della persona falsa. Questo discorso unisce l'incertezza nella classificazione

con l'intimità tra le persone, i due tratti distintivi della nuova violenza»<sup>142</sup>. Vi è dunque un progressivo aumento della tensione mano a mano che la prossimità fisica aumenta, mentre sull'identità 'reale' restano dubbi. Il vicino di casa che cela segreti, aggiungiamo, colui che non è 'chi si pensava che fosse', è una figura classica anche nel linguaggio della cronaca.

Dall'altra parte, il pensiero del 'tradimento' può tormentare anche colui che migra ed «è costretto a sottoporsi ad una sorta di seconda socializzazione» la quale comporta per lui non pochi «costi psichici», scrive Siebert. Talvolta può quindi affacciarsi un senso di colpa, dovuto al fatto di aver «tradito gli orientamenti morali ed etici interiorizzati nel corso della prima socializzazione.» La consapevolezza di questo alto rischio di incoerenza, la percezione di vicinanza di un 'tradimento' di questo genere è fonte di timore. E, ironicamente, la cautela con cui l'individuo avanza, di fronte a un simile timore, ne solidifica l'estraneità, estraneità che «lo rende sospetto agli occhi degli altri.»<sup>143</sup>

Come ti chiami?  
Come?  
Come?  
Parla piano  
Con questo nome straniero<sup>144</sup>

Sono i primi versi di una poesia di Barbara Serdakowski. Alla richiesta di farsi identificare, segue l'accertamento: il nome straniero deve sempre essere ripetuto. Ma non appena questo nome risuona e diventa chiaro che la necessità di ripetere non è dovuta a un difetto di udito, sopraggiunge la norma: i nomi stranieri non vanno annunciati a voce troppo alta. Così, il momento dell'identificazione non è necessariamente liberatorio per colui che si identifica, soprattutto se il suo potere sulla propria immagine è così limitato. Anzi, è tramite ogni singolo momento di identificazione che si traccia il limite entro il quale l'individuo viene relegato. Irene Barbero Beerwald scrive della «domanda che si insinua, come una piccola trappola, in ogni nuovo incontro e ne spegne la magia: *Lei, di dove è?*», e spiega: «Ecco la scatola buia, confezionata con cura, dotata di un solido coperchio e sopra il coperchio un'etichetta! Tu vedi il coperchio chiudersi sopra la tua testa, e lì rimani. E ogni tentativo di fuga ti porta a un nuovo fallimento, e tu resti entri quelle sei pareti come dentro a un mondo che per te si è fatto angusto»<sup>145</sup>. Lo spazio riservato all'immigrato, allo straniero, è 'angusto' perché scelto per lui da altri e progettato per essere sicuro per questi altri. Nella posizione di dominato in cui si trova, Sayad individua per l'immigrato solamente due possibilità «per farsi riconoscere o, più semplicemente o prosaicamente, per continuare a esistere». Una è accettare di negare e squalificare se stessi e quindi «fare la vittima designata»<sup>146</sup>. L'altra, invece, impone all'individuo di «accettare il rischio

implicito in ogni impresa di assimilazione», quindi contemplare un «cambio di identità» successivo. È in questo caso che si affaccia il «rischio di rinnegare se stessi e a sua volta di rinnegare tutti quelli che, tra i propri simili, si rifiutano di accettare questa scelta, che non vogliono o non possono agire in questo modo, rinnegandosi a loro volta»<sup>147</sup>. Ecco il tradimento che già evidenziava Siebert, che forse, nel caso di Agata, la vicina di casa nigeriana, avrebbe dovuto consistere nella rinuncia ai sacchi di sabbia, nella dispersione del loro contenuto.

In questa posizione ambigua, dove la scelta appare possibile ma al momento dell'azione si rivela in tutte le sue drammatiche conseguenze, l'immigrato «sente di essere in qualche misura vittima e carnefice ad un medesimo tempo, vittima e protagonista del proprio destino»<sup>148</sup>, nota Beneduce, arrivando a colpevolizzarsi per le scelte fatte, per le vie prese, impegnato a ri-analizzare i propri movimenti alla ricerca del bivio nel quale il controllo gli è sfuggito o la forza gli è mancata. L'individuo e la conoscenza, la rappresentazione, l'immagine che ha di sé ne sono così profondamente intaccati, che coloro che «hanno vissuto l'evento migratorio, anche trenta o quarant'anni prima, ricordano questa esperienza come quella forse più significativa della loro vita, come ciò che li ha – più di ogni altra cosa – segnati e trasformati, e s'interrogano sul senso del loro percorso, domandandosi incessantemente quanto è stato perduto e quanto guadagnato»<sup>149</sup>. Così Irina Turculet, autrice di origine romena, contrappone una figura di sé amabile, ancora dotata dell'innocenza e della fiducia nel mondo caratteristiche della tenera età, a quella che oggi, ormai sopravvissuta a una fase di adattamento, si percepisce cambiata e in un certo senso irreparabilmente danneggiata:

Ancora oggi, dopo dieci lunghi anni, quando guardo le foto di questa ragazzina bionda, dagli occhi intensi, dalle belle labbra rosee e innocenti penso a quanto quella bimba è dovuta crescere in fretta, a quanto si è dovuta ingegnare per riuscire a vivere come gli altri, non sentirsi diversa, anche se lo era, ma non sentirsi quel tipo di diverso che fa male, fa piangere, fa rabbia e fa morire dentro poco a poco sempre di più. Non sentirsi indesiderata e strana. Non sentire di doversi giustificare ancor prima di aver avuto modo di conoscere un ambiente e farsi conoscere per quello che si era.<sup>150</sup>

Il modo in cui l'autrice compiangere questa figura ideale perduta nel passato, presentata in terza persona come se di qualcun altro si trattasse, racconta un sentimento simile al lutto.

Anche la comunità più funzionale e ben integrata, quella, scrive Sen, «i cui abitanti compiono istintivamente le azioni più belle nei confronti gli uni degli altri con la massima premura e solidarietà, può essere la stessa [dove] la gente scaglia mattoni contro le finestre degli immigrati trasferitisi in quella regione da altre zone. La calamità dell'esclusione può andare a braccetto con la benedizione dell'inclusione»<sup>151</sup>. Esclusione non è infatti semplicemente il contrario di inclusione, ma è uno strumento che rende la seconda possibile nell'organizzazione dello Stato

nazionale, il quale «per sua stessa natura discrimina e così si dota preventivamente di tutti i criteri appropriati, necessari per procedere alla discriminazione», senza la quale, infine, non può esistere<sup>152</sup>. «Tutti i moderni stati nazionali», scrive Appadurai, «hanno condiviso l'idea (e contribuito alla sua realizzazione) che le entità sociali, per potersi considerare legittime, devono basarsi su affinità naturali di qualche tipo», affinità che tradizionalmente vengono interpretate secondo il principio criticato sopra da Todorov, della 'famiglia estesa'<sup>153</sup>. Quindi, prosegue Appadurai, anche se «molti stati nazionali attraversano una crisi di legittimazione e devono affrontare le richieste dei gruppi migranti, continuano comunque ad agire secondo un modello ricevuto in cui l'autogoverno nazionale deve basarsi su qualche forma di tradizione o di legame naturale»<sup>154</sup>. I sentimenti primordiali del legame naturale, in questo contesto, non soltanto non sono in contraddizione con uno stato modernizzatore, ma si collocano anzi «al centro del progetto»<sup>155</sup>. Il punto di contatto tra questa formula e il fenomeno della migrazione è più complesso di ciò che sembra. Proprio perché tali «sentimenti primordiali» sono artificiosi e strumentali solamente al mantenimento della struttura statale, «l'immigrazione – ed è questo il motivo per cui essa disturba – costringe a smascherar[li]», a smascherare il modo in cui i cittadini pensano lo stato e in cui lo stato «pensa se stesso», mettendo quindi in pericolo la sua «naturalizzazione» così come percepita e data per scontata, afferma Sayad.<sup>156</sup>

Per questa ragione, forse, distinto dal diritto all'ingresso è il diritto di appartenenza,<sup>157</sup> diviso tra politiche che agiscono su due piani diversi, uno formale e l'altro informale. L'appartenenza nazionale, nota Brubaker, a differenza dalla cittadinanza legale, per esempio, non è qualcosa che viene amministrato da personale specializzato ma «da persone ordinarie nel corso della vita quotidiana, che utilizzano un tacito intendimento rispetto a chi appartiene e chi non»<sup>158</sup>.

Seyla Benhabib, riflettendo sulla situazione dell'Europa a partire dal 1989, dopo la caduta del blocco socialista, nota come siano diventati peculiari e complessi i processi di «inclusione ed esclusione politica e morale». Si chiede quali possano essere i confini esterni ed interni di questa nuova Europa da quel momento in poi e in che modo possano trovare giustificazione<sup>159</sup>. «Dopo la guerra fredda, chi sono gli 'altri' dell'Europa?»<sup>160</sup>, domanda. Secondo Dario Melossi, è, paradossalmente, nella stessa congiunzione tra il processo di democratizzazione delle società europee e la fine della guerra fredda che si genera «l'emergenza di un comune nemico interno», identificato spesso nel «nemico 'immigrante' e quindi almeno in parte nuovamente 'esterno'»<sup>161</sup>. Questa scelta è così efficace perché accoglie in sé anche la preoccupazione crescente verso la sicurezza, nozione anch'essa evoluta storicamente da una concezione internazionale e una interna in termini esclusivi di ordine pubblico. Il nemico da combattere è rappresentato ora dal crimine e dai criminali, «meglio ancora se raffigurabili come quel misto di 'esterno' e 'interno' caratteristico

degli immigrati 'indesiderabili', 'irregolari', 'clandestini', una sorta di nuova 'quinta colonna' e ciò tanto più, naturalmente, nella nuova situazione seguita ai fatti dell'11 settembre 2001»<sup>162</sup>.

L'idea di un immigrato per giunta 'di seconda categoria', con un grado di desiderabilità inferiore di ad altri, è decisamente diffusa nel linguaggio comune. Una descrizione sintetica come quella fatta da Marina Quattrini, salvadoregna di origine e italiana tramite adozione, raccoglie tutti gli aspetti 'ideali' di questa distinzione:

Nel 1991, quando arrivai in Italia, l'afflusso degli stranieri non era come adesso. È solo con l'apertura delle frontiere che sono arrivati in massa e purtroppo, insieme a persone in cerca di un futuro migliore, si sono aggregate anche persone prive di scrupoli. Per fortuna però la maggior parte è composta da persone lavoratrici in cerca di un futuro migliore e con nobili intenti soprattutto per i figli. In Italia hanno trovato sicuramente condizioni di vita più favorevoli rispetto al loro paese e un regime spesso opposto a quello dittatoriale in vigore nei posti di provenienza.<sup>163</sup>

Così i nuovi 'altri' negli Stati Europei diventano «i forestieri, stranieri residenti, rifugiati, richiedenti asilo, giramondo», per usare le parole di Benhabib<sup>164</sup>, ma non tutti allo stesso modo. E un'ulteriore distinzione può essere fatta anche in base al luogo concreto di provenienza, indipendentemente dalla condotta su suolo nazionale. Infatti, lo straniero non ha sempre e necessariamente costituito una figura indesiderabile, e sia le politiche formali sia l'atteggiamento inclusivo a livello informale sono modulate sul luogo di origine dell'immigrato. Benhabib descrive il forte movimento verso Paesi europei avvenuto dopo i primi anni Novanta,<sup>165</sup> e osserva che i diritti non vengono concessi in maniera omogenea, non tutti i diritti, e non a tutti i cittadini stranieri<sup>166</sup>. L'autrice richiama allora la *Politica* di Aristotele, facendo notare come sia non la natura, ma la città e le sue regole a creare il cittadino, nonostante puntualmente la 'natura' venga chiamata in causa per giustificare esclusioni. Così, schiavi, donne, non greci, sono esclusi dalla cittadinanza, ma «la loro esclusione viene vista come razionale in quanto si ritiene che questi individui non posseggano le virtù intellettuali, fisiche e caratteriali che della cittadinanza sono requisiti essenziali»<sup>167</sup>. Il termine 'requisito' è qui fondamentale. Infatti, Benhabib osserva che «i paesi scelgono determinati criteri come costitutivi dell'identità degli stranieri»<sup>168</sup> per poi privilegiare certi gruppi di immigrati rispetto ad altri, o predisporre diverse forme di inclusione in uno Stato o in un altro.

La serba Gorgana Grubač racconta il suo stupore di fronte alla denominazione di *extracomunitaria* che si sentiva applicare puntualmente da italiani. Finalmente, una spiegazione viene data da alcuni amici:

“Non devi stupirti se senti che ti chiamano extracomunitaria, questo è il nome che hanno tutte le persone che vengono dal Secondo o dal Terzo Mondo”. Pensai di essere ignorante a non sapere dell'esistenza di tre mondi. Da noi non esisteva questa divisione e io mi sentivo cittadina di un mondo unico. “Ma allora io sono del Secondo oppure del Terzo?”, mi chiesi, ma mi risposi soltanto: “Io non sono un'extracomunitaria”. Ero offesa anche se nella spiegazione dei miei amici non c'era neanche una parola offensiva. E ogni volta che sentivo questa parola mi rimbombava nelle orecchie per ore. La odiavo. [...] Avrei preferito non essere timbrata da quell'aggettivo, avrei preferito essere semplicemente straniera, ma gli stranieri erano i tedeschi, gli americani o i giapponesi.<sup>169</sup>

'Extracomunitario' non è un'offesa, le dicono: è un dato di fatto. Eppure la ragazza intuisce l'attribuzione di determinate altre qualità, connesse a tale condizione. La stessa distinzione tra diverse 'qualità' di stranieri la disturba. Esprime, appunto, una classificazione per gradi e una presunzione di omogeneità nazionale che non è percepita come scontata da chi ha fatto esperienza di uno stato multinazionale che si è sgretolato<sup>170</sup>, nel quale era possibile riconoscere appartenenze interne ed esterne che coinvolgessero contestualmente lo stesso individuo<sup>171</sup>.

Nel 1996, Brubaker si domandava, pensando agli Stati formatisi dallo sgretolamento dell'Unione Sovietica, della Cecoslovacchia e della Jugoslavia, quali sarebbero state le nuove formule di appartenenza e inclusione, quale sarebbe stato il nuovo significato di cittadinanza per coloro che vi abitano, quali i rapporti tra minoranze e «patrie esterne»<sup>172</sup>. Sono luoghi, infatti, dove da una parte si registra la presenza di vaste popolazioni di 'stranieri' interni, e dall'altra si sono verificati massicci spostamenti motivati (talvolta dall'alto) dalla prerogativa dell'omogeneità etnica. La sua domanda si pone in parallelo a quella di Benhabib «Chi sono i nuovi 'altri' in Europa?»<sup>173</sup>, considerando queste trasformazioni geopolitiche e le migrazioni da esse generate. Per i migranti provenienti da Paesi situati sulla 'faglia' che attraversa l'Europa centrale, nell'incontro con la realtà degli Stati nazionali europei, suscita posizioni ambigue in merito al rapporto tra nazionalità e cittadinanza, al valore dell'etnicità, al significato dell'appartenenza e alle aspettative di inclusione. In questo incontro, vi è spesso anche una perdita definitiva di 'patria', del Paese in cui, volendo, si potrebbe tornare.

Va detto infine che in molti Paesi europei, che vedono l'affermarsi del fenomeno migratorio come una condizione stabile – al di là delle politiche emergenziali che possono essere adottate – l'ultima tendenza è la creazione di enti di diverso tipo, impegnati nel campo della multiculturalità e integrazione. Si assiste anche alla nascita di associazioni di immigrati talvolta di notevole entità, composte da «individui dalla stessa origine nazionale, regionale, etnica o religiosa» che formano «nuovi legami di solidarietà e imparano le 'regole del gioco' politiche che li collocano di fronte allo Stato. Mano a mano che i discorsi si alternano alle azioni», scrive Kastoryano, queste organizzazioni *community-oriented* diventano sempre più rifugio, «persino santuario, dove



interpretazioni di ciò che è la cultura, la religione, la nazione e l'etnicità vengono solidificate per essere, in ultima istanza, negoziate con autorità pubbliche»<sup>174</sup>. Si può quasi pensare a questi contesti, quindi, come a un terzo territorio di affiliazione, quello nel quale il migrante ha accettato di essere identificato in quanto tale, e in quanto tale ripensa daccapo i significati di ciò che può garantirgli un senso di appartenenza. In questa fase si apre la possibilità di un discorso pubblico, da parte di simili associazioni, che possa persino arrivare a superare voci di pregiudizio e di minimizzazione: ma è un discorso collettivo, forte di una identità comune che precedentemente deve essere fatta propria, con una voce tanto più forte quanto più omogeneo sarà il suo messaggio.

### 2.3 *Voci 'segnate'*

Come accade esemplarmente nel caso di Stati sconvolti dalla guerra, dal conflitto etnico e da una generale disgregazione causata da diversi fattori, molti percorsi migratori lasciano alle spalle un passato di violenza o sono generati dalla paura di subirla. Questo legame si riscontra in maniera chiara nei casi che coinvolgono richieste d'asilo, ma può esistere anche laddove le storie individuali non coincidono idealmente con fatti storici più noti o notizie mediatiche di maggiore peso. In entrambi i casi, tuttavia, il legame genealogico tra i due fenomeni passa, in maniera diversa, attraverso le parole e quindi le definizioni<sup>175</sup>. Questo passaggio non è semplice e non è neutrale, perché implica l'individuazione di una serie di figure quali vittime, spettatori, testimoni, autorità, il cui ruolo e le cui azioni sono culturalmente e storicamente connotati<sup>176</sup>. E richiede inoltre una definizione di tipologie di violenza (settaria, di stato, comunitaria e ancora 'pogrom', 'rivolta', 'genocidio', ecc.) che spesso implica una posizione politica<sup>177</sup> o richiede una particolare condizione psicologica. Quindi nominare la violenza non è semplicemente un problema semantico, ma «riflette il punto in cui il corpo del linguaggio diventa indistinguibile da quello del mondo» mentre l'atto stesso del nominarla ha un valore performativo<sup>178</sup>.

La descrizione di una vita di disagio o sofferenza fatta a distanza di tempo e da un altro luogo può dare un'impressione di eternità, può dare l'illusione di corrispondere alla percezione della realtà prima del cambiamento di prospettiva.

Dacché era al mondo, l'unica uguaglianza che Magda avesse potuto testimoniare era l'uguaglianza nella povertà, che rendeva le persone umili e impotenti in ugual modo, nella faticosa corsa alla sopravvivenza.

Erano uguali nelle interminabili code per gli alimenti più essenziali; uguali nei loculi chiamati appartamenti, piccole scatole di fiammiferi dentro a squallidi blocchi, in cui dovevano far stare le loro famiglie, ammassando i propri figli in minuscole stanze umide e mal illuminate, con le condutture che sputavano scarafaggi e i topi che correvano indisturbati nelle fondamenta.

Un uomo in gabbia fa impressione, desta coscienze e crea reazioni.

Milioni di uomini in gabbia invece fanno una società in evoluzione. Nobili ideologie sventolavano da decenni sopra le loro teste, mentre pesanti scarponi calpestavano i più elementari dei diritti umani. Livellata dalla fame e dalla paura, la gente sembrava troppo impegnata a sopravvivere per accorgersene.<sup>179</sup>

Invece, scrive Ingrid Coman in questo estratto che descrive la vita nella Romania comunista, la descrizione è necessariamente successiva perché corrisponde a una percezione degli eventi diversa da quella che si ha nel momento in cui si subisce: si può essere «troppo impegnati a sopravvivere». Molti testi di autori migranti contengono la denuncia di violenze ambientate nel luogo d'origine, vissute in prima persona, testimoniate o semplicemente verosimili, come evidenziato da Clotilde Barbarulli. In questo gesto la studiosa riconosce non solo uno strumento di guarigione, ma anche la creazione di uno spazio di eccezione, rispetto a un mondo dove la violenza costituisce la norma<sup>180</sup>. Tali narrazioni possono contenere o essere interamente incentrate, per esempio, su mutilazioni genitali femminili, stupro e violenza etnici<sup>181</sup>, violenza istituzionale<sup>182</sup>, violenza intrafamiliare<sup>183</sup> o, ancora, sull'esperienza traumatica dello stesso viaggio di migrazione<sup>184</sup>. Talvolta, alla condizione di ingiustizia si oppongono sorprendenti razionalizzazioni, come quella di Gordana Grubač che, osservando la libertà delle donne italiane, libertà che «le donne nel mio paese non pensavano neanche che esistesse», e confrontandola con la durezza della vita delle donne serbe, che vivono «all'ombra di mariti spesso aggressivi, alcolizzati, repressi», nota che «la femminilità, l'umiltà e la saggezza, acquisita proprio grazie alle loro vite faticose, è una cosa che qui forse un po' manca»<sup>185</sup>. Chi è attraversato dalla sofferenza, in questa prospettiva, diventa in qualche modo migliore, ne esce arricchito, ma quella presa di coscienza è possibile soltanto dalla distanza di una vita diversa. Sembra quasi che il gesto migratorio sia necessario anche *per poter narrare* e quindi codificare ciò che in un determinato momento non può essere osservato, registrato, descritto.

Ma io sogno un posto nell'eterno esilio  
Con tutte queste mie lingue ormai mal dette  
Che raccolgo come posso con le labbra tremolanti.  
Vedo sotto di me le pietre eterne delle mie fondamenta  
I piedi su scogli di carta stampata  
Di sigilli, di impronte  
Sarò dunque per sempre  
in equilibrio precario?<sup>186</sup>

In questi versi, che fanno parte della poesia già citata di Barbara Serdakowski, e che ricorda l'immagine di «*éternel absent de soi-même*» proposta da Artaud<sup>187</sup>, lo spostamento logora la capacità di esprimersi, fa perdere il proprio potere sulla parola che si pronuncia. Il posto dove ci si ferma è l'unica speranza di arrestare tale processo: ma non è una certezza, anzi è ben possibile che l'instabilità dell'esistenza, l'inaffidabilità delle proprie parole, si cristallizzi come condizione esistenziale. Dall'«eterno esilio» è attesa la serenità: nei versi precedenti l'autrice menzionava immagini di disagio legate allo spostamento, al non appartenere<sup>188</sup>.

Il gesto di allontanarsi, nel caso che corrisponda a una scelta, è spesso descritto come ricerca di tranquillità, di «pace e di sicurezza», scrive Dario Melossi, contro «la terribile distruzione fisica, sociale e 'morale'» del proprio Paese<sup>189</sup>. Un ragazzo albanese di tredici anni intervistato nel carcere minorile di Bologna racconta ripetutamente la durezza dei rapporti con i ragazzi più grandi nel luogo dove viveva. Spiega di essere venuto – da solo – in Italia perché voleva «stare tranquillo» e descrive una società violenta, dove, da più debole, doveva costantemente subire: «se tu hai i soldi te li prendono, se tu hai una cosa bella da giocare te la prendono», racconta della bicicletta che gli è stata rubata. «quando ti trovano ti prendono ti picchiano perché loro non hanno una cosa e tu ce l'hai»<sup>190</sup>. In un racconto che percorre i passi essenziali della sua storia di migrazione, scrive l'albanese Kamela Guza:

Degrado di dignità umane. Il denaro corrompe e corrode. Svuota i contenuti. Riempie gli spazi. Non c'è posto per altro. Lo spazio si è esaurito.  
L'Italia c'è. Lei ci cammina dietro. Superata la frontiera, linea fisica appartenente a nessuno, percorre con il corpo piccole porzioni reali di un mondo immaginario così lontano. La crisi inizia a manifestarsi.  
“I documenti prego?”. Questura. Luogo dell'annullamento di ogni certezza. Luogo di acquisizione di un'identità legale.  
“Come ti chiami?”. “Da dove vieni?”. L'imbarazzo della risposta.<sup>191</sup>

Nelle immagini brevi come scatti, l'Italia non è semplicemente la meta: è un'entità che insegue da presso i migranti nel loro cammino.

La spiegazione del 'perché si è immigrati', richiesta in maniera formale in una serie di contesti istituzionali e in maniera informale nei rapporti di ogni giorno, è seguita quasi coreograficamente dalla descrizione del malessere originario. Il modello formale della procedura di richiesta d'asilo, dell'ottenimento dello status di rifugiato, di certi permessi di soggiorno, seguendo un movimento simile ai cerchi sull'acqua, sembra trasferirsi anche nella comunicazione quotidiana. Dai luoghi considerati sfortunati o conosciuti per le loro sfortune, si presume che lo spostamento costituisca sempre una fuga. Così, si costituisce la necessità di un racconto che neghi o confermi tale presunzione.

Nel linguaggio di ogni giorno e anche in quello della cronaca, la violenza viene spesso associata all'immigrato come proprietà: originario di un luogo dai costumi più barbari, è ben probabile che li trasporti con sé anche nel Paese dove immigra. Oppure, già individuo avido e «privo di scrupoli», per usare un'espressione citata<sup>192</sup>, quello che nel proprio Paese sarebbe stato punito con taglio delle mani o con chissà quale pena esotica, l'immigrato si sposta nel Paese di destinazione alla ricerca di guadagni facili: qui il sistema sarà più gentile con lui e non lo punirà così severamente come nel Paese di origine. Nell'insieme, dagli stranieri si attendono pericoli di ogni sorta, soprattutto da «certi stranieri», «quelli che bighellonano nelle strade 'senz'arte né parte' e sono sospetti per questa ragione di darsi allo spaccio o allo sfruttamento della prostituzione»<sup>193</sup>.

Osservando i dati italiani, è possibile affermare, d'altronde, che un numero elevato di immigrati popola le carceri e che la proporzione di tale popolazione è significativa rispetto a quella dei detenuti italiani. Analisti e sociologi, per non parlare di altre figure meno specializzate, leggono erroneamente questo dato come «prova di comportamento criminale da parte della categoria sovrarappresentata»<sup>194</sup>, nota Dario Melossi, perché se è possibile individuare una «affinità» di tipo esclusivamente statistico tra immigrazione e criminalità analizzando flussi migratori in relazione al numero di condanne, «fatto che ha indotto alcuni a parlare, in modo assai controverso, di 'propensione alla criminalità'», scrive, «è gioco forza constatare come vi sia un'affinità di gran lunga più forte tra l'immigrazione e quella che a questo punto potremmo solo definire una 'propensione a essere condannati!'»<sup>195</sup>. Non solo: è possibile stabilire una «relazione tra politiche migratorie restrittive (collegate anche a una resistenza di tipo 'culturale' a considerare il proprio Paese come Paese di immigrazione), estensione del fenomeno delle situazioni di irregolarità ed entità del fenomeno delle 'criminalizzazione' degli immigrati»<sup>196</sup>. Melossi sottolinea, infatti, che le principali attività contrarie alla legge che vedono protagonisti gli immigrati (spaccio di droga, sfruttamento della prostituzione e le forme di violenza che a queste tipicamente si accompagnano), «sono attività dirette a soddisfare bisogni che preesistevano all'immigrazione» e sono quindi di per sé «ampiamente definibili come 'italiane'». Di conseguenza, anche i criminali immigrati che in queste attività sono coinvolti «sono criminali a tutti gli effetti 'italiani', in quanto i loro comportamenti possono esistere solo in quanto fanno parte di una serie di condizioni e situazioni che si danno qui, all'interno della società italiana, dove essi si trovano, e non altrove»<sup>197</sup>. Perciò, conclude Melossi, non soltanto nel caso italiano l'immagine di «orde di criminali stranieri» è artificiosa, ma anzi «è la società italiana a produrre profonde conseguenze criminogeniche nei confronti degli stranieri, sia che li attiri qui, con il miraggio del 'denaro facile', sia che, una volta che lo straniero venga a trovarsi in Italia 'in cerca di fortuna', gli faccia trovare tale supposta 'fortuna' sulla strada, attraverso lo spaccio e la prostituzione.»<sup>198</sup>.

È invece vero che essere un «delinquente immigrato (o un immigrato delinquente) in genere rappresenta una circostanza aggravante»<sup>199</sup> per chi deve formulare un giudizio, afferma Sayad. E ciò accade non per banale razzismo, ma perché quello di essere in immigrato «è un *reato latente*, camuffato, di cui il soggetto in questione non ha alcuna responsabilità ma che il reato commesso, oggettivato, e su cui la giustizia deve indagare, permette di portare alla luce». Così, «ogni processo a un immigrato delinquente è un processo all'immigrazione, concepita essenzialmente come delinquenza in sé e secondariamente come fonte di delinquenza»<sup>200</sup>, espressa in quello smascheramento, quello sì violento, della debolezza e falsità delle fondamenta su cui si regge lo Stato nazionale<sup>201</sup>. Secondo Barbarulli, gli stranieri «suscitano il timore di una perdita di identità nazionale, locale, religiosa», anche perché spesso «recano con sé il rombo lontano della guerra»<sup>202</sup>, (aggiungiamo: lo smantellamento di Stati, il lutto delle persone perdute, un rapporto diverso con i confini, ecc.) e sono così percepiti come portatori di una serie di contenuti negativi e preoccupanti. Per questa ragione, forse, i reati commessi da immigrati ottengono grande risonanza mediatica quasi fosse desiderabile confermare tale loro propensione<sup>203</sup>, e i loro nomi stranieri, quando conosciuti, sfidando tutte le comuni e 'naturali' difficoltà nell'essere ripetuti e memorizzati, si imprimono con forza nell'opinione e memoria pubblica. Nell'era attuale, la «realtà della carta scritta», e così della pagina messa in rete, può diventare più reale della «realtà delle cose», e ciò favorisce la creazione e fa degli stranieri le vittime dei media, «sbranate da una opinione pubblica dominata da una superficiale emotività»<sup>204</sup>.

Nel riflettere sugli scontri avvenuti alle periferie di alcune città francesi nel 2005 e aventi presumibilmente basi etniche e religiose, Todorov osserva come, mentre «alcuni analisti frettolosi» vi riconoscevano un «attacco contro la Francia e i suoi valori [...] da far rientrare nella lunga serie di minacce che l'Islam terrorista rivolge all'Occidente», non vi fosse, invece, «nessuna traccia di rivendicazione di tipo identitario». Tra coloro che vi avevano preso parte, infatti, vi era una maggioranza di francesi, minorenni, e persone senza scolarità<sup>205</sup>. L'analisi di Todorov è che l'origine di quegli eventi non sia da individuarsi in un conflitto tra culture ma, al contrario, «nell'assenza di una minima cultura iniziale, di cui ogni essere umano necessita per costruire la propria identità»<sup>206</sup>. Queste persone soffrono dunque di solitudine, di mancanza di punti di riferimento, di totale assenza di attenzione da parte delle istituzioni, e anche quando immigrati, spesso si tratta di giovani di seconda o terza generazione, privi «di un'identità anteriore da poter utilizzare al posto di quella che faticano a costruire sul posto»<sup>207</sup>. Verso i figli degli immigrati, poi, la pressione e il sospetto da parte della società sono più che mai elevati, nota Sayad: essi «non sono emigrati da alcun luogo» e più ancora di tutti gli altri «confondono le frontiere di ordine nazionale e di conseguenza il valore simbolico e la pertinenza dei criteri che fondano la gerarchia

di questi gruppi e la loro classificazione»<sup>208</sup>. Loro portano un'intollerabile «*colpa genetica*» e la loro stessa presenza è percepita come una violenza<sup>209</sup>.

Da queste osservazioni si può notare come all'immagine dell'individuo deviante che, come un antico pirata, sceglie una vita senza vincoli, o che infiammato da un'ideologia inquietante dichiara guerra ai valori occidentali, si contrappone quella della persona lasciata sola e priva sia di opportunità concrete sia di affiliazioni che possano confortarla psicologicamente. E se le statistiche italiane parlano di un alto numero di reati commessi da immigrati, questi costituiscono anche un gruppo sociale con alta probabilità di diventare loro stessi vittime di reato<sup>210</sup>, proprio perché questa probabilità accomuna tutti gli individui che «vivono in condizioni precarie, isolati, senza reti sociali d'appoggio e ai margini della società»<sup>211</sup>.

Le difficoltà cui sono esposti gli immigrati sono in molti casi aggravate nel caso si tratti di donne: il loro ruolo nel mercato del lavoro delimita chiaramente la divisione tra donne 'native' e migranti, quasi, nota Stefania De Petris, spettasse loro di «“pagare” il prezzo della “nostra” emancipazione»<sup>212</sup>. Tra le immigrate, inoltre, sono più spesso osservate forme di malessere fisico mai sperimentato prima e riconducibile a cause psicosomatiche legate alla pressione percepita, allo stress, al trauma legato alla condizione attuale o al vissuto precedente alla migrazione<sup>213</sup>. Nonostante il ruolo particolarmente attivo delle donne nel contesto migratorio, le loro esperienze rivelano spesso l'ancora forte struttura patriarcale delle società – soprattutto nei Paesi del Sud Europa, quale l'Italia – che assegnano ad esse lavori 'femminili' quali infermiere, badanti e, in molti casi, accompagnatrici e prostitute<sup>214</sup>. La loro presenza, dunque, e il modo in cui questa si articola nel luogo di arrivo svelerebbe non soltanto la loro posizione di fragilità ma, in corrispondenza, un sistema fortemente maschilista che ha sulla vita di queste donne un impatto assai più forte.

Non a caso, molte delle violenze narrate dalle autrici migranti citate da Barbarulli sono ambientate su suolo italiano e hanno come causa il fatto di essere straniere<sup>215</sup>: dagli insulti razzisti<sup>216</sup>, alle *avance* sessuali con la presunzione che la donna straniera sia automaticamente prostituta<sup>217</sup>, alle molestie nel contesto lavorativo<sup>218</sup>. La «massa colonizzata» che si «riversa nelle città proibite»<sup>219</sup>, citando l'espressione profetica di Fanon, sembrerebbe caratterizzata da una condizione di fragilità e pericolo, e la sua voce appare flebile e talvolta falsata, sebbene così folte siano le sue schiere.

La disuguaglianza non viene demolita dalla prossimità geografica, e non si attenua completamente nemmeno laddove le politiche di accoglienza siano superate da un'accoglienza di fatto che si manifesta nei rapporti informali. Anche i linguaggi caritatevoli e improntati a generosità non eliminano il rapporto squilibrato tra nativi e migranti: questa ambiguità può essere osservata in

contesti creati appositamente per offrire servizi e aiuto a immigrati, quali donazione di abbigliamento, offerta di informazioni sul lavoro, lezioni gratuite di lingua italiana. Molti di questi ambienti sono infatti impregnati di un atteggiamento paternalistico e di quell'orgoglio dato dalla bontà assoluta del 'donare'<sup>220</sup> che precede la verifica dei risultati. Mentre nulla può essere detto dei gesti volontari e generosi di singoli, è interessante osservare che in una società che nel debito vede un fatto indesiderabile e limitativo della libertà dell'individuo quale è quella occidentale<sup>221</sup>, la figura del ricevente raramente appare come dignitosa in tali dinamiche di aiuto. L'offerta meccanica progettata per una categoria, inoltre, cristallizza questo genere di ambiguità perché comporta l'inevitabilità dell'indebitamento, confermando un'eterna di disparità dei ruoli<sup>222</sup>. Questa forma di squilibrio non si esaurisce nella disuguaglianza sostanziale, ma esprime – e mantiene – un rapporto privo della fiducia come fenomeno sociale. L'ultima, infatti, è possibile soltanto in uno stato d'indebitamento reciproco<sup>223</sup>, condizione che deve essere concessa da entrambe le parti. Significativa a questo proposito la metafora usata da Caillé: una famiglia «saldata da uno stato d'indebitamento positivo», è in grado di sopravvivere in un solo alloggio e da ciò tutti i membri ottengono vantaggio<sup>224</sup>. Nonostante l'autore non faccia riferimento alla condizione degli immigrati, l'immagine della convivenza familiare, già discussa da Todorov<sup>225</sup>, si ripresenta nel nostro discorso da un diverso punto di vista.

«Gli eventi traumatici», scrive Beneduce, «segnano nella vita di chi li ha conosciuti e subiti, il primato inesorabile del passato il privilegio tragico delle cose già accadute. Sono queste che sembrano tenere i fili delle nuove esperienze, di ogni nuova conoscenza»<sup>226</sup>. Questa ferita può iniziare ad aprirsi ancor prima dello spostamento definitivo: al solo incontro con il luogo altro. La protagonista di Marina Sorina, al ritorno dal suo primo viaggio in Italia, sente che ogni suo equilibrio è stravolto. Il confronto costante e minuzioso che fa, e che farà quasi per tutto il corso del romanzo tra la società ucraina e quella italiana, nasce come una formula di rielaborazione, un doloroso strumento di sutura per contrastare questo primo strappo che si è creato:

Tornare a casa è stato più difficile di quanto mi aspettassi. [...] Guardavo una realtà così familiare, che non mi apparteneva più. Come viveva la mia gente? Va bene che eravamo tutti poveri e senza certezze, ma bisognava per forza comportarsi come se domani cascasse il mondo? Non poteva quel passante buttare il mozzicone nel cestino, invece che sul marciapiede? Perché attraversavano tutti col rosso, non potevano aspettare il verde? Perché sputavano ovunque? Perché le donne erano tanto trasandate? [...] Non avevo mai guardato il mio mondo immaginandolo passibile di un miglioramento.<sup>227</sup>

Da questa nuova condizione la giovane donna non può tornare indietro: il suo sguardo è mutato per sempre. Nello stesso momento in cui l'incontro con un nuovo mondo avviene, sembra non

esserci più un posto dove tornare: le affiliazioni lasciano spazio alle aspettative e non possono più colmare il vuoto lasciato da queste ultime.

Ma l'incisione del taglio vera e propria avviene certamente quando lo spostamento è effettivo. A quel punto, «Sentivo di essere già scissa», osserva la protagonista:

Non si può entrare due volte nelle stesse acque. Sapevo che con il tempo mi sarei sentita sempre più estranea. Avrei mai potuto compensare questa perdita d'unione con il mondo, italianizzandomi, amando altre persone, amando un'altra terra, quella stessa che avevo sognato per tutta la vita?<sup>228</sup>

Immagini di 'scissioni' simili sono frequenti nei testi delle autrici che hanno alle spalle una storia di migrazione e in testi che ad essa sono in qualche modo collegati. La lituana Veronica Imbalzano, nel raccontare la sua esperienza di adozione da parte di una famiglia italiana, racconta di essere diventata una persona diversa in poco tempo, solo cambiando ambiente:

[In Lituania], mi divertivo a giocare nel cortile sotto casa, saltare nelle pozzanghere, arrampicarmi sugli alberi, correre scalza nel prato, e nelle stagioni fredde a mangiare la neve; insomma ero una bambina molto vivace e ribelle, era impossibile starmi dietro. Quando invece fui adottata e mi trasferii con i miei genitori in Calabria, il mio carattere iniziò a cambiare e non solo: la mia vita si era trasformata radicalmente. Non mi divertivo più a giocare con i miei coetanei, non potevo più sporcarmi nel fango o saltare dall'altalena. Era come se un'altra me si fosse impossessata di quella bambina che ero fino a qualche tempo prima.<sup>229</sup>

Non soltanto le nuove proibizioni, dovute a un diverso stile di vita, ma una sottile intuizione delle differenze culturali ancor prima di conoscerle, censurano la 'vecchia' identità della protagonista. Lei descrive il suo benessere economico acquisito e l'affetto dei 'nuovi' parenti, ma nel corso del suo sviluppo si insinuano difficoltà scolastiche e lentezza nell'apprendere la lingua italiana. Vi è, dall'altra parte, una lotta aspra con il ricordo del passato, in primo luogo dal punto di vista linguistico: non essendo più utilizzabile, la lingua materna le sfugge, e con essa il ricordo dei «piatti tipici lituani», dell'inno nazionale, e di tanto altro che per la ragazza rappresenta il suo Paese d'origine<sup>230</sup>. Sembra quasi che per diventare colei che si è «impossessata» della bambina lituana, sia necessario dimenticare ogni cosa, come in una sorta di «amnesia strategica», indicata da Beneduce come metodo spesso necessario agli immigrati per «sopravvivere»<sup>231</sup>. Curiosamente, un evento soltanto lenisce il senso di smarrimento che la ragazza vive per anni: l'incontro con quella che diventerà la sua migliore amica, dopo il quale la protagonista ha «potuto finalmente essere se stessa»<sup>232</sup>. Viktoriya, questo il suo nome, «non viene dal [suo] stesso paese, è di



nazionalità ucraina» ma le due ragazze riescono a «intendersi molto in fretta». La protagonista/autrice non sa se attribuire questa vicinanza al fatto che entrambe sono straniere, che hanno un passato diverso dall'infanzia delle coetanee italiane, oppure che hanno dovuto apprendere una lingua nuova: ma non crea mai legami con ragazze italiane e afferma di non riuscirci a priori. Il suo problema non trova mai soluzione:

Nel mio cuore [...], nonostante tutto, non posso fare a meno di chiedermi com'è possibile rinunciare a tutto per ricominciare a vivere in un paese o continente, lontano dal tuo mondo, da quello che una volta era il tuo vissuto, da quello che eri e che non sarà. Io, in fondo, avevo dei legami, avevo i miei amici, avrei potuto avere un vero padre, avevo una mia lingua, una mia tradizione, una mia città nativa, anche se ho vissuto nella povertà. Quando mi capita di parlarne con i miei genitori, mi rispondono semplicemente che devo vivere il presente: quello è il mio passato e non tornerà mai più. È vero che non tornerà mai più, ma rappresenta ciò che sono ora e che sarò: lo porterò sempre con me e tutti sapranno che, in qualche modo, sono diversa dalle altre ragazze, per la mia infanzia, per il mio passato e per ciò che ho dovuto affrontare, perché questa è solo una piccola parte della mia vita.<sup>233</sup>

La descrizione che la giovane fa di sé somiglia più di ogni altra a cosa a un iceberg, che cela più di quanto mostra ma che non può essere avvicinato senza la consapevolezza della sua parte nascosta. La parte nascosta, nel frattempo, non potrà evitare di essere gradualmente erosa dall'acqua. Come già l'azione della violenza che, scriveva Fabio Dei, segue «a ritroso il lavoro della cultura»<sup>234</sup> e procede distruggendo costruzioni dell'identità personale e della socialità, l'esperienza migratoria sembra non soltanto privare la giovane di ogni certezza identitaria, in un contesto che l'accoglie calorosamente *senza riconoscerla*<sup>235</sup>, ma di segnare appunto quel solco che dividerà eternamente la sua vita tra *prima* e *dopo*.

Così, Irina Țurcanu, nel suo primo romanzo *Alia su un sentiero diverso*, mette in luce il dolore derivante dalla percezione di 'inutilità' del proprio bagaglio culturale nel contesto italiano.

In poco tempo la gioia natalizia fu sostituita con una cena cordiale, i canti con il pianto, i sogni con la nostalgia ed il futuro con il passato. Nel nuovo mondo, alla mia porta non bussano più i bambini, col naso rosso, per cantare le canzoni natalizie. Ora alla mia porta bussa il silenzio, o peggio i parenti conformati alle regole italiane in modo poco autentico. [...]  
Questo è, per me, il nuovo mondo nel quale devo integrarmi e vivere. Sono nata in Romania ed il mio cuore resterà sempre romeno.<sup>236</sup>

Tutto ciò che per la ragazza è significativo e che ne confermava anche l'identità romena, non trova più un luogo. Così, futuro e passato si scambiano di posto: dopo aver vissuto tutta la vita

nella direzione del domani, Alia, la giovane protagonista, sembra incontrare un confine dal quale l'unica strada è all'indietro.

Beneduce osserva che il trauma, «dal punto di vista sia della natura intrapsichica sia biologica» dei suoi effetti, ha una struttura universale<sup>237</sup>, che non dipende per forza di cose dalla qualità dell'evento alla sua origine e che non a caso viene soggettivamente riconosciuto tanto dalle vittime di violenza e dai pazienti psichiatrici, quanto dagli immigrati<sup>238</sup>. Una diversa 'segnatura' è inoltre evidente nella ricezione di tale condizione dall'esterno: nel momento in cui nominiamo il 'trauma' indistintamente per casi molto diversi tra loro, operiamo la scelta più o meno consapevole di «porci al riparo da un'angoscia insopportabile», e tracciare un limite «oltre i quali la ricerca delle differenze può essere sospesa»<sup>239</sup>. Così, il 'trauma' sembra proporsi come strumento laddove addentrarsi nel vissuto soggettivo e 'reale' risulti impossibile, o per un'incomunicabilità che si manifesta nell'individuo o per la riluttanza da parte di altri a conoscerne i contenuti nel dettaglio, o forse per una combinazione delle due, in una negoziazione incessante.

Dunque, la 'segnatura' del trauma rende «privi di pertinenza i distinti significati psichici, storici e culturali delle esperienze traumatiche» mentre crea un «rapporto 'ridicolo' fra eventi diversi e conseguenze solo in apparenza simili»<sup>240</sup>. La descrizione di Beneduce ci porta a ricordare il paradosso della 'somialtanza dei sintomi'<sup>241</sup> di cui scrive Sen nel riflettere su che cosa stia all'origine dell'identità: infatti, mentre le categorie basate su criteri meccanicamente stabiliti risultano facili, l'identità dipende da un sentimento provocato da circostanze sociali<sup>242</sup>. Non è, in ultima istanza, una stessa condizione formale ma una comune 'sofferenza' a fondare il presupposto di un'identità comune tra individui<sup>243</sup>. Così, il sentimento comune origina anche un riconoscimento reciproco, come già abbiamo visto accadere nel caso della bambina lituana e della sua amica ucraina. E seguendo questa linea di ragionamento, è possibile ipotizzare che la segnatura originata dal trauma vissuto, al di là del suo contenuto narrabile, possa costituire il genere di 'sintomo' in grado di creare un'identificazione comune, esterna o reciproca.

Questa esplorazione sul rapporto tra due fenomeni che riguardano il vissuto umano, nella sua dimensione culturale e quella soggettiva, quali la migrazione e la violenza. Concludendo possiamo affermare che la violenza si colloca all'origine del gesto migratorio non soltanto come esperienza diretta ma anche come vicinanza indesiderata e preoccupante. Un 'taglio' ai punti di riferimento culturali e istituzionali si può poi riscontrare in occasione di un ricollocaamento dei confini, a causa di guerre - presumibilmente originate da affermazioni identitarie, anche se spesso le motivazioni appaiono più semplici - o di altre violente riformulazioni territoriali. La violenza può accompagnare altresì il percorso migratorio, ma la sua presenza resta come un fantasma accostato

alla realtà e pronto a entrare in scena, anche rispetto alle comunità di immigrati, sulle quali si fissa lo sguardo sospettoso delle società ospitanti in cerca di potenziali minacce

Un legame più interessante e complesso tra migrazione e violenza sembra essere quello della comune conseguenza psichica, la condizione traumatica che Beneduce riconosce al di là della 'violenza' dell'evento o delle difficoltà che nella singola storia di vita la migrazione genera. Questa condizione ha inoltre potenziali implicazioni identitarie, in quanto potrebbe fungere da collante tra i migranti anche nel caso in cui altri fattori tipicamente coinvolti in questa dinamica – luogo di provenienza, religione, ecc. - non siano presenti.

Ma, prima di chiudere e passare alle riflessioni successive, vi è un ultimo legame che ci interessa osservare qui, ed è quello che si manifesta su un piano profondamente simbolico. La violenza è una forma culturale di azione dotata di significato<sup>244</sup>, che ha un effetto creativo sulle relazioni sociali<sup>245</sup>, e costituisce anche un linguaggio a sé, comunicando messaggi concreti quando impiegata<sup>246</sup>. La violenza 'parla' di transizione e attraversamento di confini, ed è per questo che spesso è parte di gesti rituali<sup>247</sup>, nei quali il versamento di sangue sta a simboleggiare il superamento della barriera tra vita e morte, tra questo mondo e quello che ci attende, tra cultura e natura<sup>248</sup>. L'elemento della ritualità, d'altronde, è fondamentale nello studio della memoria, come dimostrano le forme pubbliche del lutto<sup>249</sup>. La ritualità accompagna ciò che viene percepito come passaggio, e il passaggio che richiede ritualità è quello interpretato come violento o comunque bisognoso di strumenti aggiuntivi, oltre a quelli della vita quotidiana, per essere gestito riducendo il suo impatto distruttivo. Come afferma Agamben in merito alla ritualità, utilizzando come esempio i riti funebri ma senza escludere altre tipologie, «il loro oggetto è la trasformazione di significanti instabili in significanti stabili»<sup>250</sup>, dunque l'afferrare ciò che appare inafferrabile, mobile, fuori dalla propria portata.

In questa parentela simbolica, l'attraversamento di confini, visto come elemento di disturbo e di inquietudine (nonostante costituisca più spesso la norma che l'eccezione<sup>251</sup>), può rimandare a una dimensione intrinsecamente violenta: richiama il passaggio dalla vita alla morte e vice-versa, il gesto di varcare una soglia inviolabile<sup>252</sup>; e per questa ragione, forse, reclama – e genera – una propria ritualità.

NOTE:

- [1](#)Riches 1991, p.285.
- [2](#)Riches 1991, p.286.
- [3](#)Riches 1991, p.285.
- [4](#)Riches 1991, p.285.
- [5](#)Gili 2007, p.20.
- [6](#)Barbagli, Colombo, Savona 2003, p.174.
- [7](#)Beneduce 2010, p.104.
- [8](#)Per le distinzioni che seguono, vedi Barbagli, Colombo, Savona 2003, pp.143-174.
- [9](#)Gili 2007, pp.9-10. Corsivo nel testo.
- [10](#)Barbagli, Colombo, Savona 2003, p.174.
- [11](#)Gili 2007, p.10.
- [12](#)World Health Organization 2002, p.5.
- [13](#)Gili 2007, p.9. Corsivo nel testo.
- [14](#)Riches 1991, p.295. L'autore esclude la possibilità, in seguito al proprio ragionamento, di applicare il termine a danni diversi da quelli fisici, inflitti sul corpo umano.
- [15](#)Abbink 2000, p.xi.
- [16](#)Blok 2000, p.29.
- [17](#)Blok 2000, p.33.
- [18](#)Fanon 2007, p.51.
- [19](#)Fanon 2007, p.51.
- [20](#)Asad 2005, p.183.
- [21](#)Asad 2005, pp.183-184.
- [22](#)Asad 2005, pp.194-196.
- [23](#)Asad 2005, pp.203-206.
- [24](#)Asad 2005, p.207.
- [25](#)Blok 2000, p.24. «we should consider [violence] as a changing form of interaction and communication».
- [26](#)Beneduce 2010, p.38.
- [27](#)Beneduce 2010, p.45. L'autore cita Castoriadis C., 1975, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, p.25.
- [28](#)Beneduce 2010, p.183.
- [29](#)Dei 2005, p.52.
- [30](#)Dei 2005, p.51.
- [31](#)Beneduce 2010, p.25.
- [32](#)Young 1996a, p.89. Per l'autore, questo trasferimento non avviene per analogia ma per genealogia, proprio perché il corpo non è nettamente distinto dalla psiche e la memoria non è radicata in un solo luogo.
- [33](#)Beneduce 2010, p.16.
- [34](#)Beneduce 2004, pp.18-19.
- [35](#)Beneduce 2010, p.16. Corsivo nel testo.
- [36](#)Beneduce 2010, p.29.
- [37](#)Taylor 2015, p.9.
- [38](#)Demetrio 1996, pp.9-11.
- [39](#)Young 1996b, p.25.
- [40](#)Young 1996b, p.26.
- [41](#)Demetrio 1996, p.11.
- [42](#)Antze 1996, pp.3-4. L'autore fa riferimento in special modo a coloro che soffrono di identità multipla ma, nel nominare categorie che interessano le scienze sociali e quindi capaci di 'creare individualità' («new kinds of subjects, new ways of being human, new forms of self-understanding»), elenca come esempi 'il degenerato', 'l'alcolista', 'l'omosessuale'. Per estensione, non ci sembra eccessivo aggiungervi 'l'immigrato'. Tutto il 'corpo di conoscenza' prodotto su di essi, scrive Antze, diventerà poi spazio che gli individui stessi abiteranno.
- [43](#)Antze 1996, p.6.
- [44](#)Demetrio 1996, p.51.
- [45](#)Demetrio 1996, p.60.
- [46](#)Beneduce 2010, p.7.
- [47](#)Kirmayer 1996, p.177.
- [48](#)Kirmayer 1996, p.175.
- [49](#)Kirmayer colloca all'origine di questa predominanza l'attuale modello di coscienza come rappresentazione.
- [50](#)Kirmayer 1996, p.177.
- [51](#)Vezzadini 2006, p.9.

- [52](#)Beneduce 2010, p.38.
- [53](#)Dei 2005, p.52.
- [54](#)Gampel 2000, pp.58-59. L'autrice riflette su questo fenomeno in riferimento all'esperienza dei sopravvissuti alla Shoah.
- [55](#)Dei 2005, p.52.
- [56](#)Gampel 2000, p.61.
- [57](#)Beneduce 2010, p.187. «Ci sono popoli che ricordano tacendo, e altri che sembrano duellare con il passato».
- [58](#)Kirmayer contrappone, nel saggio citato, le modalità di ricordo e narrazione dei testimoni dell'Olocausto e delle vittime di abusi infantili: nei primi, l'oblio non sembra nemmeno immaginabile e sono soltanto gli strumenti narrativi a mancare. Nei secondi, il trauma si traduce in una fuga che rende impossibile l'accesso al ricordo, persino desiderato, lasciando alla manifestazione esterna solamente segnali, alcuni dei quali limitativi della socializzazione. L'autore propone il concetto di *landscape of memory* per definire il terreno metaforico nel quale si definiscono la distanza e lo sforzo necessari per ricordare eventi che hanno peso affettivo e definizione sociale (Kirmayer 1996, pp.174-175). «Narratives of trauma may be understood then as cultural constructions of personal and historical memory», scrive (p.175). L'autore fa notare che mentre distorsioni della memoria vengono tipicamente citate in riferimento ai casi di abuso infantile, queste sono minimizzate rispetto ai racconti dell'Olocausto. La memoria dell'Olocausto è necessaria all'ordine morale comune e le società forniscono forme e occasioni culturali affinché questo ricordo si proponga. Al contrario i casi di abuso infantile attaccano la nostra visione pacifica della vita familiare (pp.192-193) e di conseguenza subiscono una non dichiarata censura.
- [59](#)Gampel 2000, p.58.
- [60](#)Serdakowski 2009.
- [61](#)Beneduce 2004, p.38.
- [62](#)Das 2005, p.215.
- [63](#)Gili 2007, p.38.
- [64](#)Das 2005, p.216.
- [65](#)Beneduce 2010, p.63. Corsivo nel testo.
- [66](#)Appadurai 2012, p.43.
- [67](#)Gable, Handler 2011, p.24. Anche Benhabib nota come la modernità attribuisca nuove funzioni alla memoria, e osserva: «Una storia che non sia ben raccontata, non può essere ricordata» (2002, p.141).
- [68](#)Stern 1989, pp.117. Tale momento si colloca intorno ai tre anni di età. L'autore riporta questo assunto per contestarlo successivamente, insistendo proprio su tutte le altre manifestazioni di un senso del Sé che avvengono in assenza di parole e certamente prima della capacità di produrre una narrazione. Nella realtà, invece, nulla di così coeso e omogeneo esiste a livello interiore dell'individuo, e il 'sé' impropriamente utilizzato per definire quanto è rappresentato e riconosciuto dall'esterno è ben distinto – e deve essere distinto, scrive Jervis – da quella che è «esperienza di sé» (Jervis 1989, pp.19-23).
- [69](#)Jedlowski 2002, p.82.
- [70](#)Jedlowski 2002, p.83.
- [71](#)Stern 1989, p.119.
- [72](#)L'autore menziona Husserl.
- [73](#)Agamben 2001, p.45.
- [74](#)Benhabib 2002, p.141. Corsivo nel testo.
- [75](#)Beneduce 2010, p.64.
- [76](#)Hannerz 2001, p.29.
- [77](#)Benhabib 2002, p.36.
- [78](#)Jedlowski 2002, p.95.
- [79](#)Jedlowski 2002, p.98.
- [80](#)Gable, Handler 2011, p.23.
- [81](#)Antze 1996, pp.3-4.
- [82](#)Benhabib 2002, p.17. Corsivo nel testo.
- [83](#)Appadurai 2012, p.60.
- [84](#)Benhabib 2002, p.25. Queste posizioni valutative, scrive Benhabib, permettono di suddividere «l'infinita catena delle sequenze spazio-temporali» in «buono e cattivo, sacro e profano, puro e impuro».
- [85](#)Benhabib 2002, p.25.
- [86](#)Benhabib 2002, p.27.
- [87](#)Benhabib 2002, p.27.
- [88](#)Sayad 2002, p.375.
- [89](#)Sen 2008, p.3.
- [90](#)Fanon 2007, p.9.
- [91](#)Fabietti 1998, pp.177-178.
- [92](#)Appadurai 2012, p.177.
- [93](#)Habermas 2008, p.142.

[94](#)Todorov 1991, p.453. L'autore afferma, infatti, che mentre nel privato nessun individuo scambia l'amore con la giustizia, il presupposto di una 'familiarità' viene impropriamente trasferito a livello della convivenza civile in uno Stato nazionale.

[95](#)Handler 1987, p.31.

[96](#)Dei 2005, p.40.

[97](#)Dei 2005, p.41. Corsivo mio.

[98](#)Hayden 2005, p.150.

[99](#)Hayden 2005, p.146. L'autore nota che, nel parlare di pulizia etnica, ci si riferisce di solito a casi «avvenuti nel corso del XX secolo soprattutto, anche se non esclusivamente, in Europa» (p.174).

[100](#)Hayden 2005, pp.174-175. L'espulsione di tedeschi dalla Polonia e dalla Cecoslovacchia nel 1945, l'eliminazione di ebrei polacchi tra il 1939 e il 1946, le tensioni territoriali tra Slovacchia, Romania, Serbia e Ungheria che hanno portato alla purezza etnica interna di quest'ultima, l'espulsione di serbi dalla Croazia durante le guerre dei Balcani, sono alcuni degli esempi riportati. Secondo l'autore, «quello della 'pulizia etnica' in Europa è un fenomeno che si è dimostrato efficace sia per ricostruire una data realtà sociale che per ottenere consenso politico»; tuttavia, «una volta innescati, questi processi difficilmente possono essere fermati» (p.175).

[101](#)Dei 2005, p.49. Per questa stessa ragione, osserva Dei, «il terreno dell'identità sessuale e di genere, e l'ambito a essa connesso delle relazioni familiari e di parentela, è il suo terreno elettivo». Corsivo mio.

[102](#)Dei 2005, p.50. L'autore fa particolare riferimento allo stupro.

[103](#)Brubaker, Laitin 1998, p.427.

[104](#)Sayad 2002, p.27.

[105](#)Sayad 2002, p.24.

[106](#)Vorpsi 2005, pp.20-21.

[107](#)Vorpsi 2005, p.48.

[108](#)Vorpsi 2005, p.67.

[109](#)Sorina 2006, p.18.

[110](#)Ibrahimi 2008, p.257.

[111](#)Ibrahimi 2008, p.257. I «peppini» sono gli italiani che la nonna della protagonista ha incontrato durante la guerra e dei quali conserva un bel ricordo.

[112](#)Sorina 2006, p.70.

[113](#)Sorina 2006, p.85.

[114](#)Sorina 2006, pp.84-85.

[115](#)Beneduce 2004, p.34. L'autore parla della nostalgia, sentimento dell'immigrato, considerata agli inizi del Novecento come una malattia mentale da curare.

[116](#)Markovic 2012, p.154.

[117](#)Melossi 2002, p.288.

[118](#)Melossi 2002, p.288.

[119](#)Appadurai 2012, p.60. «Soprattutto, il lavoro della riproduzione culturale in questi contesti è profondamente complicato dal desiderio (sentito soprattutto dai giovani) di rappresentare la propria famiglia come normale ai vicini e ai pari della nuova località».

[120](#)Appadurai 2012, p.61. Corsivo mio.

[121](#)Sayad 2002, p.373. Nel testo originale, Sayad utilizza in entrambi i casi il termine *déplacé*, come nota il traduttore, cosicché l'accostamento dei diversi modi di essere 'esterno' risulta ancora più efficace. Dario Melossi scrive che alcuni stranieri, proprio per la loro estraneità, percepita spesso «come goffaggine, impudenza, arroganza, vengano percepiti appunto come 'la goccia che fa traboccare il vaso'» (2002, p.276): così una condizione sociale e spesso psichica viene essa stessa letta come inadeguatezza culturale e morale.

[122](#)Siebert 2003, p.147.

[123](#)Nell'introdurre il suo volume sulla didattica di italiano a stranieri, Balboni fa notare come sia mutato il modo di intendere la popolazione migrante nei Paesi europei: mentre il principio applicato fino a poco tempo fa era «se vuoi diventare parte di questa massa, devi cancellare la tua individualità, devi imparare i nostri usi e costumi, la nostra lingua, adottare i nostri valori!», oggi, scrive Balboni, «gli arabi rifugiati in Francia per fuggire dagli orrori dell'Algeria, i pakistani o i nigeriani giunti in Gran Bretagna per sfuggire alle guerre civili, i turchi che hanno lasciato la miseria dell'Anatolia per cercare un lavoro in Germania, i tre milioni e mezzo di stranieri in Italia, non sono più disponibili a sciogliersi nel seno della nazione che li accoglie: nascono masse nazionali polverizzate in ogni città d'Europa, ma potenzialmente enormi quando si riconoscono come 'islamici' o 'curdi' in Europa, come *hispanic* in America del Nord o come *indio* in quella del Sud» (Balboni 2002, p.8-9. Corsivo nel testo). Da questa analisi, sembrerebbe che la seconda modalità abbia prevalso sulla prima grazie al fatto che le popolazioni migranti si siano fatte così numerose e abbiano scelto di riconoscersi come gruppi secondo principi molto estensivi. Non soltanto alle popolazioni migranti si attribuisce un passato drammatico e il loro movimento migratorio è presentato come 'fuga', ma la 'nuova' identità assunta sul territorio del Paese europeo e in funzione della propria condizione di migrante è meno flessibile verso l'assimilazione, meno desiderosa di 'far parte' della nazione che li accoglie.

- [124](#)Beneduce 2004, p.45. «Le *differenze* fra il nuovo contesto di vita e quello originario sono certo generalmente previste da colui che emigra, e naturalmente spesso si tratta di differenze che sono state *desiderate*; ciononostante esse impongono un lavoro costante di ridefinizione della propria identità e della propria immagine, una sorta di incessante va-e-vieni dal passato al presente che contribuisce a determinare come un spaesamento rispetto a se stessi e al tempo che fluisce, come un diffuso estraniamento. Il tentativo di situarsi e di percepirsi fra queste differenze, di confrontare le diversità, trasforma lo sguardo e l'esistenza dell'immigrato in acuto strumento di osservazione.» Corsivo nel testo.
- [125](#)Sayad 2002, p.375.
- [126](#)Bhabha 1994, p.63.
- [127](#)Bhabha 1994, pp.63-63.
- [128](#)Bhabha 1994, p.64. Corsivo nel testo.
- [129](#)Beneduce 2004, p.14. «gli immigrati, i 'clandestini' e i devianti che abitano oggi le nostre metropoli sono come l'inquieta minaccia uscita dalle gabbie degli 'zoo coloniali', dal cliché di selvaggio che le Grandi Esposizioni avevano per anni mostrato ai curiosi.»
- [130](#)Beneduce 2004, p.14, citando Appadurai.
- [131](#)Bisi 2004, p.11.
- [132](#)Siebert 2003, p.35.
- [133](#)Melossi 2002, pp.283.
- [134](#)Fabietti 1998, p.134.
- [135](#)Fabietti 1998, pp.132, citando Frederic J. Turner, 1965, *The Significance of Frontier in American History* in: R. D. Heffner (a cura di), *A Documentary History of the United States*, Mentor Books, New York. A proposito dell'opposizione barbarie/civiltà riproto l'osservazione di Todorov: «la barbarie, in senso assoluto» è «nel non riconoscere l'umanità degli altri, mentre il suo contrario, la civiltà» è «precisamente la capacità di vedere gli altri come altri e ammettere nello stesso tempo che» sono «umani come noi» (Todorov 2009, p.264).
- [136](#)Bourdieu 2002, p.6.
- [137](#)Panzieri 2009, p.200. Corsivo mio.
- [138](#)Sayad 2002, p.376.
- [139](#)Sorgoni 2011, pp.69-71.
- [140](#)Sayad 2002, pp.376-378.
- [141](#)Scurati 2012, p.29.
- [142](#)Appadurai 2012, p.197. Questa prospettiva «ha le sue basi storiche in casi ben noti come la qualificazione di impostori attribuita dai nazisti agli ebrei tedeschi»: «il disvelamento di identità ufficiali odiose e odiate sotto la maschera fisica delle persone reali (e conosciute) sembra un passaggio essenziale per la perpetrazione delle forme peggiori di mutilazione e violenza».
- [143](#)Siebert 2003, p.105.
- [144](#)Serdakowski 2010, p.111.
- [145](#)Barbero Beerwald 2011, p.13. Corsivo nel testo.
- [146](#)Sayad 2002, p.378.
- [147](#)Sayad 2002, pp.378-379.
- [148](#)Beneduce 2004, p.40.
- [149](#)Beneduce 2004, p.40.
- [150](#)Turculet 2009, p.255.
- [151](#)Sen 2008, p.4.
- [152](#)Sayad 2002, p.369. Questa discriminazione strutturale è, secondo Sayad, «più imperativa, e dunque più prescrittiva, nel caso dello stato nazionale repubblicano, nello stato che aspira a un'omogeneità nazionale totale, cioè un'omogeneità su tutti i piani: politica, sociale, economica, culturale (specialmente linguistica e religiosa) ecc.».
- [153](#)Todorov 1991, p.453.
- [154](#)Appadurai 2012, p.200.
- [155](#)Appadurai 2012, p.186.
- [156](#)Sayad 2002, p.370.
- [157](#)Benhabib 2002, p.224.
- [158](#)Brubaker 2010b, p.65. «These everyday membership practices of identification and categorization, and of inclusion and exclusion, may well be at variance with codified forms of official, formal membership. This tension is captured in the expression '*français de papier*' (paper Frenchman) or in the saying that was current in France during the late 1980s, '*ta carte d'identité, c'est ta gueule*' (your identity card is your face)».
- [159](#)Patrycja Ciesla, polacca, nel racconto con cui partecipa al premio letterario Lingua Madre, offre il suo punto vista sul cosiddetto 'ingresso in Europa' della Polonia. Sente pronunciare questa frase ovunque e commenta: «Come stiamo entrando in Europa, chiedo ironicamente. Per quanto ne so, la Polonia in Europa ci è sempre stata» (Ciesla 2008, p.35).
- [160](#)Benhabib 2002, p.201.
- [161](#)Melossi 2002, p.259.
- [162](#)Melossi 2002, pp.261-262.

[163](#)Quattrini 2008, p.217.

[164](#)Benhabib 2002, p.230.

[165](#)Benhabib 2002, pp. 202-204. L'autrice nota che molti dei nuovi immigrati provengono dall'Europa Orientale, dall'ex-Iugoslavia. Menziona l'ondata di rifugiati croati, serbi, bosniaci, albanesi e kosovari soprattutto verso la Germania, ma anche di immigrati polacchi e bulgari verso diversi stati europei. Secondo Kastoryano (2010, pp.82-84), dopo il 2000 i movimenti migratori in Europa non saranno più caratterizzati esclusivamente da ex rapporti coloniali, con una crescita costante di migrazione dall'Europa dell'Est e interna in generale. Nel 2010, la media della popolazione non nativa nei Paesi europei è dell'8% .

[166](#)Benhabib 2002, p.114.

[167](#)Benhabib 2002, p.112. Agamben (1995) riflette sull'incapacità dei Paesi Europei di gestire flussi di rifugiati: in una concezione dei diritti attribuiti alla nascita, e in un contesto di Stati nazionali, il rifugiato è in ultima istanza «nuda vita» e come tale privo di diritti.

[168](#)Benhabib 2002, p.112.

[169](#)Grubač 2009, pp.98-99.

[170](#)Nel suo racconto, Godana Grubač racconta il viaggio in treno verso l'Italia, con il quale attraversa terre che prima facevano parte di un unico Paese. Nel treno, serbi, croati e bosniaci chiacchierano allegramente per passare il tempo. Così la protagonista nota che a distanza di pochi anni, queste persone non si chiedono più da quale parte stessero gli uni e gli altri durante la guerra, riconoscendo invece le reciproche somiglianze. Ancora più simili sarebbero stati una volta in Italia: «Lì, in mezzo a un altro popolo, ci saremmo sentiti vicini» (pp.96-97).

[171](#)Brubaker 2010b, p.66. L'autore riporta come esempio gli Stati dell'Europa dell'Est post-comunista, e nello specifico i casi che vedono coinvolte minoranze etniche Ungheresi in Romania, Slovacchia e in misura minore Ucraina e Serbia.

[172](#)Brubaker 1998, p.49. «chi 'appartiene' allo Stato, per cittadinanza formale o in qualche altro senso e status? Quale cerchia di persone deve o dovrebbe comprendere la cittadinanza dello Stato? Fino a che punto lo status di cittadino dovrebbe dipendere dalla nazionalità etnoculturale o coincidere con questa? Vi sono altri, al di fuori della cerchia dei cittadini formali – per esempio, co-etnici in altri Stati – che possono avanzare diritti speciali nei confronti dello Stato, e nella cui sorte lo Stato debba avere un interesse speciale? E viceversa, nella cerchia dei formali cittadini, quali sono quelli non a pieno titolo o non sono cittadini a tutti gli effetti? E quale tipo di cittadinanza deve essere reso istituzionale dallo Stato? Il diritto di cittadinanza deve essere individuale, o deve essere in qualche modo mediato dall'appartenenza a un gruppo etnico o nazionale? E i diritti di cittadinanza devono consistere solo in diritti individuali, o devono comprendere anche diritti di gruppo o collettivi?».

[173](#)Benhabib 2002, p.201.

[174](#)Kastoryano 2010, p.84.

[175](#)I processi di determinazione dello status di rifugiato hanno al loro centro il discorso, la verbalizzazione del passato, la lotta per la 'credibilità': passaggi che possono differire e differiscono per natura dalla verità del vissuto e coinvolgono necessariamente assunzioni sul significato di violenza, dolore, ma anche razza, cultura, ecc. Curiosamente, in questo contesto si osservano strategie creative mirate a sintonizzare il proprio vissuto soggettivo con le formule narrative attese da chi è incaricato di valutare il caso (Sorgoni 2011, pp.68-71).

[176](#)Blok 2000, p.26.

[177](#)Das 2007, p.205.

[178](#)Das 2007, p.206.

[179](#)Coman 2011, p.52.

[180](#)Barbarulli 2010, pp.127-128.

[181](#)Barbarulli (2010, pp.114-115) cita Sarah Zuhra Lukanić (2007), e Slavenka Drakulić (2000, pp.12,40) in particolare sullo stupro etnico.

[182](#)Barbarulli (pp.115-116) cita Mariella Mehr (2006) il cui romanzo narra la vita di una bambina zingara «tolta ai genitori, confinata in orfanotrofio, violentata, sterilizzata, sottoposta ad elettroshock per il progetto di sedentarizzazione forzata deciso dal governo [svizzero] negli anni 1926-1972» (Barbarulli 2010, p.115).

[183](#)Marina Sorina racconta le violenze che la madre della protagonista subisce dal marito alcolizzato. Tamara Jadrejić descrive come una 'guerra' quella tra moglie e marito in “La guerra di Mira” (2007).

[184](#)La studiosa (p.116) cita Cristina Ali Farah (2007) che racconta di viaggi in mare verso le coste italiane.

[185](#)Grubač 2009, p.98.

[186](#)Serdakowski 2010, p.111.

[187](#)«Je suis cet éternel absent de soi-même / Marchant toujours auprès de son propre chemin. / Et mes âmes un jour s'en allèrent, demain / Je me réveillerai dans une ville ancienne.» («Sono quest'eterno assente da se stesso / Che avanza sempre incontro al proprio cammino/ E le mie anime un giorno se ne andranno, domani/ Mi risveglierò in una vecchia città»). Artaud, pp.70-71, “La poesia di san Francesco d'Assisi”. Traduzione di Pasquale Di Palma. L'eterna impossibilità di ritornare, o ritornare in se stessi, è contrapposta nella poesia di Barbara Serdakowski alle pietre delle fondamenta e, nella poesia di Artaud, alla ‘vecchia città’, dove invece tutto è fermo e fisso da secoli.

[188](#)«Non vorrei più ancora andare, / Randagia, / Con scatole disfatte, / Libri illeggibili / Uova di scarafaggi.» (Serdakowski 2010, p.111)



- [189](#)Melossi 2002, p.296.
- [190](#)Melossi 2002, pp.295-296.
- [191](#)Guza 2009, pp.105-106.
- [192](#)Quattrini 2008, p.217.
- [193](#)Melossi 2002, p.276.
- [194](#)Melossi 2002, p.272.
- [195](#)Melossi 2002, p.276.
- [196](#)Melossi 2002, p.273. L'autore cita Lynch James P. e Simon Rita J., 1999, *Saggio comparativo sul coinvolgimento criminale di immigrati e autoctoni in sette Nazioni*, in: "Dei delitti e delle pene", VI (3), pp.13-35.
- [197](#)Melossi 2002, pp.283-284. Aggiungiamo, secondo lo stesso principio per cui le nazioni si 'appropriano' degli scrittori di origine estera che scrivono nella lingua nazionale.
- [198](#)Melossi 2002, pp.283-284.
- [199](#)Sayad 2002, p.372.
- [200](#)Sayad 2002, p.372. Corsivo mio. Sayad nota, inoltre, che nel «caso di un immigrato infrangere la legge vuol dire infrangere anche *quell'altra legge* non scritta che impone allo straniero la riservatezza e la neutralità (reale e simulata).» Corsivo sempre mio.
- [201](#)In verità, tra questo timore di 'smascheramento' e lo Stato nazionale moderno ci sarebbe un collegamento: Taguieff, infatti, afferma che il razzismo è un fenomeno ideologico e sociopolitico moderno e di origine europea (1999, pp.17-40), dunque risposta di una *particolare* società all'incontro con lo straniero. Gli esempi di terminologie utilizzate anche nei secoli precedenti per indicare spregevolmente gli stranieri residenti sul territorio ('vermi umani', 'scimmie', 'pidocchi' e, dopo il XIX secolo, anche 'virus', 'bacilli', di ispirazione 'giudefobica e biologizzante') fanno sempre riferimento a qualcosa da 'pulire', 'disinfestare', 'epurare', etc. (Taguieff 1999, p.12). L'associazione dell'immigrato con la sporcizia non è certamente estranea alla cultura odierna. Su *Corriere delle migrazioni* (cfr.) viene segnalato l'articolo pubblicato su *Il Piccolo* (cfr.) dove un esponente politico locale utilizza l'espressione «territorio ad alto inquinamento immigrativo» nel commentare la situazione di un'area adiacente al Centro di Accoglienza a Gradisca di Isonzo che si trova in stato di degrado. Mentre il degrado è certamente spiacevole, ciò che interessa qui è proprio la possibilità di coniare un termine per identificare qualche cosa di così stabile come 'sporcizia provocata da immigrati', o in alternativa (non è infatti chiaro quale dei due sia il modo giusto di intenderlo), 'densità di popolazione migrante che, come conseguenza, implica degrado'. In ultima istanza, l'immigrato, con o senza le sue conseguenze, è di troppo e corrompe l'armonia del paesaggio locale.
- [202](#)Barbarulli 2010, p.117. Nell'estratto già citato di Marija Marković: «non ero fuggita dalla guerra. L'avevo portata con me» (2012, pp.153-154). E ancora, Gorgana Grubač racconta di «quella volta in cui una mia collega mi chiese con un tono un po' superiore e ironico: "Ma come ti senti tu che sei serba quando il tuo popolo è definito come un popolo cattivo che uccide?"» (2009, p.101).
- [203](#)La prontezza spesso accompagnata dall'errore nel diffondere notizie su presunti crimini commessi da stranieri è efficacemente evidenziata nell'articolo "Da Lignano a Montelupone" (cfr.). Una minuziosa osservazione critica del linguaggio della stampa online riguardante fatti di cronaca che coinvolgono stranieri (autori, vittime, o persone estranee erroneamente coinvolte), è disponibile, e in continuo aggiornamento, sulla pagina "Occhio ai Media" del settimanale *Corriere delle Migrazioni* (cfr.).
- [204](#)Santini 2007, p.256-257.
- [205](#)Todorov 2009, pp.132-133.
- [206](#)Analogamente ai conflitti etnici accompagnati, come notato prima, dall'incertezza delle definizioni e non dalla condizione opposta.
- [207](#)Todorov 2009, p.133.
- [208](#)Sayad 2002, p.382.
- [209](#)Sayad 2002, p.383. Corsivo nel testo.
- [210](#)Vezzadini 2006, p.103.
- [211](#)Vezzadini 2006, p.100.
- [212](#)De Petris 2005, p.270.
- [213](#)Favaro, Tognetti-Bordogna 1991, p.115.
- [214](#)King, Zontini 2000, p.49.
- [215](#)Ne fa un'elencazione molto meticolosa Clotilde Barbarulli nel capitolo dedicato alla violenza (2010, pp.113-118).
- [216](#)Barbarulli (2010, pp.118) cita Ribka Shibatu (2004, p.23) raccontando che a scuola i ragazzini avrebbero detto a sua figlia «Puzzi di pesce... sei nera come la cacca».
- [217](#)Barbarulli (2010, pp.117-120) cita Nassera Chohra (1993, pp.27, 132), Chang Ya-Fang (2008), Geneviève Makaping (2001, p.30).
- [218](#)Barbarulli (2010, p.122) cita Kovačević (2007, pp.65, 75, 82), che scrive del ricatto sessuale sul lavoro.
- [219](#)Fanon 2007, p.7.
- [220](#)Ho in mente la mia personale esperienza di insegnamento di italiano a stranieri in contesti di volontariato, così come la mia ricerca, descritta poi nella tesi di laurea magistrale, incentrata sull'attività degli insegnanti volontari e percezione del proprio ruolo in un'associazione di volontariato che offriva corsi di lingua gratuiti.

[221](#)Godbout 2010, pp.57-58.

[222](#)Van Aken, pp.108-117. Nel suo saggio, l'autore sviluppa la riflessione sul dono di Marcel Mauss e chiama «dono ambiguo», proprio perché privo delle caratteristiche antropologiche del dono descritte da Mauss, la formula degli aiuti umanitari.

[223](#)Caillé 2010, p.108.

[224](#)Caillé 2010, p.108.

[225](#)Todorov 1991, p.453. «[S]i dice spesso: io preferisco i miei figli a quelli del vicino; ecco un sentimento naturale del quale non c'è alcun motivo di vergognarsi. Non è altrettanto naturale preferire i compatrioti agli stranieri e riservare loro un trattamento di favore? Non è altrettanto naturale sottomettere l'uomo al cittadino e l'etica alla politica? Un tale ragionamento poggia su una doppia confusione. La prima, è di ordine psicologico: essa consiste nel trasferire, per analogia, le proprietà della famiglia alla nazione. Ora, c'è tra queste due entità una soluzione di continuità. La famiglia assicura l'interazione immediata con altri esseri umani; il suo principio può estendersi, al limite, all'insieme delle persone che conosciamo – ma non oltre. La nazione è un'astrazione, di cui si possiede altrettanto poca esperienza immediata che dell'umanità. La seconda confusione è di ordine etico: il fatto che una cosa è, non significa che debba essere. Del resto, l'individuo opera molto bene la correzione da sé, e non confonde l'amore con la giustizia: ama suo figlio più di quello del vicino ma, quando i due si trovano nella sua casa, dà loro parti uguali di torta».

[226](#)Beneduce 2010, p.155.

[227](#)Sorina 2006, p.86.

[228](#)Sorina 2006, p.265.

[229](#)Imbalzano 2012, pp.119-120.

[230](#)Imbalzano 2012, pp.121, 124.

[231](#)Beneduce 2004, p.9.

[232](#)Imbalzano 2012, p.121.

[233](#)Imbalzano 2012, p.123.

[234](#)Dei 2005, p.50. L'autore fa particolare riferimento allo stupro.

[235](#)Unica eccezione sarà proprio un'altra 'vittima' dell'estraniamento: l'amica ucraina con la quale la protagonista potrà 'finalmente' *essere se stessa*, al di là delle dovute dimostrazioni di gratitudine e della gioia di vedersi offerta una nuova vita dalla famiglia italiana.

[236](#)Turcanu 2008, pp.49-50.

[237](#)Beneduce 2010, p.36.

[238](#)Beneduce 2010, p.21.

[239](#)Beneduce 2010, p.29.

[240](#)Beneduce 2010, p.33.

[241](#)Beneduce 2010, p.34.

[242](#)Sen 2008, p.28.

[243](#)Sen 2008, p.29. L'autore fa l'esempio di individui che portano lo stesso numero di scarpe, e che, pur potendo essere facilmente classificati, non condividono un'identità comune finché tale condizione non origini una seconda condizione, quale una stessa allergia, una stessa difficoltà nel trovare scarpe adatte, ecc. Questo esempio in apparenza semplicistico è straordinariamente utile per riflettere sul perché è possibile accomunare – e si accomunano, a livello formale, informale e soggettivo - sotto una stessa categoria individui più che mai diversi tra loro quali sono gli immigrati, al di là di quanto ciò possa essere verosimile, politicamente desiderabile o individualmente desiderato.

[244](#)Blok 2000 p.24.

[245](#)Abbink 2000, p.xii.

[246](#)Rapport 2000, p.39.

[247](#)Blok 2000, p.29.

[248](#)Blok 2000, p.30.

[249](#)Dei 2005, p.52.

[250](#)Agamben 2001, p.88.

[251](#)Silverstein 2005, p.377. In questo saggio, l'autore ripercorre storicamente i diversi modelli utilizzati dagli studiosi per analizzare la figura del migrante, facendo notare come, pur modificando prospettiva o approccio, al centro della riflessione si trovi immancabilmente l'alterità. Nella sua conclusione esprime l'auspicio che, proprio perché nella realtà gli elementi che contraddistinguono il fenomeno migratorio sono sempre fluidi e mai fissi e, soprattutto, perché l'attraversamento di confini è in moltissimi contesti la norma e non l'eccezione, gli sguardi futuri si concentrino maggiormente sugli elementi del *living-together*: condizioni culturali di giunture e convergenze, piuttosto che disgiunture e divisioni.

[252](#)Come già l'ingresso nelle «città proibite» di cui scrive Fanon (2007, p.7).

### 3. SCRIVERE LA VIOLENZA

#### 3.1 *Dal silenzio alla voce*

Nell'avviare il discorso su una scrittura portatrice di un vissuto o di una riflessione su quel genere di vissuto, bisogna tenere a mente che tale vissuto esiste al di fuori della scrittura, in maniera parallela ad essa, in maniera indipendente da essa. Può trattarsi di un bagaglio, un peso da trasportare che si sedimenta, distribuendosi, tra le curve che la vita prende dove la scrittura può costituire o meno un percorso possibile.

Esiste una forma di prima scrittura o meglio iscrizione: quella che precede il tratto grafico, la formulazione, l'intento comunicativo, e che avviene nell'incontro con il vissuto. Nel suo primo romanzo in parte autobiografico, *Il paese dove non si muore mai*, Ornela Vorpsi racconta il dolore di una bambina nel sapere sua madre maltrattata dal padre. L'immagine di quel maltrattamento parte da una piccola macchia scura, un «chicco rosso», che la bambina trova su una piastrella in casa. Vedendo la macchia la bambina pensa al dolore della madre, quella visione la ferisce profondamente. La macchia costituisce esattamente ciò che Peirce classifica come *indice*: «segna giunzione tra due porzioni di esperienza»<sup>1</sup>, immagine che costituisce di per sé la conseguenza di un evento e permette a chi l'osserva di mettersi in connessione con tale evento. Il legame tra la protagonista e la violenza cui ha assistito si salda nel tempo proprio attraverso quell'immagine:

Le macchie non se ne sono andate.

Un giorno lasciammo quella casa.

[...] Le macchie le porto dentro di me. Quelle macchie mi hanno macchiata. Vedo sempre la chiazza scura sull'occhio e sullo zigomo destro di mia madre. [...] Il chicco rosso mi abita [...]<sup>2</sup>.

Descritto in questo testo di un'autrice che è in primo luogo pittrice e fotografa, è un vissuto che sembra iscriversi, attraverso immagini-indici, da qualche parte all'interno della persona, per divenirne bagaglio permanente, porta d'accesso all'esperienza, in questo caso non voluta. I segni lasciati sotto forma di macchie costituiscono quella prima 'scrittura' che ancora è libera dalla scelta espressiva, che in parte si crea e in parte si riceve.

L'immagine di un bagaglio racchiuso al proprio interno, da cui è impossibile liberarsi, appare in diversi romanzi di autrici della migrazione che scrivono di eventi violenti o traumatici. Nel

racconto di Marija Markovič *Io pro-fuga*, è la stessa guerra a non voler abbandonare una ragazza immigrata dalla Serbia in Italia:

La professoressa di italiano mi presentò alla classe come *povera profuga fuggita dalla guerra*. Non ero profuga – siamo immigrati legalmente – non ero povera, non ero fuggita dalla guerra. L'avevo portata con me.<sup>3</sup>

Nel romanzo *Katerina e la sua guerra* di Barbara Serdakowski, costruito attorno al tentativo di fuga – prima fisica poi psicologica, e dall'esito incerto – di una giovane madre dalla guerra nei Balcani, si assiste a un'ardua lotta tra la protagonista e quel bagaglio di cui desidera sbarazzarsi. La parte iniziale del romanzo vede la donna ancora nel suo Paese di origine, speranzosa di riuscire a sopravvivere a tutto assieme al marito e alla figlia e iniziare una vita altrove. Osserva persone che fuggono, abbandonando le loro case:

Per strada c'era gente con pacchi pesanti e visi raggrinziti, carretti e bambini piegati in due con zaini stracolmi che stringevano in braccio qualche balocco che non era potuto entrare più da nessun'altra parte. Non so dove avrebbero portato tutte le cose raccolte, dove le avrebbero nascoste, cosa ne avrebbero fatto. Fuori dalle case perdevano il loro utilizzo, diventavano memorie, e quelle tanto valeva tenerle in testa, per poterle eventualmente, un giorno, dimenticare. Ero orgogliosa di noi, che non avevamo niente.<sup>4</sup>

Il parallelismo tra oggetti difficili da trasportare e memorie di un vissuto difficile è diretto e chiarissimo; ma questi oggetti non sono solamente ingombranti, sono *fuori posto* una volta fuori casa, perdono la loro primaria funzione, non hanno utilizzo. Così le memorie sono viste come informazioni inutilizzabili una volta trasportate fuori dal loro ambiente: meglio abbandonarle. La protagonista sin da subito, da ancor prima di lasciare la città dove abita, intende dimenticare, sbarazzarsi di quel bagaglio che non farà che ostacolarle il cammino. Eppure, il suo destino non glielo concederà e la sua lotta contro la memoria non avrà un esito felice. La guerra porterà via suo marito e la spingerà in un campo profughi, sola con una bambina neonata. Quando infine le viene assegnato un destino e data la possibilità di lasciare il Paese, scopre che l'assenza di bagaglio fisico non scongiura la presenza di quello psicologico. Nel momento in cui sale sull'autobus, porta

in mano una borsa di plastica bianca con una grande croce rossa. La borsa era quasi vuota e non pesava niente. Tutto quello che mi portavo via era chiuso dentro di me.<sup>5</sup>

Questo bagaglio si deposita in profondità della psiche della protagonista, diventa una presenza silenziosa dalla quale non è possibile liberarsi ma che non può nemmeno venire espressa. Eppure,

ed è questo l'elemento che lo rende riconoscibile, possiede una presenza: la sua stessa presenza è data dal silenzio.

C'è un'altra forma interessante di silenzio che si pronuncia attraverso i testi analizzati, ed è data dall'assenza di quei riferimenti che si potrebbero attendere in base alla collocazione temporale e geografica della storia narrata. Un esempio di questo procedimento si trova nel romanzo *L'orecchino di Zora* di Duška Kovačević, i cui protagonisti sono bosniaci immigrati in Italia che, oltre ad essere in contatto telefonico con i connazionali, tornano in visita ai luoghi nati. Diversi passaggi del romanzo, dunque, sono ambientati in Bosnia alla fine degli anni Novanta, periodo in cui la guerra, se non più in atto, certamente continuava a condizionare la vita delle persone con i suoi strascichi. Vengono descritti diversi momenti della vita quotidiana, si parla della vita di tutti i giorni, si condividono memorie, eppure manca qualunque riferimento alla guerra. Nel corso dell'intervista l'autrice, sollecitata su questo punto, mi ha fatto presente che non era la prima volta che era chiamata a rispondere di questo 'silenzio'. Tempo addietro, infatti, una mail ricevuta da un lettore era stata lo spunto per una risposta pubblicata su Alma.blog<sup>6</sup>:

Mi arriva questa mail:

*Ho letto tutto quello che mi è stato possibile di D. Kovačević. La cosa che un po' mi ha sorpreso, considerando l'età dell'autore e la cronologia degli eventi, è stata l'assenza della guerra, o perlomeno di una qualche sua conseguenza o riflesso [...]. Salvo che non si voglia ritenere tale il puro fatto di essere 'migrata', forse a guerra neppure ancora conclusa, e accontentarsi di quello.*

*Se io avessi vissuto quella terribile stagione di rottura e disgregazione, dall'interno, e scrivessi storie, penso che ci si troverebbero dentro tracce più significative di quel periodo. [...]*

[...] L'assenza della guerra? Me la porto dentro, la guerra. L'assenza è per te, che ti risparmi di questa pena [...]. Non sono stata stuprata. Non ho visto sanguinare o morire davanti ai miei occhi i miei cari. Deduco che la guerra non l'ho vissuta. [...] Molti hanno scritto sulla guerra. Io non ho detto una parola. [...] Dov'era, allora, tutta questa assenza? Nell'assenza dell'identità? "La scrittrice migrante". Mi accontento di questo? Sì, io sono anche la scrittrice migrante. [...] Forse anche per superare le barriere del nome, del cognome, del "da dove sono i tuoi genitori", del "perché ti chiami così". La gente veniva uccisa per questo, stuprata per questo, maltrattata per questo. E uno si stupisce dell'assenza della guerra nei miei scritti?! [...] Forse dopo [...] sfrutterò questo momento e mi farò un po' di pubblicità pubblicando questo pezzo. [...] [T]ante di quelle cose sono state dette e scritte e si cadrà nella solita manipolazione, strumentalizzazione, retorica. [...] Poi, qualcuno, [...] in assoluta buona fede, mi darà pure della razzista. [...] Io ho una tremenda [...] paura di discriminare per il colore della pelle, per il nome. Fa male. [...] Uccide senza sparare colpi. [...] E poi cammini come uno scheletro, un fantasma, un nessuno "esente di conflitti"<sup>7</sup>.

Prima ancora che nella risposta dell'autrice, un elemento curioso sembra essere rappresentato, in questo articolo, dalla maniera con la quale ingloba la lettera del lettore, quasi come se i due segmenti componessero, in fin dei conti, un testo unico: richiamandosi l'uno con l'altro in una maniera quasi circolare, sembra giungano, per certi versi, a una simile conclusione. Il lettore,

utilizzando con una certa leggerezza il termine ‘accontentarsi’, suggerisce che il fatto stesso di essere ‘migrante’ sia in fin dei conti l'unico segno della guerra che in quanto lettore/fruttore potrà osservare nell'opera e biografia di questa autrice. La sua è quasi un'esigenza, quella di scovare l'iscrizione della guerra nel testo, pure se non nei testi: all'autrice viene apposta l'etichetta di testimone anche contro il suo volere e l'aspettativa verso questo ruolo è alta<sup>8</sup>.

L'autrice, toccata nel vivo, arriva ad ammettere, provocatoriamente, di ‘non aver vissuto la guerra’ perché non stuprata e non uccisa. Ma il suo silenzio non lo attribuisce all'assenza della guerra in quanto tale nella propria vita: piuttosto lo collega all'inutilità di aggiungere parole là dove altri si sono già espressi, al rischio di strumentalizzare un argomento delicato conoscendone l'appetibilità per il pubblico. Cade poi di fatto, in parte, nella trappola che teme, quando ipotizza di pubblicare la corrispondenza per ‘farsi pubblicità’: nel momento in cui leggiamo il testo su Alma.blog, questa scelta è già stata fatta. Infine, in maniera non prevedibile e non chiara, collega il proprio dolore per una guerra – vissuta o non vissuta – all'essere immigrata e al sentimento razzista<sup>2</sup>. Rispondendo al suo lettore, Kovačević sembra affermare che essere migrante può certamente rappresentare già di per sé una continuazione della guerra, ma come condizione vissuta ogni giorno, che riproduce in parte le conseguenze della prima.

Nel diverso contesto dell'intervista, a due anni di distanza, la risposta è leggermente diversa: «Non sono riuscita a parlare ancora di questo tema e forse mai lo farò», spiega Kovačević. «Penso che le parole abbiano un potere enorme. [...] Parlare di guerra è innanzitutto andare a rimescolare qualcosa di estremamente difficile [...], bisogna avere forse quella dose di lucidità e di coraggio che io non ho». La guerra si rivela essere qualcosa di ancora vivo, in grado di sopraffare il tentativo dell'autrice di racchiuderla in parole. Talvolta, spiega, è pericoloso «aprire delle scatole che poi non sei sicuro di saper chiudere correttamente». Infine, saggiamente, distingue fra la forza di un tema importante e la pulsione creativa che conferisce forza al tema in cui si riversa. La guerra «non è il tema che riesce a rendermi creativa»<sup>10</sup>, spiega, ricordando che la sua prima preoccupazione nello scrivere è la creatività e non il dovere di offrire un resoconto. Eppure, ci si può domandare se proprio nella sua plateale assenza, la guerra sia presente ne *L'orecchino di Zora*, proprio per questo silenzio intenso dell'autrice, che acquista peso ed espressività e finisce per stimolare domande.

Il dilemma di *dover* parlare della guerra in quanto testimone – in maniera più o meno diretta – viene discusso nel corso dell'intervista realizzata con Elvira Mujčić, autrice di due romanzi, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica* (2007) e *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* (2009), che affrontano il tema della guerra in Bosnia in relazione alla memoria, alla sopravvivenza. L'autrice

confida di essersi spesso arrabbiata, al pensiero di vedere la propria produzione letteraria condannata – seppure con eccezioni – a quell'unico tema.

Io dicevo: [...] “Ma potrò scrivere un libro che non ha niente a che fare con questo?”  
Però è una sorta di ribellione molto infantile [...] perché in realtà io ho una storia [...] che mi appartiene così tanto, [...] [che] in qualche maniera esce sempre, in ciò che scrivo. [...] [P]er un certo periodo dicevo “Ma io voglio scrivere di altro”, poi mi mettevo là, dicevo: “Va bene, che cos'è che vuoi scrivere? Dell'amore? [...] di che cosa?”

Nel tempo, Mujčić riconosce di essere sì costretta a determinati temi ma di possedere anche una specie di competenza. Riconosce che alle attese del pubblico nei suoi confronti corrisponde, da parte sua, una maggiore capacità di offrire determinati contenuti rispetto ad altri. La testimonianza da lei offerta si trasforma in destino, un destino che si sviluppa tutto sul piano della sua attività letteraria. Un sentimento di rabbia, tuttavia, resta presente di fronte all'esigenza, percepita da parte del pubblico, del ‘brivido’ già menzionato da Kovačević. Racconta che nel corso di alcuni incontri con lettori, in occasione di festival o presentazioni, le è capitato di sentirsi ‘cannibalizzata’. Le chiedo di precisare che cosa intenda con questo termine:

[...] qualche mese fa a un festival [...] ho raccontato [del libro], poi c'erano delle letture, [dalle quali] si sarebbe capito, ad esempio, che io ho perso mio padre, mio zio [...]. [P]rima di queste letture, una signora alza la mano e mi dice “Sì, vabbè ma quindi *lei*, [...] fondamentalmente, cos'è che ha sofferto? Perché non è stata violentata, [...] non è stata ferita, fisicamente... cioè, insomma, è un po' *poco*!”.

Mentre le due autrici si comportano in maniera diametralmente opposta, l'una rendendo pubblico quello che una volta era il suo diario e l'altra persino escludendo l'evento bellico da una narrazione che per ambientazione storica e geografica dovrebbe contemplarlo, è possibile arrivare a individuare nell'esperienza di scrittura di entrambe una sorta di inquietudine attorno al ruolo di testimone, al passaggio dal silenzio alla voce, alla questione, soprattutto, dell'aver visto, aver vissuto, e poterne parlare.

Uno strumento importante per circoscrivere questo problema può essere riconosciuto nell'analisi che Cathy Caruth fa del film *Hiroshima mon amour* (1959) di Alain Resnais. La studiosa mette in luce come un'opera in questo caso cinematografica sollevi interrogativi su cosa è possibile raccontare, se è possibile raccontare/comunicare la Storia, su come il racconto possa essere tradimento del passato e sul luogo in cui il racconto può avvenire.<sup>11</sup> Nel corso del film, innestato sui dialoghi tra due amanti, una donna francese e un uomo giapponese, più volte la protagonista tenta di convincere l'uomo di aver visto quanto accaduto a Hiroshima e di averne sofferto. Più volte l'uomo le risponde “Tu non hai visto niente a Hiroshima”<sup>12</sup>, tracciando una linea netta tra

lei e la Storia del luogo. Il pensare di aver visto qualcosa, infatti, è problematico già nell'idea che qualcosa da vedere esista, spiega la studiosa<sup>13</sup>. L'atto stesso di vedere, nel suo stabilire un referente fisico, cancella la realtà dell'evento<sup>14</sup>.

Caruth, nel percorrere quest'opera, arriva a notare che nemmeno il protagonista maschile ha 'visto niente' a Hiroshima. Non a caso lui è sopravvissuto, è sano, è nell'abbraccio della donna francese e può parlarne con lei. Caruth osserva allora che proprio il vuoto di conoscenza, il mancato possesso di una storia che possa essere raccontata nella sua interezza, caratterizza l'impatto del trauma di entrambi i protagonisti<sup>15</sup>. Il 'non aver visto niente' acquista allora un significato molto speciale, che non implica estraneità agli eventi ma piuttosto una condizione di tragico, permanente, legame dato da quell'incompletezza della conoscenza e dell'esperienza.

Nel corso delle interviste realizzate con le autrici, mi è stato chiesto chi altri avessi intervistato. In quelle occasioni, più volte ho osservato una reciproca diffidenza, soprattutto in merito alla capacità di essere testimone, o meglio: alla discrepanza tra la presunta pretesa di assumere un ruolo testimone e il grado di coinvolgimento negli eventi testimoniati. «*X non ha visto niente*», mi sono sentita dire più di una volta in riferimento a chi, nella propria produzione letteraria, dedica spazio alla guerra nei Balcani. Guardata tramite l'analisi di Caruth, più che voler esprimere un divieto di scrivere, questa frase ripetuta da più persone sembra quasi costituire una formula attorno a un evento che forse non può essere scritto, o comunque non da una persona soltanto. Il non aver visto è piuttosto uno spostamento di prospettiva rispetto al non conoscere, condiviso da chiunque abbia testimoniato un evento violento come la guerra<sup>16</sup>.

«Io non sono un testimone», assicura Elvira Mujčić, «un testimone è in grado di ripetere la stessa identica storia a sette classi, diverse, in una mattinata; io no, [...] mi sento morire a un certo punto. Mi sento [...] svuotata». L'autrice collega il ruolo di testimone alla capacità di ripetere uno stesso racconto. Curiosamente, tralascia la forma fissa del testo scritto e si concentra proprio sull'oralità, come terreno di messa alla prova. L'oralità è per natura fatta di ripetizione, legata al senso di certezza, scrive Glissant, mentre lo scritto appartiene alla trascendenza.<sup>17</sup> Se la ripetizione è luogo di certezze, l'autrice diffida di quelle certezze, prendendo le distanze. Un breve riferimento a questa forma di ripetizione compare in *Io, noi, le altre* di Enisa Bukvić che, nel descrivere l'incontro con una collega, nota: «mentre bevevo il caffè osservavo il suo comportamento e ho capito che lei ha qualche trauma, perché ripete sempre le stesse cose».<sup>18</sup> L'iterazione mostra la sua altra faccia, e invece di abilità denota malessere, un vissuto traumatico che non dà pace.

Molti dei romanzi di queste autrici presentano personaggi portatori di trauma. Zlatan, protagonista e voce narrante del romanzo *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* di Elvira Mujčić, lotta con la memoria di quanto è accaduto al suo Paese, sconvolto dalla Storia che apprende soltanto a



distanza di anni dalla fine della guerra, indeciso se il ricordo e la trasmissione del ricordo siano davvero strumenti utili a superare la violenza:

A che scopo ricordare? Per essere sicuro di non smettere di odiare mai e per far sì che non si ripeta? [...] A volte, forse, [le cose] si ripetono proprio perché si ricorda troppo. Forse, addirittura, si genera il bisogno di scrivere affinché le cose si ripetano di nuovo, affinché le persone, anche fra due secoli, possano sapere e insegnare l'odio ai loro figli.<sup>19</sup>

Più che una provocazione, il pensiero di Zlatan sembra ponderare davvero la scelta del silenzio anche verso le generazioni future; la violenza e l'odio appaiono più forti della stessa volontà, la loro stessa *possibilità* li rende reali.

Una figura che fa la scelta del silenzio – o che è impossibilitata di parlare – è descritta da Ornela Vorpsi in *Fuorimondo*. L'azione si svolge in un Paese imprecisato che né i nomi dei luoghi né quelli dei personaggi aiutano a individuare. Dolfi, oggetto di passione della giovane protagonista, è una creatura inaccessibile e silenziosa che «non gradisce le emozioni»<sup>20</sup> e passa il proprio tempo guardando la televisione:

Si raccontava che Dolfi venisse da una grande sconfitta. Attorno a lui solo morti e il deserto che lascia dietro la guerra, il povero Dolfi è annientato, lo vedo in battaglia, nel cuore della sparatoria, il petto esposto in mezzo alle barricate, insanguinato e feroce, poi cade giù piegato da una pallottola invisibile che gli ha svuotato il corpo dal sangue. Certo, è un corpo senza sangue, per questo sta sdraiato sul divano ore intere.<sup>21</sup>

Svuotato, privato del suo sangue e privato, in apparenza, anche di vita, Dolfi non agisce più. Può solamente difendersi dagli stimoli esterni che richiamano il suo vissuto personale:

Un pomeriggio sedevamo oziosi davanti alla televisione muta, guardando le immagini di alcuni africani giovani armati in mezzo al niente. Dei bianchi, dunque noi, io e Dolfi, gli stavano fornendo dei fucili, loro stupiti ed eccitati sparavano al vuoto per provare cosa potevano quei ferri luccicanti. Uno dei ragazzi cade tenero senza rumore, i compagni del gioco si avvicinano e lo scuotono, quel corpo non vuole più muoversi. Stupefatti osservano il fucile, poi osservano un bianco, parlano, i neri, il bianco, mentre io e Dolfi guardiamo più che mai insieme e bianchi. Ho strizzato le palpebre e quando le ho riaperte Dolfi, il dolce Dolfi, aveva cambiato canale.<sup>22</sup>

La sua storia, che ci resta ignota, racchiusa nell'immagine fantasiosa e infantile offerta dalla protagonista, è da qualche parte al di fuori del racconto che in quanto lettori del romanzo abbiamo a nostra disposizione. Non esiste una verità di ciò che Dolfi trattiene per sé. La verità è cautamente evitata, in quanto, ricorda la giovane protagonista, «è un proiettile che buca».<sup>23</sup> Esiste

solo l'incontro con altre storie, esterne, che possiamo presumere appartenenti a una stessa famiglia di esperienze, in quanto creano un contatto, una reazione.

Una figura che non arriva mai a superare la barriera del silenzio è sicuramente la protagonista di *Katerina e la sua guerra* di Barbara Serdakowski, il cui rapporto con il trauma viene sviluppato in maniera estesa nel corso del romanzo. A differenza di un personaggio come Dolfi, che ci appare già sigillato e impenetrabile e che per questa impenetrabilità si caratterizza, conosciamo la protagonista di questo romanzo prima ancora del suo silenzio, lo vediamo nascere, e restiamo chiusi, in un certo senso, nella sua interiorità man mano che lei stessa si chiude.

Il romanzo si apre con l'attesa costante vissuta da una giovane madre nel corso della guerra nei Balcani. La donna è come sospesa in questa non-azione che è l'attesa<sup>24</sup>, cullata da memorie e ansie, mentre suo marito è fuori a procurare, probabilmente, il pane per entrambi. Il suo tempo trascorre tra paura, sogno, ricordo, rapporto con la bambina nata da poco. Dopo le prime pagine, si assiste a una violenza. La donna viene violentata in casa da tre intrusi: «Quando entrarono aprii le gambe subito e aspettai che avessero finito. Erano in tre soltanto, fecero presto. [...] Non avevo sentito niente [...]. [A]vrebbero potuto rompermi ma non lo avevano fatto»<sup>25</sup>. L'azione è rapida, quasi come se la protagonista stessa si sforzasse di farsi scivolare addosso l'accaduto. Il tempo dopo quella cesura riprende il ritmo di prima dopo l'evento. Ma questa intrusione segna uno strappo profondo nella psiche della donna. Come spiega Caruth, citando Freud, la coscienza ha la funzione protettiva di creare una barriera tra la persona e il mondo, funzione che svolge ordinando gli stimoli nell'esperienza temporale: il trauma è costituito dall'incontro che, pur senza minacciare la vita, infrange quell'esperienza temporale nella mente.<sup>26</sup>

L'evento in apparenza poco importante – non per la sua gravità, ma per il suo ruolo nella trama, concentrata soprattutto attorno al percorso di sopravvivenza della donna e della bambina – altera ogni momento successivo, declinandolo alla luce di quell'evento. Il ricordo si ripresenta, moltiplicando il dolore originario: «I tre uomini stavano sopra di me e io li lasciavo fare. All'inizio m'immobilizzarono per terra ma poi non ce ne fu bisogno perché non mi dimenavo. Dopo il primo non sentivo più dolore»<sup>27</sup>. Come visitata da un ricordo improvviso, la donna ripercorre il vissuto quasi come volesse verificarne la coerenza. Il tentativo fallisce: alcuni dettagli sono modificati. Se nella prima descrizione la violenza subita non sembra nemmeno arrecarle disagio fisico, questo breve ricordo rivela una realtà diversa. La donna ha opposto resistenza, ha provato dolore, poi ha smesso di resistere e il dolore è scemato. La violenza ritorna tramite nuove parole e immagini, non tanto come ricordo passivo ma come un nuovo attacco, generatore di un nuovo trauma<sup>28</sup>.

Rifiutando di conferire il peso giusto all'evento, la donna continua a spingerlo verso le profondità della propria psiche. Arriva infine a sognare:

Il cielo era sereno, ero da sola davanti al mare, portavo un vestito di cotone bianco. [...] Con le mani fermavo le onde, le alzavo come un piumone e mi ci sdraiavo sotto [...]. Le alghe mi si attorcigliavano intorno alle caviglie [...]. Le onde diventarono uomini ed erano loro su di me adesso, grandi e silenziosi. Io non potevo niente contro il mare, allora lo lasciai fare, il mare era più forte di me.<sup>29</sup>

Una lettura di queste immagini può essere proposta nell'ottica dello sviluppo del personaggio: il desiderio intenso di protezione che la donna manifesta nel corso di tutto il libro è l'anello che lega il suo destino a quello di Josef, suo marito. Eppure questo legame è ambiguo: ancora prima delle violenze sessuali che lei subisce, i rapporti sessuali con Josef non sono desiderati. Si tratta sempre di un piccolo sforzo nel nome dell'alleanza tra due persone disperate. Ma ecco che lo stesso mare, le cui trappole e intrusioni sembravano fino poco prima sopportabili, si rivela per ciò che è: non può essere controllato, non agirà sempre secondo le aspettative. Nel sogno, la donna conclude che contro il mare è inutile lottare, e 'lascia fare', come aveva fatto con gli uomini. Il sogno sembra denunciare il suo intimo tormento: un tentativo di giustificare se stessa, vedendosi, pur contro la propria volontà, come complice di ciò che ha subito.

L'autoaccusa da parte della vittima è un fenomeno frequente nell'elaborazione di esperienze di violenza sessuale. Spesso la vittima, chiedendosi perché sia capitato proprio a lei, «sente crescere il timore di avere una qualche responsabilità negli eventi, magari immaginando di aver posto in essere condotte sbagliate, disdicevoli» tali da attirare l'attenzione e il desiderio di chi ha compiuto la violenza<sup>30</sup>. Roberto Beneduce menziona anche casi in cui da parte dei parenti o prossimi alla vittima di violenza giunga «l'accusa di essere stata in qualche modo *responsabile* lei stessa di quanto è accaduto»<sup>31</sup>.

La protagonista del romanzo di Barbara Serdakowski non si dà pace perché diventa vittima una seconda volta: un uomo le si avvicina senza alcuna minaccia e lei non lo ferma. Il tormento vissuto successivamente dalla donna riassume bene il fenomeno di autoaccusa che spesso accompagna i casi di violenza carnale: chi la subisce può attribuire la 'colpa' alla scelta errata del momento, a un tratto del proprio carattere. Entrambe le vie rappresentano tentativi di gestire il dolore, ma nessuna di queste costituisce una risposta di superamento<sup>32</sup>. L'evento vittimizzante può invece ricorrere più volte nella vita dello stesso individuo, così come accade alla protagonista di *Katerina e la sua guerra*, quasi come se costei lo cercasse o si esponesse al pericolo con inspiegabile leggerezza. Roberto Beneduce evidenzia come, a livello chimico, le esperienze traumatiche siano accompagnate talvolta da un rilascio di endorfine, le quali «opererebbero

riducendo l'intensità di sintomi quali ansia e depressione, ma anche come agenti euforizzanti». Così alcune persone vanno paradossalmente in cerca di quelle situazioni che, riproducendo quella originaria, generano un nuovo rilascio di endorfine. «Il meccanismo della ripetizione e il principio di piacere sembrerebbero qui felicemente congiungersi in una sorta di 'dipendenza' da simili eventi stressanti<sup>33</sup>. Lungo il romanzo di Serdakowski e in maniera parallela allo scorrere della trama, incontriamo altri episodi in cui la protagonista è stata coinvolta in un contatto sessuale indesiderato. Il tormento psicologico che ne consegue agisce in maniera ambivalente, mostrandosi talvolta quasi come fonte di energia per la donna.

La ripetizione ritorna in un'altra veste: mentre il racconto è negato – perché la donna non parlerà di quanto accaduto – si ripete invece l'azione, come se si andasse alla ricerca di un nuovo incontro con l'evento che la mente non ha saputo afferrare.<sup>34</sup> Il ritorno dell'evento traumatico nel sogno è anch'esso fonte di nuovo trauma, nel momento in cui il risveglio ne ripropone l'imprevedibilità, l'inspiegabile sopravvivenza<sup>35</sup>.

«Il trauma prodotto dalla violenza umana mette allo scoperto, scrive Beneduce, in tutta la sua drammatica indeterminatezza [...] il dilemma *di che cosa farsene e di che cosa dire*»<sup>36</sup>. Dimenticare può sembrare una delle vie percorribili e la protagonista tenta di convincersi che l'evento è dimenticato perché non ne sente più il segno nel corpo, non percepisce più la presenza di quell'intrusione «nel ventre»<sup>37</sup>. Ma, come nota Merleau-Ponty, «il ricordo perduto non è perduto per caso»: si tiene a distanza un ricordo allo stesso modo in cui si guarda di sbieco una persona che non si desidera vedere.<sup>38</sup> La protagonista del romanzo di Barbara Serdakowski tiene a distanza quel ricordo e così il romanzo sembra trasformarsi davanti agli occhi del lettore alla luce di quello sforzo di non parlare o dell'incapacità di farlo. Il superamento del dolore fisico sembra essere in grado di portare via con sé anche il racconto di ciò che lo aveva provocato: se il corpo è «un testo in cui il dolore può essere letto»<sup>39</sup>, la dimenticanza del dolore altera il contenuto di quel testo, gli conferisce un significato nuovo.

Cathy Caruth sostiene che nell'esperienza traumatica sia centrale l'aspetto di latenza, diverso dalla dimenticanza vera e propria. Non avere accesso alla propria esperienza costituisce trauma di per sé<sup>40</sup>. Il trauma, scrive Caruth, è sempre già una storia, la storia di una ferita che vuole essere raccontata, vuole raccontare di una realtà che altrimenti non è disponibile<sup>41</sup>. La tensione tra desiderio di parlare e l'impossibilità di farlo è presente in ogni pagina di questo romanzo.

Prima di lasciare la città sconvolta dalla guerra, la donna deve separarsi dal marito, il quale la prega di andare in un campo profughi e aspettarlo. In questa scena di addio, il pensiero della donna è interamente rivolto a quanto non ha detto al marito: «Io invece lo guardavo, mangiavo ogni tratto del suo viso, volevo dirgli degli uomini, adesso, prima di lasciarlo [...]»<sup>42</sup>. E in seguito,

mentre lo aspetta, pur immaginando che è morto e non lo rivedrà mai più, lei continua a lottare con il ricordo e con il pensiero di liberarsi dal segreto:

Quante cose non dovrà sapere Josef quando tornerà. Non so se riuscirò a tacerle tutte. Stavo perdendo il conto, sentivo che non le reggevo più tutte insieme nella mia mente. Qualche cosa mi sfuggiva e io mettevo la mano di qua e di là come quando la parete cede e l'acqua s'infiltra ovunque senza che si possa fare niente per fermarla. Quando Josef tornerà [...] io gli dirò:

“Josef, non è successo nulla, nulla che non possiamo cancellare. Tu ci sei, io ci sono, c'è Miriam. Lei è piccola, non si ricorderà. Aiutami, Josef, non è successo nulla, vero?”

“Non si può, non si può dimenticare, dobbiamo ricordarci di tutto, di tutto...”

Allora avrei dovuto rinascere nuova e senza memoria, da sola senza Josef [...].<sup>43</sup>

Nelle giornate disperatamente vuote nel campo profughi, passa il tempo a fantasticare su possibili dialoghi con Josef. Il pensiero che lui sia morto, suscitato da un cadavere scorto di sfuggita mentre in autobus veniva portata al campo, diventa per la donna quasi una speranza, una possibile soluzione per non dover affrontare il passato. In quel dialogo immaginario attribuisce infatti a suo marito il ruolo di colui che ostacola la sua scelta di dimenticare e andare oltre; la lotta si trasferisce su una figura esterna a lei stessa: «Non ti ho detto tante cose, non voglio dirtele, non sono importanti, non esistono più, non farmele dire, ti prego, Josef»<sup>44</sup>, dice ancora fra sé, come se si stesse preparando alla conversazione vera. L'attesa del futuro diventa per lei l'attesa di una dimenticanza profonda, completa. Finché il ritrovamento di un oggetto totalmente estraneo, una fotografia appartenente a una persona sconosciuta, non diventa un momento catartico di pianto e liberazione:

Per terra trovai la fotografia di una donna con un abito scuro e i capelli trattenuti da un fiocco di raso [...]. Raccolsi la foto e non riuscii a separarmene più. Piangevo e baciavo la foto della sconosciuta, me la misi sul cuore e mi dondolai avanti indietro per ore, come una vecchia.<sup>45</sup>

L'immagine della sconosciuta, forse proprio il suo essere sconosciuta, concentra su di sé tutta la capacità di sperare della protagonista. Si riconosce in una donna senza passato mentre la piange, e al tempo stesso desidera avvicinarsi ancora di più a lei: «“Quando tutto fosse finito”», fantastica, «non sarebbe finito per me, sarebbe stato soltanto l'inizio della nuova vita, quella altrove, quella dove non esistevano i ricordi, dove avrei potuto essere la donna della foto, senza passato [...]»<sup>46</sup>. Se i ritratti, in letteratura e nella vita, possiedono una particolare parentela con la morte<sup>47</sup>, l'incontro della protagonista con il ritratto può essere letto come riconoscimento del proprio essere sopravvissuta, una consapevolezza nuova che la mette di fronte al proprio trauma. Il ricordo di eventi traumatici sopravvive al di fuori della coscienza; guarire significa assimilare quel

materiale nella propria personalità, farlo diventare parte di sé<sup>48</sup>. La protagonista del romanzo si rivolge nella direzione opposta, spezzando i legami con quel ricordo. Così, la sua memoria traumatica diventa in parallelo disorientamento del lettore: la protagonista mette in dubbio il suo passato e la sua identità, in altre parole tutto ciò che di lei conosciamo attraverso la lettura del romanzo:

Non ricordavo più niente della mia vita di prima e quello che mi veniva in mente non sapevo se fossero memorie vere, sembravano foto nella mia testa. [...] Foto di una vita che forse era appartenuta a un'altra, forse era la storia di un libro o di un film, uno di quei film che andavamo a vedere il sabato sera<sup>49</sup>.

Il suo sguardo rivolto alla foto, allora inizia a somigliare al nostro sguardo mentre seguiamo il suo percorso. La sua vita diventa 'invenzione' già all'interno della narrazione, nel corso della stessa. E se la sua vita e i suoi fatti cessano di essere affidabili, inutile è anche rivolgersi all'immagine della protagonista per continuare a riconoscerla: la donna, mai descritta fisicamente, non somiglia più all'immagine – qualunque essa fosse – che ce ne eravamo creati alle prime pagine: «Mi guardai bene allo specchio. Ero sollevata di non somigliarmi. Non avrei sopportato di vedermi la stessa, come se niente fosse accaduto»<sup>50</sup>. Il dolore ha cancellato anche i punti di riferimento fisici, scollegando permanentemente dal ricordo la persona di cui seguiamo il racconto, lasciandoci quel ricordo in mano mentre lei prosegue oltre.

La donna non è priva di progetto: il suo percorso va a ritroso rispetto a quel «trovare se stessi», «diventare se stessi», «vivere secondo se stessi»<sup>51</sup> che costituisce la direzione di un individuo non traumatizzato, in evoluzione. Il suo non somigliarsi corrisponde a un desiderio profondo, a una forma di realizzazione. La donna, d'altronde ci appare priva di nome: mentre il suo vissuto non può esserci celato, altrimenti nessun racconto sarebbe possibile, il nome sfugge pur passando davanti agli occhi del lettore. È anche quello coperto dal silenzio, che ora si scopre non trasparente ma inchiostro bianco in grado di coprire: prima che parta per il campo profughi, mentre saluta suo marito, quel nome viene pronunciato ripetutamente: «[Josef] mi parlò tenendomi il viso tra le mani. Mi diede dei baci sulle palpebre, mi strinse sul cuore, mi guardò fino all'ultimo momento, pronunciò il mio nome senza voce. Lo pronunciò molte, moltissime volte»<sup>52</sup>.

La violenza vissuta non cessa di farsi sentire, ora attraverso il silenzio profondo, fissato dagli anni che trascorrono dalle esperienze traumatiche. Nella seconda parte del romanzo, che inizia dopo che la donna insieme alla figlia neonata cambia Paese e inizia una nuova vita in Germania, è concentrata attorno alla vita della figlia divenuta ragazza. La sua è un'esistenza pacifica che non

conosce i disagi del Paese d'origine né porta alcun ricordo delle sofferenze patite durante la guerra: Katerina – il nome che le viene dato dalla madre nel momento in cui passano il confine verso la nuova vita – è una giovane che condivide per intero lo stile di vita e le preoccupazioni dei suoi coetanei tedeschi. L'unica ombra nella sua esistenza è il silenzio della madre, la sua angoscia mai formulata sotto forma di un racconto che possa spiegarne l'origine. Con quel silenzio la donna la protegge e la punisce al tempo stesso: la ragazza non riesce a ignorarlo, perché sa che appartiene al 'non detto'.

Un giorno, [...] Katerina aveva deciso di andare a giocare nella stanza della madre. [...] Aveva aperto tutti i cassetti guardando tra i vestiti, le calze, i reggiseni, le mutandine. Poi [...] trovò una bustina di plastica con dentro dei capelli [...] una fede e una foto in bianco e nero di una donna [...]. Da subito quella foto la affascinò. [...] Da quel giorno prese a tornare nella stanza della madre ogni tanto, a guardarla, e si chiedeva chi fosse, si chiedeva se la sua storia avesse qualcosa a che vedere con lei. [...] Stranamente non le era mai venuto in mente di chiedere alla madre alcuna spiegazione. C'era come un grande senso di pudore. Parlare di quella foto, di quei capelli o di quella fede, che si era misurata tante volte al dito, sarebbe stato come entrare in bagno mentre sua madre si lavava mostrando la sua nudità.<sup>53</sup>

Nel considerare i perché di quel tabù, non esclude nemmeno la propria paura di sapere, persino indifferenza:

Sentiva che forse dietro quella foto c'era un dolore da non svelare, per non farlo diventare vero. Lei, in fondo, forse non voleva sapere niente di quel dolore, per quello non chiese mai niente.<sup>54</sup>

Così il grido silenzioso che la violenza proietta nel tempo trova risposta, dall'altra parte, in un altro silenzio: quello del possibile ascoltatore che accetta di buon grado di tracciare un confine tra sé e il racconto virtualmente disponibile.

Cathy Caruth osserva che la letteratura rende possibile la riflessione sull'esperienza traumatica perché come la psicanalisi la letteratura è interessata alla «relazione complessa tra il sapere e il non sapere»<sup>55</sup>. Sostiene, infatti, che le due materie trovino terreno comune precisamente nel punto in cui il sapere e il non sapere si intersecano. Non conoscere niente, non aver visto niente, può essere dunque un'accusa al testimone poco attendibile ma anche un rimprovero a sé stessi di fronte a un vissuto di cui la violenza ha interrotto il corso prevedibile creando una lacerazione più o meno estesa; infine, può essere il tentativo di identificare proprio quella condizione di mezzo descritta da Caruth.

La dimensione comunicativa, allora, sembra essere la chiave per superare la confusione generata in quella intersezione difficile da nominare. La narrazione si caratterizza per la sua capacità di

offrire molteplici forme e dimensioni, di creare infine uno spazio in cui l'identità può costruirsi e ricostruirsi<sup>56</sup>. Come la memoria narrativa è opposta alla memoria traumatica<sup>57</sup>, così il linguaggio è per sua natura opposto alla morte<sup>58</sup>. E dalla morte, dal silenzio, dall'immobilità di chi è un «corpo senza sangue»<sup>59</sup>, il linguaggio si fa strada per andare verso la vita e il futuro. Ecco, quindi, in opposizione al silenzio opaco e coprente la spinta verso la parola che segue e contrasta la violenza subita, testimoniata:

Mi scrivono i miei alunni, ex alunni cresciuti troppo in fretta. [...] Mi scrivono quelli che sono scappati dalla guerra, i disertori. La guerra, ovviamente e decisamente, non era nei loro progetti.

E mi dicono quasi tutti la stessa cosa: “potrei scrivere due libri almeno su quello che mi è successo, su quello che ho visto”.

*Hanno tanta voglia di scrivere, pure quelli che odiavano fare un riassunto*, un compito in classe, un tema a libera scelta, un compito qualsiasi. [...]

Ho ancora un alone di speranza finché [...] ricevo [lettere dei miei alunni], sono più che lettere d'amore per me. Sono lettere della loro salvezza [...].<sup>60</sup>

L'estratto proviene dal romanzo *Cercasi Dedalus disperatamente* della scrittrice di origine croata Vera Slaven, pubblicato nel 1997. La voce narrante presenta la guerra come un evento passato e piange la distruzione del Paese d'origine dell'autrice, la Jugoslavia. Eccetto per i ricordi d'infanzia, che permettono di individuare una figura, quella della bambina che vive con i suoi genitori, colei che rivolge la parola al lettore rimane sfuggente, difficile da collocare in una trama, in un luogo geografico, in una situazione di vita quotidiana. È una voce che sembra non semplicemente provenire ma *risultare* dal passato stesso che presenta attraverso numerose immagini, frammenti spesso non collegati tra loro in maniera fluida. Spesso la stessa voce conduce un dialogo interiore in una forma che somiglia al gioco infantile in cui i ruoli si alternano senza necessità di giustificare ogni passaggio:

Ma da quando siamo noi sporchi, non siamo stati sporcati dai soldi, non siamo stati sporcati dalla vanità, dal lucro o dalla parola non sostenuta. [...]

Siete gli ultimi carnivori in un mondo di finti vegetariani, siete gli ultimi pazzi che credono che esista un dio migliore del dio denaro, siete ipnotizzati, imbrogliati, intrappolati.

E se lo siamo, abbiamo fatto tutto da soli, rifaremo i ponti più vecchi di quelli vecchi che abbiamo distrutto, *scriveremo i libri ancora più vecchi di quelli che abbiamo bruciato*, rifaremo tutto da soli, da soli, da soli. [...]

Se vuoi amare non puoi ragionare, se vuoi vincere non puoi pregare, se vuoi essere non devi strisciare, se vuoi sapere la verità si scrive sempre con il rosso e il rosso più vero è quello del sangue.<sup>61</sup>



Come nell'estratto precedente, la parola appare come un'entità salvifica e potente, in grado non soltanto di ricostruire quanto è stato distrutto, ma di sfidare la violenza del passato risanando la breccia nell'esperienza temporale costituita dal trauma. La scrittura restituirà al popolo i libri, fonte della sua identità, ma saprà creare libri persino più antichi, generando identità più profonde e radicate. L'impulso a scrivere nasce – come nel primo dei due passi di Vera Slaven – persino in coloro che non hanno mai voluto prendere penna perché nell'atto di scrivere si trova una forza mai sentita prima. La parola della verità, scritta col rosso, si contrappone alla «parola non sostenuta», un peccato degli altri, non i nemici ma i falsi amici, gli alleati e i vicini inaffidabili e indifferenti con un passato così diverso e una cultura così distante.<sup>62</sup> Questa voce che nasce dalla violenza della guerra non sembra occupata in un'operazione di recupero di quanto 'non si conosce' ma sembra piuttosto impegnata a rispondere alla violenza subita con la sua forza, la sua energia; più che alla sopravvivenza, mira a una forma di vittoria.

La scelta di scrivere della guerra diventa particolarmente importante se pensiamo all'atto di scrivere come a un processo intimamente connesso a quello della memoria. Il ricordo è fondamentale se si desidera generare cambiamento, perché la dimenticanza porta alla ripetizione<sup>63</sup>, scrive Gayle Greene. La narrativa è quindi strumento del cambiamento; vi è qualcosa, osserva la studiosa, nella spinta a narrare che è legato alla spinta verso la libertà.<sup>64</sup> La dimenticanza è lesiva della libertà proprio in quanto ostacola il cambiamento; ciò vale, ad esempio, per tutti i contesti di lotta sociale dove progressi già fatti vengono periodicamente spazzati via da una sorta di amnesia collettiva<sup>65</sup>, richiedendo di ripercorrere vecchie strade invece di intraprenderne di nuove.

L'associazione tra dimenticanza e ripetizione è curiosa: in una società in cui non è più in uso tramandarsi le principali informazioni sul passato oralmente, la scrittura deve necessariamente prendere questa importante posizione, nonostante possa per certi versi apparire inadeguata allo scopo. Giorgio Raimondo Cardona riferisce di tribù presso le quali la scrittura è utilizzata per testi brevi e di poca importanza, mentre solo la memoria è utilizzata per tramandare contenuti significativi e di interesse comunitario.<sup>66</sup> Questo si potrebbe attribuire proprio alla fluidità della memoria, e alla sua capacità di continuare a intervenire sul contenuto, a differenza di quanto fa il testo. La soluzione a questa rigidità del testo può essere riconosciuta la molteplicità di voci e di testi.

### 3.2 *A chi appartiene la testimonianza?*

Cathy Caruth, ricollegandosi alle riflessioni di Freud in *Al di là del principio del piacere*, coglie l'analogia tra il gioco del bambino che ripercorre un evento traumatico, la perdita della madre, e la creazione di opere artistiche che siano costruite attorno alla memoria traumatica, chiedendosi in che modo un atto creativo possa costituire anche testimonianza<sup>67</sup>.

È stato detto che la violenza distorce il senso del tempo, rendendo difficile la separazione tra passato e presente: il racconto di una memoria deve avere in primo luogo ciò che Das e Kleinman descrivono come «a feeling of pastness about it»<sup>68</sup>. La narrazione della violenza, osservano gli studiosi, incontra l'ostacolo di un'autorialità ormai non chiaramente definibile<sup>69</sup>: nel divenire possibile marca anche una distanza da colui che rende la testimonianza, privandolo in parte della propria storia.

Mentre la scrittura del passato può costituire ripetizione, essa può dotarsi di strumenti creativi che intervengano sulle informazioni disponibili proponendo attraverso il racconto un nuovo modo di ricordare, di intendere infine gli eventi. Ciò è evidente se consideriamo ricostruzioni del passato ufficiali e testimonianze condizionate da affiliazioni a gruppi, le cui versioni sono sempre di un certo interesse (ma quali versioni non lo sono?). Il caso più palese è il racconto che avviene nel contesto sociale di una dittatura, dove, scrive Paolo Jedlowski, «le probabilità che il passato venga, letteralmente, riscritto, aumentano considerevolmente»<sup>70</sup>. Ma, ritornando alla dimensione individuale e alle osservazioni di Freud attorno al gioco del bambino che ha perduto sua madre, la rappresentazione del trauma, e la parziale ripetizione che ne consegue, sembrano costituire in ogni caso un movimento verso il superamento, futuro, la vita<sup>71</sup>.

Riferendosi alla memoria soprattutto collettiva, Paolo Jedlowski osserva che la «volontà di conservare il passato sembra proporzionale alla velocità con cui se ne percepisce l'allontanamento»<sup>72</sup>. L'opera artistica, però, almeno quella che possiamo prendere in considerazione, possiede la caratteristica di essere diretta a un pubblico e di non essere invece, comunicazione privata. Il racconto, la ricostruzione creativa, sembra avere allora una dimensione circolare in cui al tentativo apparente di trattenere l'informazione corrisponde lo sforzo di allontanarsi dal momento. E in questo circolo entrano in gioco la dimensione collettiva e quella individuale, in maniera similmente ambigua: ciò che appartiene a un individuo solo e fa parte della sua unicità, come il ricordo o l'immagine di un vissuto, viene offerto, diventa disponibile e passa ad appartenere a una collettività, affermando però più che mai proprio l'unicità dello sguardo di quell'unico individuo che per poter narrare si allontana dalla propria storia.

Molto interessanti sono le riflessioni sull'esperienza della memoria fatte da Anilda Ibrahim, nel corso della nostra intervista. L'autrice racconta, infatti, di ricordare in maniera differente momenti della vita in Albania rispetto alle sue cugine, alcune delle quali sono emigrate in altre parti del mondo mentre altre sono rimaste in Albania. I ricordi di tali episodi, spiega, si adornano di una serie di dettagli anche non realistici, caratterizzati dalla nuova vita di ognuna, dall'ambiente in cui vive e dalla cultura che lì è diffusa. Descrive quindi la memoria come un «archivio di produzione» che avanza parallelamente all'esperienza quotidiana dell'individuo e può modificare significativamente i propri contenuti qualora avvenga una modifica nell'identità, cosa che l'autrice sostiene di aver vissuto dopo la migrazione<sup>73</sup>. Ibrahim non ritiene infatti che una sola fra le cugine debba considerarsi depositaria della memoria 'corretta': proprio perché in continua evoluzione per sua natura, il ricordo non sembra appartenere nemmeno all'evento che lo ha generato, esplicando la sua funzione nel costante dialogo con l'identità e il momento attuale<sup>74</sup>.

Un'immagine che può essere simbolicamente ricondotta proprio all'impossibile 'diritto di proprietà' sul passato è data nel capitolo "Giardino d'infanzia" del romanzo *Il paese dove non si muore mai* di Ornella Vorpsi<sup>75</sup>. L'episodio descritto è proprio quello di un gioco di bambini che, nel giardino della loro casa, mettono in scena la guerra. Nel cercare qualcosa con cui rappresentare le armi, trovano lunghi oggetti appuntiti nascosti in un'anfora del giardino. Per tutto l'episodio non è chiaro con cosa stiano giocando, finché, verso la fine e a seguito della costernazione dei parenti, si rivela che sono ossa femorali di uno zio, mai conosciuto dai bambini perché fucilato («si era innamorato di una slava che viveva dall'altra parte del confine, che ormai era cinto di filo spinato e militari armati fino ai denti – ma come? non sapeva il poveretto che non si ha il diritto di abbandonare il paradiso?»<sup>76</sup>). Di lui, con amarezza, la narratrice afferma: «I fucilati politici non devono essere sepolti. Devono putrefare per terra, all'aria aperta, affinché gli altri imparino la lezione»<sup>77</sup>. La sua sepoltura impropria, dunque, data da una morte violenta e tragica che entra nel bagaglio di memoria di quella famiglia segnandone il destino, rende possibile questo riutilizzo inaspettato del suo corpo che funge proprio da supporto a una ricostruzione giocosa della violenza. Le ossa dello zio non parlano, a quei bambini, delle ingiustizie subite sotto il regime, ma non restano mute: ritornano nello stesso campo semantico, offrendo occasione di elaborare un immaginario, più che un ricordo, di violenza che appartiene anche a loro. In questa maniera inaspettata la memoria che le ossa custodiscono appartiene anche a coloro che non possiedono tutti gli strumenti per leggerla. Ed è proprio l'azione della creatività, messa qui in atto attraverso un gioco infantile, a permettere a quella memoria di acquisire una nuova vita e una nuova lettura. Un racconto costruito attorno all'impossibilità stessa di agire, all'incapacità di possedere per intero il ricordo traumatico da parte di una giovane protagonista è il romanzo *Al di là del caos* di

Elvira Mujčić. È una storia in cui la difficoltà nel leggere il proprio passato porta a una forma di follia che si può guarire solamente con il ritorno e la formulazione, come operazione unica. Anche qui ci sono ossa, che fungono quasi da porta d'ingresso nel romanzo annunciando la gravità e il peso del tema. La visione degli elenchi di morti nella strage di Srebrenica solleva la questione del che cosa sia intimo e personale, cosa invece collettivo:

La lista è lunga, scorrono le pagine infinite: quasi 8.000 nomi. Ci sono anche [mio padre e mio zio]. Mi soffermo. [...] Ho come la sensazione di essere alla fine di una strada e non so se il dopo è un abisso o se c'è una nuova via. [...]

Ciò che ci è dato sapere sulle morti della nostra gente è ciò che prima hanno saputo giudici e giornalisti e poi l'hanno reso noto. Non vi è nulla d'intimo nelle nostre morti, nessun ricordo o immagine personale, alcuna storia individuale. Le ossa si sono mescolate tra loro nelle fosse comuni e nei passaggi da una fossa comune all'altra. Le ossa sono numerate, le bare leggere, come se si seppellissero degli spiriti.<sup>78</sup>

Il racconto della morte dei cari appartiene alle persone più estranee, professionisti che se ne sono dovuti occupare. Le storie sono strappate alla memoria intima ma diventano 'comuni' come lo può essere una fossa: luogo di spersonalizzazione e disumanizzazione. Opposti alla narrazione, non disponibile, vi sono invece i numeri che come pietre compongono una strada di cui non si vede l'arrivo o una staccionata che nasconde reciprocamente il passato dal futuro. La divisione netta, caratteristica del vissuto traumatico, è più volte descritta da Mujčić:

Avrei voluto avere una vita normale, ma non è stato possibile. Soprattutto, dopo quell'11 luglio non è stato più possibile essere le stesse persone. Non so se la sofferenza renda migliori o peggiori, se matura o frammenta. Non so, posso solo dire che dopo non si è più se stessi.<sup>79</sup>

E ancora, raccontando del momento in cui, insieme a una parte della famiglia lascia Srebrenica scappando alla strage:

Ho continuato a stringermi a [mia cugina], mentre gli ultimi pezzi di Srebrenica scorrevano nei miei occhi [...]. Ma l'autobus andava troppo in fretta, i serbi erano troppo vicini. Io perdetti la memoria, nella paura. Perdetti la fotografia definitiva della mia vita nella paura degli occhi circondati da folte masse di barba, che mi scrutavano e ci spingevano con i fucili giù dall'autobus [...]

Era la prima fine, quella, la prima morte della mia vita, il primo punto di non ritorno.<sup>80</sup>

Come già nel romanzo di Barbara Serdakowski, assistiamo al momento in cui l'immagine della vita precedente scompare, diventa impenetrabile e incomprensibile per colei cui appartiene. Non è tanto il vissuto di guerra, infatti, che pesa nella memoria della protagonista quanto il passaggio

dalla condizione precedente a quella successiva, la possibilità di una vita ‘di pace’ dopo aver incontrato la guerra. Mentre ancora si trovava in un rifugio, spiega, «il problema non era la guerra in sé. [...] C'era una sensazione ansiosa di vita da salvaguardare. [...] La questione è venuta dopo, quando tutto si è calmato, quando è arrivato il “futuro”»<sup>81</sup>. Se prima il dovere di sopravvivere è in grado di conferire senso alla propria esistenza, l'essere sopravvissuta glielo nega, mettendo in dubbio tutto. Nella vita del sopravvissuto, fa notare Caruth, proprio «l'imperativo di vivere»<sup>82</sup>, affermato ancor più nello sforzo di gestire il ricordo, costituisce qualcosa di difficile da comprendere. La protagonista entrerà in una profonda crisi che la porterà al tentativo di togliersi la vita «soprattutto per un certo senso di colpa nei confronti di tutti quelli che erano morti»<sup>83</sup>.

L'andamento di questo romanzo di Elvira Mujčić, più autobiografico di altri e scritto senza l'intento iniziale di diventare un testo a disposizione di tutti, trova analogie anche con le altre opere dell'autrice nel suo concentrarsi attorno all'esperienza della follia.<sup>84</sup> Vi è infatti un crescendo del deterioramento mentale dovuto al peso del trauma vissuto. La giovane non riesce a capire dove finisce la sua storia personale e dove termina quella delle altre persone che hanno testimoniato anche solo in parte ciò che è accaduto a Srebrenica, e questa confusione si trasferisce in altre dimensioni del suo rapporto con la realtà. La follia inizia ad essere gradualmente presente nel linguaggio fino a impadronirsene. Ad esempio, in una scena la protagonista è disturbata dalle grida del fratellino nel corso di un viaggio e quel rumore la fa «impazzire»<sup>85</sup>. Poi sono gli stati d'animo ad essere indicati come generatori di follia: «La paura mi mangiava la carne, come un verme penetrava il cervello e poi camminava sui miei nervi, fino a farmi impazzire», «l'angoscia costante [...] mi mordeva la bocca dello stomaco, poi mi stringeva le tempie, fino a farmi soffocare, fino a portarmi a morire»<sup>86</sup>. La condizione è sempre passiva, la protagonista non impazzisce ma viene fatta impazzire dagli stimoli esterni, dalle sensazioni provate, dai pensieri legati al suo passato:

C'era una me stessa nella mia mente, che però non ero io. La vita si allontanava lasciandomi in balia di questa me che io non sono, di questa me che si era insediata nella mia testa e mi puniva a ogni passo per colpe che non comprendevo. E non mi parlava, non voleva svelarmi il segreto di quella paura, *voleva solo farmi impazzire* di angoscia costante e terribile.<sup>87</sup>

Ma il picco viene raggiunto in un momento molto preciso. La follia si manifesta pienamente, vince sulla psiche fragile della ragazza, proprio di fronte al suo sforzo di affrontare la storia, propria e del suo popolo:

Ero seduta in casa a tentare di scrivere la tesi. Sfogliavo i documenti e articoli di giornale ed estraevo da essi la mia ipotesi che la guerra, l'odio e la xenofobia nella ex Jugoslavia siano partiti dai giornalisti e dagli intellettuali per poi esercitare il loro atto finale nel combattimento vero e proprio. La tesi mi faceva male, mi ferivano tutte quelle parole scritte e dette, atte a demolire l'umanità dei bosniaci e a mostrarli come esseri primitivi e barbari.<sup>88</sup>

La scelta di dedicare la propria tesi di laurea alla guerra in ex-Jugoslavia contiene forse già la decisione di andare incontro alla follia che reclama il suo spazio, che pretende di prendere possesso della sua persona. Così parola dopo parola la protagonista si abbandona al caos, a una nuova fase di sé che dura un anno: «Camminavo per le strade deserte della città senza paura per i pericoli, ma solo con l'angoscia per la mia interiorità frammentata»<sup>89</sup>, racconta. In un episodio, sogna di partorire un bambino morto e si sveglia nel panico. Il suo fidanzato la calma e la aiuta ad addormentarsi: «Ma la colpa, ah quel mio senso di colpa, quell'idea che tutte le morti della mia famiglia fossero, in qualche modo, colpa mia, *quella colpa* rimase a dormire con me»<sup>90</sup>.

La soluzione, il superamento di questa condizione di malessere mentale ormai fuori controllo, si scopre essere proprio il ritorno, dopo tutti gli anni trascorsi dalla guerra, nel Paese d'origine:

Per fare chiarezza nella mia vita avrei dovuto affrontare soprattutto la Bosnia. Dovevo tornare a Srebrenica, riprendere quel pezzo di passato, guardare quelle strade, quelle case dopo dodici anni di assenza. Per un certo periodo avevo pensato di non tornarci mai più, ma non era la soluzione più saggia. Non volevo ammettere che tanto del mio malessere avesse le origini lì.<sup>91</sup>

Solo collegando la propria storia a quella di tutti gli altri, solo consegnando il proprio vissuto a una Storia comune, la protagonista si libera dalla sensazione di portarla tutta sulle sue spalle; ma soprattutto, forse, dalla paura suscitata dall'incapacità di comprenderla fino in fondo.

La scrittura del libro, come sappiamo, coincide con un percorso personale dell'autrice, la quale, anche attraverso l'offerta di questa testimonianza in forma scritta e la pubblicazione riesce a gestire il proprio profondo malessere e a superare una fase dura della propria crescita. Nel corso della nostra conversazione, nonostante si consideri una testimone imperfetta in quanto incapace di ripetere lo stesso racconto allo stesso modo, Elvira Mujčić rivela un 'senso del dovere' insito nella sua scrittura, soprattutto quella legata alla guerra in ex-Jugoslavia. Spiega infatti di aver scoperto storie di molte altre donne, soprattutto quelle che hanno subito violenze sessuali, che l'hanno spronata a scrivere per raccontare e rendere noto ciò che è accaduto (cosa che fa indirettamente, attraverso le scoperte del protagonista Zlatan, in *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*): «mi sono resa conto che avevo avuto la sfortuna o la fortuna di [...] avere una vita particolare, per aver vissuto in quella terra, con tutti i cambiamenti sociopolitici che c'erano stati», spiega,

mostrando un diverso modo di intendere la propria vicenda e il proprio essere testimone. Quindi, prosegue, «avevo forse anche il dovere» di rendere disponibile ad altri ciò che sapeva. «Quando parlavo con le donne [...] vittime di stupro - e [percepivo] tutto questo silenzio che c'è intorno a loro - [...] mi sembrava che [...] fosse un atto comunque dovuto» quello di utilizzare la scrittura per raccontare il loro dramma<sup>92</sup>. Il suo testimoniare, quindi, diventa uno strumento non più soltanto suo ma di molti, mentre la storia che non era in grado di raccontare finché la immaginava soltanto propria, prende voce nel momento in cui si fonde e appartiene a un insieme di storie.

L'antropologa Veena Das, nella sua ricerca su donne che hanno subito violenza nel corso della partizione dell'India, spiega, parlando della sua informatrice, come la violenza entri a fare parte di un bagaglio permanente della donna: è presente ovunque nel suo modo di vivere e raccontare il mondo<sup>93</sup>. La violenza, infatti, danneggia lo stesso modo di essere in relazione con gli altri [*being-with-others*], generando, molto più che una memoria traumatica, un sapere velenoso [*poisonous knowledge*] che si insinua nel presente e può essere combattuto solamente con la testimonianza, lo sforzo di formulare<sup>94</sup>.

Nel romanzo *L'amore e gli stracci del tempo* (2009), di Anilda Ibrahimi, Zlatan viene separato dalla sua amata Ajkuna: è la guerra a separarli e ad offrire a ognuno un destino molto particolare. L'intera trama si svolge attorno alla ricerca da parte di lui e dell'attesa da parte di lei. Ma l'incontro, quando avviene, è molto diverso da quanto avevano immaginato. Le loro vite li hanno resi diversi e hanno insegnato loro lezioni diverse. Vi è un momento in cui Ajkuna riprende i fili del loro percorso spezzato e racconta a Zlatan tutto ciò che ha vissuto fino al momento in cui lui l'ha ritrovata. La sua reazione non è quella sperata:

- Che storia è questa? - la interrompe Zlatan infastidito. - Perché dici queste cose?

Ma Ajkuna continua il suo racconto. [...] Racconta dettagli, senza fermarsi.

La cosa che colpisce Zlatan è il tono: racconta tutto con lo stesso tono di voce. Lui conosce bene questo tipo di racconto, [...] quel tono incolore, quel tono che tanto tempo fa apparteneva anche a lui. [...]

- Non voglio sentire più niente, - urla all'improvviso – conosco questa storia, non è solo la tua, questa è la nostra storia.

Ajkuna ride. Lui non l'ha mai vista così.

- Troppo facile, - dice lei. - Quando le cose finiscono, tutti dicono questa frase. La nostra storia? Vuoi dire una storia che appartiene a tutta l'umanità? No, caro, questa è solo la mia storia. Certo, l'umanità ha bisogno di scrivere la storia, ma dov'era mentre io toccavo l'inferno insieme alle altre ragazze? Noi abbiamo solo questo, tutto qui ciò che rimane.<sup>95</sup>

Il contrasto tra i due protagonisti mette in luce la criticità di un racconto che costituisce al tempo stesso testimonianza e dato storico. Zlatan, che a sua volta, da rifugiato, ha una lunga esperienza di testimonianze rese, si scaglia contro Ajkuna per la sua ingenuità, per la convinzione – che lui ha

perso e lei ancora mantiene – che quella storia le appartenga. Ajkuna invece si difende: quella storia è tutto ciò che a lei e altre come lei rimane: per questa ragione non accetterà di privarsene, di consegnarla. Continuerà a tenerla nel proprio bagaglio per poterla raccontare ogni volta allo stesso modo, per abitudine, sempre con identico tono.

Molte delle autrici intervistate diranno, nel commentare una loro opera che costituisca testimonianza di un fatto storico o sociale, di essersi rese conto che quella era ‘una storia che poteva essere raccontata’, come selezionandola da un numero virtualmente illimitato di altre storie impossibili da raccontare. La ragione per la quale una storia può essere o no raccontata può essere attribuita a questioni di tipo etico, come fa notare Caruth nel suo commento al film *Hiroshima mon amour*<sup>96</sup>: certe storie non possono essere raccontate per il valore che acquisteranno una volta ‘fuori’, rese disponibili a ascoltatori o lettori. Ma quando l'espressione «a story that could be told» viene utilizzata nel film da parte della donna francese che confida il suo passato all'amante giapponese, osserva Caruth, questo avviene per ragioni diverse dall'etica. Vi è anzi un senso di tradimento da parte della donna, la quale rivolgendosi mentalmente all'uomo che ha perso a causa della guerra e la cui morte ancora piange, dice «I told our story. I was unfaithful to you tonight with this stranger»<sup>97</sup>.

Caruth, attraverso l'analisi di quest'opera cinematografica, evidenzia due elementi fondamentali legati alla testimonianza: il suo essere possibile in un determinato luogo, in un determinato contesto, e la dimensione di tradimento del passato che essa può rappresentare. La protagonista del film, nel parlare dell'amore tragicamente perduto al nuovo amante, sente di tradire il primo. Il tradimento, però, osserva la studiosa, non è nel rapporto carnale che ha luogo ma proprio nel racconto che permette di conoscere il passato. Il dilemma individuale della donna richiama secondo Caruth il «problema incessante di *come non tradire il passato*» tramite la possibilità di conoscere la Storia<sup>98</sup>. La donna tradisce il passato ma in cambio racconta una storia che altrimenti non troverebbe luogo per essere raccontata: il suo gesto diventa parte del racconto che vuole condividere e quello è un racconto che ‘può’ essere raccontato a Hiroshima<sup>99</sup>.

Nella scrittura di autrici migranti, specie quelle che riportano testimonianze di violenza o drammi sociali che hanno avuto luogo nelle loro terre d'origine, il riconoscimento di ‘una storia che può essere raccontata’ è intimamente connesso con sentimenti di tradimento, così come con il luogo in cui il racconto prende vita. L'autrice di origine romena Anca Martinas, spiega che sapere di scrivere per un pubblico italiano la faceva sentire più libera perché un romeno avrebbe potuto giudicare il suo romanzo come un «parlare male» della Romania, rendere un cattivo servizio al proprio Paese. Perché, spiega, *Dalla Romania senza amore* «descrive situazioni non felici, [...] e sarei, [...] magari, non molto desiderosa, ecco, di avere il libro tradotto in romeno»<sup>100</sup>. Ornela Vorpsi,



per esempio racconta che nonostante le nuove generazioni di albanesi siano diverse dalle precedenti, in quanto hanno meno legame con il periodo della dittatura, quelle più vecchie hanno avuto reazioni diverse alle opere in cui la scrittrice tratta il passato del proprio Paese: sono stati «molto feriti», osserva. Inoltre, spiega, persino la sua scelta di scrivere in italiano è stata da molti albanesi percepita come tradimento<sup>101</sup>. Sollecitata sulla possibilità che il suo romanzo *Il paese dove non si muore mai* venga tradotto e distribuito in Albania, dove è ambientato, confida che la richiesta di non farlo le era stata fatta apertamente dal padre, il quale ha detto che «gli faceva male»<sup>102</sup>. Una perplessità simile, espressa nel rifiuto di leggere il romanzo, è stata mostrata da sua madre<sup>103</sup>. Un comportamento molto simile è stato descritto da Barbara Serdakowski, la quale pur di condividere il proprio romanzo con i genitori, residenti in Canada, ha tradotto in francese alcune parti prima di capire che non volevano proseguire con la lettura<sup>104</sup>. Elvira Mujčić, in relazione al rapporto con possibili lettori connazionali, ammette:

[H]o sempre temuto i lettori bosniaci [...] per questa memoria comune che abbiamo [...]. [Q]uando [alle presentazioni] vedevo [...] delle persone bosniache in sala spesso mi capitava di andare in tilt [...] perché sapevo che avevamo un qualcosa in comune che però potevamo interpretar[e] diversamente [...] [Quando] ho un pubblico italiano dico “serbi”, quando, invece [sono presenti bosniaci] devo dire “paramilitari serbi” per cercare di non offendere le persone con le quali sto parlando. [...] Con *E se Fuad avesse avuto la dinamite* mi era successo anche di litigare con alcuni bosniaci [...] musulmani che mi dicevano che ero stata [...] troppo dura anche con i musulmani, cioè che avevo parlato male anche di quelli che [...] dovevano essere i nostri eroi. [...] [Il romanzo, invece,] non è quasi mai di parte. Sono tante domande, non ci sono risposte.<sup>105</sup>

La tendenza comune fra le scrittrici a rendere un'immagine meno eroica degli eventi bellici è osservata da Murray Last nella letteratura che emerge in Nigeria dopo la guerra civile. Lo studioso riferisce di un caso in cui l'opera letteraria scritta da una donna ripropone immagini di gloria e esaltazione dell'arte bellica che ritiene tipiche della linea maschile [*male line*] e considera di classificare tale opera come «typical watcher's tale»<sup>106</sup>, in contrapposizione a ciò che invece è una testimonianza sensibile e profonda.

Anche Anilda Ibrahim riconosce che il romanzo *L'amore e gli stracci del tempo* (2009), i cui protagonisti sono un serbo e una kosovara albanese, sfugge alla retorica che vuole dividere tra vittime, carnefici ed eroi:

[S]ono partita dal fatto di raccontare [...] che la guerra rende delle bestie tutti, [...] che anche il popolo serbo, [...] ha vissuto male e ha sofferto [...] perché noi siamo anche vittime delle scelte di [...] chi ci governa, [...] persone che [si trovano] in mezzo agli eventi. [Mi] sembrava [...] doveroso, [...] fare di loro dei personaggi.<sup>107</sup>

Oltre al sentimento di dovere, che anche Ibrahimî riferisce in relazione non tanto al proprio pubblico quanto alle persone i cui destini diventano oggetto della sua narrazione, vi è un desiderio consapevole di proporre un linguaggio di solidarietà, di mutua comprensione, destinato a un ricompattamento sociale, come già osservava Das rispetto all'attività delle donne indiane che condividono le loro storie<sup>108</sup>. È una spinta costruttiva, oltre che creativa. Anilda Ibrahimî avanza l'ipotesi che nella scrittura femminile della migrazione ci sia minore tendenza a esasperare determinati sentimenti rispetto a quella maschile:

[Noi donne] non siamo retoriche. [...] ci è capitato di vivere altrove. Abbiamo preso atto e siamo andate avanti. Anche raccontando ciò che è accaduto [...]. Siamo anche più risolte degli uomini. [...] Non rivendichiamo, in lontananza [...]. [G]li uomini [hanno] quella cosa del rimpianto, la Patria che non li ha voluti, [...] e che “adesso ti faccio [vedere]”. [I]nvece [io] [...] non penso mai che la letteratura mi possa servire [...] per rivendicare qualcosa contro la madrepatria. Non è il rapporto irrisolto del figlio con il genitore che [dice] “Adesso io me ne sono andato però devo dimostrare...” Io non ho nulla da dimostrare né alla madrepatria né alla nuova patria, [...] la patria attuale [...] [V]orrei raccontare qualcosa e la racconto. [...] Invece gli uomini sono molto più *primordiali* in questo.<sup>109</sup>

Il raccontare costituisce, allora, una forma di libertà anche dalle affiliazioni che sembravano impossibili da abbandonare. Colpisce infatti la naturalezza con la quale l'autrice nomina più di una patria possibile, distinguendo tra madrepatria e la patria nuova o attuale, il luogo dove si è migrati. Secondo Ibrahimî, questo distacco, che lei descrive come una forma di maturità, è più congeniale alle donne, che scrivono non più facendo riferimento al luogo d'origine ma rivolgendosi davvero al Paese di arrivo. La scrittura appare come uno dei possibili strumenti per ‘andare avanti’ con la propria vita, la testimonianza che la scrittura rende possibile, raccontare «ciò che è accaduto», è anche un modo per ricucire gli ‘stracci del tempo’, per citare il titolo proprio del romanzo di Ibrahimî, e avanzare nel futuro.

La testimonianza sembra trovarsi, in questi diversi esempi, in una terra di mezzo tra l'individuo che mette a disposizione la propria voce, i suoi possibili ascoltatori e coloro i quali condividono la storia di quell'individuo che ne diventa portavoce, messaggero o persino traditore. Il tradimento è presente anche nel rapporto con il possibile pubblico, che tende a voler conservare i ruoli e reclama azioni congrue. Quando Elvira Mujčić riflette sulla scelta di scrivere della guerra in ex-Jugoslavia e racconta del rimprovero che le viene fatto da parte di una lettrice di aver sofferto «un po' poco», osserva: Quando «vieni da un'esperienza che può essere la guerra», le persone si aspettano che tu offra dettagli. «Cioè tu *glielo devi*, no? Sei un testimone e *glielo devi*. Devi sviscerare»<sup>110</sup>. Le sue parole risuonano nel lamento di Zlatan, protagonista di *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, che racconta di un tipo di sguardo «che anche io qualche volta indosso, quando

riconosco avvoltoi che vorrebbero sezionarmi per sapere ancora un po' della guerra, per entrarci ancora un po' e poter poi diventare esperti»<sup>111</sup>. Queste immagini raccontano sì di quella morbosa curiosità che i testimoni di fatti tragici o violenti spesso incontrano, ma anche di una sorta di sentimento di possesso che si esplica tramite la conoscenza della storia.

Nel romanzo *L'amore e gli stracci del tempo* di Anilda Ibrahimi, c'è una coppia di personaggi i cui destini si legano l'uno all'altro tramite una testimonianza, la testimonianza che Zlatan rende in quanto rifugiato a Ines, operatrice di un'organizzazione. Il loro primo incontro avviene proprio in quei ruoli:

- Ti ascolto, - dice Ines.
- Cosa devo dire?
- La tua storia, - risponde lei. - Sono qui per sentire la tua storia. Non mi devi raccontare tutto oggi. Intanto possiamo presentarci, mi bastano le tue generalità, riempiamo la scheda che serve per il censimento. Il resto lo facciamo domani, dopodomani, quando te la senti.
- No, preferisco ora, - dice Zlatan.
- [...]
- Sono già vecchio, - finisce lui. - Un vecchio in agonia che racconta la sua guerra a una bella ragazza.
- Le guerre finiscono, le agonie no, - dice lei. - Spero che le tue ferite guariscano, lo spero davvero.<sup>112</sup>

Ines ascolta per lavoro e ha ascoltato molte testimonianze, anche simili a quella offerta da Zlatan. Dalla prospettiva di lui, la situazione somiglia a un intervento medico. L'affronta prima, sapendo che posticipare non gli servirà a evitarlo. L'atteggiamento di Ines è professionale ed empatico. Ma successivi incontri tra i due rivelano un sentimento diverso:

- Non hai mai pensato che questa potrebbe diventare la tua città? - gli domanda.
- Come fa una città a diventare tua? - ride lui.
- Come fa una donna a diventare tua? - replica seria Ines.
- Già, - risponde lui stupito, - come fa?<sup>113</sup>

[...]

Lei gli si avvicina, si appoggia sul suo petto, odora il suo collo, s'inebria. Non è solo la sua carne che vuole. Vuole Belgrado, il ragazzo che correva al sole dove il fiume Sava confluisce nel Danubio, il cecchino arrivato da lontano.<sup>114</sup>

[...] Si amano per tutta la notte. [...] Lei vuole vederlo in faccia [...]. Lui invece mentre fanno l'amore vuole continuare a baciare la sua schiena il suo collo.

E Ines pensa alle volte in cui lui aveva dovuto sparare a qualcuno. Lo aveva fatto di schiena, le aveva detto. Quando Zvonko, l'uomo dei suoi incubi, lo aveva costretto a sparare, lui aveva girato di schiena la vittima e poi aveva sparato. Ecco perché non vuole vederla in faccia mentre si amano. "Vorrei sciogliere la nebbia che copriva le tue battaglie, che tue non erano", pensa lei.<sup>115</sup>

La giovane donna si avvicina a Zlatan in modo deciso, una mossa che lui non prevede ma nemmeno rifiuta. Dice che la città può diventare di Zlatan ma in realtà è lui che apparterrà alla nuova città, trasferendosi; così in apparenza gli si offre ma in realtà vuole che lui sia suo. L'incontro termina in un rapporto carnale. Ciò che è interessante, tuttavia, è che la storia di Zlatan riaffiora proprio in quei momenti, come se raffigurasse i pensieri che passano per la mente di Ines mentre si trova tra le braccia del giovane serbo. La descrizione di quell'amplesso è il ricordo di un racconto; tramite il racconto Ines desidera possedere Zlatan e al tempo stesso tramite il corpo di Zlatan cerca di possedere una storia che non le appartiene, che le è stata solamente raccontata. Ogni gesto di Zlatan viene interpretato alla luce del vissuto che lui le ha confidato. Il desiderio di lei si fonde totalmente con il suo ruolo di ascoltatrice attenta. Ines sembra fare l'amore con il racconto stesso e in quel modo allontanarlo dai luoghi dai quali proviene.

### 3.3 *Condivisione e incontro*

Fra le considerazioni di Cathy Caruth sulla testimonianza, un altro aspetto interessante trova riscontro sia nelle esperienze di scrittura condivise dalle autrici da me intervistate, sia sotto forma di immagini proposte nelle loro opere. Si tratta della dimensione in cui la testimonianza, il racconto come atto, funge da luogo di incontro, costituisce uno spazio in cui è possibile stabilire una relazione e, tramite essa, lavorare sull'identità. Caruth accenna a una simile dinamica già nella sua analisi del film *Hiroshima mon amour*, in cui il racconto della donna francese, il lamento della sua perdita, si rivolge a qualcuno che possiede una storia e un trauma completamente diverso, l'uomo giapponese. La studiosa sottolinea che la mancata comprensione della storia della donna francese non avviene solamente da parte del suo interlocutore, ma anche da parte della donna stessa. La sua testimonianza è anche la testimonianza di quella mancata comprensione che caratterizza il trauma e può essere recepita chiaramente dall'uomo giapponese che a sua volta soffre di una simile mancata comprensione.<sup>116</sup>

Caruth aggiunge alcuni spunti a questa analisi della testimonianza nel suo approfondimento sul romanzo *Le Colonel Chabert* di Honoré de Balzac, concentrandosi sull'ascolto e la testimonianza nel contesto legale, situazione che occorre nella trama nel momento in cui il Colonnello, sfigurato in volto e privato dei suoi beni, ricorre all'aiuto di un avvocato. Contrapponendo, come già nello studio precedentemente citato, la capacità della Storia di accogliere certa informazione alla dimensione di testimonianza e di ascolto di fronte al trauma<sup>117</sup>, Caruth evidenzia come

quest'ultima sia in grado di realizzare qualcosa che si trova al di fuori dalla portata della storia. Proprio la mancanza di possesso, l'impossibilità di una immagine completa, la consapevolezza di tale mancanza, determinano la relazione tra due personaggi – il Colonnello e l'avvocato – al di là delle loro identità prestabilite.<sup>118</sup>

Pochi paragrafi sopra, si è detto di come un uomo e una donna provenienti da contesti lontanissimi e portatori entrambi di un ruolo nei confronti dell'altro – il rifugiato e l'operatrice – si avvicinino attraverso il racconto della storia del primo ma anche attraverso l'ascolto da parte della seconda. Il vuoto che, in maniere diverse, la storia di Zlatan genera, diventa spazio in cui i due superano i ruoli prestabiliti. Tuttavia, l'impossibilità di possedere Zlatan attraverso la sua storia porta la donna all'esasperazione:

[...] gli arriva in piena faccia uno schiaffo pesante, duro. [...] Il sangue tinge di rosso la bocca di Ines. Che risponde con un calcio. Si picchiano. Si odiano. Si urlano tutta la loro rabbia.

- Tu mi vuoi uccidere, - grida Ines. - Serbo di merda, sei abituato a uccidere, è il tuo mestiere. Tu uccidevi le donne, anzi prima le violentavi, ecco chi sei.

Zlatan è incredulo. Le armi di quella guerra le sta scegliendo Ines, lui sta solo rispondendo. È così che funziona sempre. Qualcuno inizia per primo, gli altri rispondono, e non si finisce più.

- E tu, - replica Zlatan, - tu sei una puttana! Mi hai aiutato solo per portarmi nel tuo letto. [...]

- Quante ragazze hai violentato con i tuoi cetnici? Ti divertivi ad ammazzarle? Questa è la vostra razza, i vostri Balcani sono così. Siete una razza maledetta che ama solo le guerre.

Ines urla e ride con una violenza che nemmeno lei conosce. [...]

[Zlatan] Afferra Ines dietro al collo, la tiene come una gallina, come sua nonna teneva appese le galline prima di ucciderle con un colpo secco. E poi con violenza la sbatte sul guardrail, lì, all'inizio della tangenziale.<sup>119</sup>

[...]

Quella sera [...] per lei non cambia niente. Si sono picchiati, sì, ma tutti si picchiano. Certi usano le parole, altri le mani. E altri ancora il silenzio.<sup>120</sup>

In questa scena violenta il dolore sembra passare in secondo piano per la protagonista femminile, che minimizza l'accaduto e paragona le parole alle percosse. Il protagonista maschile non si trattiene dall'attaccare fisicamente la ragazza, paragonando quello scontro alla stessa guerra dalla quale è fuggito. Il suo pensiero è che qualcuno deve dare un 'colpo finale' che possa interrompere il conflitto, che altrimenti non avrà fine. L'avvicinamento iniziato sul terreno della storia di Zlatan fallisce quando la frustrazione di fronte all'inconoscibilità della storia prende il sopravvento. In questo scontro durissimo il racconto ripercorre, come contro corrente, la strada fatta, rimbalzando dall'ascoltatrice al testimone. La preoccupazione della donna è quella di completare

le parti mancanti, di riempire con parole – anche di fantasia - i vuoti di quella testimonianza che lei ha raccolto.

Modelli di rapporto tra testimone e ascoltatore vengono proposti nel romanzo *Cercasi Dedalus disperatamente* di Vera Slaven, il cui nucleo è costituito proprio dalla relazione intensa e difficile da decifrare tra la protagonista e voce narrante e una figura femminile che accoglie in modo così empatico il vissuto della donna (lei è in grado di conoscere anche ciò che non viene detto) da aiutarla a scrivere un libro. Per tutto il corso del romanzo la protagonista sembra essere alla ricerca di una simile figura, identificata con l'idea di Dedalus – una guida, un orecchio, un sostegno – mettendo in relazione il piano individuale e quello collettivo, storico, con riferimento al proprio Paese in guerra.

Un incontro brevemente descritto è quello con Ivan, un amante che dopo una breve relazione da vicino parte per fare il militare:

Non gli facevo mai una visita né inaspettata né preannunciata, gli ho fatto solo una breve visita quando era militare, ma gli scrivevo lettere, milioni di lettere. Non erano o non si potevano definire lettere d'amore ed Ivan diceva che erano lettere ad uno psicanalista; qualche volta mi diceva di non capire, qualche volta mi incoraggiava, altre volte mi consigliava di divertirmi di più e di studiare di meno e diventò quasi il mio confessore, una necessità, un rifugio per la mia anima sperduta. Ivan una volta mi scrisse “alla fine assomigli a tuo padre [...]”. Avevo risposto ad Ivan di non provare a diventare uno “strizzacervelli” gratuito. Ivan diventò il custode del mio labirinto incantato.<sup>121</sup>

La protagonista rifiuta il modo di ascoltare di Ivan, che risponde in maniera che lei giudica impropria. Le lettere non vengono scritte per avere risposta: sembrano, ma non sono, dirette a una figura curante. La scrittura non è semplicemente terapeutica ma qualcosa di più. Si delinea infatti un nuovo tipo di relazione, in cui il lettore/ascoltatore è *custode*. Non gli viene richiesto un intervento, eppure il suo ruolo sembra essere di grande responsabilità.

L'immagine di «labirinto incantato» è ripresa più volte nel corso del romanzo. Altrove, Vera Slaven scrive:

Perché rimangono insieme i coniugi pure quando rimane così poco amore, perché si aggrappano a quelle briciole così disperatamente?  
Perché trasformano il nido d'amore in un labirinto incantato?<sup>122</sup>

E ancora:

Oh, quanto ha sbagliato il mondo quando ha consentito lo sfaldamento della mia patria. Ha sbagliato con leggerezza, con negligenza, con la pericolosa presunzione degli

innocenti. Non sapeva che la mia patria era un labirinto incantato e adesso è solo una carcassa triste, inutile a chiunque.<sup>123</sup>

Il labirinto allora sembra costituire spazio di incontro, frutto di una storia, possibile su tre livelli: quello interno alla persona, quello relazionale e quello della comunità. Nell'intimità della persona, il labirinto potrebbe essere interpretato come sinonimo di complessità, la complessità data dal vissuto incomunicabile e unico, che può solamente essere portato, mai alterato da un intervento esterno. Nel contesto di una relazione il labirinto appare come una degenerazione di una condizione ideale, quella del nido: il luogo aperto dal quale è possibile uscire ed entrare si trasforma in uno spazio dove è possibile perdersi. Ma la patria della protagonista era labirinto prima di diventare carcassa: il labirinto, dunque, seppure spazio complesso è spazio di vita, che può possedere valore per ciò che – seppure difficilmente interpretabile – contiene:

La mia sfortunata patria o patrie (fin'ora adesso sono cinque). [...] C'era un labirinto chiamato Jugoslavia. Un labirinto incantato. Un labirinto molto amato. Credetemi sono stata una volta proprio nel centro del labirinto e non ho incontrato alcun mostro. Forse la mia patria era un labirinto senza il mostro. Ma quando fu distrutto il labirinto, il mostro riapparve subito. Da dove è uscito il mostro? Il labirinto non aveva sotterranei. Questo resta ancora un grande e terribile enigma. Ma una cosa è certa: il labirinto non si doveva distruggere.<sup>124</sup>

Il dolore per la propria patria devastata dalla guerra vive in maniera parallela con il malessere interiore della protagonista. Il testo lascia intendere che lei è immigrata e che da lontano osserva ciò che continua ad accadere al suo Paese d'origine. Il suo auspicio che un 'Dedalo' possa tirarla fuori dal terribile malinteso in cui si trova è parallelo alla ricerca di chi possa ascoltare la sua storia e darle un senso. Ecco che avviene il suo incontro con Lara, la figura femminile che diventa il perno della sua vita:

In un paese straniero che rinunciavo a capire, ferita dalla mia patria che divorziava dal buon senso e dalla ragione, in un caos totale e distruttivo trovai Lara, una persona che ti comprende senza fare domande perché tu non hai risposte.<sup>125</sup>

Il loro dialogo è misterioso, il loro 'trovarsi' avviene nello spazio di una comprensione profonda che confina direttamente con l'inconoscibilità:

Lara: "Ti succede di sapere che cosa c'è scritto in un libro prima di aprirlo?"  
Io: "Sì, mi succede; per la prima volta mi è successo con Kundera ma lui è slavo come me".

Lara: “Pure a me è successo con Kundera ed io non sono slava; ma mi è successo con tanti altri. Credi nell'errore?”

Io: “Sì, ci credo”.

Lara: “Come credi nell'errore?”

Io: “Nella doppia faccia, nella genialità dell'errore”.

Lara: “Sì, non mi potevo sbagliare... non mi potevo sbagliare”.

Volevo ringraziare Lara che mi aveva trovato, che mi aveva scelto; volevo dirle che ero felice e non trovavo le parole e sedevo muta e scontenta della mia non espressa gratitudine.

Lara: “Sei qui adesso, solo questo è importante”.

Io: “Sì, credo che questo sia il tutto”.

Lara: “Credo di sapere perché non vuoi scrivere il libro nella tua lingua”. [...] “Devo prima finire un altro libro e poi scriviamo il tuo... il nostro”. [...] “Tu sai cosa aspetti da me?”

Io: “Di farmi più leggera di quella e questa aria di piombo”.<sup>126</sup>

Ecco finalmente spiegato il ruolo del custode: non è nella risposta ma nell'aiuto a produrre il racconto, ad avanzare in quel racconto senza fermarsi di fronte ai suoi prevedibili vuoti. Tramite il racconto la protagonista si libererà da un peso: questo lavoro sembra impossibile da realizzare in solitudine.

L'accento a Kundera solleva un altro punto importante: quello della possibile distanza culturale che non impedisce la comprensione profonda. Il libro non ancora aperto è una storia che non si conosce; eppure vi si può leggere tanto, al di là delle divisioni che possono essere generate da una diversa cultura o un diverso vissuto. Caruth parla di «enigmatic language of untold stories – of experiences not yet completely grasped» che permette di comunicare a coloro che appartengono a mondi diversi (come è il caso dei protagonisti di *Hiroshima mon amour*) di trovarsi oltre lo spazio che separa le loro culture ed esperienze<sup>127</sup>. Il racconto di cui discutiamo qui, infatti, non è una testimonianza resa a persone dal vissuto simile ma invece, come nell'esempio scelto da Caruth e come accade nei romanzi citati di Anilda Ibrahimi o Vera Slaven, a individui la cui visione dei fatti è naturalmente limitata da una distanza culturale, storica, geografica.

Quando Barbara Serdakowski mi parla del romanzo *Katerina e la sua guerra*, osserva che le risposte di un pubblico che si è identificato con il racconto e ha avuto la possibilità di percorrere un proprio vissuto provenivano non da individui che avessero visto la guerra nei Balcani o la guerra in generale, ma da persone che avessero a loro volta avuto l'esperienza di un trauma e del conseguente silenzio. «La guerra potrebbe essere ovunque», nota, mentre è il muro che viene eretto nella psiche di chi ha sofferto ad essere il vero focus del racconto: «sono i Balcani, ma in realtà, io so che è un po' la mia storia, e la storia della mia famiglia», spiega<sup>128</sup>. Richiamando nuovamente il pensiero di Cathy Caruth, le parole di Barbara Serdakowski sembrano sottolineare che una storia può essere raccontata tramite un'altra storia: il cambio di luogo o situazione non



altera la possibilità che quel racconto più sotterraneo e profondo del vissuto traumatico possa trovare un letto in cui fluire.

L'esperienza di Elvira Mujčić conferma questa dinamica in maniera ancora più forte, quando la scrittrice racconta la nascita e il percorso del suo primo libro *Al di là del caos*. Inizia, infatti, scrivendo un diario, ma dopo la pubblicazione del testo, avvenuta anche grazie allo stimolo proveniente dallo studioso Predrag Matvejevic, arriva a sentirsi «sconcertata» e «disorientata», perché «all'inizio mi arrivavano queste lettere dei lettori [...] che si sentivano in qualche maniera in dovere anche di raccontarmi le loro [storie], perché mi conoscevano così bene senz'avermi mai visto». L'autrice spiega che questa reazione dei lettori ha finito con il confortarla, perché non si sentiva più «un essere da cannibalizzare», vedendo in questa condivisione un nuovo livello di rapporto con i lettori<sup>129</sup>. Un caso particolare di risposta alla testimonianza con testimonianza è accaduto nel corso di una presentazione del libro *La lingua di Ana* in una scuola, dove una ragazza romena

che non aveva mai aperto bocca, loro non sapevano più che pesci pigliare per farla [interagire con gli altri], si alza, così, dice: “Ah, io volevo dire a tutti che non mi chiamo Alessandra, in realtà, ma mi chiamo Andrea, però mi sono fatta cambiare il nome perché mi vergognavo perché qui è un nome maschile”. E inizia a raccontare [...] [N]essuno sapeva neanche che lei parlasse italiano. [...] e mi aveva commosso... perché ha detto “Io mi sento come Ana, mi sento perduta [...]” però ha raccontato cose sue personalissime, una che non ha mai neanche voluto rispondere a un'interrogazione.

In questo esempio possiamo osservare un esempio particolarmente lampante della capacità di comunicare che le storie possiedono al di là di chi ne è portatore. La testimonianza come atto, diverso da altri atti comunicativi (e la particolare storia della scrittura di Elvira Mujčić ci aiuta a riconoscere questa differenza) sembra allora avere anche il potere di sollecitare altre testimonianze, di creare riconoscimento e incontro, di contribuire a una costruzione dell'identità che il silenzio non permette. Proprio dalla scomparsa di un'identità precedente al vissuto traumatico la storia può essere letta in maniera diversa<sup>130</sup>; quell'assenza parla un linguaggio proprio<sup>131</sup>, che genera comunicazione là dove gli individui si sentono disorientati.

Molto significativo, infine, è il processo di guarigione che osserviamo nel romanzo *Al di là del caos* di Elvira Mujčić e che riguarda la giovane protagonista poco fa descritta nel suo vissuto di follia. È stato menzionato che la soluzione individuata – o piuttosto il tentativo – è quella di recarsi nuovamente in Bosnia, dove la ragazza non ritornava sin da quando, bambina, l'aveva abbandonata per fuggire alla guerra. Il primo incontro con la terra natale è drammatico: la ragazza trova macerie dove prima c'erano abitazioni e sente i suoi pochi ricordi luminosi dissacrati. Il momento più doloroso è la visita alla casa dei nonni, ora diroccata e vandalizzata:

[...] la casa non era più una casa, ma una costruzione pericolosa. E la puzza, insopportabile, che mi insegue ancora. La merda là dove avevo mangiato mille volte mi fece venire le lacrime agli occhi. Avevano voluto farci sentire animali e a distanza di anni ci riuscivano ancora!<sup>132</sup>

La casa, scrive Antonella Tarpino, costituisce il «raccordo simbolico privilegiato tra spazio, tempo, emozione: là dove i ricordi, già alla nascita, naturalmente abitano»<sup>133</sup>. Le case rappresentate dalla letteratura occupano una curiosa posizione «al confine tra lo spazio esterno e quello interno», rappresentano «aperture verso il mondo e, insieme, scenari della vita intima»<sup>134</sup>. Lotman parla dell'analogia tra il luogo abitativo e quello sacro, spazi in cui le funzioni primarie di sicurezza e sacralità possono intersecarsi<sup>135</sup>. La distruzione di quell'edificio che una volta raccoglieva la famiglia della ragazza attorno a un tavolo sembra costituire il colpo più duro da sopportare in quel suo viaggio. La casa parla di unione, unione data dall'accordo tra elementi della memoria. La macchina domestica è ciò che tiene unite le emozioni. Eppure, nota Tarpino parlando di case perdute in guerra, lo fa anche quando non c'è più: «Forse proprio quando non c'è più»<sup>136</sup>. L'incontro con la casa si riproporrà poco più avanti, in maniera diversa.

Nel frattempo, però, qualcosa avviene nell'incontro con i vecchi conoscenti. Assistiamo a un momento catartico quando le storie altrui confluiscono in un unico spazio, concatenandosi a quella della protagonista:

Molte persone vennero a salutarmi, a raccontarmi loro drammi e io rimasi ad ascoltare per ore storie di disperazione. Mentre ero seduta a parlare con due nonnine realizzai che non avevo avuto neanche un attacco di panico. Mi sorpresi nello scoprire che tutte quelle persone mi facevano ricordare la mia infanzia. Mi ricordavo mia nonna, mio nonno, la mia famiglia intera. Mi vennero in mente i giorni in cui dopo essermi arrampicata sugli alberi e aver saltato tanto, mi doleva lo stomaco. Allora mia nonna mi metteva sul divano, mio nonno premeva la mano sul mio ombelico e, ascoltando il battito, stabilivano che avevo perduto l'equilibrio, che significava che il battito che dovrebbe stare al centro dell'ombelico si era spostato un po'. Quindi mi avvolgevano con impacchi caldi, mi tenevano al coperto fino a quando il dolore non passava. Seduta con quelle nonnine a parlare sentivo di nuovo il caldo degli impacchi e mi trasmetteva sicurezza; era come tornare nell'utero di mia madre, tra le ali protettive dei miei nonni.<sup>137</sup>

Il racconto altrui restituisce alla protagonista l'immagine più felice appartenente al periodo precedente alla guerra, quando possedeva un'idea totalmente diversa del mondo<sup>138</sup>. L'ascolto dei racconti altrui ricuce lo strappo, collega il presente al passato rendendole possibile muoversi in maniera fluida tra queste dimensioni:

Trovai una cosa molto preziosa a Srebrenica e fu l'idea, anche la sensazione di casa. Tornai a vedere ancora una volta la casa di mia nonna. La guardai con occhi diversi, vidi tutto ciò che un tempo c'era stato, sentii il caldo delle coperte, intravidi la scintilla del camino, udii le voci di una volta. Sorrisi perché tra tutta quell'erbaccia crescevano le margherite, i miei fiori preferiti.

All'improvviso ripresi tutto, tutto quello che un tempo era mio e che credevo di aver perso nella perdita materiale dei simboli che lo rappresentavano. In realtà non avevo perso i primi 12 anni della mia vita. Certo, non avevo più nulla che li rappresentasse, ma la vita non è tale perché c'è qualcosa che la ricorda.<sup>139</sup>

Infine, il viaggio di ritorno conferma i successi di quel pellegrinaggio: mentre ritorna in Italia, la protagonista sente «tutto come se fosse la mia terra, in tutto c'era un pezzo di me. La mia anima era seminata in ogni singolo tratto di strada dalla Bosnia e dalla Croazia fino all'Italia»<sup>140</sup>. Il cerchio si chiude nel momento in cui le diverse esperienze trovano un mezzo per integrarsi tra loro, diventare parti di un'unica storia personale.

Nella prefazione al romanzo, Predrag Matvejevic scrive: «Questo libro è una rara testimonianza proprio perché, a differenza di molti altri testi analoghi, ha trovato un'adeguata espressione letteraria»<sup>141</sup>. Come infatti è già stato detto, il romanzo nasce come esercizio personale, suggerito dall'analista per superare il malessere realmente sperimentato da Mujčić. Poi il testo ha accompagnato il vero viaggio di Elvira quando è ritornata per la prima volta a Srebrenica. Quella scrittura, spiega l'autrice, è stata una specie di diario di viaggio: «il giorno [...] cercavo di sopravvivere alle cose che mi accadevano, e poi la sera mi mettevo lì, le scrivevo e le davo quasi un senso [...]. [L]a scrittura, oltre a [...] qualcosa di terapeutico, era anche una maniera per cercare di dare senso a quello che stavo vivendo»<sup>142</sup>. Il «guardare la propria esistenza come spettatori», scrive Duccio Demetrio, «non è solamente operazione impietosa e severa. La rappacificazione, la compassione, la malinconia [...] sono sentimenti che, mitigando la nostra soggettività, la aprono ad altri orizzonti»<sup>143</sup>. Il pensiero autobiografico, ciò che, ad un certo punto della vita costringe l'individuo a riconoscersi protagonista di una storia in corso, può essere uno strumento su cui appoggiarsi di fronte a eventi fuori dal proprio controllo. È anche una forma di cura: «ci fa sentire meglio attraverso il raccontarci e il raccontare che diventano quasi forme di liberazione e di ricongiungimento»<sup>144</sup>, prosegue Demetrio. Il processo di scrittura offre ad Elvira la possibilità ricostruire la propria identità. Ripensare alla propria vita, osserva Demetrio, significa creare «un altro di noi»<sup>145</sup>.

Di un'esperienza simile, seppure più lontana nel tempo, racconta Barbara Serdakowski la quale sin da piccola compone poesie che i genitori considerano troppo cupe per una bambina della sua età. Lei spiega che proprio quella scrittura le permetteva di essere la bambina solare che era, liberando sulla carta le proprie preoccupazioni e le ombre che si addensavano sulla sua vita<sup>146</sup>. L'aspetto che

qui più ci interessa, tuttavia, è la dimensione pubblica della testimonianza. Inoltre, a questa testimonianza si guarda in quanto fenomeno interno all'esperienza migratoria. La riflessione da parte di donne che hanno migrato su questioni che riguardano la violenza è infine interessante per il modo in cui questa riflessione si esprime nel luogo di arrivo e nell'ambiente nuovo. Dalle interviste realizzate è emerso che molte autrici hanno potuto scrivere e pubblicare proprio perché lontane dal luogo di origine delle storie, delle situazioni e delle immagini testimoniate. L'atto di rendere testimonianza è infatti qualche cosa di temporalmente e spazialmente distinto dal testimoniare nel senso di vedere – in prima persona o in maniera indiretta – oppure essere vittima di un evento. Il luogo in cui la testimonianza avviene è fondamentale anche rispetto al significato che quell'azione avrà per la persona che la compie.

Quando Caruth analizza il saggio *Al di là del principio del piacere* di Freud, osserva che le vicende che il padre della psicanalisi vive nel periodo di lavoro sul saggio ricalcano curiosamente le dinamiche e i fenomeni che descrive. Il testo relativamente breve è stato composto in diverse nazioni, e il fatto di terminarlo altrove rappresenta per Freud una nuova forma di libertà, la libertà di «portare la propria voce in un altro luogo»<sup>147</sup>. Ogni storia, sostiene la studiosa, tanto una personale quanto la storia di una cultura, è intimamente legata alla nozione di partenza<sup>148</sup>. Il movimento di allontanamento dal luogo d'origine sembra complementare e proporzionale al processo di formazione del discorso.

A distanza di tempo, Elvira Mujčić spiega di aver fatto pace con *Al di là del caos*, che per anni è stato per lei fonte di disagio essendo un testo così personale. Ha realizzato, infatti che

il valore, quello sociale, di testimonianza, e quindi condivisione della memoria è superiore [...] al semplice bisogno di sfogarsi. [...] [E] questo è forse l'unico motivo per il quale sono contenta di averlo scritto, perché dico “Va bene, se in qualche maniera dei ragazzi di diciassette anni di alcune scuole italiane scoprono la storia di Srebrenica, e poi quella della Bosnia, grazie a questo testo, allora [...] ha avuto un senso”.<sup>149</sup>

Il modo in cui i giovani lettori scoprono la Bosnia, però, va talvolta oltre la lettura del libro. In diversi hanno scelto di visitare quel Paese dopo averne letto nei suoi libri. Elvira Mujčić racconta di aver saputo, tramite l'associazione di sua zia che si occupa di donne vittime di violenza, che molti visitatori erano stati sollecitati dai suoi scritti. Non solo *Al di là del caos* ma anche *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, infatti, parlano di un ritorno catartico attraverso il quale il protagonista scopre il Paese natale e fa pace con il proprio passato. In quest'ultimo romanzo, in particolar modo, la descrizione dei luoghi è così minuziosa ed emotivamente carica da invogliare a un pellegrinaggio simile anche chi non possiede una terra dove ritornare, non essendosene mai allontanato. Un giovane lettore ha scelto di utilizzare il romanzo come libro di viaggio,

ripercorrendo le tappe di Zlatan alla scoperta di quella terra. Ma in altri casi, intere scuole hanno organizzato ‘viaggi della memoria’ in Bosnia, invece che ad Auschwitz, utilizzando i testi di Elvira Mujčić come supporto.

La scrittrice di origine romena Anca Martinas spiega che il suo romanzo *Dalla Romania senza amore* porta alla superficie aspetti della vita in Romania durante la dittatura di Ceausescu e nel difficile periodo di transizione che l’ha seguita, ma è esso stesso la storia di un lungo viaggio dalla Romania e fino a Roma. Martinas racconta di aver avuto contatti con lettori che hanno fatto lo stesso percorso ripensando al romanzo e a ciò che significava. Una persona in particolare, racconta la scrittrice, le avrebbe detto: «Ho capito, [...] andando sul posto, che avevi ragione. Ho capito cosa dicevi. Ho vissuto, ho toccato con la mano. Ho sentito altre storie»<sup>150</sup>.

Sembra delinearci così un movimento circolare, dal viaggio al testo ma anche dal testo al viaggio, che a sua volta diventa un modo per entrare in contatto con altre storie, collegandole tra loro. Se una storia può essere raccontata attraverso un’altra, come chi indossa l’abito altrui ma non cessa di essere se stesso, sarà allora possibile, attraverso il viaggio in un luogo di cui non si ha memoria, riappropriarsi di una memoria più vasta appartenente non più soltanto a se stessi. In questi ultimi esempi, la testimonianza si rivela nel suo potere di far diventare testimoni altri, gli ascoltatori, non più in maniera indiretta ma spingendoli alla scoperta e a uno sguardo nuovo, più profondo. Come cellule staminali compatibili con organi distinti, la testimonianza di un solo individuo, per la sua forma e per la sua funzione, sembra poter costituire terapia e catarsi per molti.

### 3.4 Rifugiate linguistiche

Il romanzo *Il paese dove non si muore mai* di Ornela Vorpsi si apre con una dedica: «Dedico questo libro alla parola *umiltà*, che manca al lessico albanese. Una tale mancanza può dare luogo a fenomeni assai curiosi nell’andamento di un popolo»<sup>151</sup>. L’idea che alla mancanza del termine possa corrispondere la mancanza del concetto ha costituito un importante oggetto di discussione per la linguistica e l’antropologia. Guy Deutscher, nel paragrafo *Correlation or Causation*, del suo volume allegro e paradossale *Through the Language Glass*<sup>152</sup>, mostra ad esempio come la lingua – seppure non direttamente coinvolta in essi – agisca sulle percezioni dello spazio e sul senso di orientamento.<sup>153</sup> Sostiene inoltre che certi aspetti fondamentali del pensiero dipendono molto più dalle convenzioni culturali di quanto si ami ammettere oggi<sup>154</sup>: in particolar modo, la madrelingua sarebbe in grado di influenzare lo stesso modo di ricordare, percepire e associare, meccanismi essenziali per il nostro muoverci nel mondo.<sup>155</sup>

La possibilità che le esperienze siano condizionate da sistemi concettuali viene discussa anche da George Lakoff, il quale cita il lavoro dell'antropologo Robert Levy e il suo celebre studio realizzato a Tahiti nel quale si serve del concetto di *ipocognizione*, mancanza di conoscenza di un fenomeno, in quel caso emotivo, a causa di un vuoto terminologico legato alla definizione dello stesso.<sup>156</sup> Lo stesso Lakoff riflette sulle caratteristiche della lingua inglese, applicata al contesto statunitense, evidenziando come a sua volta determinate espressioni siano correlabili con atteggiamenti riscontrabili a livello dell'intera società. Un esempio significativo riportato dallo studioso è quello del linguaggio legato alla seduzione, all'attrazione sessuale, che spesso richiama il lessico dell'appetito, della guerra, del gioco, della follia<sup>157</sup>. Il sesso appare profondamente legato alla violenza tramite una serie di metafore diffuse nella cultura americana. L'associazione fra capacità di attrarre sessuale e forza fisica conferisce un ruolo attivo alla donna che dall'esterno viene definita come sessualmente attraente: 'sexy' - parafrasa Lakoff - è colei che trasmette agli uomini certe vibrazioni che richiamano la sessualità, alterando il loro stato emotivo.<sup>158</sup> Questo linguaggio carica in maniera subdola di responsabilità la donna: la molestia apparirebbe in realtà - attraverso questa analisi linguistica - la risposta a un'aggressione da imputare alla donna molestata. Lakoff dimostra come lo 'stock' di metafore e terminologie legate a un tipo di discorso disponibile in una determinata lingua finisca non soltanto per codificare teorie popolari ma anche fornire a livello intimo possibili giustificativi a comportamenti ritenuti socialmente inaccettabili.<sup>159</sup> Non tutte le culture, nota Lakoff, presentano la stessa incidenza di stupri.<sup>160</sup> Allo stesso modo, analizzando la terminologia legata al sentimento di rabbia nella lingua angloamericana Lakoff spiega che non si tratta di una collezione accumulatasi casualmente quanto piuttosto di parti strutturate di un elaborato modello cognitivo che resta implicito a livello semantico.<sup>161</sup> Riconoscere, nominare e definire determinati fenomeni, sembrerebbero passaggi di un movimento circolare di rapporto fra la mente e il mondo che passa attraverso la lingua. Come afferma Chomsky, non esiste un 'mobiliario del mondo' che venga consegnato alla porta di ogni individuo pronto per essere montato: tutto è intervento umano, che si tratti del modo più intuitivo di leggere la realtà attraverso il 'senso comune' o che tale lettura avvenga grazie agli strumenti scientifici applicati alla realtà fisica o mentale.<sup>162</sup> A proposito del rapporto tra linguaggio e l'esistente, Foucault scrive:

La grande metafora del libro che viene aperto, compitato, e letto per conoscere la natura non costituisce che il rovescio visibile d'un ulteriore traslazione, assai più profonda, la quale costringe il linguaggio a risiedere dalla parte del mondo, tra le piante, le erbe, le pietre e gli animali.<sup>163</sup>

Il posto del linguaggio sarebbe dunque assieme agli oggetti che tenta di nominare, fenomeno che a sua volta diventa oggetto di conoscenza.<sup>164</sup>

Ricollegandomi alla dedica di Ornella Vorpsi poco sopra citata, voglio quindi riflettere su alcuni aspetti della scelta o possibilità di scrivere in una lingua che non sia la propria lingua materna, tenendo presente la consapevolezza delle potenzialità insite nell'uso di una seconda lingua. Vorpsi avrebbe potuto scrivere in albanese sin dall'inizio, ma non avrebbe potuto fare la sua dedica. Senza arrischiare affermazioni infondate, è possibile da subito fare una semplice constatazione: che la nuova lingua permette di scrivere ciò che nella lingua di origine non si sarebbe potuto scrivere. Facendo un piccolo passo oltre, è altresì possibile ipotizzare che il testo stesso non avrebbe potuto nascere altrove – che lo spostamento fisico dell'autore, dal punto di vista del testo, costituisca una sorta di *conditio sine qua non*. Come nel passaggio già citato di Cathy Caruth che commenta il processo di scrittura di *Al di là del principio del piacere* di Freud, allontanarsi dalla propria casa offre anche una forma di libertà, quella di portare la propria voce altrove. Di libertà scrive lo stesso Freud, nel commentare quella esperienza di scrittura. Caruth nota dunque che l'annuncio di questa libertà è possibile in una nuova lingua, la lingua del nuovo luogo dove la voce è stata portata<sup>165</sup>.

Il rapporto con la nuova lingua ha costituito uno degli argomenti più importanti di discussione nel corso delle interviste realizzate con le autrici. A conferma di quanto ipotizzato poco sopra, molte di loro hanno guardato sin da subito all'italiano come a uno strumento a sé, dal quale quindi partire per collocare la propria scrittura in uno spazio. Un'eccezione è data dalla testimonianza di Barbara Serdakowski, il cui rapporto in un certo senso conflittuale con la lingua italiana potrebbe essere spiegato dalla paradossale situazione di non possedere una lingua madre sufficientemente forte nella quale ritornare in caso di pericolo: la sua lingua di scrittura prima dell'italiano, infatti, era il francese, diventato meno fluente dopo che la scrittrice ha lasciato il Canada. Nel raccontarmi dunque della nascita del romanzo *Katerina e la sua guerra*, spiega che la lingua nella quale il romanzo è stato scritto è da considerarsi «accidentale», una lingua che avrebbe potuto essere qualunque altra. Spiega, infatti:

non potrò mai più avere il legame che ho avuto con il francese, con una lingua. *Io, in realtà, non mi sento che scrivo in italiano*. Sento che scrivo nella lingua [del posto] dove sto vivendo. [...] [I]l francese era *la* mia lingua. Io facevo così, [gesticola come se manipolasse un oggetto tra le mani], facevo quello che volevo. Ma non posso fare così in italiano.<sup>166</sup>

La scrittura di questo romanzo di Barbara Serdakowski – già incentrato sul dolore legato al passato, come spiega l'autrice affermando «volevo riavvicinarmi alla Polonia» - nasce dunque in

concomitanza con un'altra perdita, un lutto<sup>167</sup>. E tale sentimento di lutto traspare dalla sua espressività, mentre parla di questa esperienza di scrittura. Già l'abbandono della lingua madre nel rapporto con i suoi figli ha costituito un precedente simile, a livello affettivo: «Cambiare lingua con una persona», mi spiega, «cambia il rapporto». Nello specifico caso, però, questo cambiamento ha comportato un'interruzione della memoria. Utilizzare con i suoi figli un linguaggio diverso da quello sentito dai propri genitori significa, spiega Barbara Serdakowski, interrompere quella trasmissione di atteggiamenti, di forme di dolcezza e di insegnamenti trattenuti in maniera sottile proprio nella lingua che passa da genitori a figli attraverso momenti di cura, di condivisione. Va detto, nonostante non sia questa produzione al centro della mia analisi, che Barbara Serdakowski ha scritto soprattutto poesia e che negli ultimi anni è arrivata a una forma di 'poesia multilingue' che accosta versi in spagnolo a quelli in polacco, inglese, francese, italiano: le lingue della sua vita. Questa scrittura, possibile solo in ambito poetico, mi spiega, ha costituito una necessità e al contempo una soluzione al suo trovarsi in mezzo a più mondi linguistici, priva di riferimenti stabili<sup>168</sup>. Ritornando alla sua prosa e in particolare all'esperienza di *Katerina e la sua guerra*, un nodo problematico è quello costituito non soltanto dalla ridotta capacità espressiva e dal non sentirsi a proprio agio in una lingua ma da un'altra importante carenza: «una perdita la quale non mi ero aspettata», spiega Barbara Serdakowski, era che «quello che scrivevo non era più fruibile ai miei genitori. Alla mia famiglia». Fino a quel momento, infatti, «mamma era quella che mi aveva sempre letto. Ma non poteva più leggermi se non traducevo al francese».

Un punto molto importante menzionato da Barbara Serdakowski è quello del processo di traduzione legato alla scrittura in una lingua diversa dalla materna o comunque dalla precedente lingua di scrittura. Mi riferisco non alla traduzione per un altro lettore, ma alla traduzione 'interna' che viene operata affinché il testo possa prodursi. Questa fase sembra infatti interessare in maniera diversa le autrici da me intervistate, le quali hanno testimoniato in maniere diverse il proprio passaggio da una lingua all'altra.

Anilda Ibrahim, ad esempio, inizia a scrivere prosa per la prima volta in italiano, dopo aver scritto poesie da ragazza in Albania. Il suo primo romanzo, *Rosso come una sposa* (2008), nasce direttamente in «una lingua che mi veniva naturale». L'autrice dice di non aver mai considerato di scrivere in albanese per poi 'autotradursi': «Non mi è venuto mai il dubbio. Mi sono messa e ho scritto [...] senza esitazione, senza nemmeno domandarmi "in quale lingua?"»<sup>169</sup>. Anca Martinas, invece, vive la propria scrittura in lingua italiana come uno spazio di crescita. Nel corso dell'intervista è fiera di constatare una maturazione nella propria padronanza dell'italiano<sup>170</sup>. Racconta che inizialmente



mi limitavo a esprimere quello che riuscivo a esprimere, però mi sono rifiutata di tradurre dal rumeno in italiano. Non è che cercavo “Ah, come sarebbe questa cosa detta meglio” in rumeno per poi tradurlo in italiano. No. Magari ho provato a esprimerla con le mie parole, in maniera più povera, però in italiano direttamente, pensando in italiano. Questa è stata la sfida. [...] [N]on voler tradurre.<sup>171</sup>

Anche Irina Țurcanu descrive il suo primo rapporto con la lingua italiana come una sfida. Immigrata in Italia in tarda adolescenza, appassionata di scrittura da quando viveva ancora in Romania, inizia a scrivere in italiano per una ragione molto curiosa, ossia l'utilizzo di internet. Racconta, infatti, di essersi iscritta a delle comunità online dedicate alla passione per la scrittura dove gli utenti, anche sotto pseudonimo, potevano condividere i loro testi. Poiché tali siti erano italiani, Țurcanu inizia con il tradurre le sue poesie romene in lingua italiana. Pubblica sotto pseudonimo e non rende noto il fatto di essere straniera. Nell'apprendimento dell'italiano vede anche una sorta di dovere verso il nuovo Paese nel quale vive<sup>172</sup>. Ma riconosce nelle prime prove di scrittura anche una ricerca di «consenso da parte della comunità»: la scrittura destinata ai siti dove era iscritta, dunque, veniva prodotta con lo specifico intento di essere riconosciuta come valida dagli altri utenti del sito legittimando di conseguenza la stessa voce dell'autrice. Con questo stimolo forte alle spalle, racconta,

Non ho percepito neanche il momento del passaggio da una scrittura da una lingua all'altra. È stato [...] quasi... *naturale*, mi è venuto spontaneo [...]. [A]vevo grande ansia di imparare molto bene l'italiano. [...] E quindi forse anche per questo non mi sono posta il problema che lingua scegliere.<sup>173</sup>

Țurcanu arriva a pubblicare abbastanza presto, e il suo primo romanzo, *Alia, su un sentiero diverso* contiene numerosi elementi autobiografici. Tuttavia, il problema della lingua da scegliere non sembrerebbe per niente risolto: il testo presenta non soltanto abbondanti riferimenti alla Romania i quali, discostandosi dalla trama, hanno lo scopo di informare il più possibile il lettore su usanze, tradizioni, persino la Storia più antica del Paese, ma anche lunghi passaggi in lingua romena con traduzione a cura dell'autrice, come a voler rivendicare l'unicità di ognuna delle versioni offerte<sup>174</sup>. Nel corso dell'intervista, Irina Țurcanu parla con un certo rammarico di quella esperienza di pubblicazione, osservando che forse non l'avrebbe fatta se le fosse possibile tornare indietro: definisce il libro una «Lonely Planet dei posti meravigliosi della Romania» ed esclude possa trattarsi di «narrativa vera», perché «priv[o] di contenuto fondamentale, e invece colm[o] di riferimenti». Un testo così personale, sostiene l'autrice, può essere considerato diario o esercizio di psicanalisi. Osserva infatti che i lunghi passaggi in lingua romena sono sintomatici della

solitudine che stava sperimentando come giovane immigrata, presa dall'ansia («urgenza pazzesca», sottolinea più volte) di comunicare l'incomunicabile.

Vale la pena, tuttavia, collegare l'autocritica dell'autrice con quanto osserva Cathy Caruth in riferimento a scene del film *Hiroshima mon amour* con dialoghi in giapponese non tradotti. A questo «elemento di incomprendibilità» Caruth attribuisce un importante valore comunicativo<sup>175</sup>, in quanto proprio tramite il suo essere estraneo e impenetrabile il discorso nell'altra lingua entra in relazione con il destinatario. L'utilizzo di brani in una lingua diversa dall'italiano, tra l'altro, non costituisce una 'debolezza' propria di Irina Țurcanu: questo espediente viene utilizzato da diverse autrici migranti di maggiore o minore esperienza e con variabile dosatura. Si ritrova ne *La lingua di Ana* di Elvira Mujčić, che presenta brani in lingua moldava – lingua materna della protagonista del romanzo. Il commento di Caruth può fornire uno spunto illuminante per interpretare scelte simili: il discorso nell'altra lingua infatti aprirebbe una possibilità di storia dietro il personaggio straniero: ad esempio l'uomo giapponese che in *Hiroshima mon amour* sembra avere l'unico ruolo di accogliere la narrazione della donna francese. Rivolgersi soltanto a coloro che parlano un'altra lingua significherebbe anche ricordare l'esistenza di un'altra prospettiva, un altro passato<sup>176</sup>. Così, anche l'utilizzo della lingua altra nel testo destinato al lettore italiano potrebbe rappresentare un ulteriore sforzo nel portare a lui la consapevolezza di una realtà diversa e distante: condividere con lui l'incomunicabilità sperimentata. Il «non voler tradurre» rivendicato da Anca Martinas costituirebbe così l'altra faccia del 'non poter tradurre', senza per questo rinunciare al racconto.

La traduzione ci offre una metafora di grande utilità nel parlare della scrittura di queste autrici, non soltanto nella dimensione dell'eventuale lingua originaria del testo ma anche come percorso tramite il quale l'esperienza e la memoria prendono voce. La lingua dei testi, nelle sue peculiarità ogni volta diverse, porta infatti il segno di questa traduzione in tante maniere diverse, che non sempre riguardano l'uso di altre lingue. Particolare è da questo punto di vista l'esperienza di Ornella Vorpsi, che inizia a scrivere in italiano quando ormai vive in Francia, dopo soli cinque anni trascorsi in Italia. Racconta di avere a un certo punto notato che il suo italiano era profondamente contaminato dal francese, non più utilizzabile per la scrittura e pubblicazione. Il suo modo di descrivere l'esperienza sembra attribuire alle lingue un peso proprio e una forza dinamica: «mi sono detta che non potevo più *reggere* l'italiano». E ancora, spiega, «avrei potuto *tenere* l'italiano se fosse la mia lingua madre», ma debole com'era, in quanto lingua utilizzata per soli cinque o sei anni nella vita di tutti i giorni, non ha resistito alla «intrusione, invasione della lingua francese»<sup>177</sup>. Non solo la fine ma anche l'inizio della scrittura in lingua italiana costituiscono, nel percorso di Ornella Vorpsi, un'esperienza particolare. Scrive il proprio primo racconto in italiano, poco dopo essersi trasferita in Francia. Spiega essersi trattato di qualcosa di

casuale, una forma di compensazione per la crisi che stava vivendo in quanto pittrice, incapace di trovare un ambiente dove il suo stile venisse riconosciuto e i valori condivisi. Un conoscente francese è incuriosito dal suo racconto e lo traduce, a partire dalle parole dell'autrice che glielo parafrasa in francese come può. Il racconto dà origine al romanzo *Il paese dove non si muore mai*, che avrà la peculiare sorte di venire pubblicato prima in Francia, in traduzione, e poco dopo in Italia, nella sua lingua originale. Ciò che è significativo di questa vicenda, è descritto dalla stessa Ornella Vorpsi nel corso dell'intervista: «questo sostegno che lui mi diede era una certa terra dove mi sono poggiata e ho potuto... scrivere»<sup>178</sup>.

L'esperienza di traduzione, dunque, crea uno spazio di possibilità, un'isola di terraferma tra gli universi instabili e fluidi di lingue non materne che Ornella Vorpsi maneggiava. L'immagine richiama quella di «pensiero arcipelagico»<sup>179</sup> proposta da Edouard Glissant in relazione al processo di traduzione ma anche al modo di pensare le lingue. Glissant, che definisce la traduzione un'arte, osserva come colui che traduce si trovi di fronte alla necessità di inventare «linguaggio necessario fra una lingua e l'altra, come il poeta inventa un linguaggio nella propria lingua»<sup>180</sup>. Lo studioso, partendo da ciò che osserva nel processo di traduzione, propone di

pensare nel nostro immaginario la totalità delle lingue. Lo scrittore realizza questa totalità attraverso la pratica della *sua* lingua d'espressione e così il traduttore la rende manifesta, attraverso il passaggio da *una* lingua all'altra, confrontandosi con l'unicità di ogni lingua.<sup>181</sup>

Edward Sapir, invece, suggerisce che il linguaggio sia già di per sé una forma d'arte collettiva e che la letteratura non ne sia che un segmento interno<sup>182</sup>, contribuendo ulteriormente a delineare la possibilità di uno spazio attraverso il quale lingue, testi ed esperienze possono muoversi. Queste riflessioni permettono di collegare alcune delle diverse testimonianze finora riportate osservando anche le eventuali zone d'ombra che possono talvolta proiettarsi sul testo. Nell'affascinante raccolta curata da Isabelle De Courtivron, autori bilingui di diversa origine condividono le loro percezioni nell'utilizzare le lingue, così come le loro storie di relazione con queste. Sylvia Molloy descrive così la propria esperienza: «One always writes from an absence, the choice of a language automatically signifying the postponement of another. [...] The absence of what is postponed continues to work, obscurely, on the chosen language»<sup>183</sup>. Tra le testimonianze emerge di frequente l'analogia tra il cambio di lingua di espressione e scrittura e l'evento migratorio. Anita Desai, ad esempio, scrive: «Having plunged off one coast, I had not really arrived on another. Instead I found myself floundering midway»<sup>184</sup>, e ancora: «Once one has torn up one's roots, one becomes a piece of driftwood, after all, or flotsam. It is the tides and currents that become one's

fluid, uncertain home»<sup>185</sup>. In maniera ancora più esplicita si esprime Anton Shammas: «If asked, I'd describe myself as a translator and *linguistic refugee*, a fugitive from three languages»<sup>186</sup>. Anche Elvira Mujčić, nel corso della nostra intervista, spiega che il suo romanzo *La lingua di Ana* è nato proprio dalla necessità di raccontare l'incontro con la nuova lingua per una ragazza immigrata. Dice che mentre molti discorsi sono dedicati alle difficoltà materiali legate alla migrazione, «non si racconta mai il traghettamento [...] nella nuova lingua»<sup>187</sup>.

Sembra tuttavia molto importante la dimensione di fuga che Shammas conferisce a questo passaggio tra lingue, che si discosta dalle dinamiche di una qualsiasi migrazione ed è invece caratteristica del vissuto di un rifugiato. La spinta a scrivere per Ornella Vorpsi, come si è detto, si è palesata nel momento in cui la pittura, linguaggio artistico privilegiato dall'autrice, attraversava un momento di crisi. Non solo: Vorpsi inizia parlando della sua pittura in risposta alla domanda su come avesse iniziato a scrivere. Le due cose, infatti, sembrano costituire un processo unico che trova ora uno ora l'altro mezzo di espressione. Così, quando è arrivato il momento,

la scrittura, se vuoi, [...] ha preso quel posto o ha riempito [...] questo vuoto, e mi ha dato una giustificazione... di essere. Perché alla fine non c'è bisogno di giustificare la [...] propria vita, si è – [...] punto e basta [...]. Ma io, [...] avevo bisogno [...] di giustificare la mia esistenza a me stessa [...].<sup>188</sup>

Prima di trovare la scrittura, Vorpsi si dedica anche alla fotografia, la quale però non le dà le risposte che cerca; descrive la propria condizione prima di iniziare a scrivere come un grande *désarroi*, senza trovare la parola in italiano per indicarla.

Il suo approdo alla scrittura è dunque una vera storia di fuga<sup>189</sup> in cui diverse forme di espressione artistica si alternano in maniera perfettamente analoga alle diverse lingue disponibili, in risposta a una stessa urgenza interiore. Se, come ipotizza Sapir, la letteratura è costituita da due diverse arti, una linguistica, non trasferibile, e una non-linguistica che può essere tradotta senza perdite in una nuova lingua<sup>190</sup>, allora è possibile pensare che tale componente non-linguistica viaggi anche attraverso forme di espressività artistica diverse tra loro.

Alle autrici è stato chiesto (laddove un chiarimento si è rivelato necessario) quale fosse il loro rapporto con la lingua madre e la possibile scrittura in essa. La risposta di Ornella Vorpsi ci permette di risalire, controcorrente, all'origine della sua fuga. Alla domanda se avesse considerato di tornare a scrivere in albanese, risponde quattro volte 'no', «Non mi viene proprio», «Zero, non mi interessa assolutamente, nessun interesse», «Quel desiderio non c'è». E ancora:

ho bisogno di una lingua sprovvista di infanzia. Una lingua che non porta l'infanzia. Con più distanza [...] mi è più sano, [...] mi è più facile. [...] Io ho bisogno di una lingua dove infanzia e famiglia sia[no] completamente sottratt[e] e tolt[e].<sup>191</sup>

Se nel romanzo autobiografico *Il paese dove non si muore mai*, l'infanzia è invece una dimensione molto presente (le sue protagoniste sono spesso giovani ragazze raccontate nel loro contesto familiare), Vorpsi spiega che «io posso scrivere questa infanzia solo perché sottraggo questa lingua [l'albanese]. [...] Se no, mi soffocherei di rivissuto [...]. [L]a lingua straniera è proprio [...] un mezzo perfetto per raffreddare tutto questa magma incandescente». L'autrice si riferisce infatti a un vissuto difficile che ha caratterizzato i suoi primi anni in Albania<sup>192</sup>, e che in diverse sue opere ha una posizione centrale. La scelta di una lingua ha contemporaneamente la funzione di escluderne un'altra: è il *postponement* di cui scrive Sylvia Molloy, che continua a lavorare nell'oscurità, da qualche parte dietro il testo.

Di fronte a un vissuto di sofferenza, d'altronde, la stessa lingua madre sembra privarsi di quella sua dimensione familiare e accogliente che dovrebbe esserle propria, accentuando il sentimento di estraneità e sconforto in colui che vuole esternare tale vissuto<sup>193</sup>. La lingua, nota Julia Kristeva, non può essere trattata indipendentemente dal suo soggetto: lo stesso linguaggio non esiste al di fuori della parola in quanto è in primo luogo discorso.<sup>194</sup> Ancor prima della proprietà della lingua utilizzata, del suo presunto o meno appartenere a un luogo e a un popolo, si delinea così la possibilità di un'appartenenza più profonda a colui che l'utilizza, che la fa propria tramite il discorso specifico cui la destina. La lingua che il lettore identifica come italiana in quanto la comprende (oppure no), è invece, in primo luogo, la lingua del testo nel quale Ornella Vorpsi – e con lei altre autrici, ognuna in maniera diversa – infonde la propria soggettività.

Il racconto portatore di memoria sfugge alla lingua che percepisce ostile o inadeguata, eppure non può rinunciare a svilupparsi: la memoria ha bisogno del racconto stesso per potersi affermare.<sup>195</sup> Questo, perché, spiega Jedlowski, l'esperienza «non è riappropriabile dal soggetto come insieme di eventi dotati di un significato: poiché il significato è costituibile solo nella lingua»<sup>196</sup>. La narrazione non fa semplicemente uso del linguaggio, proponendo un racconto: il linguaggio utilizzato rivela «strati» di informazione relativa alle appartenenze di chi narra. L'atto di narrare, evidenzia ancora Jedlowski, nelle stesse parole utilizzate traduce l'essere sociale dietro tale narrazione.<sup>197</sup> Ancora citando Namer, lo studioso riferisce come il discorso attuale sul vissuto traumatico del passato contenga in sé «sedimentazioni di dialoghi già svolti, di parole e di modi del racconto che rappresentano la sopravvivenza di legami con la terra d'origine e i suoi linguaggi»<sup>198</sup>. È molto interessante considerare questo fenomeno alla luce del processo di narrazione in una lingua che non è quella di origine, non la lingua nella quale si è sofferto e

condiviso la sofferenza. È possibile avanzare l'ipotesi che proprio la scelta di una lingua altra abbia la capacità di neutralizzare quello strato di informazione altrimenti impossibile da gestire e censurare. La disponibilità di quest'altra lingua, allora, concede la costruzione della memoria – in ultima istanza individuale - con un grado superiore di controllo sul materiale di cui tale memoria si costituirà, con dirette ripercussioni sull'identità di chi scrive.

Sempre riferendoci all'esperienza di scrittura di Ornella Vorpsi, un'ultima riflessione sull'utilizzo di una lingua (e in questo caso più di una) diversa dalla materna appare necessaria. Della scrittura di autori migranti spesso si sente dire che grazie alla loro diversa origine e al loro vissuto questi danno il loro 'apporto' alla lingua stessa, quel 'qualcosa in più' che gli autori italiani non sono in grado di esprimere. Talvolta, il riconoscimento di questo apporto confina con una certa retorica che a sua volta richiama sentimenti di esotismo, di benevolenza indiscriminata ma paternalista verso il diverso. Di questa retorica si appropriano spesso e volentieri anche gli stessi autori migranti, quando sono chiamati a esprimere un parere sulla questione in occasione di eventi pubblici. Quando valorizzata da pubblicazioni di prestigio, infatti, la loro scrittura 'diversa' viene presentata come interessante proprio a causa della sua non totale aderenza all'italiano standard. Il riconoscimento di questa 'diversa qualità' avviene anche da parte di editori ed è difficile affermare se (e quando) si tratti oggettivamente di qualcosa di prezioso da salvaguardare, piuttosto che di un piccolo 'difetto di fabbrica' che, per suggestione, conferisce fascino all'opera. Vorpsi in merito al suo passaggio dall'italiano al francese e alle difficoltà che ne sono seguite dice di percepire il francese come una lingua «molto più rigida», che «*non ti lascia totalmente distorcere come vuoi*, i francesi [...] ti diranno “non è francese”, non scherzano. Invece con gli italiani era molto più divertente [...] da questo punto di vista»<sup>199</sup>. La personificazione che Vorpsi opera nei confronti delle lingue fa pensare alla presenza di individui concreti dietro le stesse. La distorsione menzionata dall'autrice è appunto l'elemento di 'anomalia' dato dall'origine straniera di chi scrive. Parafrasando le sue parole, in Italia tale anomalia può essere apprezzata, in Francia viene considerata un affronto.

Questa generalizzazione deve lasciare da parte tutto l'ampio dibattito attorno alla questione, dibattito estraneo al percorso qui seguito. Ciò che è importante evidenziare, invece, è che non tutte le lingue straniere sono altrettanto straniere, e questo non per la conoscenza che se ne possiede ma per le associazioni che esse creano e le possibilità che offrono all'individuo di concepire se stesso. L'immagine delle due lingue che Vorpsi condivide con me nel corso dell'intervista, realistica o meno, andrà ad interferire con la sua esperienza personale. Cambiando lingua di scrittura, Vorpsi accetterà le nuove regole – qualunque esse siano – e verrà caratterizzata, e si percepirà, con una nuova identità di scrittrice.

La variazione nel proprio modo di utilizzare il linguaggio è comune a ogni individuo, straniero e non. Ogni persona possiede diversi modelli di discorso e la capacità di utilizzare in base al contesto sociale nel quale si trova<sup>200</sup>. Le differenze concrete tra tali modelli non sono qualche cosa che esiste autonomamente in natura ma è a sua volta risultato dell'azione di individui e di gruppi: essi utilizzano il potere per agire direttamente su forme di diffusione del linguaggio, come lo è la produzione letteraria, imponendo determinati standard<sup>201</sup>. Chomsky sostiene che ciò che noi chiamiamo 'conoscenza di una lingua' sia in primo luogo la conoscenza della grammatica, mentre il linguaggio sia un risultato del sistema cognitivo che con quella grammatica interagisce<sup>202</sup>. Avere competenza grammaticale significa conoscere un sistema di regole che fanno riferimento a determinate rappresentazioni mentali, mentre la conoscenza personale della lingua – conoscere le condizioni nelle quali è appropriato utilizzarla e gli scopi ai quali è possibile destinarla con successo<sup>203</sup> – è intimamente legata ad altri sistemi di conoscenza<sup>204</sup>.

Ricollegandoci al punto dal quale siamo partiti, possiamo notare ora come imparare una lingua e utilizzarla possano corrispondere anche a una 'conoscenza di regole' più generali, che riguardano la società che tale lingua utilizza. Quando Irina Țurcanu spiega di sentirsi in dovere di diventare competente in italiano dal momento in cui è accolta in Italia, rivela questa dimensione anche politica legata alla scelta linguistica, che difficilmente si può immaginare indipendente dall'espressione letteraria che pur passa attraverso una o un'altra lingua. L'utilizzo di quest'ultima, infatti, costituisce anche una richiesta di accettazione e appartenenza, quindi a una determinata comunità, con un determinato tipo di pratiche<sup>205</sup>. Țurcanu parla, infatti, dell'utilizzo dell'italiano in concomitanza con il suo desiderio disperato di approvazione da parte della comunità: il riconoscimento della sua lingua italiana – straniera in incognito – corrisponde a un vero ingresso nel nuovo territorio.

Molto interessante a proposito di questo è la testimonianza del poeta ucraino Yuriy Tarnavs'kij, immigrato negli Stati Uniti e fondatore di un gruppo di poeti che si esprimevano in lingua ucraina: «I recall now that I used English in my diary quite soon after coming to the US. I wanted to be part of the world around me very badly»<sup>206</sup>, scrive. L'utilizzo di un'altra lingua persino in uno spazio così intimo e personale come il proprio diario appare come porta che permette di superare davvero i confini nazionali.

### 3.5 “Le parole non sono solo parole”

Il romanzo *Cercasi Dedalus disperatamente* di Vera Slaven contiene un capitolo intitolato “La guerra cominciò con la grammatica”<sup>207</sup>. Qui, con una certa ironia, vengono portate alla luce, se non denunciate, alcune sottigliezze espressive che riguardano la trasformazione sociale e la disgregazione causate dalla guerra:

La guerra cominciò proprio così con le gaffes grammaticali, una volta sfuggite, una volta volute. [...] Erano volute per dimostrare il nuovo potere indiscutibile e il più democratico del mondo!

Erano volute pure da nuovi giornalisti che dichiaravano che Tito non era neanche nativo del nostro ex-paese, che era una spia russa, che era un travestito ungherese. [...]

Dopo la seconda guerra mondiale [...] tutti volevano essere figli di proletari o contadini mezzadri, tutti giuravano di non avere zie borghesi, padri albergatori capitalisti, ripudiavano zii kulaki o parenti nobili. [...]

Adesso tutti dovevano [...] essere slovenici puri, serbi puri, croati puri, mussulmani puri.

La gente cambiava di nuovo i nomi e i cognomi, si ribattezzava da sola, la gente stanca, con il nuovo canone di pulizia, purezza, lindore, disinfezione.<sup>208</sup>

Se, come prima si faceva notare con Chomsky, la grammatica rappresenta l'insieme delle regole che tengono insieme una società, ecco che la distruzione di quest'ultima si riconosce in primo luogo dal fatto che non ci trova più d'accordo sul modo di utilizzare il linguaggio. E se la grammatica in quanto tale può essere sottoposta a spiegazione perché frutto di regole prevedibili, la dimensione creativa del linguaggio, sostiene Chomsky, attiene all'esercizio della libertà umana dove il tentativo di produrre norme fallisce.<sup>209</sup> La guerra si traduce così nel linguaggio, anzi si trasporta nel linguaggio facendone un campo di battaglia. Non solo la grammatica, ma anche – e forse soprattutto - la scelta lessicale è al centro del problema descritto da Slaven: l'urgenza è di rinominare non soltanto gli oggetti, i ruoli, ma in primo luogo se stessi, per poter avere un posto nel nuovo (dis)ordine.

[...] un neo ministro dichiarò con voce sonora: “E da oggi in poi la nostra televisione si chiamerà Radio Televisione Croata” (applausi)...

Un altrettanto nuovo deputato della regione con maggioranza (o minoranza) serba [...] disse: “Io credo che è più giusto chiamarla Radio Televisione della Croazia, perché nella Croazia non vivono solo i croati ma anche altri popoli serbi, italiani, cechi, ungheresi, russi”. [...]

Fu una lite che durò almeno due ore in diretta televisiva.

In altre lingue non si può nemmeno spiegare dove sta la differenza tra le due denominazioni, dove stava il germe velenoso degno di una lite furibonda [...].<sup>210</sup>



Un lampo di fatalità può essere riconosciuto in queste parole: se nelle altre lingue un simile dilemma non potrebbe tecnicamente esistere, la lingua materna dell'autrice lo rende possibile. E se in questo passaggio ancora non si può pensare a una 'predisposizione naturale' di questa lingua ad essere problematica, i paragrafi seguenti invece lo concedono:

La grammatica della nostra lingua (o delle nostre lingue: serba, croata, slovena, macedone, bosniaca.... che caos, che spreco egoista) è difficile, permalosa, pignola, offensiva, pervicace (e ben altro che Dio ci salvi), a volte incomprensibile per altri popoli. Ma se non si possono, o meglio non si vogliono, capire due popoli che hanno la stessa origine, la stessa lingua, lo stesso destino (volendo o no) come si può pretendere che ci capisca il mondo?<sup>211</sup>

Questa lingua, dunque, che non sappiamo, infine, come nominare – nel dire serbo-croato si rinuncia alle differenze ma nel distinguere i termini le si esalta oltremisura – viene fortemente caratterizzata<sup>212</sup>, personificata, dotata di una personalità che poi che è profondamente legata a un destino.

Le sfumature di una stessa lingua assumono rilevanza anche nel contesto della Germania divisa, secondo la testimonianza offerta dal romanzo *Carta da zucchero* di Eva Taylor. Dopo la fuga dall'Est verso l'Ovest, restano le cadenze dialettali a caratterizzare i membri della famiglia della piccola protagonista. Quelle parole dialettali,

Solo mia nonna le pronunciava ancora, ma mio padre aveva smesso di risponderle in dialetto. A volte la nonna mi chiedeva se mi ricordassi di certe parole e io rispondevo sempre di no, anche se mi ricordavo bene. Un po' mi vergognavo, un po' volevo che lei mi rispiegasse il loro significato, come se si trattasse di una lingua straniera. Eppure quella lingua era diversa, in un certo senso più difficile di una lingua straniera. Mentre a scuola mi divertivo a rifare il suono del francese, per esempio, a casa non volevo che la nonna mi chiedesse di ripetere le sue parole o di cominciare una conversazione in dialetto. Quella lingua che nessuno parlava mi era ancora familiare, ma non volevo pronunciarla.<sup>213</sup>

Le difficoltà di gestire il rapporto tra le cadenze e le espressioni della lingua materna e quelle della lingua ufficiale che permetteva, in fondo, di entrare a far parte della società, producono, nella ragazza, un periodo di mutismo che richiede diverso tempo per essere superato:

Avevo cominciato a parlare piano. A casa dicevo poco, ero *einsilbig*, parlavo a monosillabi, a scuola gli insegnanti mi rimproveravano di parlare a voce troppo bassa. [...] Facevo esercizi di articolazione, sentivo per ore la radio per imitare le annunciatrici, ma non alzavo la voce. Un'altra insegnante decise di mandarmi nell'ultima fila: "Così ti dovrai sforzare di parlare a voce alta". Entrai in una fase di totale silenzio che durò mesi, era come se non ricordassi più di avere una voce.<sup>214</sup>

Qualcosa di assolutamente analogo avviene per Ana, la protagonista del romanzo di Elvira Mujčić, la quale, dopo il trasferimento dalla Moldavia, per i primi due mesi di scuola non risponde all'insegnante:

Credevo di poter continuare a stare in una sorta di luogo protetto. Questa cittadina non mi piaceva, cioè era bellissima, mille volte più bella del mio paesino natale, però era così strana e inavvicinabile, come custodita da un vetro invisibile, e mi sembrava di poterla solo guardare, senza mai entrarci.<sup>215</sup>

Quella che qui viene offerta è in un certo senso la spiegazione della scelta del mutismo – o dell'impossibilità della parola. Non fare propria la lingua significa 'non entrare'. Ana desidera restare indietro, rifugiarsi nella lingua materna. Infatti, quando gira per strada con sua madre, in Italia da molto tempo, sente che le piace il fatto di non capire nulla e potersi affidare a lei: «Mi sentivo protetta dal fatto che lei potesse parlare al mio posto, prendere quello che ci serviva, ordinare nei bar succhi per me e caffè per lei, per poi tornare subito nel nostro mondo, nella nostra lingua».<sup>216</sup> Ana crede al ritorno, o ne ha l'illusione, e lo riconosce proprio in quello spazio di intimità che resta ancora tra lei e la madre, fatta di una lingua 'loro'. La protagonista del romanzo di Eva Taylor, invece, sembra consapevole anche dell'impossibilità del ritorno: così il suo silenzio si rivolge in entrambe le direzioni e lei dimentica persino di avere una voce propria.

Il romanzo *La lingua di Ana*, di Elvira Mujčić, è senz'altro un esempio di testo in cui la lingua funge da campo di battaglia. Il passaggio dal moldavo al croato costituisce per la giovane protagonista una frattura a livello esistenziale, capace di cancellare profondi legami affettivi. Quando arriva in Italia le sembra di non riconoscere neanche la madre, che ha raggiunto, nel momento in cui la sente parlare italiano:

Appena [mia madre] iniziava a parlare questa lingua, mi sembrava che si trasformasse in un'altra persona. Il modo in cui muoveva le mani, le espressioni del viso, tutto in lei cambiava e mi spaventavo all'idea di non conoscerla. Lei sosteneva che, una volta imparato anch'io l'italiano, non avrei più percepito questa distanza tra noi, che l'estraneità che sentivo non era dovuta a lei, ma al fatto che quando si esprimeva in italiano diventava come tutti gli altri che non capivo.<sup>217</sup>

Ancora più incisivo è il modo in cui viene descritta l'estraneità che Ana percepisce mentre sua madre discute in italiano con il suo nuovo compagno, un estraneo per la ragazza: «Non sembravano umani»<sup>218</sup>. Tuttavia, sbirciando poco più avanti nella trama, incontriamo un'Ana che ha già acquisito padronanza della nuova lingua e osserva con nuovi occhi le performance linguistiche di sua madre. A differenza però di quanto sua madre suggerisce nel paragrafo sopra

citato, il problema dell'estraneità non sembra scongiurato. In occasione di un pranzo di Natale insieme alla famiglia del compagno italiano,

Mamma s'era agghindata come fosse lei un albero di Natale e per tutto il giorno aveva conversato con [i parenti del suo compagno], distribuendo sorrisi di qua e di là, come se fosse davanti alle macchine fotografiche. Io mi ero vergognata anche per lei, che parlava e *parlava e continuava a fare errori, ma se ne fregava*. Mi ero vergognata anche di quella sua esagerata umiltà, come se li dovesse conquistare. Non era cosa da mia madre, nell'altra vita non l'avrebbe mai fatto, se ne sarebbe fregata di piacere a tutti i costi; ma le regole del gioco, si vede, erano cambiate pure per lei.<sup>219</sup>

Se all'inizio l'italiano di sua madre sembra ad Ana indistinguibile da quello che sente da parlanti nativi, ora può riconoscerne le lacune. Insieme alla lingua, Ana è in grado di leggere una serie di sottigliezze che travalicano i confini della sola dimensione linguistica e si trasferiscono in quella comportamentale; eppure le due sono intimamente interconnesse. Così come la lingua di sua madre si scopre straniera, piena di errori, così anche il suo comportamento spicca rispetto a quello di ogni altro personaggio presente – e rispetto all'atteggiamento che la donna aveva quando viveva in Moldavia – denunciandone la posizione di inferiorità.

L'accento straniero può costituire infatti un importante elemento di distinzione sociale: nella nostra società, spiega Kalmar, essere riconosciuti come non nativi di un luogo può comportare conseguenze importanti nella maniera in cui si viene trattati da altri<sup>220</sup>. Nel già citato volume a cura di Isabelle De Courtivron, la scrittrice Nancy Huston racconta di come l'accento francese abbia costituito per lei un serio ostacolo nella comunicazione con parlanti inglesi<sup>221</sup>. Ogni accento, infatti, evoca immagini diverse e può generare preconcetti – spesso infondati – a proposito di chi parla con accento straniero. Ciò che Kalmar evidenzia, però, è che la percezione degli altri viene interiorizzata da coloro che parlano e interviene nella formazione dell'identità.<sup>222</sup> Sotto questo ed altri aspetti, conclude lo studioso, il modo in cui le persone usano il linguaggio nelle sue varianti sociolinguistiche non soltanto riflette la disuguaglianza sociale, ma la crea.<sup>223</sup> Ogni linguaggio presenta una varietà standard, modellata sull'utilizzo che ne viene fatto dai gruppi più privilegiati della società, e che viene riconosciuta dai restanti gruppi come 'giusta' confermando l'egemonia della classe dominante.<sup>224</sup>

In aggiunta alla condizione di straniera della madre di Ana, nello specifico contesto si delinea un atteggiamento linguistico peculiare: le espressioni più frivole, esitanti, la dichiarazione costante di non avere pretese di potere, le possibili domande retoriche<sup>225</sup> che possiamo soltanto immaginare come parte di quel comportamento che irrita e indigna sua figlia potrebbero caratterizzare anche il suo nuovo modo di essere donna nella società in cui si trova. Il linguaggio delle donne in generale, infatti, può presentare importanti differenziazioni che rispecchiano<sup>226</sup> – e determinano –

una loro particolare condizione sociale. Sintetizzando numerose ricerche citate, Kalmar, ad esempio, propone la seguente affermazione: parte degli obiettivi del discorso degli uomini consiste nell'accrescere il loro status, mentre quello delle donne è più probabilmente mirato alla costruzione dell'intimità.<sup>227</sup> L'esperienza di genere emerge indipendentemente del ruolo specifico svolto dall'individuo nella comunità<sup>228</sup>, perché le costruzioni di genere impregnano ogni aspetto della vita sociale e prima di altre categorie significative come può essere la posizione sociale o l'appartenenza etnica<sup>229</sup>.

La ragione del disgusto che Ana prova è quindi da ricercarsi proprio nel collegamento tra i diversi fenomeni che osserva, più che in ognuno di questi separatamente. L'atteggiamento di sottomissione della madre di Ana è strettamente legato al suo italiano imperfetto, elemento che Ana non poteva riconoscere prima, ma, probabilmente anche al suo nuovo modo di essere donna 'nella nuova vita', in una nuova società e di fronte a una nuova famiglia.

Nonostante sia ambientato in Moldavia, anche questo romanzo di Elvira Mujčić è costruito prevalentemente su base autobiografica. L'autrice è a sua volta portatrice di quella storia che può essere letta su di lei prima che sulle pagine che ha scritto: «Ho incontrato Elvira a Roma», scrive Predrag Matvejevic nella prefazione a *Al di là del caos*, il primo romanzo di Mujčić. «L'ho sentita parlare l'italiano meglio del bosniaco, ma il bosniaco non lo ha dimenticato. Parla l'italiano come una persona colta e adulta, il bosniaco come una ragazza dodicenne»<sup>230</sup>. La sua lingua materna si è cristallizzata nel tempo grazie allo sforzo della stessa autrice, la quale, nel corso del nostro incontro, mi racconta degli sforzi fatti, per esempio, per limitarne l'uso in pubblico: utilizzava infatti l'italiano per parlare con sua madre in strada, perché l'idea di essere 'riconosciuta' la spaventava. Nel tempo, spiega, ha cominciato a percepire la propria come una lingua «inutile», oltre che motivo di vergogna. Eppure, vi sono stati nella sua vita forse due momenti fondamentali nei quali ha dovuto riavvicinarsi alla propria lingua madre e scoprire tutto il significato profondo che aveva per lei. Il primo è costituito dalla proposta di tradurre un libro dal serbo-croato verso l'italiano, una proposta che Mujčić aveva a lungo rifiutato:

A [un certo] punto però ho iniziato a tradurlo e [...] ho iniziato a scoprire la bellezza di questa lingua che non riuscivo a tradurre perché mi sembrava che in italiano non ci fossero delle parole così belle [...]. [H]o iniziato a sentire alcune parole [...] in maniera profonda e [...] ho iniziato a pensare al potere evocativo che aveva la lingua e che io avevo totalmente dimenticato. [...] [L]avoravo a questo testo, riscopro queste parole, [...] [e] mi sembrava che [...] aprissero delle porte a cose che avevo totalmente chiuso.<sup>231</sup>

Ma un'epifania ancora più intensa è rappresentata dall'incontro con la lingua viva, parlata, durante il viaggio in Bosnia, viaggio di 'ritorno' che poi costituisce il culmine della trama in *Al di là del caos*

e il nucleo di *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*. Nel corso di questo viaggio, racconta, passando per Mostar perde la coincidenza con l'autobus successivo:

quindi corro al bar [per chiedere informazioni], e nel momento in cui apro la porta [una donna] mi dice: “Duse moje, sta ti treba?”, [...] “Anima mia, di cosa hai bisogno”, e io sento questo “Duse moje” che non sento da tantissimo e mi ricord[o] mia nonna perché era l'unica che mi chiamava [così], [e] scoppio a piangere. [P]oi ho ripreso l'autobus e [...] mi si era [...] messo in moto tutto [...] un flusso di coscienza, [...] grazie a due parole.<sup>232</sup>

Questa esperienza intensa che ho voluto riportare anche perché sembra costituire la sintesi di quella che in realtà è una lunga riscoperta e riappacificazione che alcuni migranti – scrittori e non – vivono e altri non arrivano a vivere mai, genera sia le riflessioni che molte delle immagini che ritroviamo in *La lingua di Ana*. Ma al di là delle corrispondenze facilmente osservabili tra il vissuto di Elvira Mujčić e quello della sua eroina, è da notare la distanza volontariamente creata attraverso l'ingresso di una lingua terza, il moldavo, che l'autrice non conosce quasi affatto. L'episodio che potremmo intitolare “Duse moje” è riportato in *La lingua di Ana* nel capitolo intitolato “Viata mea”, capitolo che costituisce in un certo senso il cuore del libro<sup>233</sup>. Ana, andando a scuola, inciampa e cade. Mentre cerca di rialzarsi, una donna si alza da una panchina, le si avvicina, dice «“*Viata mea*”, hai fatto male?”»<sup>234</sup>.

Quelle parole mi parve arrivassero da molto lontano. Era come se fossero rimaste impigliate tra le ragnatele del mio animo e quella signora, pronunciandole, le avesse liberate.

[...]

Mi resi conto che un paio di lacrime mi stavano scorrendo sulle guance. [...] La signora mi guardò preoccupata e chiese: “Tu hai fatto male a gamba?”.

Annuii, anche se non era vero. Del resto cosa potevo dirle? Che piangevo perché mi aveva chiamato “*Viata mea*”. E se mi avesse chiesto perché, non avrei di certo saputo spiegarlo. Avrei dovuto, forse, dirle che anche io ero moldava e raccontarle la storia della mia vita, ma il racconto di me era confuso. Avrei potuto cercare di dirle che per un attimo mi aveva fatto sentire a casa, e contemporaneamente mi aveva ricordato che non c'ero più.<sup>235</sup>

Ecco che le parole di un'altra lingua, che non possiede associazioni sentimentali per l'autrice, si caricano di tutto il significato profondo dell'episodio personalmente vissuto. La lingua, sempre al centro di quest'opera, viene dunque spesso riportata, oltre che nominata, in esempi specifici. Attorno alla lingua viene vissuto anche il conflitto tra Ana e sua madre. La scelta di una lingua o un'altra, infatti, è carica di espressività ed entrambi i personaggi sembrano esserne consapevoli; durante un tentativo di riconciliazione, la madre «Mi parlava in moldavo, voleva fregarmi dandomi un contentino. Ma non lo sapeva che non esisteva più una nostra lingua!»<sup>236</sup>

Non qualsiasi lingua infatti può essere utilizzata per esprimere sentimenti, non gli stessi sentimenti:

Mi chiedevo come la mamma potesse essere ugualmente felice in un'altra lingua, come potesse esserle così facile ridere, discorrere, scherzare. Ma soprattutto non capivo come potesse amare in questa nuova lingua. Quando in televisione davano i film d'amore e i protagonisti dicevano "Ti amo", mi veniva troppo da ridere, mi sembravano parole vuote. Come faceva la mamma a sentirle? Chissà se le diceva e se avevano per lei lo stesso significato di quelle che usava, anni fa, con il papà: "*Te iubesc*".<sup>237</sup>

La differenza di rapporto tra persone che vive 'in una lingua' e che, se trasferito in un'altra cambia nella sua essenza era già testimoniata da Barbara Serdakowski nei paragrafi precedenti. Ma molti altri concetti sembrano completamente in traducibili per Ana:

Ecco, anche la parola "povertà" in italiano non significava nulla, era un insieme di lettere e aveva un suono vuoto, distante. In moldavo, invece, dire *sârac* mi riportava ai giorni in cui i miei genitori persero il lavoro; aveva il sapore delle focacce insipide, la vergogna delle scarpe vecchie. *Sârac* non era solo una parola, era un intero vissuto. Mi resi conto che le parole non erano niente senza la vita, senza l'esperienza.<sup>238</sup>

E ancora:

[...] in italiano [...] c'erano espressioni [che] non avevano alcuna presa su di me. Le sentivo continuamente, da tutti, per strada, a scuola tra le mie compagne, tutti si chiamavano "amore", "tesoro". Io le udivo, queste parole, ma non mi apparivano diverse da "tavolo" o da "sedia"; erano vuote d'amore, di tenerezza, di profondità.<sup>239</sup>

Prive dell'esperienza e del ricordo, le parole non sembrano in grado di svolgere il loro semplice compito di richiamare concetti. Come osserva Sapir, «Languages are more to us than systems of thought transference. They are invisible garments that drape themselves about our spirit and give a predetermined form to all its symbolic expression»<sup>240</sup>. La dimensione della perdita, già esplorata nei paragrafi dedicati all'esperienza di scrittura in una nuova lingua, viene qui formulata sotto forma di testo letterario nel tentativo di rendere tale esperienza comprensibile a un lettore.

Eppure, forse, vi è anche dell'altro: sempre nel corso dell'intervista, Elvira Mujčić racconta dei suoi incontri con gli studenti, facendo notare che molti dei giovanissimi figli di immigrati che incontra spesso non vogliono parlare o conoscere, disprezzano la loro lingua madre: «si vergognano della loro lingua, perché [...] essere stranieri è un problema, una questione di vergogna», spiega. Ma poiché molti di loro non sono nemmeno sufficientemente competenti in lingua italiana, sia perché in Italia da poco sia perché il contesto nel quale vivono (scuola

compresa) non li spinge ad acquisirla pienamente, risultano come portatori del «*non-valore* di non parlare italiano». <sup>241</sup>

Le osservazioni di Elvira Mujčić permettono di distogliere la questione dalla dimensione autobiografica e del possibile ‘nascondimento’ operato dietro una lingua non madre, e di concentrare invece lo sguardo sulla testimonianza che viene fatta – attraverso un esempio percepito come essenzialmente intercambiabile con migliaia di altri – di quel senso di rottura e perdita linguistica che accompagna la migrazione soprattutto in individui giovani. E nel suo testimoniare, il testo sembra voler scongiurare un simile dramma in molte altre vite attraverso un esempio di resilienza.

Scrive Elvira Mujčić in *La lingua di Ana*:

In quel periodo pensai che non esisteva un termine adatto a questa mia situazione. La gente usava parole come “immigrato” o “emigrato”, ma nessuno dei due descriveva quello che io stavo vivendo. “Immigrato” indicava il mio stato rispetto all'Italia, “emigrato” invece indicava quel che ero rispetto alla Moldavia; ma non c'era un termine che indicasse ciò che io ero, quel che stavo diventando, il mio essere nel mezzo. <sup>242</sup>

Queste righe si ricollegano a quanto detto prima: a questa mancanza del termine, il termine che la protagonista vorrebbe che esistesse per indicare il suo trovarsi in mezzo, sembra corrispondere una *ipocognizione* condivisa a livello generale. Non vi è una parola che possa raccontare il vuoto sperimentato dalla giovane protagonista, e così Mujčić propone un testo fatto di tante parole affinché quel vuoto possa venire illustrato e circoscritto.

In maniera simile alla protagonista del romanzo *Al di là del caos*, Ana vive un momento di instabilità mentale che, come nel romanzo precedente, costituisce una sorta di giro di boa della trama: a partire dal fondo di quella follia inizia una risalita verso la realtà, affrontata già in maniera nuova e più incisiva. Il picco della follia coincide anche con il silenzio, zona nella quale il rapporto con le lingue rivela la sua massima conflittualità e supera le forze della protagonista. In maniera più ironica e in un contesto più onirico è proposta l'associazione tra competenza linguistica e follia in *Fuorimondo* di Ornella Vorpsi. Una donna considerata instabile, infatti, viene fatta visitare da un dottore:

Non so dire cosa mi aveva offeso di più, se la diagnosi o l'aggettivo. Isteria erano donne con l'utero in mano che strillavano strappandosi i capelli, io non c'entro con loro, sono persino sicura di non possedere un utero dentro il mio corpo [...]. [...]  
Il dottor Levin ha cominciato a dondolarsi sulla sedia, aggiungendo Cosa vuole, una che sa otto lingue! [...]  
Non è niente, non sto morendo, non sono folle [...], sono solo isterica, un'isteria banale, una persona banalmente disturbata perché parla tante lingue. <sup>243</sup>

La diagnosi che potremmo percepire come stramba viene invece confermata da un altro caso:

Stando a quello che mi aveva detto il medico del servizio psichiatrico, anche Lali doveva soffrire di una banale isteria. Lali parlava davvero otto lingue. Come le avesse imparate restava un mistero, perché ogni volta raccontava una versione diversa, ma era come se di notte le lingue pioveressero in lei, al mattino si svegliava parlandone una nuova.<sup>244</sup>

Questa conoscenza di lingue diverse che si riversa in follia e coinvolge personaggi femminili confina con una dimensione quasi mistica: le lingue nascono, nell'ultimo caso citato, dalla protagonista stessa senza che il momento del 'concepimento' sia stato osservato. Così questa presenza abnorme e malsana di lingue conosciute pare impegnare proprio l'utero, un organo che il sesso maschile non possiede, generando un male che l'uomo non conosce.

Eppure Barbara Serdakowski, nel raccontare della sua esperienza prima che di autrice di viaggiatrice o multi-migrante, descrive un profondo senso di inadeguatezza reciproca nei confronti del mondo nel momento in cui il mondo non è in grado di accompagnarla in tutte le lingue nelle quali il suo pensiero si forma. O ancora Anilda Ibrahim confida come lo stesso ricordo possa risultare alterato in quello che sembrava essere la sua essenza, sotto l'influenza non soltanto delle nuove esperienze di vita o della nuova cultura con la quale si entra a contatto, ma anche della nuova lingua appresa<sup>245</sup>. Immagini di interferenza della lingua con la percezione della realtà sono presenti in molti dei testi analizzati. In *Katerina e la sua guerra* di Barbara Serdakowski, nel momento in cui la protagonista lascia il campo profughi per trasferirsi definitivamente in uno stato del Nord Europa, pensa in riferimento alla figlia: «Miriam avrebbe parlato un'altra lingua e non si sarebbe ricordata di nulla, proprio come me»<sup>246</sup>. Non il semplice fatto di crescere altrove per una bambina di pochi mesi, ma il crescere in una lingua diversa da quella del Paese di nascita sembra poter proteggere la figlia dal ricordo. La madre dimentica per scelta – e abbiamo ampiamente osservato come questa apparente dimenticanza si espliciti nella scelta del silenzio – ma la figlia dimenticherà perché quel passato, proprio perché avvenuto in un'altra lingua, non potrà appartenerele.

Infine, vi è un'altra interessante, forse quasi paradossale interazione fra lingua e lettura della realtà che è possibile constatare attraverso i testi. L'esempio più breve e immediato può essere dato da un passaggio da *Fuorimondo* di Ornella Vorpsi. La protagonista visita la tomba di Manuela, un personaggio femminile importante nella trama che finisce per togliersi la vita a causa di un amore non corrisposto. Su quella tomba «C'erano i soliti ranuncoli, il loro nome mi suonava a rancore, rannicchiare, rinchiudersi, rinuncia».<sup>247</sup> Quello che vorrei notare, è che 'ranuncoli' suona a



‘rancore’ in italiano, mentre il testo è ambientato in un luogo non precisato che piuttosto da un lettore italiano può essere riconosciuto in quanto straniero prima che appartenente a un punto geografico reale. In maniera diversa, appaiono paradossali molte scene del romanzo *Voglio un marito italiano* di Marina Sorina in cui la protagonista, che si trova in Italia da poco e ancora non conosce l'italiano, è però in grado di captare in maniera piena le situazioni che la coinvolgono. Approcciata da un uomo italiano che la scambia per prostituta, Svetlana non si rende conto del fraintendimento e lascia che l'uomo la ‘corteggi’. Eppure, a un certo punto il suo comportamento diventa inequivocabile. Tenta di ottenere un rapporto da lei, e nel mentre lo fa le parla continuamente, esprimendo le proprie aspettative: «Non fare la finta tonta! Sei una slava, parli bene l'italiano e giri con le tue amiche alla stazione centrale. Cosa puoi essere se non una puttana?»<sup>248</sup>. La voce narrante è in grado di riportare il suo discorso per intero ma Svetlana, il cui racconto avviene in prima persona e quindi coincide in apparenza con tale voce narrante, è spaesata: «Non capivo più niente, ero terrorizzata». L'apparente paradosso viene ammorbidito da lei stessa poche righe più avanti: «Non comprendevo le parole, ma non c'era molto da capire»<sup>249</sup>. Così, in *Il paese dove non si muore mai*, quando, alle ultime pagine, la protagonista e sua madre lasciano per sempre l'Albania per immigrare in Italia, vi è una particolare interazione con la lingua italiana che si troverebbe, almeno in teoria, fuori dal potere di comprensione della protagonista. Le due donne cercano di acquistare biglietti per l'autobus e si separano. Quando la figlia trova sua madre fuori da un tabaccaio, questa,

[...] tutta gentile e intimidita spiegava a un giovanotto:

- Lei i bagagli tiene sola, lei straniera, lei soldi no, lei valigie sola, grazie, grazie, ma lei valigie sola.

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 lw valigie.

“A quanto scopi?”

Anche Eva prestò attenzione per fissare nella memoria la frase detta da uno straniero tanto sognato; poi avrebbero chiesto alla cugina che sapeva bene l'italiano cosa volesse dire esattamente. Intanto la curiosità lavorava, ma purtroppo, di tutte le canzoni che aveva imparato a memoria, non si ricordava della parola “scopare”.<sup>250</sup>

Mentre questo caso sembrerebbe simile a quello, riportato poco sopra, relativo al romanzo di Marina Sorina, qualcosa di particolare accade qui: infatti, proprio l'epilogo cui appartiene la citazione, vede una separazione tra narratrice e protagonista che, fino a quel momento, appartenevano alla stessa voce. Il finale del racconto, invece, quello in cui la protagonista entra in contatto con un mondo nuovo che ancora non è in grado di leggere, è affidato a una diversa

istanza narrativa, che può guardare questa protagonista da fuori e, forse, comprendere ciò che lei stessa non comprende.

Va osservato che questi esempi non vengono presentati in quanto ‘paradossali’ rispetto a un qualche presunto criterio di realtà che dovrebbe regolare i testi letterari o il modo in cui i contenuti degli stessi debbano essere presentati. Ancor meno accusare di ‘sbadataggine’ le autrici, asserendo che queste non si siano accorte di faglie di logica nei loro stessi discorsi. Pure là dove la voce narrante onnisciente coincide con quella di una protagonista ignara, si potrebbe ricordare che la memoria costituisce un processo ricostruttivo e non riproduttivo<sup>251</sup>, e che l'accesso alle informazioni una volta non comprese sia possibile a distanza di tempo, nel momento in cui ci si accinge a ridare ordine e significato agli eventi. D'altra parte, come osserva Steiner, proprio il linguaggio costituisce quello straordinario strumento che permette di muoversi fra tempi e, così, attraverso il tempo, liberando l'individuo dalle regole imposte da quest'ultimo<sup>252</sup>. Ma è piuttosto l'esistenza di una sorta di ‘lingua del testo’ che si vuole mettere in evidenza, lingua che vive per la durata del testo e nella quale ‘ranuncoli’ suona come ‘rancore’ senza che per questo la si debba identificare come italiana o straniera.

La protagonista del romanzo *La lingua di Ana* di Elvira Mujčić, come già quella di *Al di là del caos* e Zlatan in *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, dopo la crisi vive una sorta di epifania, quindi di riconciliazione con il mondo. Dopo molteplici resistenze, l'italiano si fa strada in lei pure anche senza che lei si impegni per impararla:

[...] all'improvviso mi ero trovata a usare parole [italiane] che non credevo di sapere e tanto meno ricordavo come fossero finite nella mia testa. E ora che queste espressioni uscivano dalla mia bocca e formavano pensieri, ridisegnavano la realtà intorno a me, io rinascevo, con un altro aspetto. Un'altra Ana.

Non si può tradurre una vita! Non si deve cercare di tradurla. Non è perdonabile quanto si perde nella traduzione. *Le parole non sono solo parole.*<sup>253</sup>

Ana riconosce che cambiare la lingua nella quale raccontare sé stessa significa cambiare tutto di sé, ma anche che in questa traduzione impossibile vi è un'acquisizione che forse vale la versione precedente. La frustrazione che nasce dal non poter trasmettere esperienze vissute attraverso il linguaggio disponibile, d'altronde, non è esclusiva della traduzione interlinguistica: la dimensione ‘pubblica’ del linguaggio ne è anche il più grande limite. Chiunque, osserva Sapir, ha sperimentato almeno una volta l'esasperazione di fronte alla disparità fra l'unicità delle proprie emozioni e la disponibilità fin troppo usurata delle parole<sup>254</sup>.

Emerge, dopo queste osservazioni, un aspetto importante che riguarda la scrittura – di testimonianza o meno, in un'altra lingua – e che forse richiamerà molto di quanto è stato detto

nei paragrafi precedenti: la particolare interazione tra tale scrittura e chi scrive, al di là dell'interazione con un possibile pubblico o universo culturale. L'atto di scrivere sembra trattenere in sé qualche cosa di privato anche quando destinato a una pubblicazione, anche quando avviene in una lingua che non è la propria lingua madre, la lingua che ha accompagnato i momenti più importanti del proprio vissuto.

La lingua possiede due vite, scrive Guy Deutscher aprendo con queste parole l'epilogo del suo libro: nel suo ruolo pubblico, è un sistema di convenzioni condivise da una comunità allo scopo di rendere possibile la comunicazione. Ma nella sua esistenza privata, è il sistema di conoscenza che ogni parlante ha interiorizzato. Se il linguaggio è uno strumento di comunicazione, allora i sistemi di conoscenza nella mente del parlante devono avere corrispondenze significative con il sistema di convenzioni condivise. È grazie a tale corrispondenza che le convenzioni condivise riescono a riflettere quello che accade nella mente umana<sup>255</sup>. Sulla funzione del linguaggio è stato detto molto. Essenziale per rendere possibile la comunicazione umana, possiede un'esistenza che non sempre si esplicita nel diretto rapporto con altri. Alla domanda su quale sia la funzione del linguaggio, Chomsky ad esempio risponde che questa non è la comunicazione, successiva alla funzione primaria, ma la trasmissione del pensiero, funzione indispensabile anche all'individuo anche quando si trova solo<sup>256</sup>. Abbia già notato, con Jedlowski tra gli altri, come il racconto del vissuto possa fornire uno strumento importante per la formazione dell'identità e, con Caruth, come una storia diversa dalla propria possa permettere di rendere una testimonianza. La disponibilità di un'altra lingua, altre parole, l'esistenza di quella intraducibilità che in fondo è propria di qualsiasi rapporto tra esperienza e parola, può allora costituire uno strumento di liberazione, di fuga, di rivincita sul vissuto.

NOTE:

<sup>1</sup>Peirce 2011, p.168.

<sup>2</sup>Vorpsi 2005, p.17.

<sup>3</sup>Markovič 2012, p.154.

<sup>4</sup>Serdakowski 2009, p.23.

<sup>5</sup>Serdakowski 2009, p.81.

<sup>6</sup>Alma.blog è la piattaforma del collettivo A.L.M.A., acronimo di “Alzo la mano adesso”, che si definisce un «collettivo di scrittura composto da scrittori, giornalisti e blogger di varie origini, residenti in Italia, che cerca di intervenire nel dibattito nazionale, alzando la mano e dicendo: “siamo qua anche noi e vogliamo dire la nostra”» (dalla sezione “about” del sito: <<https://collettivoalma.wordpress.com/about/>>).

<sup>7</sup>Il testo integrale è disponibile sulla pagina di Alma.blog:

<<https://collettivoalma.wordpress.com/2012/06/15/lascenza-della-guerra/>>. Il corsivo è nel testo.

<sup>8</sup>Giuliana Mazzoni nota che nella cultura Occidentale alla testimonianza viene conferito un peso grande: ad esempio, essa è equiparata a prova oggettiva nel contesto legale ma è anche ampiamente riconosciuta come strumento privilegiato dagli storici (Mazzoni 2011, pp.9 -10).

2È possibile che la ragione di tale collegamento sia da attribuirsi a una sua pubblicazione precedente sullo stesso blog, in cui sollevava una questione sui matrimoni o rapporti di donne italiane con uomini senegalesi, osservando che i secondi tendono a ingannare e sfruttare le prime. (Testo pubblicato il 18 febbraio 2012, disponibile in: <<https://collettivoalma.wordpress.com/2012/02/18/dal-senegal-with-love-di-Duška-Kovačević/>>).

L'articolo aveva suscitato reazioni forti da parte di alcuni lettori e scaturito la discussione sulla possibilità o meno che proprio l'autrice, rappresentante di una minoranza, potesse trovarsi su posizioni razziste. Il testo sulla 'assenza della guerra' sembra fornire ulteriore occasione di spiegarsi a Duška Kovačević, la quale traccia un collegamento tra la condizione di persona che ha vissuto la guerra e quella di chi ha subito comportamenti razzisti – l'immigrato, per eccellenza – trovandosi a vivere «come uno scheletro, un fantasma».

10Intervista a Duška Kovačević, 04/04/2015, Milano.

11Caruth 1996, pp.22-56.

12Caruth 1996, p.28.

13Caruth 1996, p.28. Corsivo nel testo.

14Caruth 1996, p.29.

15Caruth 1996, p.40.

16Caruth 1996, pp.91-92. «Traumatic experience, beyond the psychological dimension of suffering it involves, suggests a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it [...]».

17Glissant 1998, p.31.

18Bukvić 2012, p.24.

19Mujčić 2009, p.116.

20Vorpsi 2012, p.26.

21Vorpsi 2012, p.26.

22Vorpsi 2012, p.27.

23Vorpsi 2012, pp.27-28.

24Elam 2003, p.31.

25Serdakowski 2009, p.7.

26Caruth 2003, pp.49-50.

27Serdakowski 2009, p.29.

28Caruth 1996, p.63. «As modern neurobiologists point out, the repetition of the traumatic experience in the flashback can itself be retraumatizing; if not life-threatening, it is at least threatening to the chemical structure of the brain and can ultimately lead to deterioration».

29Serdakowski 2009, p.35.

30Vezzadini 2006, p.265.

31Beneduce 2010, p.143.

32Bisi 2004, p.18.

33Beneduce 2010, p.67.

34Caruth 2013, p.15.

35Caruth 2003, p.50.

36Beneduce 2010, p.190.

37Serdakowski 2009, p.60.

38Merleau-Ponty 2005, p.229. Studi recenti, osserva Giuliana Mazzoni, evidenziano che è possibile inibire i ricordi - in maniera automatica o intenzionale - di fronte a un vissuto che non si vuole ricordare, tenere volontariamente determinate esperienze fuori dalla sfera propria di consapevolezza (Mazzoni 2011, p.71).

39Lionnet 1995, p.88.

40Caruth 1996, p.17.

41Caruth 1996, p.4.

42Serdakowski 2009, p.27.

43Serdakowski 2009, pp.53-54.

44Serdakowski 2009, p.78.

45Serdakowski 2009, p.63.

46Serdakowski 2009, p.77.

47Hillis Miller 2003, p.24. «All portraits» scrive «are harbingers of death which may explain why some people resist having their portraits painted or photographs made of them». La studiosa riporta come esempio *Il ritratto di Dorian Grey* ma anche *The Oval Portrait* di Poe.

48Kenny 1996, p.153.

49Serdakowski 2009, p.48.

50Serdakowski 2009, p.19.

51Bloch 2009, p.1077.

52Serdakowski 2009, p.26.

53Serdakowski 2009, pp.90-91.

- [54](#)Serdakowski 2009, p.92.
- [55](#)Caruth 1996, p.3. Traduzione mia. Caruth si riferisce soprattutto all'interesse verso la letteratura dimostrato da Freud, il cui lavoro la studiosa cita ripetutamente.
- [56](#)Jedlowski 2002, p.110.
- [57](#)Beneduce 2010, p.67.
- [58](#)Hillis Miller 2003, p.16.
- [59](#)Vorpsi 2012, p.26.
- [60](#)Slaven 1997, pp.36-37. Corsivo mio.
- [61](#)Slaven 1997, p.23. Corsivo mio.
- [62](#)Ancora Giuliana Mazzoni ci fornisce alcuni interessanti spunti sul problema della verità nella psicologia della testimonianza (Mazzoni 2011, pp.24-47). Lo stesso concetto di verità, infatti, implica « che esista una corrispondenza adeguata tra i fatti e la loro descrizione [...]. Il livello di corrispondenza determina il grado di verità della descrizione o dell'affermazione. Quindi esisterebbero dei fatti di per sé descrivibili in modo univoco, e al contempo sarebbe possibile stabilire se la descrizione corrisponde esattamente alla realtà dei fatti» (pp.25-26). Questa presunzione di univocità comporta numerosi dilemmi, non tutti facilmente risolvibili. Le risposte proposte da Mazzoni richiamano esempi storici analoghi a quelli che hanno avuto luogo in ex-Jugoslavia: «[s]e non esiste una verità ultima», scrive la studiosa, «ossia se si rinuncia al principio della corrispondenza, e in particolare se si accetta l'idea che la verità sia un termine che non ha senso, ossia che si tratti solo di una tautologia, si può correre il rischio, ai livelli estremi, di intaccare il concetto stesso di colpa e colpevole, o di negare l'esistenza di crimini gravi contro l'umanità come il genocidio». Proprio questo atteggiamento costituisce la via privilegiata verso i negazionismi: «Negare che sia possibile sapere se un fatto è accaduto significa negare la posizione della vittima, negare il danno morale e materiale subito» (Mazzoni 2011, p.30).
- [63](#)Greene 1991, p.291.
- [64](#)Greene 1991, p.291.
- [65](#)Greene 1991, p.298. Greene fa particolare riferimento alla storia del femminismo.
- [66](#)Cardona 1976, p.175.
- [67](#)Caruth 2013, p.5. La domanda esatta posta da Caruth è «*What kind of witness is a creative act?*». Corsivo nel testo.
- [68](#)Das, Kleinman 2001, p.12.
- [69](#)Das, Kleinman 2001, p.12.
- [70](#)Jedlowski 2002, p.54. «[C]ome l'opera della censura può cancellare o deformare tracce e testimonianze, chi non si adegui alle versioni dominanti può essere eliminato, screditato come insano di mente, in ogni caso tacitato».
- [71](#)Freud 1977, pp.26-31. In questo passaggio Freud racconta come, tramite il gioco, il bambino si riappropri del proprio vissuto doloroso non soltanto per rivivere il dolore ma anche per proporre una diversa narrazione, diventare attivo di fronte agli eventi.
- [72](#)Jedlowski 2002, p.66. Questa affermazione, nella sua semplicità, fornisce una possibile interpretazione di alcune scelte tematiche facilmente riscontrabili nelle opere di autori migranti in generale. Al di là del possibile intento di informare, condividere, trasmettere, vi è una percezione di cambiamento che va al di là della comune esperienza di un individuo 'stanziale' e che forse arriva a fungere da stimolo per tale scrittura.
- [73](#)Intervista a Anilda Ibrahim, 22/09/2015, Roma.
- [74](#)Il fenomeno descritto da Anilda Ibrahim potrebbe essere legato al fenomeno di *recollective experience*, situazione caratterizzata dalla «differenza tra il *sapere* che qualcosa ci è accaduto e il *ricordare* che qualcosa ci è accaduto. [...] Ciò che viene in mente e che presenta questa caratteristica qualunque cosa sia, non può essere interpretato in altro modo che *come ricordo*, dal momento che comunica con forza la sensazione di "averlo vissuto in prima persona". In tal modo anche un'immagine mentale o un pensiero può diventare un "ricordo"» (Mazzoni 2011, pp.76-77). Ancora sulla discontinuità della memoria, la studiosa osserva che l'inaccuratezza di questa non riduce il suo ruolo cruciale nella sopravvivenza e nella possibilità di «mantenere un senso di sé stabile e duraturo» (Mazzoni 2011, p.78).
- [75](#)Vorpsi 2005, pp.72-77.
- [76](#)Vorpsi 2005, p.76.
- [77](#)Vorpsi 2005, p.76.
- [78](#)Mujčić 2007, p.25.
- [79](#)Mujčić 2007, p.26.
- [80](#)Mujčić 2007, p.31.
- [81](#)Mujčić 2007, p.73.
- [82](#)Caruth 2013, p.6. Corsivo nel testo. [*The imperative to live*]
- [83](#)Mujčić 2007, p.58.
- [84](#)Anche il romanzo *La lingua di Ana* (2012), che racconta la storia di una ragazza moldava appena arrivata in Italia e la sua difficoltà nell'imparare l'italiano, vede la protagonista coinvolta dallo stesso crescendo di malessere mentale, una fase di annebbiamento, infine consapevolezza che le permette di gestire la difficoltà, data anche dal rapporto con il ricordo del passato.
- [85](#)Mujčić 2007, p.54.
- [86](#)Mujčić 2007, p.67.

- [87](#)Mujčić 2007, p.67. Corsivo mio.
- [88](#)Mujčić 2007, p.78.
- [89](#)Mujčić 2007, p.79.
- [90](#)Mujčić 2007, p.82.
- [91](#)Mujčić 2007, p.87.
- [92](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [93](#)Das 2006, p.76.
- [94](#)Das 2006, p.76.
- [95](#)Ibrahimi 2009, pp.265-266.
- [96](#)Caruth 1996, p.26.
- [97](#)Caruth 1996, p.26. Cita *Hiroshima mon amour*.
- [98](#)Caruth 1996, p.27. Traduzione mia. Corsivo nel testo.
- [99](#)Caruth 1996, p.30.
- [100](#)Intervista a Anca Martinas, 15/07/2015, Roma.
- [101](#)Intervista a Ornella Vorpsi, 21/04/2015, Parigi.
- [102](#)Intervista a Ornella Vorpsi, 21/04/2015, Parigi.
- [103](#)Dall'intervista con l'autrice: «[H]o temuto molto la reazione dei miei genitori. Quella di mia mamma, soprattutto. [...] [M]io padre mi ha detto di non pubblicarlo in Albania, che gli faceva male. E mia madre [che è] una grande ammiratrice di Hugo, dei russi, Dostojevski, [...] ha detto “Sinceramente, non capisco questo tuo successo, perché è scritto in maniera talmente semplice”, [...] però ha detto che aveva letto due pagine, [poi] ha optato per la scelta di non leggerli. [...] [P]enso che per una madre, [...] anche quando i figli scrivono una *finzione* completa – io invece avevo portato comunque delle cose vere della vita mia – è molto difficile leggere il libro di loro figli».
- [104](#)«Mamma ha detto “Eh, adesso arriverà il momento, ce la farò”... però, sono passati anni». Dall'intervista a Barbara Serdakowski, 26/04/2015, Firenze.
- [105](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [106](#)Last 2001, pp.326-327.
- [107](#)Intervista a Anilda Ibrahimi, 22/09/2015, Roma.
- [108](#)Das 2006, pp.59-60.
- [109](#)Intervista a Anilda Ibrahimi, 22/09/2015, Roma.
- [110](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [111](#)Mujčić 2009, p.137.
- [112](#)Ibrahimi 2009, pp.85-86.
- [113](#)Ibrahimi 2009, p.126.
- [114](#)Ibrahimi 2009, p.126.
- [115](#)Ibrahimi 2009, p.127.
- [116](#)Caruth 1996.
- [117](#)Caruth 1996, p.11. Corsivo nel testo.
- [118](#)Caruth 2013, pp.29-30.
- [119](#)Ibrahimi 2009, pp.147-148.
- [120](#)Ibrahimi 2009, p.149.
- [121](#)Slaven 1997, pp.61-62.
- [122](#)Slaven 1997, p.78.
- [123](#)Slaven 1997, p.78.
- [124](#)Slaven 1997, pp.102-103.
- [125](#)Slaven 1997, p.27.
- [126](#)Slaven 1997, pp.28-29.
- [127](#)Caruth 1996, p.56.
- [128](#)Intervista a Barbara Serdakowski, 26/04/2015, Firenze. L'autrice racconta «un episodio ben preciso» riguardante la vita in Canada, dove «a Halloween si decorano le case, [...] e mio fratello [...] ogni anno decorava la casa fuori, comprava mani che uscivano dalla terra, che è una cosa divertente anche per le bambine, [...] e dice [...] ai miei genitori [...] “Venite, così vedere come ho decorato la casa”. E mio padre, che stava passando quei momenti [in cui] il passato lo stava ossessionando, non ce l'ha fatta ad andarci. Perché lui dice “Io quando ero bambino, abitavo in una casa, e c'erano morti che erano tutti semi-seppelliti, li vedevi mani che spuntavano dalla terra, pezzi di scheletro, e io dovevo camminare sopra quello per tornare a casa. E io non ce la faccio [ad accettare che] 'questo si fa per scherzo, si fa per gioco”. È una reazione a distanza di tanti anni esagerata, [...] nel senso: caspita, questo è Halloween, lo viviamo tutti gli anni, [...] ci ha portato lui in Canada! [...] Quindi [...] questo libro in qualche modo si rifà alla mia famiglia, alla Polonia, alla guerra che io non ho vissuto, e che non mi è stata tramandata [...]».
- [129](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [130](#)Caruth 2013, p.34.
- [131](#)Caruth 2013, p.35.
- [132](#)Mujčić 2007, p.96.

- [133](#)Tarpino 2008, pp.4-5.
- [134](#)Tarpino 2008, p.85.
- [135](#)Lotman 1998, pp.48-49.
- [136](#)Tarpino 2008, p.159.
- [137](#)Mujčić 2007, pp.99-100.
- [138](#)Mujčić 2007, p.41. «Mi viene nostalgia quando penso a quel periodo; mi viene la nostalgia dell'infanzia che ci faceva pensare a come marinare la scuola e non ci interessava nulla che fosse in preparazione una guerra. Del resto la guerra, nel nostro immaginario, era sempre legata a quei film su Tito, Hitler, i fascisti italiani e quelli nostrani La guerra era qualcosa che apparteneva a quell'epoca senza colori, non la nostra».
- [139](#)Mujčić 2007, p.100.
- [140](#)Mujčić 2007, p.102.
- [141](#)Matvejevic 2007, p.11.
- [142](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [143](#)Demetrio 1996, p.11.
- [144](#)Demetrio 1996, p.11.
- [145](#)Demetrio 1996, p.12.
- [146](#)Intervista a Barbara Serdakowski, 26/04/2015, Firenze. «[...] facevo leggere le poesie [ai miei genitori], o comunque le leggevo, tutta contenta, tutta [orgogliosa] [...], senza ovviamente vederci niente di straordinariamente pesante, invece i miei genitori si sono preoccupati tantissimo. In realtà, probabilmente io non mi rendevo conto che le mie poesie erano cupe o che affrontavano tematiche difficili, di perdite, [...] ma probabilmente [...] era il mio modo di metabolizzare il mondo intorno a me [...]. Qualsiasi cosa di negativo che mi succedeva [...] lo mettevo nella poesia e io stavo benissimo!».
- [147](#)Caruth 1996, p.23.
- [148](#)Caruth 1996, p.13.
- [149](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [150](#)Intervista a Anca Martinas, 15/07/2015, Roma.
- [151](#)Vorpsi 2005, p.3. Corsivo nel testo.
- [152](#)Deutscher 2011.
- [153](#)Deutscher 2011, pp.186-187.
- [154](#)Deutscher 2011, p.234.
- [155](#)Deutscher 2011, p.235.
- [156](#)Lakoff 1987, p.310.
- [157](#)Lakoff 1987, pp.409-415.
- [158](#)Lakoff 1987, p.413.
- [159](#)Lakoff 1987, p.415.
- [160](#)Lakoff 1987, pp.409.
- [161](#)Lakoff 1987, p.408.
- [162](#)Chomsky 1980, pp.218-219. «furniture of the world»
- [163](#)Foucault 1978, p.49.
- [164](#)Osserva ancora: «[...] se il linguaggio non assomiglia più immediatamente alle cose che nomina, non è per questo separato dal mondo; continua, sotto forma diversa, ad essere il luogo delle rivelazioni e ad appartenere allo spazio in cui la verità, a un tempo, si manifesta e si enuncia» (Foucault 1978, p.51).
- [165](#)Caruth 1996, p.23. «The announcement of his freedom, [...] is given in a language that can be heard by those in the new place in which he brings his voice [...]».
- [166](#)Intervista a Barbara Serdakowski, 26/04/2015, Firenze. Evidenziazione mia.
- [167](#)Dall'intervista a Barbara Serdakowski, 26/04/2015, Firenze. «Il problema della lingua mi ha colpito moltissimo, in quegli anni lì [...]. [Negli] anni del libro di Katerina ho sofferto moltissimo [...] la perdita della mia lingua di scrittura. [...] [I]o non avrei mai pensato [...] di poter dimenticare il francese».
- [168](#)Dall'intervista a Barbara Serdakowski, 26/04/2015, Firenze: Nel comporre poesie multilingui, «non c'era confusione di parole. [...] nasceva una frase, un verso [...] in una lingua, ma quando volevo esprimere il prossimo arrivava automaticamente in altra lingua. [Inizialmente] riportavo tutto al francese. [...] [L]a mia poesia era monolingue, ma in realtà, l'originale, era tutto spezzettato. Non avevo proprio preso in considerazione di lasciarlo in più lingue. [Ad un certo punto] ho mollato. Ho detto “Non traduco più. Le lascio così”. Ma c'era il problema della gente che mi diceva: “[...] anche se non capisco, è bello sentire i suoni”. Io [dicevo] “La poesia non è il suono”. [...] [L]a frustrazione di non riuscire a far capire le poesie alla gente era tanta. Quando riportavo al francese *non aveva* senso [...]».
- [169](#)Intervista a Anilda Ibrahim, 22/09/2015, Roma.
- [170](#)Dall'intervista a Anca Martinas, 15/07/2015, Roma: «Lei vedrà la grande differenza di stile di scrittura, anche [...] la sicurezza nel linguaggio tra il primo libro pubblicato e quest'ultimo. Ci sta una maturazione. Ci sta una crescita. Che ho percepito anche io. Non soltanto a livello di più facilità ma anche [...] sei più sciolta, [...] hai acquisito più ricchezza, anche a livello di esperienze, [...] di vita vissuta, che ti dà più coraggio, più grinta».

- [171](#)Intervista a Anca Martinas, 15/07/2015, Roma. Corsivo mio.
- [172](#)Dall'intervista a Irina Ţurcanu, 12/05/2015, Piacenza: «[A]vevo quest'urgenza di imparare l'italiano in modo eccelso. [...] [M]a non per una questione di integrazione. Ho sempre pensato che la cosa più... carina che possa fare qualcuno che arriva per scelta o per obbligo in un nuovo Paese [...], è imparare la lingua al meglio delle tue possibilità. Nel senso di pulirla fin dove... ti è concesso anche biologicamente parlando».
- [173](#)Intervista a Irina Ţurcanu, 12/05/2015, Piacenza
- [174](#)Per esempio, vi troviamo trascritta la poesia “Zburatorul” di Eliade Radulescu, inserita in lingua originale nel corpo del testo e tradotta dall'autrice in nota (Ţurcanu 2008, p.38).
- [175](#)Caruth 1996, p.44.
- [176](#)Caruth 1996, p.46.
- [177](#)Intervista a Ornela Vorpsi, 21/04/2015, Parigi. Evidenziazione mia.
- [178](#)Intervista a Ornela Vorpsi, 21/04/2015, Parigi.
- [179](#)Glissant 1998, p.36.
- [180](#)Glissant 1998, p.36.
- [181](#)Glissant 1998, p.36. Corsivo nel testo.
- [182](#)Sapir 2012, p.69.
- [183](#)Molloy 2003, pp.73-74.
- [184](#)Desai 2003, p.14.
- [185](#)Desai 2003, p.17.
- [186](#)Shammas 2003, p.123. Corsivo mio.
- [187](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [188](#)Intervista a Ornela Vorpsi, 21/04/2015, Parigi.
- [189](#)Dall'intervista: «[Mi sono messa a scrivere], penso, dal grande dispiacere di non potermi trovare nell'arte contemporanea».
- [190](#)Sapir 2012, p.68.
- [191](#)Intervista a Ornela Vorpsi, 21/04/2015, Parigi.
- [192](#)Nel corso dell'intervista, aggiunge: «Dipende che rapporto ha uno con la sua infanzia [...]. [L]a mia comunque era particolare, tosta, dura [...] [C]'è una ragione che io metto da parte questa lingua [...] [che mi può] ricordare [...] un vissuto che non amo. Di sicuro... un Paese che mi ha distrutto la famiglia [...]».
- [193](#)Das 2005, p.221.
- [194](#)Kristeva 1981, pp.325-326.
- [195](#)Jedlowski 2002, p.60. Lo studioso spiega «L'importanza della narrazione e della comunicazione per il costituirsi di una memoria individuale» citando Namer (in *Mémoire et société*, Klincksieck, Paris 1987) e la sua analisi delle storie di vita di reduci di campi di concentramento nazisti della seconda guerra mondiale la quale «mostra che, senza l'inserimento dei ricordi [...] entro una rete di pratiche sociali di memoria che ne consentano l'inquadramento in un mondo di senso condiviso, la memoria individuale *non si costituisce*. [...] Essi restano in qualche modo a lato della continuità della vita che, dopo allora, si è ricostruita. Senza la possibilità di raccontare e di trovare ascolto, di trovare parole condivise per ciò che terribilmente è accaduto, il passato resta come immobile: mostruosamente fascinosa, esso pesa come una catena d'acciaio su di un futuro che non può liberarsene, non può *elaborarlo*». Corsivo nel testo.
- [196](#)Jedlowski 2002, p.60.
- [197](#)Jedlowski 2002, p.59.
- [198](#)Jedlowski 2002, p.60. In maniera più generale, è possibile constatare come il linguaggio sia portatore di informazioni su colui che l'utilizza: scelte di stile che includono l'uso della grammatica, del lessico, della pronuncia, contribuiscono fortemente all'auto-definizione e raccontano molto sul suo comportamento sociale (Eckert, McConnell-Ginet 1995, p.470).
- [199](#)Intervista a Ornela Vorpsi, 21/04/2015, Parigi. Evidenziazione mia.
- [200](#)Chomsky 1980, p.216.
- [201](#)Kristeva 1981, p.284. «Le discours porte et impose une idéologie; et chaque idéologie trouve son discours. On comprend donc pourquoi toute classe dominante veille particulièrement sur la pratique du langage et controle ses formes et les moyens de sa diffusion: l'information, la presse, la littérature. On comprend pourquoi une classe dominante a ses langages favoris, sa littérature, sa presse, ses orateurs, et tend à censurer tout autre langage».
- [202](#)Chomsky 1980, p.90.
- [203](#)Chomsky 1980, p.224.
- [204](#)Chomsky 1980, p.225.
- [205](#)Eckert, McConnell-Ginet 1995, p.470.
- [206](#)Bartolini 2012, p.77.
- [207](#)Slaven 1997, pp.82-85.
- [208](#)Slaven 1997, p.82.
- [209](#)Chomsky 1980, p.222.
- [210](#)Slaven 1997, pp.82-83.
- [211](#)Slaven 1997, p.83.



[212](#)Anche Elvira Mujčić, nel romanzo *Al di là del caos*, parla della propria come «da mia lingua dura e ostica» (Mujčić 2007, p.90).

[213](#)Taylor 2015, pp.113-114.

[214](#)Taylor 2015, p.114.

[215](#)Mujčić 2012, p.45.

[216](#)Mujčić 2012, p.43.

[217](#)Mujčić 2012, p.52.

[218](#)Mujčić 2012, p.37.

[219](#)Mujčić 2012, p.65. Corsivo mio.

[220](#)Kalmar 2003, p.56.

[221](#)Huston 2003, pp.60-61. Questo esempio è utile proprio perché esclude la presenza di alcuni altri fattori tali quali una etnicità attribuibile a gruppi svantaggiati. La questione non è tanto nell'effetto di possibile discriminazione sociale, ma nella prima reazione degli ascoltatori che dimostra come qualsiasi accento può essere percepito come elemento espressivo.

[222](#)Kalmar 2003, p.56.

[223](#)Kalmar 2003, p.77.

[224](#)Kalmar 2003, p.81. Le varietà non standard, fa notare tuttavia Kalmar, competono con quelle standard e sono interessate da particolari processi di solidarietà.

[225](#)Lakoff 1975. Il celebre studio *Language and Women's Place* si riferiva naturalmente alla società americana dell'epoca ma continua ad essere preso come riferimento per la riflessione su genere e linguaggio.

[226](#)Steiner (1977, p.38) parla di come il linguaggio femminile e maschile sia diverso almeno in minima misura in tutte le culture e traccia parallelismo tra modo usare il linguaggio e il coito: dialogo – tra due, monologo – masturbazione e così via. Arriva a domandarsi: «In what measure are sexual perversions analogues of incorrect speech?» (p.39). Quello che vale la pena sottolineare è che proprio attraverso il dialogo un linguaggio può essere appreso e, attraverso di esso, la conoscenza del mondo acquisita. (Kalmar 2003, p.12). Ecco emergere una possibile sfumatura più profonda, legata all'apprendimento della nuova lingua da parte della madre di Ana, del rifiuto che la protagonista – adolescente - mostrerà all'inizio verso questa nuova lingua, e del comportamento della madre verso il compagno e la sua famiglia.

[227](#)Kalmar (2003, p.18) fa riferimento a Deborah Tannen. La traduzione – leggermente parafrasata – è mia.

[228](#)Eckert, McConnell-Ginet 1995, p.469.

[229](#)Eckert, McConnell-Ginet 1995, p.470. Ciò implica, aggiungono le studiose, che il genere non è questione di due omogenee categorie sociali a confronto, una associata all'essere donna e l'altra all'essere uomo, ma è costantemente interconnesso con tutte le altre producendo risultati sempre diversi.

[230](#)Matvejevic 2007, p.11.

[231](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.

[232](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.

[233](#)Mujčić 2012, pp.61-81.

[234](#)Mujčić 2012, p.61. Corsivo nel testo.

[235](#)Mujčić 2012, p.61.

[236](#)Mujčić 2012, p.84.

[237](#)Mujčić 2012, p.53.

[238](#)Mujčić 2012, p.62.

[239](#)Mujčić 2012, p.62.

[240](#)Sapir 2012, p.68.

[241](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma. Corsivo mio.

[242](#)Mujčić 2012, p.68.

[243](#)Vorpsi 2012, pp.41-42.

[244](#)Vorpsi 2012, p.50.

[245](#)Dall'intervista a Anilda Ibrahim, 22/09/2015, Roma: «Non lo so cosa accade [...]. [I]o parlo di certe [persone] come me, che ho una *seconda cultura, una seconda lingua*, [...] che non [sono] madrelingua» e imparano la nuova lingua «da grandi» (Evidenziazione mia). Ibrahim si riferisce al fenomeno dei ricordi modificati che spiega di aver constatato e lo mette in relazione non solo con la cultura ma anche con la lingua del luogo di arrivo. A questo proposito, vorrei riportare un ancora più incisivo passaggio da *La lingua di Ana* di Elvira Mujčić: «Un giorno mi arrovellai per ore cercando di ricordare come si dicesse ciliegia [in moldavo]. Non mi veniva. L'avevo in testa, ne sentivo il sapore in bocca, ricordavo il suono che produce una volta pronunciata, ma non mi veniva. Come poteva accadere una cosa simile? Temevo che un giorno avrei dimenticato anche le esperienze legate alle parole perse. Eppure non potevo farci niente, perché più imparavo l'italiano, più il gioco si faceva divertente. I nuovi termini stavano diventando affascinanti perché mi davano la possibilità di ricominciare a esistere. Avrei potuto essere chiunque volevo in questa nuova lingua. [...] Bastava tradurre in italiano quelle parole pesanti come macigni e perdevano subito la loro forza drammatica e diventavano semplici parole, composte da lettere, con un loro suono,

ma leggere, senza peso. Bastava tradurre il mio passato e nella traduzione qualcosa avrei perduto, altro avrei guadagnato e il resto lo potevo pure rigirare, inventare, cambiare» (Mujčić 2012, p.88).

[246](#)Serdakowski 2009, pp.53-54.

[247](#)Vorpsi 2012, p.141.

[248](#)Sorina 2006, p.92.

[249](#)Sorina 2006, p.92.

[250](#)Vorpsi 2005, p.110.

[251](#)Mazzoni 2011, pp.75-78.

[252](#)Steiner 1977, pp.160-161.

[253](#)Mujčić 2012, p.132. Corsivo mio.

[254](#)Steiner 1977, p.175.

[255](#)Deutscher 2011, p.234. Traduzione/parafrasi mia.

[256](#)Chomsky 1980, p.229.

## 4. TESTI IN AZIONE

### 4.1 Narrazione e violenza

Marta, la protagonista del breve romanzo *La frivolezza del cristallo liquido* della scrittrice romena Irina Turcanu, viene violentata. L'esperienza che vive è devastante, e non è in grado di parlarne con nessuno. Più che voler proteggere i propri familiari (o volersi proteggere dalla loro delusione), riconosce che è il linguaggio stesso a costituire un ostacolo:

Si sentiva confusa e solo il pensiero di esprimere con le parole l'accaduto le pareva impossibile. Sarebbe stato *un racconto senza inizio e senza fine*, un insieme di immagini scollegate ripescate da terre mefistofeliche.<sup>3</sup>

Un racconto sulla violenza è cosa ben diversa da un resoconto della violenza vissuta. La retorica, «l'arte del discorso, l'arte del dire tutto ciò che può essere detto *finché può essere detto*»<sup>4</sup>, non è a proprio agio di fronte all'esperienza ancora in corso, quale lo è la condizione di vittima che si protrae ben al di là dei limiti temporali dell'evento che l'ha generata. La testimonianza immediata non è in grado di obbedire alle regole della narrazione, di incanalarsi in un flusso ordinato, fruibile per colui che l'accoglie: chi se ne occupa di professione, infatti, sa di doversi appropriare di strumenti concreti per recuperare, da quanto gli viene trasmesso, il massimo contenuto possibile, restituendogli una forma tale da renderlo condivisibile.

Qualcosa di totalmente diverso accade con la narrazione che offre il testo letterario, e ciò al di là di quanta 'realtà' vi si celi dentro. Antonio Scurati afferma che «la finzione retorica si definisce [...] come ambito della mediazione, in opposizione alla immediatezza del reale»<sup>5</sup>. E della retorica letteraria afferma che essa

si rivolge all'uomo come l'invito che si rivolge al ferito, l'invito a parlare, a dire qualcosa, qualunque cosa, perché un solo fiato più in là della parola la ferita diventa morte. Ciò che la retorica letteraria ha da offrire è il cauterio, la ferita cicatrizzata, il contenimento formale della ferita, il limite della violenza.<sup>6</sup>

Le regole possibili nel discorso letterario, dunque, trasformano la prospettiva da un punto di vista fondamentale: colui che vive l'esperienza, il 'ferito' che riceve la guarigione o l'ultima carezza, non è chi scrive ma chi legge, al di là di ciò che è scritto e al di là di chi lo ha scritto. Il lettore diventa (si scopre) 'ferito' nel corso dell'opera stessa, nel processo che lo accompagna dall'inizio fino alla

fine, e nel testo stesso ricerca la cura. Martha Nussbaum, nell'accurata analisi che offre del romanzo realista e della sua funzione sociale, afferma che l'opera letteraria è in grado di vanificare ogni espediente di auto-protezione, imponendo al lettore di «prestare attenzione e di reagire a molte cose che possono essere difficili da affrontare»<sup>7</sup>. La parola di queste opere è la 'parola internamente convincente' nella definizione di Bachtin<sup>8</sup>: «si intreccia strettamente con "la propria parola"», prendendo vita nella coscienza di chi la riceve per diventare «semiproprio, semialtrui», ma anche per entrare in interazione e conflitto con altre parole internamente convincenti.<sup>2</sup> Tali parole, a differenza delle parole autoritarie, generano uno spazio di discussione all'interno della coscienza.

Da una parte il libro, in quanto mezzo di trasmissione di contenuti, crea l'illusione di una «finestra magica» attraverso la quale due interiorità umane possono comunicare «cuore a cuore», nell'espressione di Scurati, e individuare «il luogo in cui ogni esteriorità socioculturale si ricapitola nella esteriorità del linguaggio» diventa impossibile.<sup>10</sup> Dall'altra, questa apparente intimità è controbilanciata dalla molteplicità di tali incontri 'cuore a cuore', dal numero potenzialmente illimitato di fruitori del testo. Il testo letterario – pubblicato – dialoga sì individualmente con ogni lettore, ma la sua forma rende possibile e implica una diffusione ben più importante dei messaggi che trasporta.

Così, se da una parte si ritiene comunemente che «la letteratura possa sì aiutare a comprendere i meccanismi della vita privata e dell'immaginazione personale, ma sia inutile e superflua quando sono in gioco gli interessi più ampi di classi e nazioni», dall'altra proprio l'immaginazione letteraria ha la caratteristica di essere pubblica, tale da guidare «i giudici nel loro giudicare, i legislatori nel loro legiferare, i politici nel misurare la qualità della vita di persone vicine e lontane».<sup>11</sup> A giustificare questo 'potere' della letteratura sarebbero proprio quell'abbassamento di difese, quel coinvolgimento, quel grado di partecipazione che il lettore vive. Le situazioni tipicamente private raffigurate nel romanzo non fanno che agevolare questo fenomeno. Per Nussbaum, dunque

il romanzo costituisce un paradigma stilistico di ragionamento etico che è contestuale senza essere relativistico, un paradigma da cui ricaviamo prescrizioni concrete potenzialmente universalizzabili applicando un'idea generale di fioritura umana a una situazione concreta, nella quale veniamo sollecitati a entrare per il tramite dell'immaginazione. Questa è una forma preziosa di *ragionamento pubblico*, sia all'interno di una singola cultura sia tra più culture.<sup>12</sup>

Vorrei però tornare a riprendere quella peculiarità del testo che è al centro del presente ragionamento, ossia il fatto di trattare il tema della violenza in una delle sue non quantificabili espressioni. Vi sono infatti rapporti molto stretti tra retorica e violenza. L'equivocità della prima è

in opposizione all'immediatezza della seconda: il poter dire (o voler dire) è l'unica forma di resistenza all'indicibile<sup>13</sup>. Scurati nota infatti che l'intensità massima del discorso retorico si raggiunge nelle «*parole ultime* dell'uomo»<sup>14</sup>, al confine con il silenzio definitivo. La parola ordina il tempo, mentre il gesto violento ne scardina i punti di riferimento, genera 'racconti senza inizio né fine', sottrae passato e futuro al loro ordine apparente.

Teresa De Lauretis osserva che la stessa nozione di 'retorica della violenza' presupponga che «some order of language, some kind of discursive representation is at work not only in the concept "violence" but in the social practices of violence as well», quindi se la violenza è nel linguaggio prima o indipendentemente della sua manifestazione nel mondo, allora deve esistere una violenza che è propria dell'uso retorico della parola, riflette la studiosa.<sup>15</sup> Non vorrei interpretare questa osservazione riducendola all'idea che la parola di per sé 'possa essere violenta', ma piuttosto proseguire nella ricerca di rapporti tra parola e violenza che mostrino aspetti più complessi di questo legame di complicità e opposizione, a seconda dei casi.

Secondo Scurati, ad esempio, «la guerra è forse il tema principale del racconto umano» e ritiene che ciò non avvenga per caso: «la narrazione», scrive l'autore, «intrattiene una relazione originaria e fondamentale con il conflitto armato»<sup>16</sup>. Tanto «l'umano narrare la guerra quanto l'umano combatterla», infatti, sarebbero «concorrenti a un'unica impresa di 'domesticazione' culturale della violenza brutta»<sup>17</sup>. La domanda che ci si pone, dunque, è se la narrazione della violenza non sia sempre, comunque, parte di un'impresa di domesticazione della stessa, dal momento che ogni forma di violenza narrata è a sua volta, in tutta la sua brutalità, ascrivibile a una 'forma' precisa con caratteristiche proprie. Lo stupro, l'omicidio, la prevaricazione, nella società, del più forte sul più debole: tutte queste e molte altre manifestazioni di violenza sono al loro interno coerenti o quanto meno possiedono elementi di prevedibilità.

Ogni gesto 'sta per' qualcos'altro, sia questo 'altro' individuabile tramite l'analisi psicologica, sia ascrivibile a motivi economici, ecc. Il fantasma della 'violenza brutta', come la chiama Scurati, o di *senseless violence*, espressione sulla quale discute Blok<sup>18</sup>, è forse una chimera. Proprio Blok ricorda infatti che la violenza è invece dotata di significato anche quando tale significato non viene colto, e che costituisce invece un atto comunicativo<sup>19</sup>.

Ci si domanda, quindi, se un testo letterario avente per oggetto la violenza rappresenti un tentativo concreto di combatterla, o quanto meno di produrre, tramite questo elemento narrativo, effetti riscontrabili nella società alla quale rivolge il testo. Ciò presupporrebbe che per realizzare tale proposito chi scrive tenti di decifrare il contenuto del messaggio costituito dal gesto violento descritto al fine di denunciarlo, discuterlo, contestarlo. In questo caso non si tratterebbe solamente di provare a dare senso a ciò che in apparenza non ne ha, ma di fare un ulteriore passo

avanti: proporre una diversa risposta a una stessa domanda. Ogni testo letterario, infatti, è «al tempo stesso una storia e un discorso»<sup>20</sup>, qualcosa che *ha luogo* tra parola scritta e lettore. È nel modo di produrre la parola che si può ricercare la traccia del discorso, tentarne una comprensione più profonda.

Nei seguenti paragrafi farò riferimento ad alcuni dei romanzi, così come alle interviste realizzate con le autrici degli stessi. Saranno prese in considerazione soprattutto opere di Enisa Bukvić ed Elvira Mujčić, originarie della Bosnia, di Barbara Serdakowski, nata in Polonia ma vissuta in almeno tre continenti, dell'ucraina Marina Sorina, di Irina Țurcanu, proveniente dalla Romania, e di Ornela Vorpsi, scrittrice prima italoфона poi francoфона, nata in Albania. Vengono menzionate anche le opere ma soprattutto le interviste realizzate con Anca Martinas, di origine romena, e con la croata Sarah Zuhra Lukanić.

Vorrei integrare nel mio ragionamento il punto di vista proposto da Martha Nussbaum nella sua analisi del romanzo, quando scrive di voler indagare «sul senso della vita» che questo esprime, e soprattutto «su quale sia il tipo di sentimenti e di immaginazione che vengono posti in essere dalla forma del testo così come questo si porge al lettore ipotetico, sul quale genere di attività di lettura sia incorporato nella forma»<sup>21</sup>. Un'analisi del momento etico del contenuto di un'opera letteraria implica l'astrazione dalla forma artistica e dall'individuazione estetica<sup>22</sup> ovvero, scrive Bachtin, «separare la personalità puramente etica dalla sua incarnazione artistica in un'anima e in un corpo individuali esteticamente significativi»<sup>23</sup>.

È senz'altro difficile operare una separazione netta tra le due dimensioni. Una proposta può essere quella di Lucien Goldmann, che tenta una lettura sociologica del testo letterario e suggerisce di domandarsi chi sia davvero il soggetto dell'opera, se l'individuo che l'ha scritta o il gruppo sociale al quale l'individuo appartiene<sup>24</sup>. Nel porsi tale domanda, Goldmann parte dall'ipotesi che ogni comportamento umano, e così anche la scrittura, costituisca un tentativo di «dare una *risposta significativa* ad una situazione specifica e per ciò stesso tende a creare un equilibrio tra il soggetto dell'azione e l'oggetto cui l'azione si riferisce, il mondo circostante»<sup>25</sup>. Questa ricerca di equilibrio è all'origine di un movimento costante di trasformazione, in quanto azioni precedenti hanno a loro volta generato condizioni che azioni successive tenderanno a superare. «Così le realtà umane si presentano come processi a due facce: destrutturazione di strutturazioni antiche e strutturazione di totalità nuove atte a produrre equilibri che possono soddisfare le nuove esigenze di gruppi sociali che li elaborano»<sup>26</sup>. In questa visione, l'opera letteraria costituisce, al pari di altre, quel tipo di azione ambivalente il cui oggetto è il mondo. Come scrive Sartre, d'altronde, l'uomo è «l'essere che non può vedere una situazione senza cambiarla, perché il suo sguardo congela, distrugge o scolpisce o, come fa l'eternità, cambia

l'oggetto in se stesso»<sup>27</sup>. Così lo sguardo che, attraverso l'opera, viene rivolto a una determinata condizione non può non essere al tempo stesso un intervento su questa condizione.

Ci possiamo domandare se sia appropriato riferire l'opera letteraria al gruppo sociale prima che all'individuo che l'ha scritta. Secondo Goldman, il tentativo di «cogliere l'opera in ciò che ha di specificamente culturale (letterario, filosofico, artistico), l'indagine che la rapporta unicamente o in primo luogo al suo autore può [...] dar conto, *nel migliore dei casi*, della sua unità interna e della relazione tra l'insieme e le sue parti; ma non può in nessun caso stabilire in modo positivo una relazione *dello stesso tipo* tra l'opera e il suo creatore»<sup>28</sup>. Mentre le relazioni tra l'opera e il gruppo sociale, il quale per tramite dell'autore è il vero soggetto della creazione, «sono dello stesso ordine delle relazioni tra gli elementi dell'opera e il suo insieme»<sup>29</sup>. Goldman sostiene che il carattere collettivo della creazione letteraria deriva «dal fatto che le strutture dell'universo dell'opera sono omologhe alle strutture mentali di determinati gruppi sociali o in un rapporto intelligibile con esse, mentre sul piano dei contenuti, vale a dire della creazione d'universi immaginari governati da quelle strutture, lo scrittore gode di una libertà totale»<sup>30</sup>. Il fatto che l'individuo creatore utilizzi o meno la propria esperienza individuale per creare tali universi immaginari è irrilevante per questo tipo di pensiero. È invece significativo che siano i gruppi a elaborare nella coscienza dei loro componenti certe tendenze affettive, intellettuali e delle modalità di «risposta coerente ai problemi sollevati dai loro rapporti con la natura e dai loro rapporti interumani»<sup>31</sup>.

Il legame, proposto da Goldman, tra opere culturali e gruppi sociali esclude alcuni tra questi ultimi, quali la nazione, le generazioni, la famiglia, ecc., in quanto non sarebbero orientati nella loro essenza ad una ristrutturazione globale della società o sua conservazione; l'azione che esercitano sulla coscienza dell'individuo-scrittore sarebbe in grado di spiegare solo certi elementi marginali dell'opera ma non la sua struttura essenziale<sup>32</sup>. Goldman infine contestualizza, almeno in parte, il suo discorso, affermando che nell'era della società dei consumi è necessario ripensare l'idea di coscienza collettiva e suo possibile legame con le opere culturali che diventano, al contempo, prodotti: gli scrittori si troverebbero di fronte a una società che «non li sa più aiutare, se non molto debolmente, a livello della creazione»<sup>33</sup>.

Secondo questo pensiero, dunque, la separazione tra il momento etico e la forma artistica dell'opera sarebbe possibile proprio distinguendone il soggetto tra collettivo e individuale. Questa via sembra essere in grado di conferire maggiore concretezza all'idea dell'impegno unico di 'addomesticare la violenza' sia in relazione ai testi che la narrano che in relazione ai gesti che l'applicano secondo determinati criteri. Ma non solo: implica la possibilità che determinate richieste di giustizia, di prevenzione, di modifica dello status quo presenti nei discorsi di un testo letterario possano in verità provenire da interi gruppi interessati e manifestarsi per tramite

dell'autore, intento invece a produrre la sua opera artistica. Non sarà lo scopo delle seguenti pagine la ricerca di tale soggetto collettivo alla base dell'opera letteraria, tuttavia è importante individuare a chi l'opera appartiene e il valore che questo dato può avere nella sua successiva lettura.

#### 4.2 *Scrivere da una posizione*

Mentre le donne costituiscono circa la metà della popolazione femminile in Italia, il forte sviluppo della «scrittura diasporica femminile» ha prodotto un impatto che, secondo Lidia Curti, «conduce a una necessaria riformulazione della cultura, letteratura e storia dell'Italia moderna»<sup>34</sup>. E se già alla fine degli anni Novanta Armando Gnisci osservava – basandosi, tra altre cose, sui dati del concorso letterario Eks&Tra attivo in quel periodo - che la letteratura italiana della migrazione presentava una peculiare condizione di parità numerica fra autori e autrici<sup>35</sup>, oggi è possibile affermare che le donne immigrate che scrivono sono più degli uomini non solo numericamente ma anche proporzionalmente<sup>36</sup>. Sappiamo anche che a un'alta concentrazione di donne in una determinata popolazione di immigrati corrisponde in molti casi un numero elevato di donne che scrivono, così come un'alta concentrazione di scrittrici per popolazione residente<sup>37</sup>. Ma ciò che Gnisci definisce «un evento di straordinaria significatività» si rivela nel momento in cui il confronto viene fatto con la realtà della letteratura italiana del Novecento, la quale «non può nemmeno da lontano vantare una simile parità»<sup>38</sup>.

Non bisogna dimenticare che una simile parità – o disparità – non vive disgiunta dalle condizioni nelle quali si manifesta: stretto e oscuro al tempo stesso è il suo rapporto con i meccanismi dell'editoria, grande, media e piccola, con il sistema dei concorsi letterari, con le immagini proposte dai media, con la più immediata attualità, oltre che con le condizioni sociali, culturali, economiche, di colei o colui che scrive. Tuttavia, l'insieme dei dati permette forse di non ricorrere alla categoria 'scrittrici migranti' come a un guscio vuoto, ma di riconoscerci alcune caratteristiche proprie tali da suscitare domande precise. Inoltre, volendo per un momento mettere da parte tutta la contestualizzazione che la cautela impone, si potrebbe ipotizzare che esista qualcosa di specificamente femminile nella scrittura della migrazione – oggi, qui - o di profondamente 'migrante' nello scrivere delle donne.

Nell'introduzione allo studio sul viaggio delle donne, Silvestre e Valerio definiscono il viaggio «passaggio dalla necessità alla libertà», più che per gli uomini per le donne, alle quali spostarsi autonomamente non sempre – anzi, quasi mai – è stato concesso dalla società. Il significato di



questa difficoltà può essere facilmente colto se si pensa al viaggio in quanto «metafora della conoscenza di sé» e al tempo stesso «simbolo a valenza multipla della nostra coscienza morale»<sup>39</sup>, nelle definizioni di Hacking, ovvero come esperienze non concesse alle donne in molte epoche e società, ben più di qualsiasi spostamento geografico. Non c'è da sorprendersi, quindi, se il viaggio «ha sostanziato l'individualità femminile come autonomia, ha consentito una nuova coscienza della propria identità, ha trasformato la mentalità della donna aprendole sguardi meno parziali, nuovi orizzonti»<sup>40</sup>. Silvestre e Valerio concentrano il loro studio attorno a viaggi diversi da quelli che hanno come scopo la migrazione economica e si riferiscono a donne occidentali appartenenti a diverse epoche storiche. Anche le due studiose, tuttavia, parlando di tempi più recenti, definiscono il viaggio delle donne come «un percorso interiore alla ricerca della propria identità», e osservano: «Fare i bagagli e partire significa mettersi in discussione, proporre un bilancio della propria esistenza e di quella di genere, significa capire gli errori commessi, senza ritornare indietro»<sup>41</sup>. Il mancato ritorno (o il ritorno là, dove nulla è come prima o quando non si è più come prima, che è poi la stessa cosa) è un elemento caratterizzante dell'esperienza migratoria. E rispetto a ciò un bilancio accurato della propria esistenza appare come una conseguenza naturale. Va osservato che, se è possibile parlare di un 'viaggio delle donne' diverso, storicamente e socialmente, dal 'viaggio degli uomini', così certamente anche la 'migrazione delle donne' è qualcosa di diverso dalla 'migrazione degli uomini'. E non soltanto perché spesso le motivazioni a migrare differiscono<sup>42</sup>, ma soprattutto perché le donne immigrate affrontano anche diverse sfide nel processo di adattamento e hanno diversi percorsi, diversi ritmi di integrazione. Le donne migranti prendono in mano il loro destino e affermano la loro indipendenza, scrive Lidia Curti, «seguendo la strada dell'eroe del poema classico e con simili motivazioni: fuga ma anche sete di conoscenza, bisogno ma anche emancipazione»<sup>43</sup>.

Il cambiamento del ruolo sociale vissuto dalle donne che migrano è più forte di quello che vivono gli uomini migranti<sup>44</sup>. Per fare un esempio, spesso si trovano a rielaborare il proprio ruolo femminile o la propria posizione nella famiglia come conseguenza della migrazione<sup>45</sup>. La stessa scelta di migrare può essere associata a un cambiamento precedente: secondo alcune ricerche, infatti, sono più le donne separate, vedove o comunque libere tra migranti rispetto agli uomini, che invece più spesso sono sposati<sup>46</sup>. La ricerca citata è stata realizzata negli anni Novanta, ma ad oggi la popolazione migrante femminile non ha smesso di aumentare così come si sono moltiplicati i luoghi d'origine<sup>47</sup>. Nuove aree geografiche sono state interessate dall'emigrazione femminile, come l'area dell'Europa centro-orientale cui appartengono le autrici qui citate, e si può presumere che nuove altrettante sfide sociali caratterizzino il loro migrare.

Questi intensi spostamenti migratori hanno generato a loro volta nuove «narrative del movimento» che, scrive Clotilde Barbarulli, rispecchiano «la complessità del nostro tempo» attraverso la voce di «soggetti pluristratificati e non unitari»<sup>48</sup>. La letteratura migrante in lingua italiana sarebbe dunque, «un'esperienza nomadica che abita e inquieta il linguaggio con una pluralità di sguardi sulla complessità del rapporto fra la propria storia, il percorso e il contesto attuale»<sup>49</sup>. Il viaggio così s'imprimerebbe nel linguaggio stesso, resterebbe a imporre la propria forma proiettata, come una sagoma dentro la quale collocare le parole. E lo scrittore della post-migrazione, se così lo si può denominare, resterebbe un viaggiatore eterno, dalla destinazione incerta, come lo è il nomade. Rosi Braidotti accosta la figura del nomade a quella del cartografo, con la differenza che il nomade sa «leggere mappe invisibili, o mappe scritte nel vento, sulla sabbia e i sassi, nella vegetazione»<sup>50</sup>. Così, spesso anche alla figura dello scrittore vengono idealmente attribuite capacità straordinarie di lettura della realtà, dovuta al saperla percorrere in direzioni diverse, originali.

Molte scrittrici migranti descrivono il proprio processo di scrittura come una forma di spostamento. Helena Janeczek, ad esempio, lo paragona a una discesa in miniera: «un viaggio di scoperta e anche, a modo suo, d'avventura, molto ma molto più appassionante e gratificante che foriero di sofferenza»<sup>51</sup>. Jarmila Očkayová ricorda che lo 'spostamento' più importante che riguarda la scrittura di chi migra è quello verso l'utilizzo della nuova lingua, mentre il rapporto con il Paese d'origine, molto più che spaziale, «diventa un rapporto tra il presente e il passato, ha a che fare più con la distanza nel tempo che non con distanze geografiche»<sup>52</sup>. E, ancora, Ingrid Coman nota che «in fondo siamo solo delle strane grosse lumache che vanno in giro con la casa non più dietro, ma dentro»<sup>53</sup>.

Nel momento in cui si afferma che gli spostamenti migratori generano narrative proprie, sembra che un passaggio venga dato per scontato oppure lasciato al proprio mistero. Le narrative nascono sì da un contesto generale, da una concomitanza di condizioni, da individui concreti con una propria storia e vocazione, non ultimo da un incontro, incontro tra questi individui e una precisa società. Tuttavia la tentazione di saltare, mentalmente, da fenomeno a fenomeno è forte. Questo passaggio, invece, è molto importante per la presente ricerca, e qualche sforzo per comprendere in quale modo avvenga, pur sottolineando di trovarci ora nell'area delle supposizioni, si ritiene necessario.

Sarà interessante, quindi, allontanarsi per un momento dal contesto della migrazione e riflettere su quanto studi di psicologia affermano in merito alla creatività, in particolar modo la creatività letteraria. Ecco una proposta di Adriano Pagnin e Stefania Vergine che sembra voler delineare razionalmente l'evento della cosiddetta ispirazione creativa:

una forte impressione attuale sveglia nel poeta il ricordo di un episodio anteriore perlopiù risalente all'infanzia, e da questo deriva ora il desiderio, che si crea il proprio appagamento nella produzione poetica; nella stessa produzione poetica si rivelano elementi tanto del fatto recente che ha fornito lo spunto quanto dell'antico ricordo.<sup>54</sup>

Al di là di quanto possa essere condivisa, è curioso notare come questa descrizione interpreti il desiderio di creazione alla luce del rapporto che l'individuo creatore ha con il passato. Più precisamente, il desiderio nascerebbe da una particolare e specifica tensione tra il passato e il momento presente. Gli stessi studiosi associano l'origine della spinta creativa alla tendenza a fantasticare proprio come fanno i bambini che sono in grado di raffigurarsi mondi al di fuori dalla realtà. Ciò che caratterizzerebbe l'età adulta, però, è che «l'uomo felice non fantastica; solo l'insoddisfatto lo fa. Sono desideri insoddisfatti le forze promotrici delle fantasie, e ogni singola fantasia è un appagamento di un desiderio, una correzione della realtà che ci lascia insoddisfatti»<sup>55</sup>. La creatività figlia dell'insoddisfazione è un'idea non nuova e non esclusiva del punto di vista psicologico. Se vista in genere come capacità di innovazione, spinta ad intervenire sull'ambiente naturale o, più in generale, su quanto è dato, la creatività può anche essere intesa come strumento compensatorio per l'inaffidabilità dell'istinto umano, quindi espressione della sua imperfetta capacità di adattamento all'ambiente.<sup>56</sup> Così, d'altronde, la cultura genera una «dotazione vitale di ciò che manca strutturalmente all'uomo biologico»<sup>57</sup>.

Partendo da questo punto di vista, è possibile assumere che il gesto creativo sia strettamente connesso ai processi di adattamento e al tempo stesso azione indirizzata verso un ambiente che ha mancato nel soddisfare le esigenze dell'individuo. Si potrebbe dunque affermare che l'ambiente ostile o il mancato incontro tra le proprie esigenze e l'ambiente circostante stimolino, da un punto di vista generale, la creatività degli individui.

Avvicinandoci alla questione specifica della creazione dell'opera letteraria, nel nostro caso la forma narrativa, gli psicologi sopra citati prendono in esame la figura dell'eroe: figura centrale per la quale «l'autore cerca di guadagnare con ogni mezzo la nostra simpatia» e che «sembra proteggere con una provvidenza particolare»<sup>58</sup>. È certamente vero che l'eroe deve restare vivo e 'capace' di rimanere al centro della trama, pena l'impossibilità di proseguimento della narrazione stessa; ma in questa cura, in questa preoccupazione per la sua sorte gli studiosi vedono piuttosto il rapporto dell'autore con se stesso. E se, in un campo totalmente diverso, Michail Bachtin osserva che «l'artista che lotta per un'immagine determinata e stabile di un eroe lotta, in larga misura, con se stesso»<sup>59</sup>, gli studiosi sostengono che l'autore scinde, «in base ai dati dell'auto-osservazione, il proprio Io in io parziali, personificando in più eroi i conflitti che agitano la propria vita

interiore»<sup>60</sup>. Quest'auto-osservazione vanificherebbe, o quasi, ogni tentativo di tracciare una linea di demarcazione netta tra ciò che appartiene al genere dell'autobiografia e ciò che invece rappresenta un'opera di finzione. Ogni evento che, in quanto lettori, ci coinvolge man mano che ci facciamo attraversare dalla trama di un testo letterario, sarebbe una proiezione dei conflitti interiori dell'autore, costituendo anche una rappresentazione del mondo interiore – in tensione – di colui che ha disposto in quel modo gli eventi per noi.

Dal punto di vista psicologico, rappresenterebbe un'eccezione alla regola il romanzo cosiddetto 'eccentrico', nel quale «il personaggio introdotto quale eroe ha una minima parte come attore, e invece contempla come osservatore le azioni e le sofferenze altrui»<sup>61</sup>. È curioso notare, a questo punto, che proprio di 'eccentricità' parla Sonia Sabelli nel suo saggio dedicato alle scrittrici migranti<sup>62</sup>. Confrontando il modo in cui il termine viene impiegato nei due casi, infatti, notiamo che non si trovano in totale dissonanza. Le scrittrici eccentriche di cui Sabelli scrive, infatti, sono le autrici migranti che, partendo dal proprio posizionamento e «dall'assunzione di responsabilità per questa posizione» svelano «l'ambivalenza tra l'idea di multiculturalismo come evento liberatorio, come apertura di una possibilità anti-autoritaria, e l'aspetto tragico della frammentazione, del sessismo e dell'emarginazione»<sup>63</sup>. L'eccentricità corrisponderebbe, in entrambi i diversissimi discorsi, a uno sguardo a partire dalla propria posizione, uno sguardo tutt'altro che indifferente ma dotato di una particolare motivazione, e nel quale il punto di partenza è il sé ma il cui baricentro sembrerebbe spostarsi verso l'esterno. I testi di autrici migranti commentati da Sabelli non rinunciano ad esaminare la società cui si rivolgono e sembrano avere un certo intento costruttivo che va al di là di un semplice volo della fantasia. Ciò non significa che l'eccentricità, nel modo in cui l'intendevano Pagnin e Vergine abbia applicazione qui, ma è pur vero che il posizionarsi consapevolmente implica non disperdersi, non moltiplicarsi, non tentare infine di far perdere le proprie tracce distribuendosi su posizioni diverse.

Quale è la *posizione* della donna immigrata che scrive? L'identità è anche risultato di un vissuto.<sup>64</sup> Si parla e si scrive sempre da un tempo e un luogo particolari, fa notare Stuart Hall, da una storia e da una cultura specifiche.<sup>65</sup> Adrienne Rich cita le parole di Virginia Woolf e propone di collocarsi, in quanto donna, nel «mondo intero» piuttosto che all'interno di una determinata nazione<sup>66</sup>, mentre evidenzia l'esistenza di un'ossessione generale verso la questione delle proprie origini<sup>67</sup>. Stefania De Petris, nel commentare l'articolo di Rich, osserva che nella posizione che esprime si cela il fondamento di ciò che viene definito *politics of location*. «La consapevolezza della molteplicità delle proprie collocazioni, della convergenza su ogni corpo di vari assi di differenziazione e di potere [...] rende instabile lo stesso soggetto conoscente, opinabile ogni sua prospettiva sulla realtà, non-innocente ogni sua presa di parola; e rende impossibile professare un

atteggiamento di estraneità o di indifferenza»<sup>68</sup>. Il senso di questa riflessione, infatti, non è nella «pretesa egemonica di poter essere ovunque 'a casa propria'» ma piuttosto nel «non essere al proprio posto in nessun luogo specifico, perché non c'è un'unica identità forte che possa riconoscersi pienamente in una qualche definizione di sé»<sup>69</sup>. Secondo tale prospettiva la propria 'casa' diventa «uno spazio politico attivato dalla consapevolezza del legame con altre forme di marginalità e dalla comune volontà di trasformazione»<sup>70</sup>. Questo concetto di *location* si lega intimamente alla dimensione dell'*agency*, che De Petris definisce come «capacità di azione e di risignificazione, ma anche capacità di costruire relazioni e alleanze politiche a partire dai vincoli posti dalla propria collocazione all'interno dei molteplici assi di differenziazione che 'strutturano' l'identità soggettiva»<sup>71</sup>. Così, la posizione della donna immigrata vista attraverso il concetto di *location* permette anche di conferire un particolare valore alla sua scrittura laddove questa si assume il compito di esplorare tale identità distribuita e molteplice.

Ma si scrive anche a partire dall'esperienza trascorsa, dalla condizione attuale, apparentemente definibile, dalla posizione in continua evoluzione di chi si muove e, facendolo, sposta il mondo attorno a sé. Secondo Sartre, per esempio, scoprire la propria vocazione di scrittore può coincidere con la scoperta dell'argomento di cui ci si occuperà: ciò in maniera evidente là dove colui che scrive si trova in una condizione di marginalità. Parlando di Richard Wright, osserva: «è l'uomo che vede i bianchi dal di fuori, che dal di fuori assimila la cultura bianca, e ogni suo libro dimostrerà l'alienazione della razza negra in seno alla società americana»<sup>72</sup>. Secondo la sua osservazione, proprio la condizione di marginalità renderebbe minima la probabilità che l'opera derivante da un tale scrittore non tenti di affrontare in maniera attiva proprio la sua condizione, comune anche ad altri.

Abbiamo già menzionato alcune diversità di percorso migratorio tra donne e uomini, ma altri aspetti della vita sociale si presentano una volta su suolo italiano. Può essere utile ricordare che le donne immigrate rischiano maggiormente, rispetto alle donne italiane, di essere vittime di certe violenze, quali le molestie sul luogo di lavoro o la perdita del posto a causa della scelta di sposarsi e avere dei figli<sup>73</sup>. Del ricatto sessuale racconta Duška Kovačević in un romanzo la cui protagonista si trova a salvare non solo la propria ma la stabilità economica della famiglia, dal momento che «Se non avesse fatto quello che andava fatto, suo marito sarebbe stato licenziato e sarebbe stata tutta colpa sua»<sup>74</sup>. Invece Svetlana, protagonista del romanzo *Voglio un marito italiano* di Marina Sorina, si sente dire, dopo cinque anni di lavoro, «Lei è giovane, vorrà certo mettere su una famiglia, avere dei figli. [...] Non possiamo assumerci il rischio di pagare la maternità a tutte [...]»<sup>75</sup>.

Coinvolge tipicamente donne straniere il mercato del sesso con le sue violenze, situazione della quale i testi letterari ci forniscono racconti esemplari: se Svetlana riesce a sfuggire all'organizzazione criminale che la cattura per destinarla alle strade italiane, Lia, nel romanzo *Dalla Romania senza amore* di Anca Martinas, cade vittima di suoi stessi connazionali la cui attività decide di denunciare. Tra le donne che in Europa subiscono violenza domestica, infine, le immigrate hanno minore propensione a denunciare tali fatti: la ragione è da ricercarsi nei rischi che le stesse correrebbero, non essendo sempre indipendenti economicamente e non avendo il diritto di rimanere su suolo italiano se non per motivi familiari<sup>76</sup>. La posizione di queste donne è infatti caratterizzata da vulnerabilità e incertezza in un grande numero di casi.

Ritornando alla scrittura e al quesito di fondo, ossia come le donne immigrate scrivano a partire dalla loro specifica posizione, ricordiamo che non è possibile qui tentare risposte tramite una comparazione tra autori e autrici, tra immigrate e italiane, tra immigrate provenienti da certe aree geografiche piuttosto che altre. Ma può essere significativa l'analisi della differenza percepita, del che cosa sia riconosciuto come messaggio da offrire in quanto appartenenti a una certa – non scontata – categoria. Georg Simmel, introducendo i propri pensieri in merito alla partecipazione delle donne alla produzione culturale, esprime l'idea che esse debbano sì partecipare ma non nel senso di 'fare ciò che fanno gli uomini', al contrario per fare ciò che questi ultimi *non sono in grado di fare*<sup>77</sup>. Tale possibilità, a suo avviso, si realizza idealmente nel campo dell'arte, soprattutto nel campo della letteratura<sup>78</sup>. È il romanzo, a suo avviso, la forma più adatta alla scrittura delle donne in quanto permette più facilmente di esprimere le cosiddette *nuances* femminili.<sup>79</sup> Nonostante l'ombra del tempo che portano addosso, è però possibile provare a tradurre queste considerazioni in un linguaggio più attuale chiedendosi in che cosa si esprimano tali *nuances* femminili che agli uomini (scrittori) non sarebbero proprie.

Ci si vuole domandare quindi se lo scrivere per le donne in esame possa corrispondere a qualche vocazione specifica, se tale scrittura si preponga determinati scopi *a partire* dalla posizione di chi scrive. Enisa Bukvić, nel suo romanzo/saggio *Io noi le altre* afferma che per dare vita a quella sua narrazione che attraversa il destino di numerose donne immigrate l'autrice sia «partita dalla consapevolezza che noi donne siamo una grande forza»; l'autrice è convinta, infatti, che «la vita e il futuro su questo pianeta dipenderanno soprattutto da noi»<sup>80</sup>. Una vocazione, dunque, senz'altro ambiziosa e per nulla celata.

Secondo Martha Nussbaum, il romanzo è in grado di «dire ai lettori di prestare attenzione a questo e non a quello, di essere attivi in questi modi e non in altri. Li porta ad assumere certi atteggiamenti mentali ed emotivi e non altri»<sup>81</sup>. Lo scopo dei paragrafi che seguono, dunque, sarà di comprendere quali atteggiamenti mentali ed emotivi tendano a suscitare determinati romanzi di

autrici migranti, quali meccanismi siano adoperati per ottenere questo effetto e quale ruolo, infine, giochi in tutto ciò il parlare di violenza.

#### 4.3 *Pratiche di osservazione*

Dalle interviste realizzate ad autrici le cui opere vengono qui trattate, emerge come la scrittura nasca, per diverse di loro, dall'osservazione più che dalla fantasia. Duška Kovačević, raccontando nell'intervista la genesi di *Zora e Safet*, i protagonisti del suo romanzo, spiega di aver 'ascoltato' come quando in teatro si ascolta un personaggio che si deve interpretare: «devi [...] metterti da parte e lasciare che emerga»<sup>82</sup>. Questo interessante accostamento tra il personaggio dell'opera letteraria e il personaggio teatrale implica che entrambi vengano effettivamente interpretati. Così, personaggi di Kovačević *emergono* da una profondità dove sono già presenti. Sono il risultato dell'ascolto, un ascolto che attraverso le figure delineate dall'immaginario della scrittrice filtrano dati provenienti dalla realtà.

Anche Irina Țurcanu si vede accanto ai propri personaggi e non percepisce le storie che li riguardano come qualcosa di totalmente proveniente da sé: le loro storie, spiega nel corso del nostro colloquio, «arrivano» e «trascinano».<sup>83</sup> Le sue trame, d'altronde, seguono spesso schemi classici e i personaggi risultano dotati di alcuni elementi di prevedibilità. Questo percepire la direzione, per così dire, *giusta* che la storia deve prendere è quindi comprensibile anche in questo senso. Gli eventi narrati infatti corrispondono a una sorta di grammatica e richiedono a loro volta altri eventi che ne confermino la regola, quindi la leggibilità nell'insieme. Come osserva Lois Bueler, la struttura della trama funziona in maniera spesso affine alle strutture del linguaggio<sup>84</sup>: «native speakers agree on *what sounds right*»<sup>85</sup>. La leggibilità di cui si parla qui non riguarda la comprensione del singolo episodio o del suo immediato concatenarsi con l'episodio successivo o precedente, ma è da interpretarsi piuttosto alla luce dell'opera completa. Talvolta l'ascolto di cui racconta Kovačević sopra può rivolgersi al suo interno. E se colui che scrive è anche il protagonista dell'opera, come accade in testi di tipo autobiografico, allora la ricerca di leggibilità avviene prima di tutto nei confronti del proprio percorso di vita, affinché questa possa essere tradotta in trama. Nel corso dell'intervista l'autrice afferma che «da vita scrive le cose migliori. E quindi è questione di rendersene conto e raccogliere quello che c'è»<sup>86</sup>.

Enisa Bukvić, i cui testi hanno sempre al centro il percorso personale dell'autrice e vengono presentati rigorosamente in prima persona, risponde negativamente quando le viene chiesto se abbia mai considerato di scrivere un racconto basato totalmente sulla fantasia: «nella vita

succedono così tante cose, perché uno deve pure utilizzare la fantasia?». La fantasia, piuttosto, serve per rifletterci, conclude.<sup>87</sup> La sua affermazione è interessante nella misura in cui riconosce il valore della fantasia non nella creazione di una trama ex novo, ma nella possibilità di conferire senso alla vita reale, in modo tale da poterla poi destinare al testo scritto. Introducendo il suo secondo libro, *Io noi e le altre*, Bukvić commenta così l'esperienza di scrittura del primo:

Scrivendo il mio precedente libro, *Il nostro viaggio*, ho raccontato una buona parte della mia storia e questo mi ha aiutata a mettere in ordine molte cose dentro di me, oltre che a comprendere una parte di quelle che mi circondano. Ho chiarito la mia identità e sono riuscita a valorizzarmi abbastanza, a capirmi e, finalmente, a cominciare ad amarmi. Questo percorso mi ha insegnato ad aprirmi e mi ha aiutata a diventare sempre più sincera con me stessa e con gli altri ma, al contempo, ha provocato dei grandi cambiamenti dentro di me e nel mio comportamento con gli altri. Tutto questo lavoro su me stessa riguarda solo alcune parti della mia ricerca interiore, quella più nascosta. È un lavoro che va continuato, in profondità, giorno per giorno, con un occhio attento ai comportamenti. Questo mi permette d'osservare i miei cambiamenti come conseguenza della crescita. Allo stesso tempo, scrivo le mie percezioni, lasciandole prima cristallizzare.<sup>88</sup>

Molte sono le affermazioni interessanti in questo estratto. Ma ciò che si vuole mettere in evidenza è proprio il legame profondo che si svela tra ascolto di sé, scrittura e conferimento di senso alla propria esistenza. La necessità, o la scelta, di narrare mette di fronte alla necessità di ordinare la realtà che si osserva. E questo processo restituisce poi a sua volta un ordine alla persona *reale* che ha vissuto gli eventi in maniera spontanea, imprevedibile e originariamente *non ordinata*. Si assiste dunque a uno sdoppiamento tra la persona che narra e la persona di cui si narra; le loro esperienze sono divergenti in un aspetto essenziale. Il fatto che entrambe si riconducano allo stesso individuo non elimina la differenza tra le due nella totalità artistica, scrive Bachtin: «È possibile infatti la domanda: come io raffiguro me stesso?, distinta dalla domanda: chi sono io?»<sup>89</sup>. La parte in scena, quella che poi appare agli occhi del lettore è un «essere di carta»<sup>90</sup> come ogni altro personaggio fittizio, e costituisce qualcosa d'altro rispetto a chi scrive, fa notare Barthes. Il paradosso dell'identità ritrovata attraverso la narrazione di sé non fa che sottolineare questo sdoppiamento: come «l'intreccio della mia vita personale è creato dagli altri», così «anche la visione estetica del mondo, l'immagine del mondo è creata soltanto dalla vita compiuta o compatibile degli altri, suoi eroi»<sup>91</sup>. Per raccontarsi in quanto eroe (vedersi quindi come attore di una trama con un inizio e una fine, cosa che non accade, secondo Bachtin, nella vita 'vera') è necessario diventare osservatore. E così, l'identità riconosciuta attraverso il proprio testo autobiografico è generata da un esercizio di alterità, di rendersi per un momento estraneo.



Ma è possibile utilizzare il percorso della propria vita come struttura narrativa alla quale allacciare osservazioni che non riguardano necessariamente la sola vita interiore o eventi che non hanno al proprio centro la vita dell'autore. Ancora Bachtin individua due tipi fondamentali di coscienza autobiografica della vita e di conferimento di forma alla vita: il primo di tipo eroico-avventuroso, caratterizzato dall'individualismo, da una certa ingenuità e dalla brama intima, di chi scrive, di essere amato. Il secondo, che denomina socio-domestico, ha al suo centro i valori sociali e si concentra piuttosto sulla storia di un determinato gruppo, sulla quotidianità del quale cade l'accento del racconto<sup>92</sup>. In un certo senso, questa seconda forma richiama il concetto di eccentricità poco sopra discusso in entrambe le sue forme: sia in quanto atteggiamento psicologico dell'eroe, qui autore/eroe, di proiettare la propria attenzione al di fuori di sé e servire semmai da ponte tra ciò che viene osservato e il destinatario del racconto, sia in quanto atteggiamento politico che mira a utilizzare la propria posizione come punto di partenza per affrontare tematiche di valore sociale.

La necessità di produrre un racconto, scritto o reso in forma orale, impone non soltanto di ordinare i contenuti interni e di conferire loro un senso dato dall'interdipendenza ma anche di contestualizzarli in maniera sensata. Ciò accade anche nella resa di testimonianze di catastrofi o guerre, dove la linea di demarcazione tra l'individuale e il collettivo può diventare sottile e la necessità di incanalare il racconto all'interno di una trama può manifestarsi sotto forma di un vero e proprio genere.<sup>93</sup> Ciò si rivela anche in contesti quali la raccolta di storie di vita per una ricerca sociologica, situazione nella quale gli individui possono interpretare in maniere diverse la richiesta di 'raccontare di sé'<sup>94</sup>, quindi offrire una molteplicità di informazioni riguardanti la comunità dalla quale provengono e il percorso di questa comunità nell'insieme, oltre che un'ampia panoramica del proprio passato.

Confrontandosi con la possibilità di scrivere storie 'di fantasia', Enisa Bukvić sottolinea con forza che se i suoi libri raccontano sempre una sua esperienza personale e, più concretamente, un periodo della sua vita, dall'altra parte i temi che tratta sono universali. «Può essere un'esperienza banale» la guerra, un percorso di integrazione, un vissuto di mobbing?<sup>95</sup>, si chiede, come a voler difendere la propria scelta, sottolineandone un valore pubblico quasi superiore a quello individuale.

Ecco che l'esercizio dell'osservazione emergere consapevolmente come possibilità di tradurre, dalla propria posizione – svantaggiata o privilegiata a seconda dei punti di vista – determinate esperienze che possono non essere accessibili a tutti. Utilizzando sempre la prima persona, nelle sue opere Bukvić si rivolge al lettore così come potrebbe fare con una persona incontrata casualmente, un amico di lunga data o uno sconosciuto, per *informarlo* di situazioni concrete. Per

esempio, del fatto che esistano molte donne straniere, in particolare modo bosniache, che, vivendo in Italia, sono riuscite a costruirsi una vita più che dignitosa; del fatto che l'esperienza della guerra lasci un segno indelebile; di come operino diverse realtà professionali che hanno al centro gli aiuti umanitari, e così via.

Il racconto di determinati eventi come conseguenza naturale dell'osservazione e, prima ancora, del fatto che tali eventi esistano nel mondo reale è un meccanismo descritto da diverse tra le autrici intervistate. Ornela Vorpsi, confrontata nel corso della nostra intervista, con i numerosi episodi di violenza raffigurati nei suoi romanzi, afferma di non fare altro che «trarre da me [...] quello che vivo o che vedo e che osservo». Quindi spiega: «quando io sono venuta al mondo, il mondo era *già* là, con le sue regole, [...] con la sua violenza, [...] meraviglia, catastrofi e terrore»<sup>96</sup>. Il testo appare così una conseguenza naturale dell'incontro con il mondo e i contenuti, le impressioni, che questo è in grado di offrire attraverso l'esperienza di vita.

Un effetto simile produce quell'osservazione indiretta che passa attraverso i media. Barbara Serdakowski, scrittrice di origine polacca e il cui libro *Katerina e la sua guerra* è ambientato nei Balcani, spiega nell'intervista da me raccolta che l'origine sia stata proprio l'intensa copertura del conflitto realizzata dai notiziari e nella stampa in Italia, dove già viveva in quel periodo<sup>97</sup>. La realtà osservata entra in una particolare interazione con la storia personale di Serdakowski nel momento in cui la guerra vista sugli schermi risveglia la guerra che la sua famiglia ha vissuto ancora prima della sua nascita, guerra che mai ha voluto abbandonare suo padre, profondamente segnato da quell'esperienza. Così, la violenza dei Balcani diventa *una violenza come un'altra*, nel senso che permette di raccontare una storia che potrebbe avvenire nel corso di una guerra scoppiata altrove, forse anche in un altro tempo.

Un atteggiamento invece più sistematico di osservazione e studio della realtà è testimoniato da Marina Sorina. Messa di fronte alla richiesta dell'editore di scrivere un libro che raccontasse 'le cose come stanno' sull'argomento delle donne dell'Est che vengono in Italia per ragioni diverse, l'autrice ha elaborato una tecnica rigorosa. Per cominciare ha chiesto alle conoscenti immigrate quali fossero le loro prime impressioni della vita in Italia. Poiché il libro avrebbe dovuto rappresentare determinate categorie di donne, la sua attenzione, non senza l'intervento dell'editore, si è rivolta ai fenomeni più comunemente associati a questa provenienza geografica: le attività di badante e di prostituta. Mentre, nel corso del nostro colloquio, Sorina racconta di aver utilizzato maggiormente la fantasia per raffigurare il mondo delle badanti, l'universo della prostituzione è stato ispirato da esperienze diverse vissute dall'autrice. Una di queste è stata l'ascolto, su un autobus, di conversazioni tra prostitute di lingua russa; un'altra, il lavoro come

traduttrice per un fotografo che, per un proprio progetto sulle donne migranti, aveva voluto fotografare una prostituta.<sup>98</sup>

Sorina racconta come gli incontri con altre donne siano confluiti nel personaggio unitario di Svetlana, una giovane ucraina che viene in Italia per acquistare merce da vendere al mercato, e vi rimane per errore, attraversando entrambi gli universi comunemente attribuiti alle donne dell'Est (nonostante, lo osserva anche Sorina, tali universi non si sfiorino nella vita reale). La donna conosce infine un giovane italiano e arriva a regolarizzare la propria situazione. Il ruolo di traduttrice svolto in apparenza solo per la durata dell'incontro casuale che Sorina ha avuto con la prostituta si protrae ben oltre. L'autrice sente di poter 'tradurre' altro, ancora, più in profondità, e il testo ne fornisce l'occasione.

Un episodio simile è vissuto da Irina Țurcanu, che rimane colpita dalla prima esperienza di interpretariato in carcere. Il colloquio, descritto nel corso della nostra intervista, coinvolge una donna romena accusata di furto. L'autrice sente di trovarsi «in mezzo» tra la donna e il giudice, non solo fisicamente ma anche moralmente. «Sono buona? Sono cattiva?», spiega di essersi domandata alla fine, e ancora: «Sono con gli italiani o sono con i romeni?»<sup>99</sup>. L'impotenza sperimentata nello svolgere il ruolo di traduttrice, e nient'altro che traduttrice, può essere mitigata solamente dalla narrazione. Țurcanu allora percepisce l'urgenza di scrivere su quanto è accaduto<sup>100</sup>. Tale soluzione non è in grado di modificare i ruoli: l'autrice resterà in quella posizione intermedia nella quale può agire da tramite ma non alterare il corso degli eventi. Eppure, si tratta di una soluzione: ciò che Țurcanu traduce nel suo racconto è la realtà vista dalla sua particolare posizione, non più neutrale, non condizionata dalla necessità di annullarsi che la professionalità richiedeva. L'alone che l'esperienza le lascia mette in dubbio la stessa sua posizione.

L'incontro fra due culture e di due diverse società stimola l'osservazione e i frutti sono evidenti in alcuni testi. Il romanzo di Marina Sorina, oltre a nascere da un attento studio, ne porta i risultati attraverso sulla pagina. Quando il percorso di Svetlana la spinge sempre più vicino alla società italiana, facendole conoscere gli usi e i costumi di questa società attraverso il contatto con una famiglia o le relazioni nel mondo del lavoro, i confronti si fanno sempre più fitti fino ad arrivare a una concentrazione esemplare: l'osservazione prende quasi il posto della trama.

[...] nella società italiana l'importante era non importunare il prossimo e per assicurare questo lo si ignorava del tutto.<sup>101</sup>

[...] avevo alla fine definito la formula di una buona conversazione italiana. Se volevi essere adeguato, dovevi parlare con molta enfasi di cose minime, sorvolare sulle cose serie, lamentarti di cose che nessuno poteva cambiare e non chiedere mai altri consigli su

argomenti davvero importanti per te, sarebbe stato considerato come un atto egoistico. Così, un paio di scarpe nuove o un sugo di pomodoro cucinato il giorno prima meritavano aggettivi fortissimi e una profusione di lodi, mentre una grave malattia di un familiare o un pesante litigio con il marito poteva essere liquidato con un generico “ho avuto dei dispiaceri in casa”<sup>102</sup>.

Per non essere inopportuni, si andava raramente a trovare i familiari [...]. All'inizio avevo creduto che non fossero in buoni rapporti; ma con gli anni mi ero resa conto che si volevano un bene dell'anima e proprio per questo non si sognavano nemmeno di trovarsi senza un preavviso. Sarebbe stato imbarazzante trovarla in pigiama e con la casa sottosopra. Bisognava fare bella figura e di conseguenza lasciare all'altro la possibilità di fare altrettanto.<sup>103</sup>

Se l'osservazione della società è certamente un aspetto presente nelle opere di molte delle autrici esaminate, e senz'altro di numerosi autori migranti, una distinzione netta va fatta in base a quale sia la società in questione e chi il destinatario del discorso. Quando, riferendosi all'Albania nel romanzo *Il paese dove non si muore mai*, Ornella Vorpsi scrive «in questo paese il marito ha un istinto molto sviluppato della proprietà privata»<sup>104</sup>, l'intensità di quel *molto* dipende direttamente da chi legge. E se è italiano, il lettore potrà a sua volta realizzare il confronto in base ai criteri nei quali si riconosce. A qualunque cosa corrisponda *molto*, sarà sempre più di quanto sarebbe ‘nella norma’ nella società italiana. Il lettore francese potrebbe avere altri parametri, anche se leggendo l'intero romanzo si farebbe un'idea più precisa dell'universo culturale nel quale si colloca.

Nei paragrafi sopra citati, invece, al centro del discorso è la società italiana. I fenomeni che Svetlana registra con accuratezza costituiscono una peculiarità agli occhi della protagonista e proprio perciò meritano di essere elencati. E nonostante un vero e proprio confronto non venga fatto, qualunque lettore potrà per esclusione dedurre come si svolgerebbero le situazioni sociali descritte nel Paese di origine di Svetlana.

Altrove, invece, Svetlana contrappone esplicitamente la situazione italiana a quella ucraina:

[...] mi parlavano della cortesia, come se la cortesia avesse una valenza unica. Invece trovavo assolutamente scortese il fatto che nessuno porresse la mano alla donna anziana che scendeva dal pullman, nessuno cedesse il posto a una donna incinta in autobus, nessuno aiutasse una signora a indossare il cappotto all'uscita di un ristorante elegante. Eh no, mi spiegavano, farlo sarebbe come violare la sua indipendenza, non si fa più così! [...] Mi parlavano di femminismo e di “era così anche da noi trent'anni fa”. Non riuscivo a capacitarmi, come mai si dava tanta importanza al femminismo in un paese dove quasi tutti andavano a messa la domenica? Non era forse una semplice scusa per non pensare agli altri, per non notarli?<sup>105</sup>

Molto viene detto anche del livello di vita, non senza un'allusione alla futilità di certe esigenze sentite dai più abbienti. Nel bagno dietro una stazione di servizio in Ucraina,

C'era il solito mucchietto di carta da giornale strappata a quadretti, solo che adesso al posto dei volti dei capi del partito s'intravedevano le foto di soubrette in costumi succinti. Pensai alla carta igienica con le margherite azzurre che usava Lorella, poi a quella beige che preferiva la signora Angela perché si abbinava bene alle piastrelle e anche a tutte le pubblicità dei “rotoloni che non finiscono mai” viste in questi mesi. Che contrasto drammatico – pensavo – anche in un dettaglio come quello!<sup>106</sup>

Le percezioni di questo ed altri personaggi presenti nei testi di autrici migranti presentano punti di vista che in gran parte coincidono con quelli di immigrati in carne e ossa residenti in Italia. La famiglia italiana è vista da molti immigrati come più fredda, i genitori ritenuti troppo permissivi, mentre si lamenta lo scarso rispetto per gli anziani.<sup>107</sup>

Una donna intervistata da Enisa Bukvić e poi descritta nel libro *Io noi e le altre*,

considera le donne bosniache più forti di quelle italiane e lo spiega col fatto che le bosniache devono essere in grado di superare da sole qualsiasi situazione difficile. Durante la guerra, le donne in Bosnia Erzegovina hanno passato di tutto, hanno perso mariti e figli ma continuano ad andare avanti da sole! Sopportano questo dolore e, nonostante tutto, continuano a curarsi per essere belle. In Italia le donne sono più protette legalmente, sono più forti economicamente, e perciò più indipendenti.<sup>108</sup>

Proprio la differenza fra gli stili di vita femminili è intensamente percepita da molti immigrate e immigrati. Lo studio di Cotesta rivela che che il 93% dei suoi intervistati considera la donna italiana troppo libera e anche libertina<sup>109</sup>; la stessa libertà ‘di troppo’ è percepita anche dalle donne seguite da Favaro e Tognetti Bordogna.<sup>110</sup> Anche i legami interpersonali, come già descritti dalla protagonista di Marina Sorina, sono spesso visti come troppo deboli e impersonali e la generosità superficiale<sup>111</sup>. Molti immigrati lamentano difficoltà a creare rapporti di amicizia stabili e duraturi con italiani<sup>112</sup>, mentre all’opposto gli stessi possono avere un atteggiamento invadente.<sup>113</sup>

L'elenco di queste percezioni e, contestualmente, dei confronti possibili potrebbe estendersi ancora, ma è importante piuttosto chiarire per quale ragione si sia ritenuto importante qui menzionare la possibilità che proprio i testi letterari offrano tali confronti. Nonostante ci si possa limitare a considerare l'espressione di simili differenze come una forma di sfogo dello stesso autore alle prese con la difficoltà di gestire il contrasto culturale, si può iniziare a intravedere, invece, un'utilità maggiore e uno scopo più ampio.

È stato menzionato che Svetlana, la protagonista del romanzo di Marina Sorina, resta in Italia per un errore. Tale errore è decisamente tragico: in visita a Bologna alla vigilia del volo di ritorno, viene approcciata da un uomo dall'aspetto piacevole («Aveva i capelli un po' lunghi, un sorriso disarmante e mi ricordava vagamente Riccardo Fogli. Non potevo non fidarmi di lui!»)<sup>114</sup>, il quale

la porta fuori a cena ma le fa perdere l'ultimo treno per Pescara, città dalla quale sarebbe dovuta partire per Kiev.

Quello che segue è il tentativo, da parte di quell'uomo, di ottenere da Svetlana la prestazione sessuale che è convinto di avere regolarmente pagato. Per la protagonista, la cui esperienza sessuale si limita a un amore di gioventù, lo shock è immenso. La comprensione di tale scena non è immediata a meno che non si analizzino attentamente entrambe le posizioni, quella dell'uomo e quella della ragazza. Un chiarimento molto importante arriva da parte della stessa autrice nel corso dell'intervista:

volevo sottolineare la differenza di codici comportamentali. [...] quello che [Svetlana] prende per una gentilissima cortesia di un italiano, perché per lei è Marcello Mastroianni quell'uomo, lui dal suo lato prende per la disponibilità di una troia dell'Est. E loro parlano, passano anche del tempo insieme, nel totale fraintendimento. E ciascuno con le proprie azioni conferma l'idea sbagliata dell'altro. [...] È proprio come un dialogo di due sordi che riescono a collaborare ma alla fine tutto a vantaggio di lui.<sup>115</sup>

L'autrice si propone, dunque, attraverso questo episodio di spiegare qualcosa a chi legge; proprio come scriveva Martha Nussbaum, vi è un invito a «prestare attenzione»<sup>116</sup> a un rischio che coinvolge due parti e può avere esiti drammatici: il fraintendimento. La Cecla definisce il fraintendimento un «doppio malinteso» e descrive una situazione che ricalca perfettamente l'episodio vissuto da Svetlana: «Si trovano di fronte due soggetti che non hanno capito di non essersi capiti. Nessuno glielo dice. Nessuno glielo fa notare. Sono impelagati dentro a una relazione che li rimanda continuamente a un equivoco. [...] Chi è a provocare il malinteso? Entrambi. La circolarità del doppio malinteso è tragica [...]»<sup>117</sup>. Così Svetlana, diretta alla stazione di Bologna, vestita in modo tale da esaltare le sue giovani forme e con pochissima padronanza dell'italiano, e lo pseudo-Riccardo Fogli, che paga la cena e si offre di accompagnarla, non percepiscono nulla di irregolare finché la situazione non si esaspera, non raggiunge il suo massimo potenziale, non sfiora quel punto oltre il quale il segno lasciato è indelebile. La scrittura può precederli: un'altra Svetlana, ma soprattutto un altro Riccardo Fogli, in quanto ipotetici lettori del romanzo di Marina Sorina, metteranno forse in dubbio la loro interpretazione più immediata della realtà. Si avrà modo di riflettere su questo più accuratamente.

La Cecla nota che, analogamente a quanto accade tra gli uomini, il malinteso si manifesta nei rapporti tra culture, generando situazioni di in traducibilità che possono durare a lungo. La ragione per non evitare l'incontro, tuttavia, è proprio che «i malintesi a volte diventano lo spazio in cui le culture si spiegano e si confrontano, scoprendosi diverse»<sup>118</sup>. L'osservazione è dunque, qui, la

chiave di accesso alle diverse realtà che possono essere messe a confronto. E la rappresentazione del fraintendimento – e della differenza – può fungere da terreno per possibili soluzioni concrete.

#### 4.4 *Messe alla prova*

Pagnin e Vergine, nelle considerazioni sull'origine psicologica della creatività, si domandano quali siano gli strumenti tramite i quali chi scrive l'opera letteraria «ottiene in noi gli effetti emotivi che egli suscita con le sue creazioni»<sup>119</sup>. Associando infatti la creazione letteraria all'intimo bisogno di comunicare il sé e osservando che di solito, nella comunicazione tra persone, un'eccessiva confidenza riguardo le proprie preoccupazioni possa avere l'effetto di respingere invece che avvicinare, notano giustamente che sono determinate modalità che caratterizzano il tipo di comunicazione impiegato nell'opera letteraria a garantire – la maggior parte delle volte – un effetto contrario.

Interrogandosi sulla natura delle emozioni suscitate da un testo letterario (e sulla 'poca serietà' che a causa di questo gli viene spesso attribuita), Nussbaum osserva che le emozioni non sono qualche cosa di irrazionale, ma al contrario sono profondamente connesse alle credenze dell'individuo che legge. Il rapporto tra i due universi, quello emotivo e quello delle credenze, è di reciprocità: le prime possono agire sulle seconde tanto quanto queste ultime agiscono sulle prime.<sup>120</sup> La studiosa si riferisce in primo luogo a quei testi che hanno in qualche modo a che fare con la rappresentazione della realtà sociale e che permettono quindi al lettore di confrontarsi con i sistemi rappresentati. I testi letterari parteciperebbero così a un immenso corpus di rappresentazioni che avvengono attraverso numerosi mezzi e generi nella vita quotidiana degli individui e che interferiscono con questa vita. Quando il sistema sociale contiene in sé la violenza – secondo Arthur Kleinman ciò è vero di tutti i sistemi sociali<sup>121</sup> – ogni rappresentazione è da una parte un'affermazione del sistema stesso, e dall'altra un meccanismo che contribuisce a costruire gli individui tenendo conto di quella rappresentazione.<sup>122</sup>

Così, l'emozione suscitata dall'opera letteraria va a interagire con le credenze dell'individuo e il modo in cui questo si colloca all'interno della società ottenendo questo effetto proprio tramite le emozioni che sembra essere in grado di suscitare. Per Nussbaum, che concentra il suo studio sul romanzo realista tradizionale<sup>123</sup>, tali emozioni sono analoghe a quelle che Aristotele individuava come caratterizzanti della tragedia<sup>124</sup> e sono intimamente connesse alla forma stessa dell'opera. Per Aristotele, infatti, la tragedia non è imitazione degli uomini ma della vita e dell'azione che la compone e talvolta la stravolge. I personaggi seguono e si costruiscono a seconda della necessità

della trama stessa, perché «gli eventi e la trama sono il fine della tragedia, e il fine è la cosa determinante»<sup>125</sup>.

Tra le autrici intervistate, infatti, emerge una consapevolezza simile. Quando Elvira Mujčić parla del suo desiderio di scrivere manifestatosi già da bambina, spiega che «la voglia di scrivere mi è nata da tutti i libri che [...] leggevo, [...] mi sembrava di potere anch'io [...] raccontare una storia»<sup>126</sup> e, nel momento in cui la sua stessa esperienza di vita le fa incontrare una realtà che la colpisce, afferma «mi sembrava che [...] quella storia andasse raccontata»<sup>127</sup>. Il desiderio di rappresentare l'azione, quindi, – e, nel caso di Mujčić, di diventare *colei che scrive*, anche come acquisizione di un potere<sup>128</sup> – precede, in un certo senso, quello di rendere un determinato personaggio<sup>129</sup>. La dipendenza del secondo dalla prima sembra essere testimoniato anche dalle parole di Marina Sorina, che descrive il proprio romanzo, alla nascita, come «una sorta di intelaiatura nella quale mettere questa storia tipo Cenerentola e infarcirla di dettagli quotidiani [...] comuni per tutti»<sup>130</sup>. Il fatto che i dettagli che avrebbero integrato il corpo del romanzo così accuratamente costruito siano ‘comuni’ non è un caso: l'effetto di immedesimazione e riconoscimento dei diversi tipi di lettori con e nella storia narrata è consapevolmente ricercato da questa autrice. Ogni racconto, infatti, secondo Claude Bremond, deve consistere «in un discorso che integra una successione d'eventi d'interesse umano nell'unità d'una stessa azione», mentre «se non vi sono implicati umani interessi [...] non può darsi un racconto, poiché è solo in rapporto ad un progetto umano che gli eventi prendono senso e si organizzano in una serie temporale strutturata»<sup>131</sup>. L'interesse umano individuato nella trama è, per il lettore, la chiave tramite la quale può entrare più o meno profondamente negli eventi raccontati e farli diventare propri.

E come i fatti della tragedia ispirano «paura e pietà»<sup>132</sup>, grazie alla trama che è «composta in modo che, anche senza vedere, chi ascolta i fatti avvenuti deve rabbrivire»<sup>133</sup>, così il romanzo realista discusso da Nussbaum è in grado, proprio per la sua potenzialità di «indurre la compassione nei lettori, mettendoli nella condizione di persone intensamente partecipi delle sofferenze e della cattiva sorte degli altri, con i quali si identificano in modi che evidenziano delle possibilità anche per loro stessi»<sup>134</sup>. Il potersi immaginare nella posizione del personaggio è la condizione alla base dell'immedesimazione. Il testo, quindi, deve fornire una serie di condizioni affinché ciò sia possibile, nonostante il personaggio sia potenzialmente molto distante dalla realtà del lettore. A tale fine il personaggio di cui parla Aristotele è qualcuno che pur «non distinguendosi per virtù e giustizia, cade nella sfortuna non per vizio o malvagità, ma per un qualche errore»<sup>135</sup>.

Marta, protagonista de *La frivolezza del cristallo liquido* di Irina Țurcanu, è un'adolescente che non si distingue in alcun modo dalle coetanee se non per una visione inadeguata dei rapporti fra donne e uomini; la sua tragedia è data dal suo errore, ma diventa possibile perché, a partire da un certo



momento in poi, gli eventi sfuggono al suo controllo. Verso la metà del romanzo, quando ormai conosciamo molto della vita precedente di Marta e aspettiamo, in quanto lettori, di scoprire come esattamente le sia capitato il terribile episodio di violenza sessuale attorno al quale è costruita la trama, la narratrice ci avverte:

L'inesperienza l'avrebbe portata a commettere numerosi errori, alcuni taciuti persino a se stessa. In quella uggiosa giornata di inizio aprile, la sorte si sarebbe rivelata una mostruosa creatura degli inferi e lei non avrebbe saputo combattere contro l'immanenza degli eventi.<sup>136</sup>

La tendenza attuale, fa notare Barthes, è quella di camuffare la 'situazione di racconto', quell'«insieme di protocolli secondo cui il racconto è consumato» che svela la sua non naturalezza.<sup>137</sup> Quello che è caratteristico di questo testo più ancora di altri qui commentati, è invece un utilizzo massiccio di formule che svelano la narrazione nella sua funzione, nel suo scorrere, nel suo disegno che è ancora diverso dalla storia che trasporta. Il narratore è qui colui che «vede attraverso i muri delle case allo stesso modo in cui legge nel pensiero del suo eroe» e conosce i desideri di tutti i suoi personaggi.<sup>138</sup>

Un elemento di innegabile fatalità si riconosce nelle righe appena citate. La sorte, personificata, prende in mano le redini della trama come se avesse fino a quel momento atteso che si verificasse il numero necessario di errori. La sorte di Svetlana, protagonista del romanzo di Marina Sorina, è più modesta e si accontenta di un errore soltanto, ma forse è già sazia della *hybris* manifestata sin dalla tenera età: «capii che cosa avrei fatto da grande: volevo fare l'italiana!»<sup>139</sup>, afferma la protagonista dopo che le viene spiegato che l'Italia è «un paese meraviglioso, dove ci sono mari e montagne, splende sempre il sole e non nevicca mai» mentre «la gente è sempre allegra e ama cantare e ballare»<sup>140</sup>. Così, una volta in Italia, Svetlana è incauta e sopravvaluta le qualità degli abitanti di questo Paese. La sorte sembrava non attendere altro:

L'uomo che avrebbe cambiato il corso della mia vita arrivò in quel momento. Ironia della sorte, fui io stessa a sceglierlo. [...] Aveva un'aria rispettabile e distinta. [...] Non avevo accettato subito, ma lui mi aveva rassicurato che quella era un'usanza italiana, non c'era nessun problema.<sup>141</sup>

Una valutazione troppo leggera, troppo testarda, anche, degli elementi dati è ciò che determina l'intero destino della protagonista. A causa dell'errore, che a sua volta determina un evento tragico, la violenza sessuale, la protagonista non può lasciare l'Italia ma, dopo aver attraversato numerose disavventure, riuscirà a costruire nel nuovo Paese una vita migliore di quella che aveva in Ucraina. Paradossalmente, realizza il proprio sogno da bambina ma senza agire con

lungimiranza: piuttosto, cercando di sopravvivere a ciò che le capita. Marina Sorina, confrontata su questo argomento, nota che sia «normale per qualunque romanzo», indipendentemente dal suo genere: «c'è un abisso, qui si arriva, qui si risale»<sup>142</sup>. La sua osservazione rivela ancora una volta una consapevolezza profonda di quella grammatica che regola la narrazione rendendo possibile il raggiungimento del suo scopo. La trama di *Voglio un marito italiano*, infatti, presenta una serie di passaggi individuati da Bremond: la storia di Svetlana può essere collocata nella categoria di un ciclo narrativo di 'miglioramento', in cui il personaggio si sposta man mano da uno stato iniziale di mancanza verso un nuovo stato più soddisfacente.<sup>143</sup> L'evento della violenza carnale subita, infatti, rientra nel quadro di tale processo di miglioramento, nonostante rappresenti un peggioramento temporaneo: i due movimenti sono infatti intimamente interconnessi e ogni evento peggiorativo della trama può avere un suo risvolto nella direzione contraria, e viceversa.<sup>144</sup> L'errore, 'regolamentato' nella visione di Bremond, può essere seguito da forme di riparazione, una volta che falliscono le forme di protezione come l'avvertimento e l'esperienza, entrambi assenti nel percorso di Svetlana. La via verso il miglioramento a partire dall'errore è data dalla «esecuzione dell'impegno, con cui l'agente, usando questa volta dei mezzi adeguati, ripristina, per merito proprio, la prosperità distrutta dalla sua imprevidenza»<sup>145</sup>. Per una grande parte del romanzo, infatti, Svetlana è impegnata non a sforzarsi per rimanere in Italia ma a ripristinare la sua condizione precedente all'incontro con l'uomo che tenta di stuprarla: guadagnare dei soldi, contattare la famiglia, prendere coraggio, tornare a Pescara dove è rimasto il suo passaporto, tornare in Ucraina, e così via.

Ma il suo percorso vede un secondo momento di grande pericolo. Perso il lavoro come badante, si trova senza casa, a vivere con i risparmi rimasti. Per spendere il meno possibile affitta una camera in una pensione di dubbia frequentazione. Lì conosce giovani prostitute che parlano la sua stessa lingua. Ancora una volta l'ingenuità non le permette di comprendere immediatamente la situazione, ma la stessa la porta a voler prendere le distanze dalle ragazze, quasi a voler dimostrare a se stessa – ma soprattutto a loro – di essere diversa. Anche qui la sorte la punisce: la sua presenza viene comunicata a coloro che gestiscono il racket e Svetlana viene rapita, trattenuta in una casa e picchiata in vista del suo 'inserimento' nella professione. Nello stesso istante in cui viene messa in strada, Svetlana scappa correndo, e la sua corsa termina nell'auto di uno sconosciuto, Franco, che l'aiuta a far perdere le proprie tracce, la ospita a casa sua e si prende cura di lei diventando, numerosi passaggi più avanti, suo marito.

Ancora una volta un evento negativo è la *conditio sine qua non* di uno positivo ma in questo caso il miglioramento è dato dalla presenza di un alleato che interviene per migliorare la sorte della protagonista. Secondo l'analisi di Bremond, l'azione dell'alleato implica un costo dovuto nel

quadro d'uno scambio di servizi.<sup>146</sup> È possibile che l'aiuto segua un servizio già ricevuto, che lo scambio sia simultaneo oppure che la ricompensa abbia luogo più tardi. Da questo punto di vista, il rapporto tra Svetlana e Franco è quello tra debitrice e creditore e il lungo periodo di tempo che trascorre finché tra i due la relazione acquisisca una nuova forma altro non è che l'attesa del debito ripagato. Svetlana, infatti, non fa che indebitarsi: dal momento in cui la madre di Franco la porta a fare shopping («I soldi non sono un problema, me li restituisci dopo, stai tranquilla»<sup>147</sup>, le dice, sapendo che la ragazza non possiede nemmeno la tuta che indossa) e fino al momento in cui «Vivevo a casa di Franco da più di un mese, senza contribuire alle spese, senza poter cercarmi un lavoro, senza la possibilità di muovermi»<sup>148</sup>. Nonostante la donna rientri in Ucraina la relazione non si interrompe: le mancano le persone che ha lasciato, soprattutto la madre di Franco, che si è presa cura di lei come se fosse stata sua figlia. Franco insiste, suo padre è pronto a scrivere un invito formale per permetterle di ottenere il visto: Svetlana è destinata a ritornare.

Se avevo una reale possibilità d'influire sul mio destino, era evitando di compiere tutto il ciclo a cui era condannata una donna ucraina: poche certezze, molte batoste e continue rinunce. La vita che mi aspettava in Italia, protetta e benestante, faceva davvero per me? L'amore di Franco, la generosità dei suoi genitori, mi davano la possibilità d'intraprendere una vita migliore con dignità, ma dovevo strapparmi alle mie radici, tagliarmi fuori da questo grande corpo in cui ero cresciuta. Mi stavo sottraendo a un destino collettivo, ne avevo davvero il diritto? Perché proprio io e non una qualsiasi di queste donne?<sup>149</sup>

Svetlana opta per rinunciare al destino collettivo delle donne ucraine e ritorna da Franco e dalla sua famiglia, diventandone poi parte. Trova un lavoro e si impegna a portare sempre uno stipendio a casa: «Grazie a questo impiego, potevo mettere una croce sul mio passato da clandestina, vivere con l'uomo che amavo, ripagare tutti i debiti, anche se nessuno mi aveva chiesto di restituirli»<sup>150</sup>. Nessuno si attende soldi da lei. Il suo debito è ripagato pienamente soltanto attraverso il matrimonio. Svetlana, rifiuta ripetutamente l'idea di un matrimonio preso con leggerezza<sup>151</sup>, a tal punto da rischiare di non poter restare in Italia quando la situazione lavorativa diventa instabile. La sua cura nel dimostrare di non essere «una di quelle ragazze dell'Est» ed evitare accuratamente l'argomento del matrimonio con Franco è tale che arriva a parlargliene persino la madre di lui:

Ascolta, ragazza, così non va bene. Non puoi dipendere sempre dai datori di lavoro, sai com'è al giorno d'oggi non esistono più posti sicuri. Devi avere un marito italiano... avrei qualche idea su chi possa essere questo fortunato!<sup>152</sup>

Il matrimonio ha luogo alle ultimissime pagine del romanzo, dopo che molto spazio viene dedicato proprio all'affermazione della serietà che tale gesto deve avere. Svetlana, la giovane

salvata dalla disgrazia, si libera finalmente dal ‘debito’ – per come lo intende Bremond – non tramite il lavoro che le serve a legittimare la permanenza in Italia, ma tramite il legame di sangue, suggerito dalla stessa famiglia che l'ha aiutata.

Se la storia di Svetlana presenta un movimento a spirale, tra un alternarsi di peggioramenti e miglioramenti ma con un andamento generale ascendente, una direzione totalmente opposta è quella del ciclo narrativo che accompagna il percorso di Marta nel romanzo di Irina Țurcanu. La ragazza viene infatti cresciuta con la specifica cura di prevenire quel che poi le accade: proteggersi dalla violenza sessuale significa in primo luogo avere un comportamento consono a una ragazza che non desidera richiamare l'attenzione. I genitori

Avevano allevato Marta nel modo giusto, insegnandole a fare il bucato, a pulire, a cucinare, a diffidare dei ragazzi, perché la castità è la cosa più preziosa di una ragazza.<sup>153</sup>

In questo racconto, ambientato per intero in Moldavia, il comportamento adeguato al proprio ruolo sociale è al centro della trama. Quando Marta mostra segni di ribellione verso una sgridata da parte di suo padre, la madre la rimprovera: «Marta! [...] Lo sai che non bisogna essere così aggressive. Sei una ragazza, per amor di Dio»<sup>154</sup>. E ancora, quando inizia a manifestare il proprio interesse verso l'altro sesso in maniera inequivocabile, il fratello tenta di rimetterla sulla giusta strada: «Non rovinarti la reputazione anche al liceo», le dice, suscitando soltanto la sua indignazione per il tentativo di interferire nella sua vita, «non uscire la notte nelle discoteche, alcuni uomini non si fermano davanti a un no»<sup>155</sup>. Tuttavia, Marta sembra destinata a prendere tutt'altra direzione:

Marta era una giovane donna, in grado di offrire agli uomini ciò che desideravano [...]. Nonostante non sapesse bene cosa desiderassero gli uomini, lei lo avrebbe scoperto in un modo o nell'altro e di questo ne era certa. Ma ciò a cui ambiscono gli uomini era come una spada senza elsa e sapere come impugnarla richiedeva lunghi momenti di riflessione, momenti che mancavano al giovane impeto di Marta.<sup>156</sup>

Il percorso di peggioramento è graduale e praticamente costante. Marta incorre non in uno, ma in numerosi errori. Non si può dire, d'altra parte, che manchi l'esperienza o l'avvertimento<sup>157</sup>: entrambe le cose si accumulano senza produrre risultato. I suoi incontri con ragazzi rovinano la sua reputazione e la gettano in uno stato di profondo sconforto interiore: l'attesa di essere amata, infatti, non si realizza mai e tanto meno quella di poter avere il controllo della situazione:

Erano passati due anni dalla prima volta che aveva tentato di offendere e ferire l'altra faccia della medaglia, gli uomini, eppure l'unica a soccombere era stata lei. Aveva creduto

fermamente che il sesso fosse l'arma vincente per far capitolare il nemico. [...] Quello che si era mostrato insostenibile era rimanere indifferente alle presunte vittime.<sup>158</sup>

Questa lotta, che sembrerebbe una lotta con l'intero genere maschile e le regole stabilite dalla società, termina con una sconfitta: Sandu, personaggio dotato di una crudeltà fuori dal comune, descritto come «belva spietata»<sup>159</sup> e «mostro»<sup>160</sup>, sceglie Marta come sua vittima e la violenta ripetutamente, affermando una volta per tutte che il controllo da lei ricercato è impossibile. Quel evento la cambia per sempre: «I primi sedici anni di Marta non furono tra i più belli, ma nemmeno tra i più brutti, almeno fino a quell'orrenda notte»<sup>161</sup>. Così, se anche avessimo riconosciuto un andamento discendente in tutte le vicende che avevano riguardato Marta fino a quel episodio, possiamo essere certi che quel punto rappresenti un peggioramento senza ritorno possibile.

Il finale di questo racconto permette di richiamare alcune altre categorie studiate da Bremond; il fratello di Marta, infatti, mette in atto ciò che nella trama può essere riconosciuto come vendetta, gesto che non restituisce quanto è andato perso tramite l'aggressione, ma infligge un pregiudizio ritenuto equivalente<sup>162</sup>: tende una trappola all'aggressore per tagliargli il pene. E mentre il colpevole viene punito, il fratello di Marta esegue ciò che può essere definito un sacrificio: comportamento volontario di un alleato che presta servizio senza esservi obbligato nonostante compori per lui una forma di peggioramento.<sup>163</sup> Il sacrificio è anche quello di Marta, che sceglie di togliersi la vita, ottenendo una forma di riscatto pur senza poterne avere ormai alcun beneficio. Le trame ora rapidamente ripercorse permettono di fare qualche ulteriore osservazione. La prima è che per la loro struttura si prestano all'osservazione di alcune di quelle «categorie universali» quali «l'impegno, il contratto, l'errore, la trappola, ecc.»<sup>164</sup> che secondo Bremond caratterizzano il comportamento umano al di là dei confini geografici o temporali. La seconda è che la presenza di queste categorie è la conseguenza di un pensiero strategico che le autrici hanno messo in atto per veicolare messaggi precisi. Per esempio, racconta Marina Sorina,

La mia idea era [...] riprodurre con materiale moderno il classico schema della vergine che viene rapita e che passa mille situazioni [...]. La volevo far arrivare vergine all'altare con l'italiano [...]. [N]on ci sono riuscita. Ma [...] già la mamma dà l'esempio di una donna che si è fidata di un uomo [...] e si è rovinata, perché il padre è violento [...].<sup>165</sup>

Quando Sorina afferma “Non ci sono riuscita”, si riferisce non soltanto alla propria volontà di autrice mutata nel corso del lavoro o alle abilità scritte, ma anche alla dura negoziazione con il proprio editore della direzione nella quale il romanzo doveva muoversi. Questo aspetto verrà discusso successivamente, mentre per ora è interessante sottolineare che, nonostante la perdita

della verginità che avviene all'inizio del romanzo, giustificata, per così dire, dalla promessa di un futuro insieme al suo unico amore di gioventù, Svetlana evita accuratamente ogni promiscuità e portando il proprio corpo attraverso tutte le peripezie quasi come un dono all'uomo che saprà conquistarselo (non senza l'aiuto della mamma). L'esperienza negativa della madre, menzionata dall'autrice, resta come una parentesi, come l'esempio di ciò che non bisogna fare.

La questione della castità è poi senz'altro centrale nel romanzo di Irina Țurcanu, la quale spiega che

la protagonista non è la brava ragazza [...] alla quale la “brutta belva” [...] ruba la purità. Lei [...] sta cercando l'amore. [...] [V]isto dal di fuori, dalla società maschilista che vuole la donna pura, casa e chiesa, [...] questa fanciulla [...] si merita qualsiasi destino [...] perché ha provocato. [...] [M]i piaceva che fosse una ragazzina [...] dalla doppia interpretazione [...], dalla doppia possibilità dal punto di vista sociale di vederla.<sup>166</sup>

Questa testimonianza è molto interessante perché rivela, da dietro le quinte, come la costruzione del personaggio non soltanto segua l'intenzione di raccontare una specifica storia, ma come tale intenzione sia successiva, in un certo senso, alla questione che si vuole sottoporre al lettore. Così Țurcanu descrive Marta come una ‘ragazzina dalla doppia interpretazione’ mentre questa percezione può o può non corrispondere a quella di un lettore. «La coscienza dell'eroe, il suo sentimento e il suo desiderio del mondo», scrive Bachtin, «sono circondati da ogni parte, come in un anello, dalla coscienza compiente che l'autore ha dell'eroe e del suo mondo; le dichiarazioni dell'eroe sono circondate e compenstrate dalle dichiarazioni dell'autore sull'eroe»<sup>167</sup>. Marta non è solamente un elemento necessario alla narrazione tanto quanto un'ambientazione spazio-temporale, un intreccio che crei attese nel lettore, un finale accettabile: in ogni suo movimento e affermazione che il testo ci consegna è presente il progetto di Țurcanu per lei. La determinazione del fato, in entrambi i romanzi, è la determinazione di chi scrive a comunicare.

Se proviamo a domandarci se i testi qui analizzati possano considerarsi dei ‘romanzi di prove’, la risposta è ambigua. Se gli elementi necessari a caratterizzare un romanzo in questo modo siano prove di fedeltà, valore, coraggio, virtù, nobiltà, ecc.<sup>168</sup>, allora qualcosa di lontanamente analogo si può individuare in Marina Sorina. Se «il mondo del romanzo» deve costituire «l'arena di lotta e della prova dell'eroe»<sup>169</sup>, allora forse è possibile caratterizzare così il testo di Irina Țurcanu. Il romanzo di prove, scrive Bachtin, è quello che rappresenta un «uomo in divenire» e dove «mutamento dell'eroe acquista “significato d'intreccio”»<sup>170</sup>. Queste definizioni trovano punti di contatto quanto di divergenza. Tuttavia, se per «uomo in divenire» si può intendere una donna, allora anche il suo divenire seguirà percorsi diversi senza perciò rinunciare al riconoscimento di una trama rispondente a una formula propria.

Già Lois Bueler, in *The Tested Woman Plot*, pubblicato nel 2001, esplora la trama classica del personaggio femminile collocato di fronte a una serie di prove: non un qualsiasi personaggio femminile che supera qualsiasi genere di prove, ma «specific kinds of characters, a stable event structure, and a particular ideological relationship to its cultural habitat»<sup>171</sup>. Bueler realizza il proprio studio concentrandosi specialmente sulla letteratura inglese del Rinascimento, ma osserva che affinità delle diverse parti della trama esistono tra testi molto distanti tra loro geograficamente e temporalmente: semmai è il particolare successo che questo tipo di trama ha ottenuto nell'epoca rinascimentale ad aver permesso allo schema di affermarsi e moltiplicarsi in quel particolare contesto.<sup>172</sup> È possibile considerare che altre condizioni socio-culturali in epoche più recenti fungano da contesto altrettanto fertile per la proliferazione di narrativa che possa identificarsi con questo modello o una sua versione? Non ci sarebbe ragione di pensare che non possa essere così. Tutti i modelli migrano, portando in sé residui di versioni precedenti; le fiabe, per esempio, ereditano formule da rappresentazioni religiose, conservando, secondo Propp, proprio in uno dei suoi elementi fondamentali, la peregrinazione, traccia delle credenze della peregrinazione delle anime nel mondo dei morti.<sup>173</sup> Sarebbe allora interessante valutare se la letteratura migrante femminile italiana, abbia costituito finora un contesto dove modelli stabili abbiano avuto modo di svilupparsi ed evolvere. Tale quesito è destinato, per ora, a restare aperto.

Lo schema osservato da Bueler consiste in tre elementi fondamentali: un test morale, una trama a due fasi e una specifica configurazione delle funzioni dei personaggi. È proprio la caratteristica del test morale a dare il nome al modello e a definire questo genere di trama rispetto a un romanzo di prove. Infatti, scrive Bueler, nella tradizione giudaico-cristiana, la virtù della donna è data dall'obbedienza alle leggi morali, che in questo contesto sono strettamente legate al rispetto dei rapporti gerarchici. Tale virtù si realizza soprattutto per divieti e ha come scopo non tanto di ottenere un bene quanto di evitare il male. Affinché di prova si possa parlare, il personaggio deve trovarsi gerarchicamente in basso e l'autorità deve concedere possibilità di scelta.<sup>174</sup>

L'aspetto della scelta è cruciale già in Aristotele, quando afferma che il personaggio è ciò che rivela di lui la scelta che fa,<sup>175</sup> momento che permette appunto di definirne la natura: «Si dà il carattere quando [...] la parola o l'azione rende chiara una scelta, e il carattere sarà buono se la scelta è buona»<sup>176</sup>. Ciò che caratterizza la scelta, qualsiasi scelta del personaggio femminile, è il ruolo di sottomissione che la donna ha nella tradizione occidentale; di conseguenza, la prova della sua virtù riguarderà tipicamente il suo comportamento sessuale.<sup>177</sup> Caratteristica fondamentale di questo genere di prova è che implica un 'non agire' di fronte a una pressione in senso contrario proveniente dall'esterno: la castità, se manca l'occasione di perderla, non è castità, scrive Bueler.<sup>178</sup>

Le due fasi della trama sono, quindi, da una parte la prova, o scelta, e dall'altra il giudizio, che possono alternarsi anche più volte nel corso della narrazione: la prima parte offre alla donna la possibilità di «rendere attiva una virtù passiva»<sup>179</sup>, mentre il giudizio può comportare una punizione o un premio, a seconda che la valutazione sia stata corretta o errata. Ciò che Bueler sottolinea, è che il giudizio non riguarda la donna come è, ma come viene percepita. Lo scopo finale, infatti, è che l'uomo che ne è il possessore possa apprendere la verità su di lei ed eventualmente accettarla con sé<sup>180</sup>. Nonostante tutto ruoti attorno al comportamento della donna, infatti, i personaggi decisivi in questo tipo di modello sono maschili, e si spartiscono, in maniere diverse, l'autorità. La questione cruciale rimane, in ultima istanza, legata alla natura dell'autorità maschile, ossia come e da chi questa verrà esercitata<sup>181</sup>. Così la riconciliazione dopo il conflitto non è in realtà tra la donna e l'universo maschile, ma all'interno dell'universo maschile stesso: il finale 'felice' riguarda in realtà la celebrazione del sistema patriarcale.<sup>182</sup>

Ora che questo modello è stato tracciato in grandi linee, importanti affinità possono essere riconosciute tra le due trame ripercorse poco prima e i passaggi chiave proposti da Lois Bueler. Visto, ora più chiaramente, attraverso questa lente, il romanzo di Marina Sorina appare come una lunga sequenza di messe alla prova della castità della protagonista, la quale poi si vede premiata con una posizione sociale desiderabile. Il suo primo amore, Denis, è un giovane di religione ebraica proveniente da una buona famiglia, la quale, come molte negli anni Novanta, decide di migrare dall'ex-URSS in Israele non appena diventa possibile. Entrambi i giovani nutrono un sentimento di affetto e attrazione l'uno verso l'altra, ma questo non ha l'occasione di venire espresso se non poco prima della partenza. «Avevo diciannove anni, non ero ancora stata baciata da un ragazzo, ben consapevole di essere in ritardo rispetto alle mie coetanee in campo amoroso»<sup>183</sup>, così si descrive Svetlana, rivendicando una castità superiore alla norma. Ma tale condizione è, appunto, una *virtù passiva*; non le è costata fatica in quanto non ci sono stati momenti importanti di tentazione. Ora che la tentazione si presenta, la protagonista non trova ragione per mantenere le cose come stanno:

Eravamo giovani. Ci eravamo abbracciati e finalmente nessuno sguardo indiscreto aveva disturbato il naturale corso degli eventi. [...] Per me, era stata la prima volta. Lui se n'era reso conto tardi, quando l'abbraccio di passione s'era sciolto [...]. Non si capacitava del fatto che una ragazza, che lui percepiva come attraente e graziosa, non si fosse ancora legata a nessuno. [...] A rischio di sembrare altezzosa, avevo imparato a respingere le avances dei ragazzotti svelti e robusti del mercato, dei compratori abbienti sempre pronti ad attaccar bottone. Aspettavo qualcun altro.<sup>184</sup>



Denis, colpito dal fatto, promette di sposare Svetlana e portarla con sé non appena possibile, ma una volta in Israele, la distanza tra i due cresce. Infine, il giovane interrompe il rapporto, spiegando, in una lettera che

là i matrimoni misti non erano visti di buon occhio e in generale alle ragazze russe era riservato un trattamento a dir poco irrispettoso [...]: “soprattutto a quelle giovani, avvenenti e di presenza tipicamente slava, come te. Almeno a casa non ti puntano il dito contro, come quando cammini per strada e non ti danno della puttana senza nemmeno guardarti in faccia, solo perché i tuoi capelli sono biondi e hai gli occhi azzurri”<sup>185</sup>.

È una vera e propria sfida ad essere lanciata: infatti, l'accusa, o il sospetto, di non essere una donna di buoni principi perché ‘dell'Est’, è un *leitmotif* che si ripropone lungo tutta la trama e viene ormai esplicitato dalla stessa protagonista poco prima di cedere al matrimonio. Denis, che non appare come un personaggio inizialmente negativo, finisce per figurare nel ruolo di tentatore, colui che spinge la protagonista a disobbedire al principio della castità, e al tempo stesso di accusatore: pur non esplicitando accuse vere e proprie, sceglie di prendere le distanze dalla ragazza anche a causa di come viene vista dalla società nella quale lui vive.

La castità di Svetlana è tecnicamente perduta, ma – contestualizzandola nell'epoca attuale - è perfettamente compensata dal suo atteggiamento successivo, quando la sua virtù da passiva diventa attiva. Infatti, prima di suo marito Franco, soltanto un uomo la avvicinerà per soddisfare il suo desiderio: lo pseudo-Riccardo Fogli che tenterà di avere un rapporto con lei. In questo personaggio, infatti, può essere riconosciuto un tentatore di diverso tipo: elegante, vissuto, occidentale, senz'altro abiente, colpisce Svetlana per una serie di qualità mai incontrate prima. Eppure, Svetlana non pensa neanche per un momento di superare la soglia di un'amena conoscenza. Quando l'uomo incontra la sua resistenza, s'indigna:

Non fare la santarellina. Sei una puttana e mi fai la faccia di una che vede un cazzo per la prima volta? Non fare la finta tonta! Sei una slava, parli bene l'italiano e giri con le tue amiche alla stazione centrale. Cosa puoi essere se non una puttana?<sup>186</sup>

Svetlana, innocente di fronte alle accuse dell'uomo, resiste con tutte le sue forze e riesce a scappare alla sua presa. Tuttavia non si rivolge alla polizia, anche per paura di non essere presa sul serio. Il tarlo del dubbio ormai si è insinuato. Si domanda, infatti: «E se la causa dell'accaduto avessi dovuto ricercarla nel mio comportamento? Nel fatto stesso di essere una donna dell'Est?»<sup>187</sup>.

Qualcosa di simile accadrà quando si troverà nelle mani del racket della prostituzione. L'iniziazione a questa attività, infatti, non avviene per miracolo, e Svetlana prosegue ancora ‘pura’

verso l'incontro con l'uomo che diventerà suo custode. Mentre Franco non chiede mai chiarimenti da lei, le riferisce tuttavia le reazioni delle persone cui chiede consiglio su come far restare Svetlana in Italia:

Lui continuava a chiedere in giro, così avevamo scoperto che il mio non era un caso isolato. Qua e là, sentivi parlare di una rumena o un'albanese che approdava nella valle. Di solito, la gente parlava di questi casi con disapprovazione. [...] Franco mi riferiva le varie opinioni ammorbidendo i toni, ma la mia esperienza era sufficiente per ricostruire il discorso. Le donne dell'Est venivano viste esclusivamente in questo modo, come approfittatrici scaltre e spregiudicate, pronte a tutto pur di accaparrarsi un marito italiano.<sup>188</sup>

Non si può parlare davvero dell'alternanza di prova e giudizio, come previsto dal modello studiato da Lois Bueler, tuttavia è interessante la presenza di personaggi caratteristici della messa alla prova e di un'accusa che ciclicamente si ripresenta nel corso della trama fino a venire definitivamente scongiurata dal matrimonio tra Franco e Svetlana, fortemente voluto dalla famiglia di lui.

Nel romanzo di Turcanu, ancora una volta è il comportamento sessuale ad essere al centro della narrazione, mentre Marta sembra rappresentare una vera e propria donna perduta che nessun intervento di un difensore motivato riuscirà più a riportare sulla retta via. Questa trama è densamente popolata da personaggi maschili dove si possono riconoscere facilmente i ruoli principali individuati da Bueler. Tra questi, è sicuramente il fratello a fungere da giudice ma anche da 'possessore': pur entrando spesso in conflitto con Marta, ne resta sempre l'unico responsabile, accettando, verso la fine, di perdonarla nonostante il suo comportamento riprovevole. I tentatori, invece, sono numerosi. Primo tra questi, il ragazzo cui, appena dodicenne, decide di donarsi:

[Iulian] era ritornato ad amarla, le aveva chiesto se voleva essere la sua fidanzata. Questa volta aveva risposto subito di sì. [...] aveva ammesso di desiderarla, di voler fare l'amore con lei. [Marta] Non aveva mai pensato di fare sesso, però aveva percepito l'impossibilità di una risposta negativa, a meno che non fosse disposta a rinunciare ancor una volta a Iulian.<sup>189</sup>

Dopo l'amplesso freddo e doloroso Iulian dice a Marta:

«La prima volta fa un po' male, ma poi ti piacerà, vedrai. Anzi, con il tempo quando ti incontrerò per strada sarai soltanto una che ho sverginato. Io il primo, gli altri per sempre secondi». Questa frase non aveva alcun senso per Marta, non ci sarebbe stato un secondo. Ora appartenevano l'uno all'altra e sarebbe stato così per sempre.<sup>190</sup>

A questa prova fallita si susseguono altre ancora. Più volte Marta tenta forzatamente di attribuire a questi incontri un valore che non è condiviso dal personaggio maschile e viene giudicata severamente. Il giudizio, infatti, viene più volte raffigurato dalla cattiva immagine che Marta si è guadagnata presso i suoi conoscenti. La reputazione rovinata costituisce il castigo più grande<sup>191</sup>. Il fratello, nel tentativo di avvisarla di questo pericolo, le dice: «Ti consiglio di lasciar perdere i ragazzi», e «Non venire a piangere da me se poi la gente ti considererà una puttana»<sup>192</sup>. Ma Marta non lo ascolta, convinta di potersi esporre senza perdite per sé stessa.

L'incontro con Sandu, il 'mostro', potrebbe rappresentare la sua punizione, se considerassimo oggettiva l'ambiguità che l'autrice desiderava attribuire a Marta. Quel che è certo, è che il sistema patriarcale trionfa anche in questa storia tragica: la donna perduta viene punita dopo 'essersela cercata', ed esce di scena togliendosi la vita, mentre gli uomini più importanti della trama continuano, anche senza di lei, a contendersi l'autorità. Questo trionfo, l'altro, può essere dato per scontato nella misura in cui la struttura del racconto si inserisce nello schema esplorato da Bueler. C'è tuttavia una sfumatura che non si può tralasciare in tutta questa analisi. In nessuno dei due romanzi la questione della castità va presa alla lettera ma costituisce piuttosto un caso esemplare il cui compito è quello di generare una discussione. Il tema trattato da Țurcanu, per esempio, viene discusso da Enisa Bukvić in una forma molto simile ma contesto totalmente diverso, giacché riporta una propria esperienza e la costruzione della trama è piuttosto un riconoscimento della trama nel proprio percorso di vita, come sviluppato precedentemente. «Mi legavo agli uomini con il sesso», scrive in *Io noi le altre*, «cercando di trasformare questi legami a livello spirituale. Quando era molto piacevole, diventava una dipendenza. Così il sesso mi ha portato molta sofferenza»<sup>193</sup>. Queste riflessioni espresse da una donna adulta e non più collegate al vissuto di un'adolescente permettono di domandarsi se non si tratti di una questione problematica che abbia bisogno di occasioni per venire esplorata. Ancora Bukvić afferma di avere scoperto che gli uomini «vivono il sesso come una questione legata al potere sulla donna»<sup>194</sup>. Il dilemma non è molto diverso da quello espresso da Andrea Dworkin: «How to separate the act of intercourse from the social reality of male power is not clear, especially because it is male power that constructs both the meaning and the current practice of intercourse as such»<sup>195</sup>.

Formulata in questo modo, la questione sollevata sarebbe decisamente incompatibile con una candida vittoria del sistema patriarcale rappresentata nei due romanzi. L'elemento di esemplarità, quindi, che questi manifestano in apparenza è sì presente, ma con un contenuto potenzialmente opposto a quello dichiarato in superficie. Se, da una parte, la struttura per certi versi tradizionale, o rispondente ad alcune tradizioni, è necessaria a conferire solidità al contenuto, dall'altra questa si trova in contrasto con il messaggio che trasmette. L'operazione messa in atto in questi testi

risulta allora molto curiosa, dal momento che il testo appare come il risultato di una lotta tra forma e contenuto.

L'esistenza della «doppia interpretazione» possibile di cui racconta Turcanu si rivela forse uno strumento ben più forte e importante di quanto possa apparire a un primo sguardo. Sembra esistere una domanda di fondo, su che cosa significhi essere donna relazionandosi con uomini e quale sia lo scarto tra la propria intima percezione di tale ruolo e quella proposta dall'esterno. I personaggi tutto sommato ordinari, che non si discostano significativamente dai comportamenti della media<sup>196</sup>, diventano portatori di questa domanda nel momento in cui subiscono eventi straordinari quali la violenza. Il quesito allora si sviluppa come una pellicola fotografica e le risposte vengono fornite contestualmente allo sviluppo, a seconda del luogo e del tempo che accoglie tale processo. Proprio la schematicità della trama, infine, appare allora come veicolo privilegiato per rivolgersi a una società e promuovere presso di essa determinati messaggi.

Lo spunto per ricercare una risposta più concreta potrebbe provenire da un saggio di Jay Clayton, nel quale riflette sulla svolta narrativa nella letteratura delle minoranze afro-americane. Ciò che l'autore nota, infatti, è un crescente interesse tra autori di queste minoranze verso forme di narrazione che richiamano l'oralità e il racconto tradizionale. Clayton oppone una forte obiezione a un'interpretazione di questa tendenza come tendenza al conservatorismo o ritorno a «moral fiction».<sup>197</sup> Invece, nota che siano proprio le posizioni radicali e i sentimenti rivoluzionari a sentirsi a proprio agio dentro forme convenzionali<sup>198</sup>. Citando De Certeau<sup>199</sup>, osserva che la narrazione è uno strumento che permette di sfuggire al controllo disciplinare grazie alla sua capacità di trattenere la memoria di tattiche riutilizzabili nella vita di ogni giorno; il suo potere è quello di codificare 'mosse' e 'mostrare piuttosto che spiegare'<sup>200</sup>.

Clayton ritiene che la forma culturale della narrativa possieda di per sé potere a livello sociale, e che tale potere risieda in gran parte nella struttura: l'aver un inizio, uno sviluppo e una fine, così come un eroe riconoscibile e una certa organizzazione dei contenuti. L'aderenza alla struttura non sarebbe sufficiente a confondere, però, discorsi tradizionali con quelli minoritari nel momento in cui si individua *chi* utilizza tale forma, in che modo, con quale scopo.<sup>201</sup> Ciò che l'autore sostiene, è che «parlare a partire da una posizione di marginalità significa coinvolgere gli ascoltatori in una relazione sociale diversa da quella della cultura dominante»<sup>202</sup>; l'atto stesso di raccontare può arrivare ad essere più significativo di ciò che si racconta.<sup>203</sup>

Nonostante le osservazioni dello studioso riguardino opere di minoranze nella letteratura americana e per forme tradizionali si intenda in primo luogo la trasmissione orale di storie (ma non solo), è possibile provare ad applicare alcuni dei suoi ragionamenti alle opere qui esaminate. Ricorrendo a questa interpretazione, infatti, è possibile ipotizzare che un messaggio di

orientamento femminista si vada a incanalare in una struttura che tradizionalmente celebra la vittoria del sistema patriarcale. Ecco che emerge nuovamente il valore dell'eccentricità di queste «voci di un soggetto marginalizzato»<sup>204</sup> come lo sono le donne migranti: è la particolare posizione di chi scrive a conferire un senso a questo gesto. Ed è l'atto di scrivere e di utilizzare tale scrittura consapevoli della propria posizione a conferire, di per sé, potere al testo. Clayton sottolinea un aspetto importante, quando dice che nel riflettere sull'eventuale trama tradizionale del testo di un autore appartenente a un gruppo minoritario, è importante mantenere uno sguardo ampio. Infatti, scrive, «it is not the individual author and reader who count here but the social unit that these figures help to constitute»<sup>205</sup>.

La forma è, però, anche un veicolo grazie al quale il messaggio viaggia con maggiore o minore velocità. Un caso molto particolare è il romanzo *Occhio a Pinocchio* di Jarmila Očkayová, nel quale l'autrice riscrive effettivamente la favola di Pinocchio declinandola in un discorso a favore della pluralità, della possibilità dell'esistenza del 'diverso'<sup>206</sup>. Silvia Camilotti analizza questo fenomeno citando anche un'intervista nella quale la stessa autrice offre un'interpretazione di quest'opera in primo luogo come la storia di un cambiamento. Una trama nota, così, diventa il terreno dove dispiegare un contenuto che vuole essere innovativo e di cui sono individuabili gli obiettivi. Camilotti osserva che «L'invito all'accettazione del 'diverso' e a non fossilizzarsi sulle proprie appartenenze è raccolto e rilanciato da autori e autrici che per primi hanno vissuto un cambiamento radicale e spesso sofferto la condizione di non appartenenza»<sup>207</sup>, così il testo è l'esito di una «traduzione artistica di tali esperienze di vita»<sup>208</sup>. La ricerca della forma, dunque, è anche la ricerca di un letto all'interno del quale far scorrere tale operazione di traduzione.

Françoise Lionnet, infine, occupandosi di donne che scrivono nel contesto post-coloniale, riporta diversi casi in cui le figure letterarie da esse create finiscono per imporsi nell'immaginario del lettore aiutando a fissare la consapevolezza dell'oppressione di genere nel modo in cui problematizzano la questione in riferimento a contesti culturali specifici.<sup>209</sup> Secondo la studiosa, le autrici sarebbero spesso particolarmente consapevoli del loro ruolo di fronte a questo genere di problematica. La loro strategia, se così la si può chiamare, sarebbe proprio quella di «partecipare alla rappresentazione dominante della loro cultura» e allo stesso tempo sovvertire e mettere in crisi quelle immagini «offrendo una re-visione del copione familiare»<sup>210</sup>. Sembra, dunque, che anche i casi dei testi letterari qui citati possano riconoscersi nella dinamica descritta da Lionnet, la cui analisi permette di comprendere meglio le apparenti contraddizioni evidenziate poco sopra.

#### 4.5 *Fragili e sporche*

«L'azione del protagonista del romanzo è sempre ideologicamente distinta», scrive Bachtin, «egli vive e agisce nel suo particolare modo ideologico [...] e ha una propria comprensione del mondo che si incarna in azioni e in parole»<sup>211</sup>. Questo perché il personaggio è «sostanzialmente *uomo sociale*, storicamente concreto e determinato» e nel momento in cui prende la parola diventa «sempre in vario grado un ideologo», essendo la sua parola ben distinta da altre parti del discorso riportate nel romanzo<sup>212</sup>. Merita dunque ulteriore approfondimento la posizione ideologica, così come viene espressa attraverso comportamenti e discorsi, dei personaggi di alcuni dei testi qui esaminati.

Poco fa, la questione della castità veniva discussa dando per scontato il significato del termine, mentre questo è senz'altro culturalmente connotato. Quello che molti testi raccontano, tuttavia, è un distinguo fondamentale tra condizione di originaria purezza e il percorso di peggioramento che segue. Zlatan, il protagonista e narratore del romanzo *E se Fuad avesse avuto la dinamite*, di Elvira Mujčić, confida che «Per me le bambine erano sempre state qualcosa di splendido, dimore naturali della purezza e della perfezione»<sup>213</sup>. Tuttavia, ora che gli anni dell'infanzia sono passati, manifesta tutta la sua amarezza di fronte al fatto che

A 23 anni le bambine dai capelli biondo-cenere lunghi e lisci, [...] occhi grandi e trasparenti, [...] erano sparite. Arrivavano bimbe cresciute e dagli *occhi sempre più torbidi*.<sup>214</sup>

Le bambine cresciute prendono il posto di quelle splendide, la torbidità si affaccia là dove prima era purezza e trasparenza. Quello che è interessante, è che 'sempre più' fa pensare a una vera e propria progressione, piuttosto che a una condizione fissa. Nessun riferimento viene fatto al comportamento sessuale, tuttavia questa classificazione in due categorie fondamentali, operata dal personaggio maschile, sembra rappresentare efficacemente una percezione diffusa.

È molto curioso che, in un certo senso, proprio il ritorno di Zlatan a Sarajevo costituisca un 'ritorno' di mentalità a visioni più tradizionali della società e dei rapporti di coppia. Quando lo conosciamo, ancora in Italia, vive un rapporto con Martina, una ragazza italiana che «a volte, mi confessava di aver visto qualcun altro nel periodo in cui ci eravamo lasciati. [...] E rimanevo in silenzio mentre tenevo la testa sul suo seno, che qualcun altro aveva toccato»<sup>215</sup>. Il suo è innamoramento i cui limiti non possono essere sottoposti a giudizio, ma è anche una tolleranza non comune. Nel corso del suo viaggio, ormai lontano da Martina con la quale il rapporto è terminato, Zlatan/narratore incontra un amico, suo coetaneo, e lo scopre sposato da due anni; allora afferma «Tornare a Sarajevo faceva venire anche a me una gran voglia di sposarmi»<sup>216</sup>,

manifestando - in assenza di una compagna - il desiderio di aderire a una forma nella quale trovare serenità.

La purezza è anche associata al primo amore, Selma, morta ancora bambina e il cui ricordo ritorna ogni volta che Zlatan, immigrato in Italia, torna a Sarajevo:

Sotto [alcuni] aspetti penso [...] che mi abbia in qualche modo dannato: mi ha fatto continuamente pensare ai suoi occhi limpidi, alla sua purezza, che sempre contrapponevo al torbido delle ragazze che conoscevo.<sup>217</sup>

Appare evidente che ricercare quella purezza nella vita reale sia un esercizio inutile, così Zlatan si lamenta dello 'standard' irrealistico che il ricordo di Selma gli ha lasciato. La perdita della purezza è un fatto temporale e anche sociale; non si realizza, o non solo, necessariamente tramite il rapporto sessuale, ma è certamente una strada che non può essere percorsa all'indietro. Marta, protagonista del romanzo di Irina Țurcanu, percorre quella strada in prima persona e si trova costretta a tenere nascosti molti segreti ai propri cari: «segreti dal sapore nauseabondo», li descrive la voce narrante, che rendono la protagonista «fragile e sporca»<sup>218</sup>.

Ornela Vorpsi, le cui opere raffigurano spesso una tensione molto forte tra libertà sessuale, giudizio sociale e auto-valutazione da parte del personaggio femminile, contestualizzata soprattutto nella società albanese, descrive efficacemente il sospetto e la preoccupazione attorno al comportamento della protagonista, anch'essa narratrice, da parte della famiglia:

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 [...] mi sento una puttana compiuta. Lo sguardo di mia zia mi disonora.  
M'infilo nel letto impregnata di paura e penso "Se mi manda davvero dal medico e poi scoprono che sono *svergine* di natura, come un bambino che nasce senza una mano, [...] come farò?"<sup>219</sup>

I famigliari sono preoccupati che la ragazza possa avere comportamenti non consoni alla sua età. Ma scongiurare queste preoccupazioni è pressoché impossibile, dal momento che il sospetto accompagna le relazioni in famiglia come forma di prevenzione. La ragazza si sente 'puttana compiuta' perché sa di che cosa è sospettata e il solo fatto che qualcuno lo possa pensare di lei implica che in un certo senso sia possibile. La distinzione tra vergini e 'svergini' da lei operata corrisponde a una linea definitiva, al di là della quale si determinano interi destini. Questo problema viene sollevato anche da Svetlana, nel momento in cui, dopo l'incontro con l'uomo italiano che tenterà di violentarla, prenderà in considerazione di rivolgersi alla polizia:

Non avevo mai subito una violenza. La gente pensa che quando una donna viene violentata, se non è più vergine, non subisce un danno grave; anche la legge italiana lascia spazio alle interpretazioni sottili del caso, lo avrei scoperto molto dopo. E poi forse gli avevo lanciato qualche sorriso di troppo, lo avevo incitato, non funziona così? [...] L'orrore di essere stata fraintesa, l'umiliazione di essere stata maltrattata e la paralizzante chiarezza dell'irreversibilità degli eventi.<sup>220</sup>

In un universo e ad un'età totalmente diversa da quella della protagonista del romanzo di Ornela Vorpsi, Svetlana espone con un certo distacco le ragioni per le quali, pur essendo vittima, non sente di poter chiedere aiuto. Lei non condivide certamente la sensibilità che descrive, ma è conscia del fatto che sia dominante e che condizioni le sue possibilità di ottenere riconoscimento una volta oltrepassata quella linea immaginaria di demarcazione.

E se la giovanissima protagonista del romanzo di *Il paese dove non si muore mai* è terrorizzata di passare 'dall'altra parte', la giovane donna il cui percorso seguiamo in *Katerina e la sua guerra* di Barbara Serdakowski vi si trova già, ma ne accetta le conseguenze con un certo, apparente, cinismo. Vittima di stupro da parte di tre uomini, non chiede aiuto a nessuno e non lo racconta a nessuno. Subisce e cerca di andare oltre:

Non avevo sentito niente, *non importava, non ero vergine*. Niente che non andasse via con acqua e sapone, avrebbero potuto rompermi ma non lo avevano fatto.<sup>221</sup>

Oltre la verginità, sembra esservi un immenso ventaglio di diverse gradazioni di sporcizia.<sup>222</sup> La violenza subita inizia a mostrare la propria portata quando, nel corso del romanzo, il ricordo ritorna ancora e ancora, rielaborando la narrazione del vissuto, mostrandolo da nuovi punti di vista. Tuttavia, la protagonista non riesce ad avere nemmeno il sostegno di sua madre, alla quale si rivolge in un momento di debolezza. Questa risponde proponendole un'immagine del mondo ancora più dura:

Mia madre [...] fu rude, mi rispose con insofferenza che gli uomini vengono picchiati e le donne violentate e che dovevo farmene una ragione e non pensarci più.<sup>223</sup>

Un'altra voce materna caratterizzata da una certa durezza è quella della madre di Tamar, protagonista di *Fuorimondo*, di Ornela Vorpsi, una donna poco accogliente nei confronti della figlia. Oltre la verginità, dal suo punto di vista, esiste anche la possibilità di perdita di controllo:

Lei mi aveva minacciato negli anni, Attenzione Tamar, tu sei una di quelle che una volta provato l'uomo non hanno più freni! Ti darai a tutta la città!<sup>224</sup>



La donna non fa molto per controllare il comportamento della figlia, ma la apostrofa già in partenza come ‘a rischio’ di oltrepassare il limite della decenza. La bambina, a sua volta, prova un attaccamento profondo e un sentimento di protezione verso la madre; in un passaggio definisce «il suo giovane corpo» come «offeso dal marito e dagli amanti»<sup>225</sup>. Sembra condividere quella interpretazione del rapporto sessuale come forma di invasione, colonizzazione, violenza, anche quando consensuale e desiderato, che viene esplorata da Andrea Dworkin.<sup>226</sup>

È innegabile che la discussione dei criteri di comportamento sessuale femminile non possa vivere disgiunta dall'osservazione dei rapporti tra uomo e donna nel suo insieme. Le condizioni di ‘svergine’ e di puttana, nel discorso della protagonista di Vorpsi, sono quasi pari; la protagonista di Serdakowski è pronta a lavare via col sapone i segni lasciati dal contatto sessuale come farebbe una professionista. Non è un caso che appellativi spregiativi nei confronti delle donne siano più numerosi di quelli maschili, soprattutto per quanto riguarda il comportamento sessuale: sono coerenti alla disparità generale di trattamento fra i sessi che predomina nelle società attuali.<sup>227</sup> La categoria di donna facile sembra essere costantemente a portata di mano, compatibile con un numero imprevedibile di occasioni.

L'unica via di rifugio è la castità, vista qui in quanto capacità di sfuggire per intero al desiderio maschile sul modello di Giovanna D'Arco, descritto da Dworkin. Proprio la capacità di rimanere al di fuori di questo desiderio rivela le reali possibilità di movimento che una donna ha nella vita.<sup>228</sup> È questo il tipo di verginità/castità richiesto alla protagonista di Ornela Vorpsi, e spesso descritto nelle opere dell'autrice: non si manifesta nell'astensione dai rapporti sessuali ma piuttosto nel mancato coinvolgimento del desiderio sessuale maschile.

La disparità tra sessi, vista come origine di ogni male della società dalla voce narrante di Enisa Bukvic<sup>229</sup>, è alla base di numerose dinamiche descritte nei romanzi delle autrici qui menzionate come logica regolatrice dei rapporti nella società. Le regole di comportamento per uomini e donne sono spesso oggetto di discussione tra personaggi femminili, dove ad una condizione messa in evidenza corrisponde una possibile contestazione. Marta incontra un giovane in un locale e intende rifiutare le avances che le rivolge, confidandolo all'amica:

“Non voglio niente da lui”.

“Allora avresti dovuto rifiutare il suo drink”.

“Accettare di bere qualcosa insieme a lui è un impegno?”

“Più o meno”.

“Potevi dirmelo prima”.

“Pensavo lo sapessi”.

“E adesso?”

“Molto probabilmente si offrirà di accompagnarti a casa”<sup>230</sup>.

Questo dialogo descrive un regolamento tacito, nel quale le azioni degli uomini e delle donne sono previste e collegate secondo una logica sequenziale. L'essere sessualmente attiva sembra implicare che la scelta di avere o no un rapporto debba incanalarsi in una grammatica precisa e possa essere condizionata da uno scambio. Se valere è anche essere sostituibile a qualcosa<sup>231</sup>, la prestazione sessuale appare in questo linguaggio commensurata a gesti di poco conto (l'offerta di un bicchiere), ancora più a buon mercato che nel caso di Svetlana, confusa con una prostituta da retribuire con una cena. Ecco che la differenza tra una donna in vendita e una donna sessualmente attiva sembra assottigliarsi, laddove entrambe sono accomunate dal poco valore. È interessante anche la discussione dei ruoli maschile e femminile già in un'ottica di coppia. L'esempio successivo è tratto dal romanzo di Marina Sorina e rappresenta il dialogo della protagonista con la madre. Si parla di Franco, il fidanzato italiano, che a causa della distanza della propria donna – che si trova in quel momento in Ucraina – manifesta molta preoccupazione:

“[...] non mi convinci. Un uomo che ha paura per te e che tu devi assicurare... è contro ogni logica! Mi dà tanto l'impressione di uno smidollato incapace di affrontare le emergenze.”

“Lo sa fare eccome, mamma, credimi. Ha sofferto più degli altri italiani, per questo è sensibile...”

“Essere sensibile è un lusso. Fra i due l'uomo deve essere quello forte, quello che lascia le emozioni alla donna, la protegge, la tranquillizza.”

“Mamma, non mi pare proprio che mio padre fosse estraneo alle emozioni... Se non avesse dovuto nascondere per poi esplodere quando meno ce lo aspettavamo, sarebbe ancora qui con noi. Non credi che dividendo il mondo in due, l'uomo forte da una parte e la donna emotiva dall'altra, anche tu ti sei rovinata la vita? Guardati meglio, a sentire te sembri più uomo di un uomo. Sei diventata un maschio a furia di nascondere i sentimenti!”<sup>232</sup>

Il padre di Svetlana picchiava sua madre ed è morto in un incidente provocato da un suo comportamento irrazionale, legato alla gelosia. Svetlana, all'inizio dell'opera, sembra trattare il comportamento del padre con minore durezza, affermando che «la ragione non era un motivo sufficiente per assicurare il cuore di un uomo semplice che aveva sposato una donna tanto bella»<sup>233</sup>. Nel momento in cui vediamo le donne discutere, però, Svetlana è appena tornata dall'Italia e i suoi valori e il modo di giudicare la realtà sembrano essersi modificati.

In questo scontro entra in gioco, certamente, la componente culturale. La madre propone alla figlia un modello maschile che percepisce più consona alla tradizione nella quale si riconosce, mentre la figlia tenta di giustificare la parziale inadeguatezza delle reazioni del suo compagno italiano sostenendo prima che queste siano dovute a un percorso personale di eccezione, poi però andando a contestare per intero il modello di riferimento materno. Svetlana considera potenzialmente distruttiva la divisione rigida operata dalla madre, e forse dalla maggior parte dei

suoi connazionali, tra ciò che sia giusto attendersi dagli uomini e ciò che invece spetta alle donne. Infine, ne dimostra l'inapplicabilità, quando evidenzia che proprio il comportamento della madre sfugge a tale facile classificazione. La capacità di giudizio della protagonista, tuttavia, è influenzata non soltanto dalla sua esperienza di vita in generale, ma anche da quella di migrazione e di incontro con un altro modo di interpretare il maschile e il femminile.

Un breve approfondimento va fatto sulle figure materne presentate in alcuni di questi romanzi. Sono infatti piuttosto presenti e spesso oppresse. La madre di Svetlana, per esempio, è fonte di grande perplessità per la figlia, la quale non si capacita come mai una donna piena di forza e pronta ad agire si lasci maltrattare dal marito:

[Mia madre] Sapeva calmare gli animi arrabbiati in un tram pieno di gente, dove da un piede pestato spesso scaturiva una baruffa. [...]  
Perché allora non reagiva se la violenza la toccava in prima persona? Perché a casa viveva tutta un'altra legge? [...]  
“Mamma”, le avevo chiesto “ma l'amore non dovrebbe essere buono? [...] Come si può far male a una persona che ami? Forse papà non ti ama affatto?”  
“Sì che mi ama. Ha avuto paura di perdermi, ecco tutto”<sup>234</sup>.

Le sue giustificazioni non si fermano qui. Di fronte a maggiore insistenza, offre a sua figlia una propria visione del rapporto di coppia:

“Ma lo sai che il tuo papà è anche troppo bravo? Guarda i nostri vicini! Tutti i mariti si ubriacano, tutti picchiano la moglie, anche senza un motivo. In fin dei conti, diventa manesco solo di rado. Non si muore per qualche sberla!” [...]  
“Lui è l'uomo della mia vita! Se ripenso a come mi corteggiava, come mi aiutava, quando ero incinta o quando tu eri ancora piccola.”<sup>235</sup> [...] “Basta pensare ai momenti felici e il dolore svanisce. E poi, detto fra noi, sono tutti uguali gli uomini. [...] Le donne soffrono di più, ma proprio questa loro sofferenza le rende forti. Gli uomini, invece crescono convinti d'essere loro quelli duri, ma poi non sanno fare i conti con i propri sentimenti. È per questo che a volte diventa irascibile e litigioso. Non sa cosa farsene dell'amore che prova per me e il suo sentimento si trasforma nel tormento della gelosia”<sup>236</sup>.

Ne *Il paese dove non si muore mai*, romanzo di Ornela Vorpsi ambientato in Albania, il dolore della madre accompagna invece la figlia, in una maniera insospettabile agli occhi degli altri membri della famiglia, tramite un segno lasciato sul pavimento della casa:

Una piastrella, vicino al divano, aveva una macchia piccola come un chicco di melograno, color sangue-rubino, che anche lavando e strofinando forte non andava via [...] Ero sicura, e ne soffrivo: questa piccola goccia rossa era il sangue di lei, doveva essere il sangue di lei colato quando il papà la picchiava.<sup>237</sup>

La macchia rimane anche quando il padre ormai è in prigione – per motivi politici - e la sua presenza non può più minacciare nessuno. Quando esce, l'uomo cerca insistentemente di recuperare il rapporto con la moglie, ma questa non si fa mai trovare. «Non mi vuole vedere?», chiede alla figlia durante un incontro. «No... Ma tu sei stato violento con lei, ti ricordi?»<sup>238</sup>, gli risponde. Per lei, il collegamento è immediato ma per suo padre no: infatti, non si stancherà di sperare fino alla fine del romanzo, dando ben poco peso alla questione spontaneamente sollevata dalla figlia.

In *Io noi le altre*, infine, Enisa Bukvić spiega come l'immagine di una madre maltrattata abbia, invece, condizionato profondamente la sua stessa idea di donna che avrebbe voluto diventare:

Da piccola [...] desideravo essere molto diversa da mia madre, non la accettavo e perciò non capivo i suoi lati positivi perché la valutavo soltanto in relazione al comportamento che aveva con mio padre. Il loro rapporto era conflittuale e lei non riusciva a lasciarlo, sebbene lui fosse violento con lei. Mia madre riteneva che lavorando non potesse farcela da sola. Per questo motivo mi sono detta, già da bambina, che sarei diventata autonoma e non sarei dipesa economicamente da nessuno. Non sapevo che ci sono altri tipi di dipendenze, più nascoste e complesse.<sup>239</sup>

Confrontate con i modelli del maschile e del femminile offerti dai propri genitori, queste protagoniste elaborano soluzioni che se ne discostano, che cercano un'alternativa, spesso senza trovarla.

In modo diverso, la questione dei ruoli viene sfiorata dalla protagonista, anch'essa narratrice, in *Katerina e la sua guerra* di Barbara Serdakowski. Il suo discorso sembra il monologo di una donna sola che medita sul proprio vissuto mentre tenta di ordinare il presente, quello di una guerra. Chiusa tra le mura di casa è attraversata dai ricordi. Ripensa a un episodio in cui il marito le ha portato un gattino perché potesse tenerle compagnia e lei invece lo ha scacciato, per non dover avere altro cui attaccarsi in un momento di tale instabilità. Così,

[Josef] non mi portò più animali vivi, solo galline, ma già morte perché credeva che non le avrei potute sgozzare. Un giorno Sofia me ne portò una, viva, Josef non c'era. Io le tagliai il collo con il coltellino da cucina e la guardai dibattersi e morire sotto la mia mano. Miriam pianse tanto perché la gallina strillava, ma non ci feci caso. Non dissi niente a Josef perché non volevo che sapesse che adesso potevo sgozzare le galline da sola.<sup>240</sup>

La donna ha pudore della propria forza, della mancata sensibilità, caratteristica che invece dovrebbe appartenere in quanto caratterizzante dell'essere donna. Non desidera che il marito sappia che è in grado di sgozzare galline - 'adesso', perché forse è frutto dell'esperienza della

guerra, questa nuova capacità – forse per restare la stessa ai suoi occhi, ma forse anche perché possa lui restare lo stesso agli occhi di lei.

È possibile che questo tipo di pudore giochi un ruolo in molte sfere della vita sociale, estendendosi anche a un'auto-censura rivolta alle proprie qualità intellettuali; alcuni studi riconoscono che le donne abbiano negli studi risultati pari o migliori a quelli dei compagni maschi, senza che tale proporzione si proietti nelle possibilità di occupazione o tipologia della stessa.<sup>241</sup> Enisa Bukvić si pone la domanda su tale fenomeno e individua una risposta nel comportamento maschile:

Non capivo come mai le bambine sono comunemente più brave dei bambini a scuola, le ragazze all'università e negli studi post-laurea e invece sul lavoro non occupano importanti posti di potere. [...]. Potrebbe essere legato alla politica che fin'ora è stata guidata solo da uomini, con forza e violenza, e in cui noi donne non ci ritroviamo. [...] Sembra che l'uomo voglia risolvere tutto con la forza.<sup>242</sup>

È frequente, nei testi qui analizzati, l'attribuzione di caratteristiche specifiche al genere maschile nel suo insieme. Quando Marta, nel romanzo di Irina Țurcanu, viene violentata e la madre viene a sapere dell'accaduto, sceglie di non parlarne al padre della ragazza: «Suo marito non poteva comprendere quella sottigliezza del pensiero, era un uomo e come tale un maldestro intenditore della sensibilità umana»<sup>243</sup>. D'altronde, la cautela è dovuta anche a motivazioni concrete:

“Un uomo non violenta mai una donna se questa non fa qualcosa per attirarlo”, diceva sempre a sua moglie. Vica, dal canto suo, condivideva il pensiero del marito ma allo stesso tempo era dispiaciuta per la figlia.<sup>244</sup>

Ancora una volta, la madre tende ad interiorizzare una logica maschilista, pur desiderando venire incontro ai bisogni di sua figlia. Il cammino della ragazza, d'altronde, è senza speranza sin dall'inizio, negli esatti termini utilizzati da Andrea Dworkin quando intende la perdita di verginità come un punto sulla traiettoria verso la morte<sup>245</sup>; l'immagine di «Sex and slow murder as synonyms»<sup>246</sup> riassume perfettamente la storia di Marta.

Non si può pretendere che il giudizio dell'autore possa essere in qualche modo dissimulato, nascosto dal corpo del testo.<sup>247</sup> Le affermazioni dei o sui protagonisti entrano in relazione con il giudizio delle autrici su alcune azioni che compiono, talvolta in forma critica, talvolta come conferma. Questo scarto è ciò che Todorov chiama l'aspetto del racconto, la relazione tra «un *egli* (nella storia) e un *io* (nel discorso)»<sup>248</sup>, o l'informazione che si riceve, contemporaneamente a quella degli avvenimenti descritti, sul come li percepisce colui che racconta.<sup>249</sup> Secondo Booth, la maggior parte degli autori odierni riconoscono «un legame inseparabile tra arte e morale» e la

loro visione artistica consiste anche nel «giudizio su ciò che osservano»; quindi, prosegue lo studioso, questi autori si aspettano che i lettori condividano le loro valutazioni.<sup>250</sup>

La preoccupazione di promuovere, attraverso i testi letterari, una discussione sui temi della parità di genere, delle convenzioni che regolano la condotta sessuale e della violenza, sessuale e di genere, viene esplicitata da diverse autrici. Per esempio, Irina Țurcanu descrive il problema della disparità tra uomini e donne come predominante nel romanzo appena citato, nonostante esso tratti soprattutto la crescita e la condotta sessuale della protagonista, oltre alla violenza che subisce e che è al centro della trama. Afferma di criticare «la società maschilista nella sua ampiezza», «non necessariamente quella romena», che rimane tuttavia più maschilista di quella italiana. Come esempio, riferisce che la prestazione di sesso orale reciproca non fosse comune in Romania fino a poco tempo fa perché, quando diretta dall'uomo alla donna, ritenuta svilente della sua mascolinità.<sup>251</sup> Il suo parere, dunque, è che le abitudini sessuali possano riflettere la disparità presente nella società al di là della manifestazione formale della violenza. Queste riflessioni permettono di interpretare in senso più critico quelle affermazioni dei personaggi – soprattutto femminili – che in apparenza confermano lo status-quo invece di contestarlo.

Molto più diretto è il tentativo di promuovere una discussione sul tema da parte di Elvira Mujčić in *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, dove Zlatan, protagonista e narratore, fa un viaggio dall'Italia, dove è emigrato da molti anni, in Bosnia, Paese d'origine, alla scoperta di una terra lacerata tra passato e presente. Tramite suo zio, Zlatan entra in possesso di lettere e testimonianze di donne che durante la guerra sono state vittime degli stupri di massa che hanno coinvolto da 20.000 a 50.000 donne in quella regione.<sup>252</sup> Elvira Mujčić motiva così – tra le altre ragioni – la scelta di collocare proprio un personaggio maschile di fronte alla brutalità di queste esperienze:

[Spesso] alle presentazioni mi chiedevano: “Come mai, perché è un uomo che racconta una *cosa femminile*?”. E io dicevo: “Ma guarda che lo stupro non è una *cosa femminile*, è un problema vostro [...], non è un problema nostro. [...] [N]oi, purtroppo, ne siamo le vittime. [...] se c'è lo stupro siete responsabili voi e dovrete davvero parlarne voi, invece che parlarne noi”.<sup>253</sup>

Così Zlatan sembra fornire l'esempio, testimoniando una serie di esperienze personali nelle quali sembra prendere una consapevolezza più profonda di questa problematica:

Una volta ero stato a una conferenza dove un professore parlava dello stupro etnico e del fatto che le guerre fossero soprattutto guerre contro le donne. Non ho condiviso il suo pensiero del tutto, in particolare quando aveva affermato di vergognarsi di essere un uomo. [...] Eppure, dopo la lettura di quella lettera *mi vergognai della forza fisica che la natura ha dato al maschio* e che molti di noi usano per sottomettere. Mi ferì l'impotenza della donna davanti a questa forza, che non le permetteva nemmeno di provare a lottare.<sup>254</sup>

La vergogna che Zlatan prova è il sentimento scelto dalla sua autrice per lui. L'uso della violenza viene presentato come caratteristica del sesso maschile. Questa visione è condivisa da più autrici: Enisa Bukvić, ad esempio, attraverso la sua voce narrante ne *Il nostro viaggio* afferma di essersi convinta che la guerra «sia una questione tutta maschile»<sup>255</sup>, che va al di là delle problematiche concrete legate alla religione o al territorio che spesso vengono ritenute causa dei conflitti. Karima Guenivet si domanda se la guerra sia sinonimo di virilità e osserva che «Il comportamento sessuale dominatore e la violenza sono alla base non solo delle relazioni fra uomo e donna, ma anche della definizione di poteri fra uomini», mentre «l'impulso aggressivo insito in chiunque è ancora più sviluppato in una situazione di stress o di disorganizzazione sociale, quale la guerra»<sup>256</sup>. Ma Bukvić inverte l'ordine di questi fenomeni e confida, nel suo primo libro *Il nostro viaggio*, di essersi convinta, dopo una lunga riflessione, che «dietro ogni conflitto e guerra si celi lo scontro tra la donna e l'uomo, antico come il mondo e forse peggiorato col tempo»<sup>257</sup>. L'origine di questo conflitto sarebbe individuabile proprio nell'uomo, che ha «da sempre un complesso d'inferiorità nei confronti della donna, portatrice di vita. Ecco perché il maschio ha dovuto impadronirsi del potere attraverso il controllo del territorio»<sup>258</sup>.

Zlatan, dopo aver letto prolungatamente i materiali raccolti dallo zio riguardanti gli stupri di massa avvenuti nella regione, prende una consapevolezza più profonda del fenomeno e ne rimane colpito:

Per tutto il giorno non riuscii a togliermeli dalla testa. Non sapevo molto dello stupro etnico. Sapevo bene che lo stupro sulle donne è una delle tante armi di guerra usate contro i civili: lo è sempre stata. È un uccidere molto più a fondo che non togliendo la vita a un essere umano. È un trucidare l'anima, e al contempo interrompere la crescita sessuale, insinuare l'orrore là dove dovrebbe esservi il piacere.<sup>259</sup>

Zlatan non sembra condividere l'idea che la violenza e il sadismo non rappresentino che un prolungamento naturale del rapporto sessuale tra uomo e donna<sup>260</sup>; ma più avanti nel racconto, proseguendo nei suoi ragionamenti, si domanda: «Il gusto di tagliare una gola in cosa consiste? Cosa c'è di tanto primitivo e radicalmente umano in quel gesto da farti sentire una *gioia orgasmica?*»<sup>261</sup>. La scelta spontanea del termine che opera sembra muoversi in direzione contraria dell'incomprensione che manifesta a parole; la lettura che fa si avvicina all'immagine dell'omicidio come climax sessuale.<sup>262</sup>

Il protagonista riconosce, invece, l'estensione degli effetti che lo stupro etnico ha sull'intera comunità colpita. Come osserva Karima Guenivet, «l'umiliazione, il terrore e le violenze inflitti dal violentatore» mirano non solo a «degradare la donna, ma anche a privare di umanità la

comunità alla quale appartiene. Quando viene commesso un atto di violenza sessuale contro una donna, si colpisce l'onore del nemico più di quello della vittima»<sup>263</sup>. Come già affermava Enisa Bukvić, le 'parti in gioco' si rivelano essere soltanto quelle maschili, mentre le donne sembrano essere vittime due volte.

Elvira Mujčić, come è già stato menzionato, era stata in Bosnia prima di scrivere *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, e aveva svolto lì ricerche che l'avevano portata a scoprire molto sui fatti avvenuti durante la guerra. Tramite un'associazione, ha potuto parlare con donne che avevano subito violenza sessuale. Nel corso della nostra intervista spiega che molte di loro

raccontavano che erano i mariti, poi, a dire loro “No, non diciamolo, perché poi sai che figura ci facciamo in paese se si sa che tu sei stata violentata e che il figlio non è mio”. [Anche qui si manifesta un'] idea *machista* della donna, [...] “Perché tu sei il mio territorio” [...]. [C]ome quegli altri le hanno stuprate perché il loro corpo era un terreno di conquista, [...] così il marito la considera il suo territorio e quindi guai ad ammettere che è stato di qualcun altro.<sup>264</sup>

«La donna rappresenta la comunità e, per estensione, il paese»<sup>265</sup>, scrive Guenivet, e quando quel Paese è in guerra il suo corpo diventa campo di battaglia: così può essere espugnata in quanto 'utero', «trasformata in terreno per generazioni future»<sup>266</sup>. Come conferma la studiosa, l'accettare indietro la donna ed essere padre del bambino risultato dallo stupro è un caso fortunato tra le vicende familiari del periodo successivo alla guerra. Spesso, proprio la percezione di un territorio profanato ha generato il rifiuto.<sup>267</sup>

Distaccandosi per un momento dal contesto bellico, Elvira Mujčić sottolinea che questione è molto più globale e le soluzioni vanno cercate all'origine:

Spesso noi [donne] finiamo in queste spirali, senza bisogno di una guerra. E raccontarlo, [...] mi sembrava potesse essere [...] uno spunto di riflessione [...] su quello che la donna può vivere oggi o su quello che davvero è il [suo] ruolo [...]. [A]nche ragionare [...] sul linguaggio che si ha, nei confronti [...] della donna. Sul fatto che poi, anche a livello legale, [...] questo crimine non è nemmeno un crimine. [...] [P]erché se tu dici a qualcuno “Ah, sai, in Bosnia ci sono circa ventimila donne stuprate”, ora quello [...] penserà: “Boh, qualcuno avrà pagato per questo!”, non ci pensa che nessuno ha pagato!<sup>268</sup>

Mentre, grazie alla creazione dei Tribunali penali internazionali, lo stupro etnico è stato riconosciuto come crimine contro l'umanità<sup>269</sup>, Karima Guenivet esprime qualche dubbio sul fatto che questa vittoria giuridica abbia, invece, avuto un risvolto di portata politica.<sup>270</sup> Non a caso, nota Catharine MacKinnon, le violenze sessuali commesse sulle donne sono state percepite in primo luogo come distruttive per i gruppi, popolazioni viste nel loro insieme, e proprio per questo perseguite.<sup>271</sup> Questo fenomeno non può infatti essere disgiunto dal discorso sulla



disuguaglianza di genere e, secondo Guenivet, ancora «Nessun paese al mondo può vantarsi di attuare una vera uguaglianza tra uomini e donne»<sup>272</sup>. Per Elvira Mujčić il linguaggio è un elemento profondamente legato alla giustizia e alla concretezza dei risultati, e questo non sembra ancora portatore di nuove formule. Lo stesso Zlatan, destinato a rappresentare un uomo sensibilizzato verso temi che solitamente si preferirebbe non affrontare, non si mostra esente da questo problema di linguaggio nel momento in cui, per esempio, classifica le donne in pure e torbide.

Quando, perplesso di fronte all'informazione sconvolgente appresa in pochissimo tempo, Zlatan chiede a suo zio come possa essere accaduto qualcosa del genere, si riferisce non soltanto allo stupro etnico ma anche alla facilità con la quale comunità che convivevano pacificamente sembrano aver messo in atto i comportamenti più atroci. Lo zio gli risponde: «Io credo si tratti della natura umana. Quando un bravo marito si mette a picchiare la moglie non si sa perché lo fa, come gli possa essere venuto in mente. Lo fa forse preso da chissà quale follia o debolezza...»<sup>273</sup>. Questa spiegazione che in apparenza lega l'azione violenta all'irrazionalità, propone invece una metafora spontanea che collega l'aggressività bellica al rapporto tra sessi. Come la vicinanza fisica espone proprio le mogli più di altre donne alla violenza maschile, così la vicinanza geografica e comunitaria sembra essere direttamente connessa al grado di atrocità e nello specifico l'uso dello stupro etnico come arma nel corso dei conflitti<sup>274</sup>. Sembra che l'elemento di intimità non possa perdere una sfaccettatura di profonda ambiguità, che può confondere il senso del contatto.

Quando Enisa Bukvić attribuisce l'esistenza delle guerre a una 'questione maschile', che sarebbe poi la stessa che genera il «bisogno di farsi forte sottomettendo le donne con il proprio organo sessuale»<sup>275</sup>, sembra ricalcare la visione della sessualità proposta da Andrea Dworkin e già menzionata prima, secondo la quale la mascolinità è di per sé violenta ed il rapporto sessuale tra uomo e donna richiede che la seconda scompaia in quanto individuo<sup>276</sup>. Come è stato ampiamente evidenziato fin qui, la narrazione che si costruisce attorno a eventi violenti nelle opere di queste autrici migranti non sembra vivere disgiunta da una riflessione critica sul genere e sulla sessualità. Ciò appare in linea con il pensiero proposto da Teresa de Lauretis quando suggerisce che «la rappresentazione della violenza è inseparabile dalla nozione di genere»<sup>277</sup>. Il tema della sessualità, infine, risulta essere centrale laddove si voglia analizzare la condizione della donna nella società.<sup>278</sup> Molti personaggi, o voci narranti nei testi, si fanno portatori di messaggi che sostengono questo tipo di posizione.

#### 4.6 *Da chi scrive a chi legge*

«Nulla di ciò che lo scrittore fa», scrive Booth, «può essere compreso al di fuori dal suo sforzo di renderlo accessibile a qualcun altro: suoi pari, se stesso come lettore immaginario, suo pubblico. L'opera nasce in quanto qualcosa di comunicabile»<sup>279</sup>. Mentre, però, la parola pronunciata nasce nel dialogo e si forma nell'interazione con la parola altrui<sup>280</sup>, provocando e prevedendo la risposta, venendole incontro<sup>281</sup>, nella forma del romanzo offerto al suo lettore non si verifica un vero e proprio scambio e la parola sembra fluire in una direzione soltanto. Al tempo stesso, in quanto forma retorica, il testo letterario è necessariamente orientato verso l'ascoltatore e la sua risposta<sup>282</sup>. Vi è una comunicazione, un donante e un ricevente<sup>283</sup> ed è possibile osservare alcuni elementi di interazione nei diversi momenti che il testo vive. Secondo Wolfgang Iser, «il lettore riceve il messaggio componendolo»<sup>284</sup> e così un contatto virtuale tra le due parti resta aperto per tutta la durata della lettura stessa.

L'idea dell'autore sullo scopo del proprio testo è, qui, una sola parte di un complesso processo di negoziazione. È possibile realizzare, tuttavia, una breve riflessione sul progetto, da parte di alcune autrici, di promuovere un determinato messaggio di interesse sociale attraverso l'opera scritta. Mentre l'intento, reale o pensato a posteriori, non ci dice molto sul testo di per sé e può essere riportato solamente in forma accessoria, esso ha a che fare con un primo elemento di rapporto con pubblico che non segue ma forse persino precede il testo: Bachtin osserva che «Ciò che non risponde ad alcuna domanda è per noi privo di senso»<sup>285</sup>. Partendo da questa prospettiva, il testo è *già anche* risposta, e proprio il suo essere dotato di senso conferma la preesistenza di domande individuabili all'esterno di esso, nelle quali chi lo accoglie può riconoscersi o meno.

Qualche riflessione, quindi, può essere sviluppata a proposito delle proiezioni di lettori e lettrici esplicitate dalle autrici da me intervistate. Elvira Mujčić, per esempio, che incarna nelle scoperte di Zlatan, protagonista di *E se Fnad avesse avuto la dinamite?*, diverse proprie scoperte, racconta nel corso del colloquio come il romanzo stesso sia nato dal desiderio di «mettere in guardia le persone»<sup>286</sup> sull'esistenza di Vilina Vlas. L'albergo di Višegrad, oggi attivo e recensibile su Tripadvisor, negli anni della guerra era diventato luogo di detenzione di donne con lo specifico scopo di violentarle e sottoporle a sevizie di ogni genere. Nel romanzo, a far conoscere questa storia al protagonista è il padre di Amela, una ragazza di quattordici anni:

Te la ricordi come era felice, da bambina? [...] Ora vuole solo morire [...]. La psichiatra che la cura dice che dev'essere lei a collaborare, ma è come un vegetale [...]. Forse ce ne siamo accorti troppo tardi che era così grave; pensavamo, sai, le solite cose, che col tempo tutto si sistema.<sup>287</sup>

Amela, tra le poche superstiti, si vergognava di quanto le era accaduto e per questo la famiglia non aveva potuto attivarsi prima per aiutarla. A Ibro, suo padre, non resta che ubriacarsi e insultare i serbi ad ogni occasione possibile, perché entrambi hanno perso la speranza. Dopo questo incontro Zlatan augura loro di «morire, entrambi, in fretta»<sup>288</sup>, perché non riconosce più alcun altro modo in cui i due possano trovare la pace. Tra i grandi insegnamenti che trae dal proprio viaggio vi è l'incontro con quanto è permanente.

Il viaggio di Elvira Mujčić, invece, realizzato volutamente con lo scopo di approfondire la realtà di Višegrad, la porta a conoscere persone del posto che condividono spontaneamente le loro storie fino a far trasformare l'intento originale di scrivere un articolo in quello di completare un romanzo. L'autrice quindi afferma che il testo, sin dall'inizio, non costituiva uno «sfogo personale» ma voleva, invece, essere «socialmente utile»<sup>289</sup>. All'inizio, racconta, pensava il testo destinato a persone che, andando in Bosnia, prenotassero una camera a Vilina Vlas senza conoscere la sua storia. Poi, però, il contatto con le donne vittime di stupro le ha fatto comprendere che un discorso generale attorno al fenomeno della violenza sessuale fosse necessario, pure al di fuori dal contesto bellico: «Pensavo: Magari se uno lo legge e si rende conto»<sup>290</sup>. Il pubblico al quale l'autrice desidera - immagina di - rivolgersi le appare ben chiaro, dunque, sin dall'inizio del lavoro sul testo.

Un esempio diverso è quello di Marina Sorina, che afferma di essersi rivolta in primo luogo alle «coppie miste», ma non solo: l'intenzione era «di creare una sorta di manuale [...] per le suocere delle donne dell'Est», per le quali Sorina ha cercato di «riassumere tutte le situazioni quotidiane che possono creare del conflitto e spiegare la differenza»<sup>291</sup>. Dunque, come già nel caso di Elvira Mujčić, a un destinatario definito corrisponde uno scopo definito. Da questo punto di vista, l'assidua osservazione, in *Voglio un marito italiano*, delle differenze tra pratiche sociali e stili di vita ucraini e italiani che è già stata evidenziata precedentemente risulta non soltanto avere un ruolo quasi preponderante rispetto alle sorti di Svetlana, ma rappresentare anche una sorta di programma comunicativo.

Anche alla presenza di episodi di violenza viene riconosciuta, dall'autrice, un ruolo preciso: Sorina spiega di «conoscere di persona» la violenza carnale, di conoscere donne che l'hanno subita<sup>292</sup>, di aver voluto quindi che ne libro ci fosse un «ammonimento per chi legge»<sup>293</sup>, come forma di effettiva prevenzione. La prevenzione si realizza tramite la possibilità di «spiegare a chi leggerà» che una donna vestita in maniera provocante «non è una prostituta e non è una donna disponibile»<sup>294</sup>. In queste poche osservazioni incontriamo già tre diverse categorie: le donne italiane che hanno nuore dell'Est, le coppie composte da partner italiani e dell'Est, infine, con una

certa sorpresa, gli uomini a rischio di fraintendimento di fronte a giovani donne dall'aspetto provocante. Sembra, in questo passaggio, che il destinatario individuato dall'autrice slitti da quello potenziale, a quello possibile e infine quello desiderabile. Il grado di possibilità è alto nel momento in cui definisce la modalità con cui ha lavorato (la raccolta di informazioni su fenomeni concreti), ma passa in secondo piano quando Sorina prova a formulare un messaggio che avrebbe voluto trasmettere. Si può pensare che l'immagine del destinatario abbia convissuto in maniera fluida con il processo di creazione del testo e che perciò possa manifestarsi in maniere diverse a seconda delle tematiche affrontate nel corso della trama.

È una figura femminile, invece, quella che evoca Irina Țurcanu, la quale, nell'intervista da me raccolta, afferma di avere avuto in mente «donne che stanno vivendo una determinata situazione» - presumibilmente vittime di violenza sessuale - e che «si possano ritrovare» nel testo. A loro, Țurcanu desiderava «dare un qualche tipo di messaggio», dire: «La tua storia non è [...] l'unica, e comunque *attenzione*, non prendere certe strade del silenzio [...] perché può essere devastante, questo silenzio, ti corrode»<sup>295</sup>. Il silenzio è, infatti, compagno fedele di molte donne violentate, che, proprio per il timore di essere giudicate e a causa della percezione di essere colpevoli dell'accaduto<sup>296</sup>, evitano di parlare di ciò che hanno subito; invece, nota Karima Guenivet, proprio il riconoscimento della propria non colpevolezza – che può essere raggiunto con un aiuto dall'esterno – è strumento chiave per superare l'evento.<sup>297</sup> Marta, la protagonista del romanzo di Irina Țurcanu, dà l'esempio di ciò che non bisognerebbe fare: chiudersi in sé, «sperando che il tempo sciogliesse da sé ogni nodo»<sup>298</sup>. Tramite l'esempio opposto, Țurcanu sviluppa quel monito («attenzione») da lei pronunciato nell'intervista.

Che la formulazione di un possibile messaggio per un potenziale pubblico sia stata davvero precedente alla composizione del testo, che l'abbia accompagnato nel corso della stessa o che sia avvenuta solo al momento dell'intervista avuta luogo almeno cinque anni da quel momento, non ha davvero rilevanza. Non è infatti il rapporto tra autore e testo che si tenta di evidenziare, ma i due diversi rapporti tra autore e lettore e tra testo e lettore. L'affermazione dell'autore testimonia la percezione di chi scrive dell'esistenza di domande che necessitano di risposta; il testo nella sua forma testimonia un possibile modo di rispondere a questa (o altra) domanda: non parlare, infatti, si rivela per Marta una strategia inefficace, dannosa. Il testo così realizza ciò che Clayton definisce «showing rather than telling»<sup>299</sup>, mirando a produrre effetti invece che oggetti.<sup>300</sup> Ma molteplici risposte a domande diverse da quelle che l'autore può avere immaginato per l'opera, prima durante o dopo la sua creazione, sono distribuite nel corpo dello del testo.

L'opera letteraria, fa notare Iser, si muove fondamentalmente tra due poli, di cui il primo, artistico, consiste nel testo creato dall'autore e il secondo, estetico, nella «realizzazione» che il

lettore compie<sup>301</sup>. La lettura, a sua volta, è un'attività guidata dal testo: il testo viene «attivato» dal lettore, che è poi, a sua volta, influenzato da ciò che ha manipolato<sup>302</sup>. Questa peculiare posizione dell'opera «tra testo e lettore»<sup>303</sup>, fa sì che, da una parte, il percorso tecnico compiuto dall'autore possa dire poco su ciò che realizzerà la lettura, e dall'altra che ogni parola dell'artista «al di fuori dell'opera ormai pronta e in aggiunta ad essa», secondo Bachtin, raramente riguardi il vissuto intimo che lo lega all'eroe e si configuri invece in uno sguardo totalmente esterno.<sup>304</sup> Così, il desiderio di investigare le intenzioni dell'autore può produrre risultati soltanto speculativi, osserva ancora Iser.

Un segno dell'intenzionalità, tuttavia, può essere riconosciuto non tanto nel mondo al quale il testo si riferisce ma nella preparazione, attuata dall'autore, per un uso immaginario del testo, uso definito di volta in volta dal contesto specifico nel quale questo avviene.<sup>305</sup> L'immaginario, come inteso da Iser, è proprio la dimensione nella quale si verifica il contatto, l'elemento che completa insieme al reale e al fittizio una triade essenziale per comprendere la dimensione del testo letterario.<sup>306</sup> L'intenzionalità del testo è così un evento, un processo dinamico: questa non si ferma, infatti, alla definizione dei campi di riferimento ma li abbatte per trasfigurarsi nel materiale della propria auto-presentazione.<sup>307</sup>

Se la parola pronunciata nasce già in un fitto tessuto di relazioni con la parola precedente e quella successiva<sup>308</sup>, accolta in un universo segnato dalla probabilità e prevedibilità, la parola scritta, pur producendo forme di interazione sociale, non ha la caratteristica di adattarsi a ogni lettore con il quale entra in contatto.<sup>309</sup> Non vi è la possibilità di produrre domande fino a verificare che la comprensione abbia avuto luogo, il lettore «non potrà mai apprendere dal testo fino a che punto siano accurate le sue vedute di esso».<sup>310</sup>

Secondo Sartre, l'opera nasce dallo sforzo congiunto dell'autore e del lettore e, per sua natura, esiste in quanto *per* quest'ultimo<sup>311</sup>. La sua collocazione è tra due sentimenti distinti che appartengono alle due parti: il progetto di chi scrive e l'attesa di chi legge. Sartre nota che la scrittura si distingue in maniera spiccata da numerose altre arti e mestieri per il fatto che richiede aspettativa e ignoranza: il lettore deve poter prevedere e sbagliarsi o avere conferma una volta arrivato alla fine. Ma proprio per questo colui che crea non può essere fruitore della propria creazione: anch'egli fa un lavoro di anticipazione sull'esperienza del lettore nel momento in cui progetta l'opera mentre «l'operazione dello scrivere comporta una quasi-lettura implicita che rende la vera lettura impossibile»<sup>312</sup>. Quello tra lettore e autore è un «patto di generosità» che richiede fiducia e che si fonda sulla libertà di entrambi.<sup>313</sup>

Eppure, ciò non esclude che il lettore possa mettere in atto delle strategie efficaci per raggiungere il massimo grado di contatto possibile. Virginia Woolf affronta la questione della lettura,

suggerendo: «Non dettate al vostro autore; cercate di essere tutt'uno con lui. Siate il suo assistente e il suo complice. [...] Immergetevi nelle sue pagine, cercate di conoscerlo bene, e ben presto scoprirete che il vostro autore vi sta dando, o quantomeno sta tentando di darvi, qualcosa di molto preciso»<sup>314</sup>. E la partecipazione attiva al testo non è solamente un modo per recepirne il massimo possibile per la data relazione tra lettore e autore ma anche lo strumento alla base del piacere del lettore: secondo Iser, infatti, questo inizia quando il lettore «diventa produttivo, cioè, quando il testo gli consente di mettere in gioco le sue facoltà»<sup>315</sup>.

Così l'opera appare come l'area di un incontro impossibile e di una ricerca costante: se da una parte vi è un lettore che riceve l'opera senza poter replicare, avendo a propria disposizione soltanto una particolare disponibilità ad attivarsi di fronte agli stimoli che questa gli trasmette, dall'altra vi è un autore che costruisce un'opera già alla nascita influenzata dalla percezione che questi ha del suo lettore<sup>316</sup> o, nelle parole di Barthes, che scrive cercando il suo lettore «senza sapere dov'è»<sup>317</sup>. Il punto d'incontro può essere, per il lettore, proprio l'area che Iser definisce l'immaginario, dove una visione momentanea si rifiuta di essere catalogata come appartenente al reale o al fittizio e costituisce un'esperienza del reale senza che l'individuo ne abbia consapevolezza.<sup>318</sup>

Secondo Booth, è l'autore a costruire i propri lettori: «if he makes them well – that is, *makes them see what they have never seen before, moves them into a new order of perception and experience altogether* – he finds his reward in the peers he has created»<sup>319</sup>. Nel discorso letterario, osserva Bertoni, la dicotomia vero/falso funziona in maniera sconnessa dal pensiero logico applicato nella vita di ogni giorno mentre la stessa letteratura costituisce un certo tipo di verità: «Nel mondo evocato dal testo, vige una *verità d'invenzione* che può coincidere o meno con quella del nostro mondo fenomenico» ma che ad ogni modo si contrappone soltanto «a un'interna *falsità d'invenzione*»<sup>320</sup>. Così il lettore davvero si crea, in un certo senso, attraverso la lettura nel momento in cui avviene uno spostamento parziale e temporaneo della sua identità per venire incontro alla realtà della finzione. Chi legge è portato ad assimilare la lettura a un'esperienza vissuta, e per far ciò, prosegue Bertoni, sospende la propria incredulità lasciandosi trasportare a un livello diverso, dove anch'egli diventa, in parte, creatura d'invenzione.<sup>321</sup>

Volendo mettere in relazione quanto finora esposto, si può dire che alla visione vivida dell'immaginario e allo slittamento d'identità che permette di accogliere nella propria coscienza la «verità d'invenzione» corrisponda la risposta emotiva che conferisce significato a tale esperienza a livello individuale. Di «fervida attività emozionale e immaginativa» scrive anche Nussbaum, mentre va alla ricerca del momento nel quale l'esperienza di lettura acquisisce rilevanza per il pensare pubblico.<sup>322</sup> Il generarsi di questa esperienza viene attribuita al rapporto con il

personaggio, che viene nel corso della lettura assimilato a un essere umano in carne e ossa o, con la sottigliezza del concetto di Iser sopra descritto, il cui essere reale oppure fittizio passa in secondo piano. Ogni vita, d'altronde, è costruita nella sua essenza attorno all'osservazione di vite di altri, che figurano come eroi di una trama; ogni vita ingloba vite altrui, e le vite altrui rendono possibile l'essere sé stessi.<sup>323</sup> Se l'esperienza di lettura possiede la particolarità di non potersi collocare nella scena pur essendovi profondamente partecipi<sup>324</sup>, questo in un certo grado avviene nella stessa vita umana, la quale, osserva Bachtin, non conosce storie con un inizio e una fine se non sotto forma di vite degli altri.<sup>325</sup>

L'analogia sopra descritta favorisce la fiducia del lettore, che diventa complice creativo dell'illusione; l'insieme delle caratteristiche del personaggio viene accettato come immagine parziale di una persona altrimenti, o altrove, completa. Toolan paragona questo meccanismo al fenomeno degli iceberg: si assume che l'evidenza costituisca soltanto una selezione della totalità, che il racconto, quindi, sfiori soltanto la superficie di un possibile 'resto' di quella/e vita/e e quegli eventi.<sup>326</sup> Il lettore spesso può persino non essere in grado di resistere a tale illusione. Può infatti, scrive Barthes, «dire ininterrottamente: so bene che sono soltanto parole, e pur tuttavia... (mi commuovo come se queste parole enunciassero una realtà)»<sup>327</sup>. La prevedibilità, il saper riconoscere nella parola la parola successiva, non fa che aumentare questo potenziale. Ne è prova il testo tragico, dal quale il lettore trae il massimo piacere proprio sentendosi raccontare «una storia di cui conosco la fine: so e non so, davanti a me stesso faccio come se non sapessi»<sup>328</sup>. Il godimento dato dall'opera, dunque, non si trova nell'opera stessa ma nelle attività nelle quali il lettore si vede impegnato di fronte ad essa. Il testo è «premio di seduzione o piacere preliminare», scrivono Pagnin e Vergine, mentre il piacere è dato dalle «liberazioni di tensioni» nella psiche del lettore.<sup>329</sup> L'autore, invece, utilizzerebbe il testo come strumento di seduzione perché a sua volta ha necessità di superare la ripugnanza dell'altro di fronte a quanto di più intimo è intenzionato a rivelargli. Anche Sartre parla di «piacere» in relazione al testo ma la visione che propone è solidale e caratterizzata da un rapporto limpido. Si tratterebbe infatti di una «gioia estetica» che si manifesta nel lettore che accoglie il testo: tale sentimento sarebbe sì lo scopo dello scrittore mentre scrive ma anche la prova – qualora si manifesti davvero – che l'opera ha raggiunto la sua completezza nelle mani dello scrittore.<sup>330</sup>

Barthes rappresenta il bisogno che lo scrittore ha del lettore con certa severità, ma solo nei casi in cui il testo nasce per semplice necessità di scrittura. Colui che scrive in questo modo, è paragonabile a un lattante, creatura inadatta e capricciosa il cui linguaggio è «movimento di una suzione senza oggetto»<sup>331</sup>. Il lettore, per uno scrittore simile, altro non è che questo movimento, «sostituto di niente», entità senza figura: «solo un campo, un vaso di espressione»<sup>332</sup>. C'è da

domandarsi se il riscatto da tale giudizio stia proprio nella capacità di raffigurarsi un certo tipo di lettore e a questi dirigere il discorso.

Se esiste una 'necessità di scrittura', è possibile presumere che a questa corrisponda un piacere successivo come già alla necessità di lettura corrispondeva una risposta psichica liberatoria e perciò desiderabile. Riferendosi ad autori migranti, per esempio, Rosi Braidotti afferma che «Per lui/lei la scrittura è un modo per disfare l'illusoria stabilità delle identità fisse, per far scoppiare la bolla della sicurezza ontologica che deriva dalla familiarità con un luogo linguistico unico»<sup>333</sup>. La lingua letteraria di questi autori, secondo Braidotti, porta il segno della molteplicità, imprevedibilità dei punti di riferimento che costituiscono la loro esperienza. Seguendo questo spunto, è possibile ipotizzare che una forma di liberazione sia ricercata nel testo anche da chi scrive, liberazione che si forma individualmente in relazione a ciò che è percepito come opprimente. *Autore* significa cose diverse a seconda del sistema nel quale la sua funzione è collocata, «non si esercita uniformemente e nella stessa maniera su tutti i discorsi, in tutte le epoche e in tutte le forme di civilizzazione»<sup>334</sup>, non rinvia, infine, «puramente e semplicemente ad un individuo reale», scrive Foucault, operando la distinzione tra funzione-autore e l'individuo scrivente. Il suo auspicio è che la scrittura possa costituire «l'apertura di uno spazio in cui il soggetto scrivente non cessi di sparire»<sup>335</sup>. Anche questa può essere un'immagine di liberazione, la liberazione dell'individuo dall'autore che è, o viceversa.

Un interessante caso viene analizzato da Maddalena Pennacchia, che descrive la vicenda che accompagna la pubblicazione del libro *Diary of an Ennuyée*, di Anna Jameson: il diario, forma tipica di espressione femminile per l'epoca ed «esercitazione stilistica per 'young ladies'»<sup>336</sup>, presenta caratteristiche ibride con una narrazione vera e propria, ossia ciò che si può denominare *fiction*. Inoltre, l'autrice inizialmente sceglie di pubblicare l'opera sotto anonimato. La risposta critica è molto forte: l'autrice viene accusata di «trasgredire il patto autobiografico»<sup>337</sup> ma in realtà con il suo 'finto diario' trasgredisce quelle norme sociali che le impongono un genere. La scelta dell'anonimato non fa che acuire tale trasgressione. Rinunciando ad utilizzare pubblicamente il nome di suo padre, l'autrice in realtà fugge a un ruolo sociale identificabile: «segna la nascita di un'identità fluida, che si dà nel solo atto performativo della scrittura: viaggio e scrittura, spazio percorso e tempo della narrazione non potranno, a questo punto, che coincidere»<sup>338</sup>. Così Jameson, conclude Pennacchia, «protagonista di un viaggio senza ritorno», si rifugia «nella propria innegabile identità di parlante, di istanza che dice "io" rivolgendosi a un "tu": la sua identità sarà allora garantita per sempre dalla scrittura e da quell'Altro-da-sé che è il lettore»<sup>339</sup>. Questo caso è utile per fornire ancora uno sguardo sull'interazione particolare che si verifica tra autore e lettore



e soprattutto l'utilizzo, per così dire, che l'autore può fare del lettore per realizzare una propria necessità che si colloca fuori dai confini del testo.

Con uno sguardo alle opere letterarie qui esaminate, sarebbe ora interessante ripensare il rapporto con il lettore e provare a comprendere di quale lettore si tratti. Secondo Todorov, per esempio, l'immagine del lettore può essere ottenuta da quella del narratore, essendo le due strettamente dipendenti l'una dall'altra. Più la seconda figura è sviluppata e più chiaramente risulta delineato il lettore immaginario.<sup>340</sup> Questo disegno è riconoscibile nelle valutazioni morali che il narratore offre<sup>341</sup>: il suo racconto degli eventi o la sua descrizione dei personaggi ha, nel contesto dell'opera, la pretesa di risultare oggettiva; così, più il narratore si espone e più, come per una sorta di complementarità, è possibile ricostruire la parte destinata a ricevere la comunicazione.

Nel momento in cui, poco sopra, si tentava di realizzare una panoramica sulle posizioni espresse all'interno dei testi, in molti casi è stato necessario ricorrere proprio alla voce narrante. Così il «modo giusto»<sup>342</sup> in cui i genitori di Marta l'avevano allevata, in contraddizione con la strada 'sbagliata' che prenderà, e gli «occhi sempre più torbidi»<sup>343</sup> delle giovani donne in confronto con quelli trasparenti delle bambine, «dimore naturali della purezza» per Zlatan, sono anche tracce che delimitano l'orizzonte morale all'interno del quale la trama si colloca e, soprattutto, elementi che il lettore deve essere in grado di ordinare in modo analogo, in maniera tale da potersi affidare, poi, all'«oggettività» del narratore.

Se, da una parte, il testo letterario evidenzia il modo particolare in cui l'autore si rivolge al mondo<sup>344</sup>, dall'altra vi si trova sicuramente la sua immagine del mondo collocato oltre il testo. Mentre il lettore immaginario traspare dalle posizioni prese, il lettore 'reale', dal canto suo, esiste e può essere individuato tramite documentazioni della sua reazione alla lettura. Al lettore reale si contrappone il lettore ipotetico, categoria spesso divisa tra il lettore ideale<sup>345</sup> e il lettore contemporaneo.<sup>346</sup> Il lettore ideale non è un prodotto della mente dell'autore ma piuttosto del critico o filologo che analizzano il testo dell'autore: proprio il lettore ideale, secondo Iser, viene chiamato in causa quando il testo risulta difficile da afferrare, ma in realtà i suoi codici di lettura sarebbero identici a quelli dell'autore stesso<sup>347</sup>. Iser fa notare che, «se questo fosse possibile, la comunicazione sarebbe anche abbastanza superflua, poiché si può comunicare soltanto ciò che *non* è già condiviso da emittente e ricevente»<sup>348</sup>.

Emerge dunque un aspetto interessante che riguarda la possibilità, poco sopra menzionata, di ricercare nel testo la figura del lettore: proprio perché di comunicazione si tratta e proprio perché l'autore sa di comunicare, le informazioni sulle quali si metterà l'accento e le valutazioni espresse saranno proprio quelle che l'autore non dà per scontato nel suo rapporto con il lettore. Ossia, da ciò che l'autore racconta, si può dedurre ciò che il suo lettore non sa. Come già osserva Sartre, la

questione “Per chi si scrive?”<sup>349</sup> è fondamentale nel tentare di comprendere il significato dell'opera letteraria: l'autore non esaurisce mai tutto ciò che c'è da dire sul suo oggetto, mentre invece utilizza «parole-chiave» sufficienti affinché il lettore cui si rivolge il discorso possa dedurre il necessario.<sup>350</sup>

In diverse delle interviste raccolte le autrici offrono un'idea chiara di questo scarto quando confrontate con la possibilità di pubblicare nel proprio Paese di origine. L'aspetto culturale è qui preponderante: Irina Țurcanu si rende conto, per esempio, che la sua protagonista verrebbe valutata diversamente da un pubblico romeno, che ha valori per certi aspetti diversi da quello italiano. La sua impressione è confermata da risposte ricevute da lettori.<sup>351</sup> Duška Kovačević spiega che scrivere in Italia o in Croazia significa offrire dettagli chiarificatori totalmente diversi dal punto di vista della storia e società<sup>352</sup>, Enisa Bukvić porta come esempio la geografia e la cucina per esemplificare un differente tipo di attenzione necessario nel corso della scrittura per un pubblico bosniaco o italiano<sup>353</sup>. Al di là delle barriere geografiche, sembra poter esistere anche una diversa lettura 'di genere', da quanto riferisce la scrittrice di origine croata Sarah Zuhra Lukanić. Presentato a un evento, il suo romanzo, *Le lezioni di Selma*, che racconta di una donna bosniaca che, durante l'assedio a Sarajevo, si innamora di un militare serbo mentre il marito della stessa è tenuto in ostaggio, avrebbe suscitato reazioni del pubblico che hanno sorpreso l'autrice. Infatti, proprio il pubblico maschile, indignato per il comportamento della protagonista, avrebbe partecipato attivamente al dibattito: «volevano [...] escludere qualsiasi benevolenza per questa donna [dopo quello che ha fatto a] suo marito. [...] in fondo lei usciva come un personaggio negativo, [e] per me non è un personaggio negativo!»<sup>354</sup>.

L'essere straniere di queste autrici funge da lente di ingrandimento al funzionamento del lettore immaginario proprio perché la loro prospettiva offre esempi meno sottili della presunzione sulle informazioni a disposizione del lettore rispetto a un testo i cui autori e presunti lettori condividono lo stesso universo culturale. Ciò che, proprio a causa di questa grossolanità, sfugge alle maglie costruite dalle ipotesi, più o meno consapevoli, di chi scrive, è tutto il resto, tutto ciò che non era stato preso in considerazione, dato per scontato nell'incontro. Se queste autrici manifestano una particolare sensibilità legata alle differenze culturali, questa esiste in quanto risposta a un vissuto; ma nulla farebbe credere – casi individuali a parte - che tale sensibilità si sviluppi a tal punto da superare quel punto di sufficienza, comune alla media delle persone, che previene errori ma ne ammette anche diversi. Alla previsione di chiarimenti diretti a prevenire possibili malintesi o vuoti di informazione corrispondono certamente occasioni nelle quali la differenza non era stata messa in conto o riconosciuta, qualcosa di singolare era stato dato per universale.

Ciò non significa chiaramente che dai testi letterari ci si attenda chiarezza da tutti questi punti di vista (tanto per cominciare, le traduzioni implicherebbero ben altro tipo di intrusione nel testo originario!), ma che la comunicazione verso il lettore immaginario può fallire in partenza o, per meglio dire, che tale lettore non lascia traccia da nessuna parte se non nella coscienza di chi ha scritto il testo. Per le stesse ragioni il tentativo di individuare tale lettore immaginario dall'esterno, a partire dal testo disponibile, può scontrarsi con questi limiti e produrre un'immagine che non corrisponde davvero a nulla.

La categoria di 'lettore implicito' proposta da Iser, invece, non è condizionata dalla valutazione di chi legge e nemmeno da chi scrive: questo tipo di lettore «ha le sue radici saldamente piantate nella struttura del testo» e include «tutte quelle predisposizioni necessarie all'opera letteraria per esercitare i suoi effetti»<sup>355</sup>. Non ha dunque la pretesa di corrispondere alle aspettative dell'autore, aspettative che possono essere a priori fallimentari, né di soddisfare la necessità di chi intende analizzare il testo, proiettandoci dentro il proprio bagaglio di conoscenze e strumenti interpretativi. Appartiene al testo e possiede quelle facoltà e quei limiti che permettono al testo di realizzare il suo massimo potenziale.

Qualcosa di diverso è il lettore implicito di cui scrive Martha Nussbaum; questo è sì costruito dall'opera stessa, ma ha una sua manifestazione nel mondo reale, essendo in grado di condividere le speranze, le paure e le preoccupazioni dei personaggi raffigurati, stringendo con essi vincoli di identificazione e di simpatia.<sup>356</sup> Alla base di questo fenomeno starebbe il romanzo come forma letteraria, la quale pone al suo centro il tema dell'interazione «tra le aspirazioni umane generali e le forme particolari di vita sociale che favoriscono o impediscono la soddisfazione di tali aspirazioni».<sup>357</sup> Nonostante la distanza reale che può esistere tra il lettore e l'universo rappresentato, il romanzo offre al lettore la possibilità di far proprie le preoccupazioni e le aspettative espresse, riconoscendone il peso e la possibilità.

L'aver alle spalle un'esperienza simile a narrata nel testo, d'altra parte, può essere una via di accesso immediata a quelle forme di identificazione e simpatia di cui scrive Nussbaum. Non è scontato, tuttavia, in che cosa si riveli la similitudine. Barbara Serdakowski, ad esempio, nel corso del nostro incontro, racconta di avere ricevuto conferma, da parte di alcuni lettori, che questi si riconoscevano nel romanzo in quanto avevano anche loro vissuto un'esperienza traumatica. L'origine dell'esperienza è qui irrilevante: l'identificazione avviene sulla base dei sintomi manifestati. Infatti, Serdakowski parla, nell'intervista, di 'muro insuperabile' e di 'serranda chiusa' nel descrivere la reazione di chi, dopo aver vissuto un evento molto forte, si sente incapace di superarlo e non trova altra soluzione se non quella di chiudersi definitivamente, soprattutto ai propri cari.

L'argomento della chiusura viene affrontato nella seconda parte del romanzo *Katerina e la sua guerra*. La protagonista, dopo aver perso suo marito, viene portata in un campo profughi e infine in Germania, dove può cominciare una nuova vita. Alla sua bambina, ancora lattante, cambia nome in viaggio, perché non porti il segno di quella prima drammatica parte della sua vita. Tuttavia Katerina, questo il nuovo nome della figlia, non cresce immune all'ombra che l'esperienza di guerra proietta nel suo presente proprio a causa di una madre «chiusa a chiave», «madre-ombra», «madre-guscio»<sup>358</sup>. Il loro rapporto, infatti,

era sempre stato teso come un filo. Da anni, ma forse da sempre, la madre era una presenza dentro di lei, un chiodo, forse un amo, o per meglio dire una scatola chiusa che, se rimossa, l'avrebbe liberata da un qualcosa di sconosciuto ma lasciando un vuoto incolmabile. Era come un cuore ammalato. Per curarlo, il male andava asportato, ma così facendo finiva la vita. [...] La madre era una figura presente e angosciante allo stesso tempo.<sup>359</sup>

Katerina ha risentimento verso la donna. Sa che ha vissuto la guerra ma considera il suo comportamento egoista: «Non pensava forse al dolore, alla rabbia, all'umiliazione della figlia, di quella bambina che non poteva capire il perché?»<sup>360</sup>. Nel momento in cui nota di non possedere la stessa leggerezza dei suoi coetanei, la ragazza si preoccupa: pensa alla madre e si chiede «se non l'avesse contagiata»<sup>361</sup>. La dinamica descritta coincide nelle sue caratteristiche con il fenomeno della trasmissione intergenerazionale del trauma che si verifica quando le generazioni precedenti non sono in grado di elaborare un lutto, depositando in maniera 'radioattiva' il peso delle proprie memorie nei figli, privi di esse<sup>362</sup>. Caratteristica di questo tipo di reazione al trauma è la scelta di evitare accuratamente qualsiasi input che possa avere relazione con gli eventi che sono all'origine del trauma<sup>363</sup>. Quando Katerina trova, in camera di sua madre, degli oggetti di cui non conosce la storia, tra cui una fotografia raffigurante una donna a lei sconosciuta, sceglie di non confrontarsi:

Sentiva che forse dietro quella foto c'era un dolore da non svelare, per non farlo diventare vero. Lei, in fondo, forse non voleva sapere niente di quel dolore, per quello non chiese mai niente.<sup>364</sup>

Svelare il dolore, in questo codice segnato dal trauma, significa farlo diventare vero; tacere corrisponde ad allontanarlo. Le dinamiche psicologiche descritte da Yolanda Gampel vengono raffigurate con particolare precisione nel romanzo di Barbara Serdakowski. Le azioni della madre e della figlia si confondono in un'unica strategia; la contaminazione ha davvero avuto luogo. Il lettore può riconoscersi – e si è riconosciuto – al di là della tipologia di evento alla base del trauma e al di là di quanto abbia percepito come vicine le situazioni narrate nel romanzo.

Un tipo di riconoscimento ancora più intenso è stato testimoniato da alcune autrici intervistate le cui storie di donne immigrate hanno evocato in alcune lettrici la sensazione che le storie fossero state scritte su di loro. Anca Martinas, di origine romena, autrice del romanzo *Dalla Romania senza amore*, che narra una storia di migrazione difficile, segnata da incontri sfortunati ed altri fatali, riferisce di una giovane romena che, lavorando in casa di una famiglia di italiani conoscenti dell'autrice, ha notato il libro sullo scaffale. La lettura ha provocato in lei una profonda commozione: ha telefonato alla datrice di lavoro dicendo «La mia storia, è la mia storia [...] Come ha saputo?»<sup>365</sup>. Si riferiva alla scrittrice, ovvero si domandava come avesse potuto quest'ultima conoscere la sua storia con tale grado di dettaglio.

Parole praticamente identiche sono state pronunciate da alcune badanti di origine ucraina presenti alla presentazione del romanzo *Voglio un marito italiano*, di Marina Sorina: il loro stupore era proprio per il fatto che l'autrice *sapesse* qualcosa che a loro evidentemente sembrava intimo e incomunicabile. Racconta l'autrice: «Addirittura una volta una donna dopo la presentazione è venuta a dirmi “ma questa è la storia mia, come hai fatto a capire? È successo a me, io non l'ho mai detto a nessuno!”».

Ciò che è ancora più interessante di quest'ultima testimonianza è che l'autrice stessa, incontrando una donna ucraina, ha riconosciuto in lei un personaggio del proprio romanzo. Pur avendole assegnato una provenienza leggermente diversa e un'occupazione non identica a quella della donna incontrata (russa la prima, ucraina la seconda, primario d'ospedale la prima, preside scolastica la seconda), la somiglianza le è sembrata tale da metterla in imbarazzo.<sup>366</sup> Queste testimonianze, emerse nel corso delle interviste con le autrici, parlano sì di osservazione ma anche di una particolare sensibilità sociale che permette agli scrittori di costruire quello che Gabriella Turnaturi chiama il «singolare frequente»: la figura singola e ben distinta nel romanzo – talvolta anche centrale – che come lettori possiamo riconoscere in altre figure incontrate nella vita reale<sup>367</sup>, o in noi stessi. Proprio a causa di esistenza di fenomeni simili, afferma la studiosa, la sociologia ha ragione d'interessarsi all'opera letteraria, la quale sarebbe in grado di accendere «idee e ipotesi embrionali, confuse o troppo astratte che nessuna *survey* o ricerca empirica riesce a concretizzare altrettanto vividamente»<sup>368</sup>. Nella narrazione, infatti, categorie, concetti, idee astratte «subiscono un processo di individuazione, divengono esperienze, modi di vita, scelte, conseguenze»<sup>369</sup>.

Elvira Mujčić, la cui collaborazione con le scuole le ha permesso di avere numerosi scambi con giovani lettori dei suoi libri, racconta, nell'intervista, di come alcuni le abbiano fatto sapere, tramite una lettera, che la storia raccontata in *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* è diventata anche «loro patrimonio artistico e di memoria»<sup>370</sup>. Da questa esperienza l'autrice afferma di aver

compreso «il valore sociale» delle proprie opere che si svolgono attorno agli eventi che hanno avuto luogo in Bosnia durante la guerra: la possibilità di fare proprio questo ‘patrimonio’ è, per lei, un arricchimento per i lettori altrimenti ignari di ciò che è avvenuto. L'aspetto che si vuole sottolineare qui non è tanto il valore informativo di un'opera che tratta un argomento nuovo per chi legge, ma il coinvolgimento emotivo che fa riconoscere come *proprio* qualcosa di altrimenti molto lontano.

Volendo riprendere i punti finora sviluppati, bisogna ricordare lo scopo iniziale del discorso: ossia individuare forme di azione sociale che alcune autrici migranti mettono in atto attraverso i propri testi. Sono stati individuati alcuni strumenti, quali l'utilizzo di determinate trame, la promozione di valori e giudizi attraverso la voce dei personaggi e ancora la ‘dimostrazione’ di fenomeni sociali attraverso le narrazioni. Sono stati menzionati, infine, alcuni meccanismi tramite i quali chi scrive interagisce con il proprio lettore – immaginandolo, sollecitandolo, costruendolo. È stato, infine, posto l'accento sul tipo di messaggio che più comunemente accompagna la narrazione di eventi violenti: appare preponderante la riflessione sulla condizione femminile, la critica dei modelli attuali, talvolta la proposta di quelli alternativi.

Si è tentato di evidenziare come questi discorsi siano fatti a partire dalla posizione di chi scrive. Si è definito chi scrive nella sua condizione di migrante e di donna. Da questo punto di vista, bisogna far notare che, scegliendo il tema della violenza, sono rimasti esclusi tutti quei messaggi che potevano, ad esempio, riguardare la condizione di migrante. Questo è dovuto al fatto che tra i testi selezionati non si incontrano episodi di violenza associati all'essere migrante mentre abbondavano quelle di violenza sulle donne nelle sue molteplici forme.

Ora, però, sarebbe il caso di fare una considerazione di tipo più generale. Come afferma Iser, se «lettore e testo letterario sono partner in un processo di comunicazione, e se ciò che è comunicato deve essere di qualche valore, il nostro interesse primario non può più essere il significato di quel testo [...] ma il suo effetto»<sup>371</sup>. Molti di questi sono già stati nominati precedentemente; tuttavia, bisogna ricordare che tra gli aspetti che contraddistinguono un testo letterario vi è quel «genere di turbamento da cui i lettori di storia e di scienze sociali sono spesso immuni»<sup>372</sup>. La via verso questo turbamento è data anche da ciò che Iser chiama l'immaginario: la funzione che si attiva quando la realtà viene trasposta nel testo per diventare altro e poi, nel corso dell'esperienza di lettura, apparire davanti agli occhi della mente e trasgredire la distinzione tra realtà e finzione.<sup>373</sup> Una simile esperienza di coinvolgimento permette al lettore di partecipare a tal punto da vivere la storia o le storie presentate come se fossero la propria: immaginando qualcosa che non esiste, il lettore è aiutato a riconoscere il proprio mondo e «scegliere in esso con maggiore discernimento»<sup>374</sup>.

Ma l'esperienza dell'immaginario costituisce anche un'intrusione nel mondo dato.<sup>375</sup> E se l'intenzione estetica e la funzione di intrattenimento non sono gli unici elementi motivanti della scrittura, come è spesso il caso, secondo Fulvio Pezzarossa, della letteratura della migrazione, allora vi può essere individuata anche una «preziosa valenza didattica»<sup>376</sup> e nelle voci dei suoi autori si può tentare di captare le lezioni possibili.<sup>377</sup> Ogni racconto è anche un discorso, come in ogni discorso vi è una dose di racconto<sup>378</sup>, e se volessimo osservare da questo punto di vista molte delle opere letterarie prodotte da gruppi minoritari, scopriremmo che i discorsi che vi vengono sviluppati spesso comunicano un'opposizione all'idea di una verità monolitica, proponendo modelli alternativi di conoscenza.<sup>379</sup> E da questo punto di vista, l'esperienza del lettore si intensifica giacché proprio il testo che rompe con la cultura, secondo Barthes, offre il godimento che si esprime in stato di perdita e sconforto. Un testo simile «fa vacillare le assise storiche, culturali, psicologiche, del lettore, la consistenza dei suoi gusti, dei suoi valori e dei suoi ricordi, mette in crisi il suo rapporto del linguaggio»<sup>380</sup>.

La rottura, qui, non viene intesa necessariamente come innovazione artistica misurabile e valutabile, anche perché non vi è alcun intento di provare ad effettuare tale misurazione. Piuttosto si vuole sottolineare che il discorso di una voce minoritaria incanalato in un testo letterario accresce il suo potenziale perché non dipende solamente da chi scrive ma dall'interazione tra testo e lettore. Quest'ultimo, secondo Barthes, non fa attraverso la lettura esperienza del mondo nel quale vive, ma entra in contraddizione: la contraddizione determina il suo piacere ma la stessa lo rende *straniero*, colui che – forse per necessità, forse per abitudine - «sopporta la contraddizione senza vergogna»<sup>381</sup>. Da questo punto di vista, ogni lettore fa esperienza di essere straniero nella misura in cui il testo lo porta alla contraddizione con i sistemi che regolano il suo mondo, e se l'opera a sua volta è prodotta da chi, in quel contesto storico e sociale, si trova in una posizione di marginalità, allora il testo appare come mezzo – inteso come vero e proprio ambiente – in cui, o attraverso il quale, restituire tale posizione al pubblico, al di là dei messaggi professati al suo interno. La posizione del lettore nel testo, infatti, è appunto «fuori contesto» come quella di uno straniero.<sup>382</sup>

Il potere del testo letterario contraddice molti meccanismi riscontrabili nella vita reale; secondo le sue regole, infatti, il lettore può venire a conoscenza di informazioni che non sarebbero mai disponibili su un altro essere umano in carne e ossa, mentre tutte le valutazioni, per esempio, sulle qualità dei personaggi vengono assunte senza metterle in discussione<sup>383</sup>, proprio affinché la lettura funzioni. E ancora, le valutazioni espresse dalla voce narrante sono in grado di manipolare a tal punto il percorso del lettore da fargli provare simpatia per personaggi negativi o sostenere azioni che oggettivamente troverebbe inaccettabili.<sup>384</sup> Proprio perché, come afferma Iser, «nella lettura

noi diventiamo capaci di sperimentare cose che non esistono più e di comprendere cose che ci sono totalmente estranee»<sup>385</sup>, il lettore arriva a mettersi al posto di persone diverse da sé, assimilandone le esperienze.<sup>386</sup>

Se si può pensare la lettura, e soprattutto la lettura di un romanzo, renda possibile sollecitare giudizi e, perché no, avvicinamenti di posizione su questioni che riguardano concretamente la vita della società<sup>387</sup>, allora nulla vieta di pensare che l'autore condivida questa sensibilità, pur non avendone consapevolezza. La sua capacità di osservare questo meccanismo, riconoscerlo e nominarlo nel corso di un'intervista è interessante, ma accessoria: la spinta potrebbe avvenire molto più in profondità, lontano dall'intento esplicito. Di questo va tenuto conto quando pensiamo all'opera di un autore migrante e donna.

Interessanti osservazioni vengono fatte da Veena Das nel suo studio su soggettività e violenza; avendo intervistato donne vittime di stupro e non solo nel corso di conflitti etnici, osserva come queste siano in grado di reimpiegare i segni della violenza tramite un lavoro di domesticazione, ritualizzazione, ri-narrazione.<sup>388</sup> In opposizione all'immagine maschile della nazione, queste donne danno voce al male subito per testimoniare «il danno inflitto all'intero tessuto sociale», danno «all'idea stessa che gruppi diversi possano abitare il mondo insieme»<sup>389</sup>. Similmente, viene fatto notare da Karima Guenivet che le donne non sono solamente vittime, sono anche fautrici di pace; spesso in un contesto di guerra sono loro impegnarsi in attività non solo di ricostruzione della comunità ma anche di promozione di valori.<sup>390</sup>

Nel romanzo *Io noi le altre* di Enisa Bukvić, la voce narrante riflette sugli eventi che si sono verificati in Bosnia nel corso della guerra e sull'impegno delle donne:

Sentirsi vittima o sentirsi in colpa sono sentimenti molto negativi e ci portano lontano dalla razionalità e dalla verità. Questi sentimenti, presenti nella popolazione bosniaca, sono provocati soprattutto dai traumi della guerra. [...] D'altra parte, la popolazione ortodossa [...] si sente in colpa. [...] ognuno ha il proprio dolore e non quello degli altri. E se gli altri parlano del loro dolore, gli altri si sentono attaccati. [...] Questi sentimenti negativi ci bloccano nella crescita sia personale che collettiva e devono essere tirati fuori, diversamente rischiamo di trasmetterli alle nuove generazioni. Il dolore così farà nascere le prossime guerre.

Le donne possono contribuire molto al cambiamento tirando fuori ed elaborando il proprio dolore, diminuendo così la trasmissione del dolore ai figli. Lo devono fare, altrimenti il dolore aumenterà sempre di più e può portare l'essere umano all'autodistruzione.<sup>391</sup>

Nelle parole dell'autrice si intravede il fenomeno di 'trasmissione radioattiva' dei traumi già evidenziato da Yolanda Gampel: il silenzio non protegge le generazioni future dal dolore ma glielo trasmette. Il dolore può generare silenzio, che abbia all'origine il senso di colpa o la



condizione di vittima. La narrazione, qui e in Veena Das, appare come un vero e proprio strumento di ricostruzione del tessuto sociale, di riparazione delle crepe e degli strappi causati dalla violenza: non soltanto rispetto alla propria esperienza ma anche una intera comunità. Ciò che Enisa Bukvić realizza, tuttavia, e che differisce dal racconto orale (nonostante anche questo possa costituire un discorso pubblico, rivolto a gruppi o passato di bocca in bocca), è un'opera stampata, pubblicata e diffusa. La narrazione, come evidenziato da Das, svolge un'opera di domesticazione della violenza così come il testo letterario che la riguarda,<sup>392</sup> ma nell'ultimo caso, questo accade indipendentemente dal fatto che l'autore o l'autrice siano stati protagonisti degli eventi narrati o dal fatto che gli eventi siano mai accaduti davvero.

Sartre sostiene che la prosa sia «utilitaria per essenza»: il prosatore è colui che si serve delle parole, e non è raro che «si possieda un'idea che ci è stata trasmessa mediante le parole, pur senza riuscire a ricordare una sola delle parole che ce l'hanno trasmessa»<sup>393</sup>. Parlare di una situazione contiene già in sé il progetto di cambiarla, la parola è impegno ed è un passo verso il cambiamento poiché la sua azione è nella rivelazione che opera<sup>394</sup>. Nella lettura, scrive Sartre, il lettore completa l'azione già iniziata dallo scrittore e la via da percorrere, offerta liberamente dallo scrittore a un lettore altrettanto libero, è verso la comprensione di una posizione o una coscienza diversa<sup>395</sup>. In ultima istanza il romanzo finisce per essere un metodo di conoscenza, come sostiene Gabriella Turnaturi, «in quanto ci mostra sempre l'interconnessione di ciascuno con tutti, di tutti con tutto»<sup>396</sup>.

Non bisogna infine credere che la posizione del lettore sia passiva e ignara delle potenzialità del testo letterario. Claude Bremond, infatti, caratterizza il racconto come «discorso che integra una successione d'eventi d'interesse umano nell'unità d'una stessa azione»<sup>397</sup>. L'interesse umano individuato nella trama è, per il lettore, la chiave tramite la quale può entrare più o meno profondamente negli eventi raccontati e farli diventare propri. Di possibilità di «miglioramento del mondo umano» scrive invece Gnisci, quando suggerisce di apprendere, studiare, usare la letteratura in modo paritario, umanistico e mondialista, trattando voci svariate e disomogenee in ogni loro qualità 'da uguali'.<sup>398</sup> E se il modo di intendere l'interesse umano così come utilizzato da Bremond può essere assolutamente neutrale, e il miglioramento del mondo umano di cui scrive Gnisci così condizionato da un atteggiamento nella ricezione, più estrema è la posizione di Nussbaum, quando scrive che

*come lettori interessati siamo alla ricerca di un bene umano che stiamo cercando di determinare all'interno e a vantaggio della comunità umana, e non è chiaro perché un progetto del genere dovrebbe richiedere dei modelli esterni all'esperienza prodotta dall'impegno umano. La nostra ricerca è guidata inoltre dai giudizi e dalle reazioni degli altri lettori, anch'essi alla*

ricerca di questo elemento di coesione universale. Ciò di cui tutti andiamo alla ricerca non è solo un'idea di educazione morale che dia senso alla nostra esperienza personale, ma anche un'idea che ci sia possibile difendere davanti agli altri e sostenere insieme a coloro con cui desideriamo vivere in comunità.<sup>399</sup>

Se, quindi, l'autore possiede, più o meno consciamente, un 'messaggio per il mondo' che tenta di infondere nella sua opera letteraria, dall'altra parte vi è un lettore che desidera, più o meno consciamente, raccogliarlo, poiché entrambi percepiscono nell'opera letteraria un potere di innovazione di grande portata. Al lettore, da questo punto di vista, spetta un compito importante: quello di fornire intuizioni utili alla «costruzione di una teoria morale e politica adeguata» e sviluppare «capacità morali senza le quali i cittadini non riuscirebbero a decifrare la realtà indipendentemente dalle conclusioni normative di qualsiasi teoria morale o politica, per quanto eccellente».<sup>400</sup>

Il pensiero di Nussbaum non si ferma alla potenzialità dell'opera letteraria, in particolare il romanzo. Ciò che sostiene, è che «la prospettiva letteraria favorisce disposizioni mentali che portano all'eguaglianza sociale, in quanto contribuiscono ad annullare gli stereotipi sui quali si basa l'odio nei confronti di un gruppo»<sup>401</sup>. Il potere di trasformare coloro che vi sono coinvolti è tipico del rituale, scrive Clayton, così come costituisce caratteristica della narrativa prodotta dalle minoranze.<sup>402</sup> Lo straniero, individuo non «della varietà consentita»<sup>403</sup>, si rivolge al testo letterario non soltanto per esporre se stesso ma per produrre cambiamento, conferire status alla varietà – propria e in quanto valore - attraverso un discorso pubblico. Il migrante, infatti, «da qualunque mondo provenga», scrive Gnisci, «porta negli occhi, nelle gambe e nelle mani il messaggio e l'utopia della pluralità e della parità dei mondi».<sup>404</sup>

La forza del romanzo, per Nussbaum, grazie all'attenzione che mostra per le differenze qualitative, si contrappone *per la propria forma* al riduttivismo e all'essenzializzazione.<sup>405</sup> Così l'opera di un individuo marginalizzato, come può esserlo un autore della migrazione, svolgerebbe tale lavoro al di là di ciò che l'autore stesso ha scelto di narrare. La presenza di situazioni stereotipate, il richiamo a eventi storici o fenomeni sociali tipicamente associati al proprio luogo d'origine e molto altro ancora che ci si può attendere e anche osservare in alcune opere di autori e autrici migranti, non sarebbero tanto marcanti quanto la capacità dell'opera di obbligare a vedere il singolo là dove la società percepisce la massa.

Poco prima dicevamo che, concentrando l'attenzione sulla narrazione di episodi di violenza da parte di autrici migranti, emergono molti contenuti legati alla condizione di donna e pochi connessi alla condizione di alterità sperimentata dai migranti. Gli episodi di violenza narrati, tuttavia, hanno certamente il potere di accelerare quelle forme di coinvolgimento, commozione e,

infine, giudizio favorevole verso i personaggi che possono in ultima istanza ottenere un maggiore impatto dell'opera sul lettore. È possibile domandarsi, in primo luogo, se al di fuori dei messaggi formulati – con maggiore o minore intenzionalità - attraverso l'opera, le autrici non siano tutte, inevitabilmente, coinvolte nella promozione di un messaggio sociale di pluralismo e tolleranza.

NOTE:

[1](#)Sartre 2009, p.22.

[2](#)Lionnet 1995, p.101.

[3](#)Turcanu 2010, p.6. Corsivo mio.

[4](#)Scurati 2012, p.194. Corsivo nel testo.

[5](#)Scurati 2012, p.49.

[6](#)Scurati 2012, p.195.

[7](#)Nussbaum 2012, p.40.

[8](#)Bachtin 1997, pp.145-155.

[9](#)Bachtin 1997, pp.153-154.

[10](#)Scurati 2012, p.41.

[11](#)Nussbaum 2012, p.37.

[12](#)Nussbaum 2012, p.43. Corsivo mio.

[13](#)Scurati 2012, p.114.

[14](#)Scurati 2012, p.114. Corsivo nel testo.

[15](#)De Lauretis 1987, pp.32-33.

[16](#)Scurati 2012, p.163.

[17](#)Scurati 2012, pp.163-164.

[18](#)Blok 2000, pp.23-39.

[19](#)Blok 2000, p.24. Le riflessioni di questo autore sono già state discusse nel II Capitolo. Blok propone infatti di considerare la violenza come «a changing form of interaction and communication» e «historically developed cultural form of *meaningful* action». Corsivo nel testo.

[20](#)Todorov 1982, p.231.

[21](#)Nussbaum 2012, p.38.

[22](#)Bachtin 1997, p.36.

[23](#)Bachtin 1997, p.36.

[24](#)Goldmann dedica a questa questione il capitolo “Il metodo strutturalista genetico nella storia della letteratura” (Goldmann1981, pp.211-230).

[25](#)Goldmann 1981, p.211.

[26](#)Goldmann 1981, p.212.

[27](#)Sartre 2009, p.14.

[28](#)Goldmann 1981, p.213.

[29](#)Goldmann 1981, p.214.

[30](#)Goldmann 1981, p.216.

[31](#)Goldmann 1981, p.216.

[32](#)Goldmann 1981, p.218.

[33](#)Goldmann 1981, pp.229-230.

[34](#)Curti 2011, p.33.

[35](#)Gnisci 2003, p.111.

[36](#)Si sottolinea che qui e altrove nel presente lavoro il riferimento a ‘persone che scrivono’, ‘autori’, ‘scrittori’, ecc., viene fatto indiscriminatamente e presuppone che l'individuo abbia pubblicato almeno un testo letterario, di qualsiasi dimensione e tramite qualsiasi mezzo, sia esso una pubblicazione tradizionale, sia una stampa a pagamento, sia un blog o una rivista online. Il focus del presente lavoro riguarda infatti non una valutazione qualitativa dei testi ma esattamente il fatto che siano rivolti a un pubblico su territorio italiano.

[37](#)Questi ed altri dati sono presentati dettagliatamente nell'Appendice I.

[38](#)Gnisci 2003, p.112.

[39](#)Hacking 2004, p.39.

- [40](#)Silvestre, Valerio 1999, p.X.
- [41](#)Silvestre, Valerio 1999, p.252.
- [42](#)Favaro, Tognetti Bordogna 1991, p.19.
- [43](#)Curti 2011, p.38.
- [44](#)Favaro, Tognetti Bordogna 1991, p.108.
- [45](#)Favaro, Tognetti Bordogna 1991, p.20.
- [46](#)Favaro, Tognetti Bordogna 1991, pp.21-22.
- [47](#)La ricerca di Graziella Favaro e Mara Tognetti Bordogna era stata realizzata su donne di provenienza filippina, cinese, eritrea ed egiziana.
- [48](#)Barbarulli 2010, p.145.
- [49](#)Barbarulli 2010, p.145.
- [50](#)Braidotti 2002, pp.34-35.
- [51](#)Janeczek 2011.
- [52](#)Očkayová 2008. «Abbiamo nostalgia di luoghi, di persone care, di anni significativi, ma forse più di tutto di noi stessi – di ciò che eravamo in quei luoghi, accanto a quelle persone, a quel tempo. A quel tempo. Perché oggi non lo siamo più, e non lo saremmo nemmeno se fossimo rimasti nel nostro paese d'origine – nessuno è oggi ciò che era dieci o venti o trent'anni fa».
- [53](#)Coman 2010.
- [54](#)Pagnin, Vergine 1977, p.34.
- [55](#)Pagnin, Vergine 1977, p.30.
- [56](#)Pezzano 2012, pp.3-10.
- [57](#)Scurati 2012, p.49.
- [58](#)Pagnin, Vergine 1977, p.32.
- [59](#)Bachtin 2000, p.6.
- [60](#)Pagnin, Vergine 1977, p.33.
- [61](#)Pagnin, Vergine 1977, p.33.
- [62](#)Il saggio s'intitola proprio *Scrittrici eccentriche. Generi e genealogie nella letteratura italiana della migrazione* (Sabelli 2007).
- [63](#)Sabelli 2007, p.178.
- [64](#)Hall 2006, p.247.
- [65](#)Hall 2006, p.244.
- [66](#)Rich 2003, p.212.
- [67](#)Rich 2003, p.227.
- [68](#)De Petris 2005, pp.277-278.
- [69](#)De Petris 2005, p.278.
- [70](#)De Petris 2005, p.279.
- [71](#)De Petris 2005, p.260.
- [72](#)Sartre 2009, p.33.
- [73](#)Pojmann 2010, p.65.
- [74](#)Kovačević 2007, p.74.
- [75](#)Sorina 2006, p.285.
- [76](#)Pojmann 2010, pp.73-74.
- [77](#)Simmel 2004, p.195. Corsivo nel testo.
- [78](#)Simmel 2004, p.198.
- [79](#)Simmel 2004, pp.199-200.
- [80](#)Bukvić 2012, p.17.
- [81](#)Nussbaum 2012, p.36.
- [82](#)Intervista a Duška Kovačević, 04/04/2015, Milano. Il termine in corsivo, qui e successivamente, indica una parola pronunciata con particolare enfasi dall'intervistata.
- [83](#)Intervista a Irina Ţurcanu, 12/05/2015, Piacenza.
- [84](#)Bueler 2001, p.17.
- [85](#)Bueler 2001, p.16. Corsivo mio.
- [86](#)Intervista a Duška Kovačević, 04/04/2015, Milano.
- [87](#)Intervista a Enisa Bukvić, 26/06/2015, Roma.
- [88](#)Bukvić 2012, p.19.
- [89](#)Bachtin 2000, p.136.
- [90](#)Barthes 1982, p.34.
- [91](#)Bachtin 2000, p.100.
- [92](#)Bachtin 2000, pp.140-148.
- [93](#)Das 2006, pp.1-2.
- [94](#)Favaro, Tognetti Bordogna 1991, p.69. Le studiose, che hanno realizzato una serie di interviste a donne straniere residenti in Italia, notano che vi siano anche atteggiamenti culturalmente determinati nel raccontare di sé.

- [95](#)Intervista a Enisa Bukvić, 26/06/2015, Roma.
- [96](#)Intervista a Ornela Vorpsi, 21/04/2015, Parigi.
- [97](#)Intervista a Barbara Serdakowski, 26/04/2015, Firenze.
- [98](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [99](#)Intervista a Irina Ţurcanu, 12/05/2015, Piacenza.
- [100](#)Il racconto, intitolato *Cristo si è fermato alle porte del carcere*, ha partecipato alla X edizione del Concorso Letterario Lingua Madre ed è stato selezionato per la pubblicazione in antologia.
- [101](#)Sorina 2006, pp.280-281.
- [102](#)Sorina 2006, pp.282-283.
- [103](#)Sorina 2006, p.281.
- [104](#)Vorpsi 2005, p.7.
- [105](#)Sorina 2006, p.281.
- [106](#)Sorina 2006, p.234.
- [107](#)Cotesta 2002, pp.109-111.
- [108](#)Bukvić 2012, p.84.
- [109](#)Cotesta 2002, p.111.
- [110](#)Favaro, Tognetti Bordogna 1991, p.113.
- [111](#)Cotesta 2002, pp.105-106.
- [112](#)Cotesta 2002, p.108.
- [113](#)Favaro, Tognetti Bordogna 1991, p.113.
- [114](#)Sorina 2006, p.91.
- [115](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [116](#)Nussbaum 2012, p.40.
- [117](#)La Cecla 1997, p.18.
- [118](#)La Cecla 1997, p.9.
- [119](#)Pagnin, Vergine 1977, p.35.
- [120](#)Nussbaum 2012, pp.95-107.
- [121](#)Kleinman 2001, pp. 226-241.
- [122](#)Kleinman 2001, p.238.
- [123](#)La studiosa analizza in particolare modo le opere di Dickens; tuttavia va sottolineato che questa scelta è dovuta proprio all'estensiva osservazione e rappresentazione della società contemporanea che l'autore offre nei suoi romanzi.
- [124](#)Nussbaum 2012, p.109.
- [125](#)Aristotele 2010, p.15.
- [126](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [127](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [128](#)«To narrate is to make a bid for a kind of power» (Toolan 1988, p.3). In *Variazioni sulla scrittura*, Barthes osserva che la scrittura è, storicamente, legata al potere ancora di più in assenza del libro (Barthes 1999, pp.44-46).
- [129](#)D'altronde, se si considerano i personaggi di un'opera di finzione come 'Io parziali' dello scrivente (Pagnin, Vergine 1977, p.33.), la costruzione degli stessi risulterebbe stimolante in relazione all'azione che li vede coinvolti e non il contrario, proprio perché tali *io* si dividono e si distribuiscono a seconda della necessità della trama, quindi di interazione tra queste parti.
- [130](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [131](#)Bremond 1982, p.102.
- [132](#)Aristotele 2010, p.27.
- [133](#)Aristotele 2010, p.29.
- [134](#)Nussbaum 2012, pp.109-110.
- [135](#)Aristotele 2010, p.27.
- [136](#)Ţurcanu 2010, p.92.
- [137](#)Parlando di attualità si riferisce nello specifico alla società borghese e alla cultura di massa; a entrambe, osserva, «sono necessari segni che non abbiano aria di segni» (Barthes 1982, pp.38-39).
- [138](#)Todorov 1982, p.255.
- [139](#)Sorina 2006, p.18.
- [140](#)Sorina 2006, p.18.
- [141](#)Sorina 2006, p.91.
- [142](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [143](#)Bremond 1982, p.106.
- [144](#)Bremond 1982, pp.114-115.
- [145](#)Bremond 1982, p.117.
- [146](#)Bremond 1982, p.107.
- [147](#)Sorina 2006, p.205.
- [148](#)Sorina 2006, p.217.

[149](#)Sorina 2006, p.266.

[150](#)Sorina 2006, pp.273-274.

[151](#)All'inizio dell'incontro tra Svetlana e Franco, infatti, l'idea di sposarsi per risolvere il problema di come rimanere in Italia appare immediatamente per poi essere messo da parte: «L'ipotesi del matrimonio non l'avevamo più presa in considerazione, il sentimento genuino che stava nascendo fra noi suggeriva di cercare una via diversa per regolarizzarmi» (Sorina 2006, p.214). Quando, durante il volo per Kiev, la protagonista incontra Oksana, si confronta che il suo modo di vedere le relazioni: «La ascoltavo attentamente e il suo racconto andava a riempire un altro tassello mancante. Oksana era una di quelle ragazze dell'Est che contribuivano di più a formare la nostra immagine in Italia; una creatura come lei offuscava l'esistenza di centinaia di donne che si sposavano per amore, che non rubavano il marito a nessuno e anzi, erano ben felici di sposare gli uomini che nessuna donna italiana avrebbe considerato un buon partito. [...] Avrei dovuto solidarizzare con lei, ma non ci riuscii proprio. [...] Forse era solo una questione di fortuna o sfortuna, oppure di carattere... comunque, preferivo alla sofferta perfezione di Oksana, la vita che avevo provato a San Crispino: una vita senza calcoli» (Sorina 2006, p.224).

[152](#)Sorina 2006, p.289.

[153](#)Țurcanu 2010, p.13.

[154](#)Țurcanu 2010, p.16.

[155](#)Țurcanu 2010, p.88.

[156](#)Țurcanu 2010, p.56.

[157](#)I due costituirebbero infatti forme di protezione contro la cecità all'origine dell'errore (Bremond 1982, p.116).

[158](#)Țurcanu 2010, p.103.

[159](#)Țurcanu 2010, p.95.

[160](#)Țurcanu 2010, p.20.

[161](#)Țurcanu 2010, p.109.

[162](#)Bremond 1982, p.119.

[163](#)Bremond 1982, p.118.

[164](#)Bremond 1982, p.121.

[165](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.

[166](#)Intervista a Irina Țurcanu, 12/05/2015, Piacenza.

[167](#)Bachtin 2000, pp.12-13.

[168](#)Bachtin 1997, p.197.

[169](#)Bachtin 1997, p.199.

[170](#)Bachtin 2000, p.208.

[171](#)Bueler 2001, p.2.

[172](#)Bueler 2001, pp.4-5.

[173](#)Propp 1976, p.113.

[174](#)Bueler 2001, pp.11-13.

[175](#)Aristotele 2010, p.15.

[176](#)Aristotele 2010, p.33.

[177](#)Bueler 2001, p.12.

[178](#)Bueler 2001, pp.11-13.

[179](#)Bueler 2001, p.13. Traduzione mia.

[180](#)Bueler 2001, pp.13-14.

[181](#)Bueler 2001, pp.14-17.

[182](#)Bueler 2001, pp.11-13.

[183](#)Sorina 2006, p.53.

[184](#)Sorina 2006, p.57.

[185](#)Sorina 2006, p.66.

[186](#)Sorina 2006, p.92.

[187](#)Sorina 2006, p.95. L'autoaccusa da parte della vittima, così come l'accusa da parte di altre persone presumibilmente vicine alla stessa, non sono fenomeni per niente estranei alle dinamiche che si sviluppano intorno a una violenza subita, in maniera particolare la violenza sessuale. Scrive a proposito la sociologa Susanna Vezzadini: «Non di rado la vittima, interrogandosi sul perché ciò sia capitato proprio a lei, sente crescere il timore di avere una qualche responsabilità negli eventi, magari immaginando di aver posto in essere condotte sbagliate, disdicevoli, in grado di concentrare su di lei l'attenzione del reo». (Vezzadini 2006, p.265).

[188](#)Sorina 2006, p.216.

[189](#)Țurcanu 2010, p.63.

[190](#)Țurcanu 2010, p.65.

[191](#)Vivien Burr osserva che l'utilizzo di terminologia spregiativa legata al comportamento sessuale è comune non soltanto da parte di maschi verso le femmine ma anche tra adolescenti di sesso femminile, perché costituisce una forma di salvaguardia della propria identità sessuale e dimostra che la reputazione continua ad essere una «forte determinante di accettazione o di rifiuto sociale» (Burr 2000, p.128).

[192](#) Turcanu 2010, p.62.  
[193](#) Bukvić 2012, p.113.  
[194](#) Bukvić 2012, p.113.  
[195](#) Dworkin 2006, p.161.  
[196](#) Aristotele 2010, p.27.  
[197](#) Clayton 1994, p.61.  
[198](#) Clayton 1994, pp.62-63.  
[199](#) De Certeau M., 1984, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, p.xiv.  
[200](#) Clayton 1994, p.65.  
[201](#) Clayton 1994, p.70.  
[202](#) Clayton 1994, p.73. Traduzione mia.  
[203](#) Clayton 1994, p.70-74.  
[204](#) Curti 2011, p.33.  
[205](#) Clayton 1994, p.70.  
[206](#) Camilotti 2011, p.227.  
[207](#) Camilotti 2011, p.229.  
[208](#) Camilotti 2011, p.229.  
[209](#) Lionnet 1995, p.105.  
[210](#) Lionnet 1995, p.101. Traduzione mia.  
[211](#) Bachtin 1997, p.143.  
[212](#) Bachtin 1997, p.141.  
[213](#) Mujčić 2009, p.22.  
[214](#) Mujčić 2009, p.22. Corsivo mio.  
[215](#) Mujčić 2009, p.23.  
[216](#) Mujčić 2009, p.72.  
[217](#) Mujčić 2009, p.73.  
[218](#) Turcanu 2010, p.5.  
[219](#) Vorpsi 2005, p.8. Corsivo mio.  
[220](#) Sorina 2006, p.93.  
[221](#) Serdakowski 2009, p.7. Corsivo mio.  
[222](#) Nel capitolo *Dirth/Death* (2006, pp.213-247) Dworkin esplora il significato della sporcizia come denominatore comune del desiderio sessuale e del razzismo.  
[223](#) Serdakowski 2009, p.46.  
[224](#) Vorpsi 2012, p.118.  
[225](#) Vorpsi 2012, p.110.  
[226](#) «The act itself, without more, is the possession. [...] The normal fuck by a normal man is taken to be an act of invasion and ownership undertaken in a mood of predation: colonializing, forceful (manly) or nearly violent; the sexual act that by its nature makes her his» (Dworkin 2006, pp.79-80).  
[227](#) Burr 2000, p.128.  
[228](#) Dworkin 2006, p.120.  
[229](#) «Sono convinta che la maggior parte dei problemi scaturisca dai rapporti tra uomo e donna perché non sono paritari» (Bukvić 2012, p.17).  
[230](#) Turcanu 2010, p.78  
[231](#) Foucault 1978, p.209.  
[232](#) Sorina 2006, p.248.  
[233](#) Sorina 2006, p.26.  
[234](#) Sorina 2006, pp.27-28.  
[235](#) Sorina 2006, p.29.  
[236](#) Sorina 2006, p.30.  
[237](#) Vorpsi 2005, p.14. Corsivo nel testo.  
[238](#) Vorpsi 2005, p.100.  
[239](#) Bukvić 2012, p.22.  
[240](#) Serdakowski 2009, p.9.  
[241](#) Burr 2000, p.83.  
[242](#) Bukvić 2012, p.133.  
[243](#) Turcanu 2010, p.119.  
[244](#) Turcanu 2010, p.120.  
[245](#) Dworkin 2006, p.10.  
[246](#) Dworkin 2006, p.147.  
[247](#) Booth 1987, p.20.  
[248](#) Todorov 1982, p.254. Corsivo nel testo.

- [249](#)Todorov 1982, p.254.
- [250](#)Booth 1987, p.385.
- [251](#)Intervista a Irina Ţurcanu, 12/05/2015, Piacenza.
- [252](#)Guenivet 2002, p.89.
- [253](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma. Il corsivo evidenzia le parole pronunciate con enfasi.
- [254](#)Mujčić 2009, p.96. Corsivo mio.
- [255](#)Bukvić 2008, p.114.
- [256](#)Guenivet 2002, p.37.
- [257](#)Bukvić 2008, p.114.
- [258](#)Bukvić 2008, p.116.
- [259](#)Mujčić 2009, p.84.
- [260](#)Dworkin 2006, p.238.
- [261](#)Mujčić 2009, pp.121-122. Corsivo mio.
- [262](#)Dworkin 2006, p.8.
- [263](#)Guenivet 2002, p.29.
- [264](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [265](#)Guenivet 2002, p.29.
- [266](#)Guenivet 2002, p.28.
- [267](#)Guenivet 2002, p.95.
- [268](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [269](#)DeLargy (2013, pp.57-60) descrive le misure che, sin dal 2000, sono state intraprese a livello internazionale per rispondere allo stupro, riconosciuto come tattica di guerra in diversi conflitti avvenuti nel mondo negli ultimi decenni.
- [270](#)Guenivet 2002, p.13.
- [271](#)MacKinnon 2012, pp.123-124.
- [272](#)Guenivet 2002, p.16.
- [273](#)Mujčić 2009, p.107.
- [274](#)Guenivet 2002, p.86.
- [275](#)Bukvić 2008, p.125.
- [276](#)Dworkin 2006, p.80.
- [277](#)De Lauretis 1987, p.33. Traduzione mia.
- [278](#)MacKinnon 2012, p.9.
- [279](#)Booth 1987, p.397. Traduzione mia.
- [280](#)Bachtin 1997, p.87.
- [281](#)Bachtin 1997, p.88.
- [282](#)Bachtin 1997, p.88.
- [283](#)Barthes 1982, p.33.
- [284](#)Iser 1987, p.56.
- [285](#)Bachtin 2000, p.363.
- [286](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [287](#)Mujčić 2009, p.83.
- [288](#)Mujčić 2009, p.84.
- [289](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [290](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.
- [291](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [292](#)Va sottolineato, tuttavia, che da molte delle interviste realizzate traspare una consapevolezza di fondo sulla violenza carnale e suoi effetti che va al di là dell'esperienza biografica. Come scrive Karima Guenivet, «La paura dello stupro è radicata nella memoria collettiva delle donne, più della rapina o dell'aggressione: le donne lo sanno. Lo sappiamo. Lo so.» (Guenivet 2002, p.19).
- [293](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [294](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [295](#)Intervista a Irina Ţurcanu, 12/05/2015, Piacenza. Corsivo mio.
- [296](#)Guenivet 2002, p.12.
- [297](#)Guenivet 2002, pp.177-178.
- [298](#)Ţurcanu 2010, p.6.
- [299](#)Clayton 1994, p.65. Le proprietà di *showing* e *telling* del testo letterario sono esplorate più estensivamente in Booth 1987, pp.3-20.
- [300](#)Clayton (1994, p.65) cita De Certeau M., 1984, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, p.79.
- [301](#)Iser 1987, p.56.
- [302](#)Iser 1987, p.241.



- [303](#)Iser 1987, pp. 56, 170. In questa prospettiva l'uso del concetto di *opera* sembrerebbe intercambiabile con quello di *lettura*.
- [304](#)Bachtin 2000, p.7.
- [305](#)Iser 1993, p.6.
- [306](#)Iser 1993, p.2.
- [307](#)Iser 1993, p.7.
- [308](#)Bachtin 1997, p.88.
- [309](#)Iser 1987, p.245.
- [310](#)Iser 1987, p.245.
- [311](#)Sartre 2009, p.20.
- [312](#)Sartre 2009, pp.19-20.
- [313](#)Sartre 2009, p.25.
- [314](#)Woolf 1999, p.80.
- [315](#)Iser 1987, p.170.
- [316](#)Wilson 1981, p.859.
- [317](#)Barthes 1999, p.76.
- [318](#)Iser 1993, p.3.
- [319](#)Booth 1987, pp.397-398. Corsivo mio.
- [320](#)Bertoni 2011, p.189.
- [321](#)Bertoni 2011, p.201.
- [322](#)Nussbaum 2012, p.40.
- [323](#)Bachtin 2000, pp.94-95.
- [324](#)Nussbaum 2012, p.120.
- [325](#)L'illusione, semmai, può rompersi di fronte alla quantità di informazioni; secondo Todorov, il ruolo di lettore si palesa nel momento in cui questo si rende conto di sapere più dei personaggi, perché «questa situazione contraddice ogni verosimiglianza con la vita vissuta» (Todorov 1982, p.164).
- [326](#)Toolan 1988, p.91.
- [327](#)Barthes 1999, p.111. Corsivo nel testo.
- [328](#) Barthes 1999, p.111. Corsivo nel testo. L'autore confronta la storia tragica con quella drammatica, la quale è più caratteristica della cultura di massa odierna ma di per sé generatrice di minore piacere; in questo genere di storia, si ignora il finale. Queste riflessioni si riagganciano in parte con quanto già esposto in merito alla trama di alcuni dei testi delle autrici migranti qui discussi; l'elemento di prevedibilità si aggiungerebbe quindi a quelli che permettono di qualificare il testo come tragico.
- [329](#)Pagnin, Vergine 1977, p.35.
- [330](#)Sartre 2009, p.26.
- [331](#)Barthes 1999, p.76.
- [332](#)Barthes 1999, pp.76-77.
- [333](#)Braidotti 2002, p.32.
- [334](#)Foucault 2008, p.72.
- [335](#)Foucault 2008, p.63.
- [336](#)Pennacchia 2001, p.101.
- [337](#)Pennacchia 2001, p.104.
- [338](#)Pennacchia 2001, p.107.
- [339](#)Pennacchia 2001, p.114.
- [340](#)Todorov 1982, pp.163-164.
- [341](#)Todorov 1982, pp.262-263.
- [342](#)Țurcanu 2010, p.13.
- [343](#)Mujčić 2009, p.22.
- [344](#)Iser 1993, p.4.
- [345](#)Iser 1987, p.67. «Il lettore ideale, diversamente dal lettore contemporaneo, è un essere puramente fittizio; esso non ha basi nella realtà, ed è proprio questo fatto che lo rende così utile»
- [346](#)Iser 1987, p.65. Questo tipo di lettore esiste oggettivamente ed appartiene alla sua precisa epoca storica.
- [347](#)Iser 1987, p.66.
- [348](#)Iser 1987, p.67. «Il lettore ideale, diversamente dal lettore contemporaneo, è un essere puramente fittizio; esso non ha basi nella realtà, ed è proprio questo fatto che lo rende così utile»
- [349](#)Sartre 2009, pp.29-64.
- [350](#)«Se per esempio racconto l'occupazione tedesca a un pubblico americano, dovrò fare una precisa analisi, prendere le mie precauzioni, sprecare venti pagine per dissipare prevenzioni, pregiudizi, leggendo: poi dovrò studiare attentamente il terreno su cui procedo, cercare nella storia degli Stati Uniti immagini e simboli che permettano agli americani di capire meglio le nostre vicende; dovrò inoltre tenere sempre presente la differenza che passa fra il nostro

pessimismo di vecchi e il loro ottimismo infantile. Se invece scrivo sullo stesso argomento per un pubblico francese, siamo in famiglia, e bastano poche parole» (Sartre 2009, p.30).

[351](#)«Se l'avessi pubblicato [...] in Romania, [...] probabilmente il pubblico avrebbe avuto qualche problema in più a patteggiare per [...] la ragazza. [In alcuni] momenti forse [...] avrebbe pensato “Beh, insomma, tutto sommato, forse, [...] avrebbe dovuto avere un altro atteggiamento se voleva un'altra vita”. Mentre in Italia [...] per quanto mi è dato sapere, [...] [i] lettori hanno avuto modo di immedesimarsi molto di più [n]ella ragazza» (Intervista a Irina Țurcanu, 12/05/2015, Piacenza).

[352](#)«Incontri [...] un'amica [...] con la quale andavi a scuola alle elementari. [...] Non vi siete viste da tanto tempo, andate a parlare, a toccare dei ricordi di quell'epoca lì, [...] ed è facile, [...] perché [condividete] lo stesso codice, perché [parlate] di qualcosa che quest'altra persona conosce molto bene nonostante tutti i cambiamenti che sono successi. Ebbene, se io volessi parlare della medesima cosa a qualcuno che non [l'ha] mai provato [...], dovrei investire più energia, essere più descrittiva [...]. Neanche bisogna andare molto lontano. Noi siamo [...] figli del comunismo [...]. Ne posso parlare a qualcuno che non l'ha vissuto, [...] però se [...] lancio [...] un input a qualcuno che l'ha vissuto realmente l'intesa è immediata.» (Intervista a Duška Kovačević, 04/04/2015, Milano).

[353](#)«Prendiamo un esempio banale: [se] io parlo della pasta ai bosniaci, devo dire: “Guardate che non è la pasta quella che noi mangiamo qua, [...] è un'altra cosa [...]” [...] Oppure, [...] agli italiani, io devo dire “La città di Brčko che si trova in [una certa] località”» (Intervista a Enisa Bukvić, 26/06/2015, Roma).

[354](#)Intervista a Sarah Zuhra Lukanić, 16/07/2015, Roma.

[355](#)Iser 1987, p.73.

[356](#)Nussbaum 2012, p.41.

[357](#)Nussbaum 2012, pp.40-41.

[358](#)Serdakowski 2009, p.94.

[359](#)Serdakowski 2009, p.86.

[360](#)Serdakowski 2009, pp.96-97.

[361](#)Serdakowski 2009, pp.88-89.

[362](#)Gampel 2000, p.61.

[363](#)Gampel 2000, p.58.

[364](#)Serdakowski 2009, p.92.

[365](#)Intervista a Anca Martinas, 15/07/2015.

[366](#)Intervista a Marina Sorina, 25/03/2015.

[367](#)Turnaturi 2003, p.24. Il 'singolare frequente', scrive la studiosa, «è dappertutto, ma a sua volta lo scrittore lo ha inventato e creato perché, in qualche modo, era già frequente, anche se restava celato».

[368](#)Turnaturi 2003, p.19.

[369](#)Turnaturi 2003, p.19.

[370](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.

[371](#)Iser 1987, p.98.

[372](#)Nussbaum 2012, p.40.

[373](#)Iser 1993, p.3.

[374](#)Nussbaum 2012, pp.69-70.

[375](#)Iser 1993, p.3.

[376](#)Pezzarossa 2011, p.xv

[377](#)Gnisci 2003, p.101.

[378](#)Genette 1982, pp.286-287.

[379](#)Clayton 1994, p.67.

[380](#)Barthes 1999, pp.83-84.

[381](#)Barthes 1999, p.75. Corsivo nel testo.

[382](#)La Cecla 1997, p.111.

[383](#)Booth 1987, pp.3-4.

[384](#)Booth 1987, p.378.

[385](#)Iser 1987, p.54.

[386](#)Nussbaum 2012, p.39.

[387](#)«[...] se seguiamo la storia con attenzione e interesse, rispondendo alle sollecitazioni e lasciando che i suoi protagonisti suscitino in noi delle emozioni, allora, mentre leggiamo, elaboriamo dei giudizi – sulla rivoluzione industriale, sull'utilitarismo, sulle leggi che regolano il divorzio, sull'educazione dei bambini – convincendoci poco alla volta che alcune ragioni siano più forti di altre, che alcuni modi di considerare gli esseri umani siano migliori di altri e possano essere giudicati migliori in base a tali ragioni.» (Nussbaum 2012, pp.129-130).

[388](#)Das 2006, p.59. Corsivo nel testo.

[389](#)Das 2006, pp.59-60. Traduzione mia.

[390](#)Guenivet 2002, p.46.

[391](#)Bukvić 2012, pp.130-131.

[392](#)Scurati 2012, pp.163-164.

[393](#)Sartre 2009, p.12.

[394](#)Sartre 2009, p.13.

[395](#)Sartre 2009, p.28. «E poiché l'autore m'invita ad assumere l'atteggiamento della generosità, non riuscirei mai, proprio quando mi metto alla prova come libertà pura, a identificarmi con una razza di oppressori. [...] Così lo scrittore, sia saggista, libellista, satirico o romanziere, sia che parli soltanto delle passioni individuali oppure prenda di mira il regime sociale, in quanto uomo libero che si rivolge a uomini liberi, ha un solo tema: la libertà» (Ivi).

[396](#)Turnaturi 2003, p.20.

[397](#)Bremond 1982, p.102.

[398](#)Gnisci 2003, p.100.

[399](#)Nussbaum 2012, p.130. Corsivo mio.

[400](#)Nussbaum 2012, pp.47-48.

[401](#)Nussbaum 2012, p.140.

[402](#)Clayton 1994, p.66.

[403](#)La Cecla 1997, p.111.

[404](#)Gnisci 2003, p.103.

[405](#)Nussbaum 2012, pp.70-71.

## 5. TESTI SUL MERCATO

### 5.1 "Un mondo meraviglioso"

La scrittura nel contesto della migrazione può essere guardata da tante prospettive diverse. Se nel capitolo precedente ci si era maggiormente concentrati su quel messaggio che, in maniera consapevole o meno, vuol essere trasmesso da chi scrive per colpire chi legge, qui intendiamo concentrarci sul tipo di pressione che il sistema esercita su chi scrive attraverso specifiche modalità di accoglienza. I discorsi precedenti, infatti, ci hanno accompagnato gradualmente verso un punto collocato più lontano dal testo e con una migliore prospettiva sull'ambiente nel quale esso nasce e intraprende una vita lontano dall'autore. Avanzando nella stessa direzione e tenendo a mente l'interesse particolare verso il tema della violenza, emerge – e resta a fare silenziosa compagnia per tutto il percorso – quel concetto che Gayatri Chakravorty Spivak descrive come *violenza epistemica*: quella a cui partecipa il discorso occidentale sull'Altro, e di cui l'intellettuale è complice nel costruire l'Altro come ombra del Sé.<sup>1</sup>

Parlare di scrittura migrante intreccia inevitabilmente le diverse discipline interessate ai diversi aspetti e alle diverse connotazioni di tale definizione. Come nel caso della letteratura dell'esilio, quella dialettale o di viaggio<sup>2</sup>, la definizione contestualizza e caratterizza l'origine dei testi. Armando Gnisci, per esempio, sottolinea come gli scrittori migranti italiani attraggano sempre più l'interesse di antropologi culturali e sociologi, costituendo per gli ultimi un campo di ricerca interessante e fecondo.<sup>3</sup> Questi autori offrono agli studiosi, secondo Gnisci, la possibilità di mettere da parte «il mito novecentesco della 'letterarietà' e della 'centralità del testo'»<sup>4</sup>. Eppure forse proprio questa densità interdisciplinare attorno al fenomeno costituisce la prova di quanto lo stesso sia terreno fertile per lo sviluppo di dinamiche caratteristiche della violenza epistemica descritta da Spivak. Le discipline che ne sono attratte infatti si interessano – e necessitano – tipicamente dell'altro.

La letteratura della migrazione sarebbe caratterizzata dal fatto di essere prodotta da persone che hanno migrato e che legano la propria produzione letteraria a tale fatto. Sebbene non sia chiaro, né facile dirimere, se il concetto si debba legare all'autore o al contenuto – fattori che non necessariamente coincidono nel loro essere associati al fenomeno della migrazione – le categorie si mostrano il più possibile flessibili e accoglienti. E di fronte a tale flessibilità gli stessi autori esprimono grande incertezza, rivelando come il sistema rischi di tendere a farne degli oggetti

all'interno di un discorso altrui. Tra le autrici intervistate, molte hanno affrontato la questione senza alcuna sollecitazione, mostrando una preoccupazione legata alla propria collocazione nel panorama letterario italiano. Sono emerse posizioni distinte. Elvira Mujčić, ad esempio, dice di ‘non sentirsi’ scrittrice migrante, in primo luogo perché si tratta di un participio che trasmette un senso di provvisorietà che non rappresenta la sua condizione di vita («Io sono stanziale da un po'»<sup>5</sup>, spiega), e, inoltre, perché disinteressata al conflitto esistente attorno alla questione. «Anche la guerra dei termini è una guerra molto noiosa», afferma, e aggiunge:

[...] non capisco perché uno che scrive in italiano non possa semplicemente essere uno scrittore italiano. [...] In Italia se vieni dalla Sicilia hai una dimensione molto diversa rispetto che se vieni dalla Lombardia, per cui Andrea Camilleri potremmo dirlo uno scrittore migrante [...]. C'è stato un periodo in cui era una moda, questa cosa dello scrittore migrante, c'erano tantissimi festival di letteratura di migrazione, e quindi ci ritrovavamo sempre, varie scrittrici, scrittori migranti [...]. Perché bisogna creare un calderone dove ficcare dentro tutta questa produzione nuova diversa, per l'Italia [...]. Non sai bene dove mettere tutte queste persone che adesso scrivono in italiano, però ti scrivono dell'Africa, ti scrivono della Romania, ti scrivono della Bosnia, non sai che farne e quindi ne fai un unico calderone, fai dei libri sugli scrittori migranti, eccetera.<sup>6</sup>

È significativo che Mujčić si riferisca non soltanto alla questione editoriale e mediatica che esiste attorno al fenomeno, ma anche agli stessi studi che possono sfociare in pubblicazioni dedicate al tema. Il suo giudizio sembra voler ricondurre l'attenzione ricevuta in qualità di autrice migrante a un senso di inquietudine provato più generalmente dalla società di fronte a qualche cosa che costituisce una novità.

L'immagine del calderone appare sotto diversa forma nelle osservazioni di Barbara Serdakowski, quando offre la propria versione del fenomeno al quale – volente o nolente – partecipa:

Questa situazione della “scrittura migrante” di cui si sta parlando ora, è [diventata rilevante] negli ultimi anni. Quando è iniziata, io sto parlando di anni fine Novanta, non si parlava di scrittura migrante. Era solo curiosità nei confronti di qualcuno da fuori che scrive. Quindi poi hanno cominciato a fare un gruppo, dove tu appartenevi agli scrittori migranti, dove tu dici “Aspetta, mi stanno mettendo con gli etiopi che sono arrivati col barcone, aspetta un momento [...]”.<sup>7</sup>

Il sentirsi accostata ad autori con i quali non crede di avere nulla in comune genera anche in Barbara Serdakowski un senso di evidente disagio. All'origine del disagio sembrerebbe esserci, per entrambe, proprio l'accostamento imposto dall'esterno. Tale operazione, infatti, svela quella percezione di indistinta alterità che gli attori culturali locali hanno rispetto ad autori con un passato migratorio. Si riconosce la linea che separa Sé e l'Altro e l'autore si scopre collocato dal lato più scomodo del confine. Anche Serdakowski, come Mujčić e altre autrici, cerca una

motivazione per questa urgenza, riconoscendola nella presunta mancanza di un passato coloniale.<sup>8</sup> Come nota Derobertis, in Italia è comune quella che definisce «oscillazione tra memoria e oblio»: la memoria coloniale, infatti, viene tenuta a maggior distanza possibile<sup>9</sup> e così anche le persone di origine straniera possono facilmente raccogliere un messaggio ambiguo, talvolta semplicemente errato. D'altra parte, sostiene lo studioso, proprio questa relazione difficile con il proprio passato sarebbe alla base poi dell'«attrazione morbosa e insieme di rifiuto xenofobico nei confronti dei e delle migranti»<sup>10</sup>. È forse il misto di rifiuto e attrazione che trova la propria espressione anche in quella immagine del 'calderone' suggerita da Mujčić. Nel tentativo di spiegare perché si ricorra a questa categoria – questione che interessa le autrici da una prospettiva sicuramente molto differente da quella degli studiosi – il confronto con l'universo francofono è piuttosto comune. Lo propone anche Ornella Vorpsi:

[La Francia] lo ha vissuto prima dell'Italia con Samuel Beckett, con Cioran [...], quindi non le fa né caldo né freddo oggi qualcuno che parla e scrive in francese. [...] L'Italia non era una terra di migrazione fino a vent'anni fa. [...] Invece i francesi, [...] che hanno avuto le colonie [...], hanno incontrato il problema [degli stranieri] che hanno appreso questa lingua, utilizzato questa lingua [...].<sup>11</sup>

Vorpsi sottolinea che in Francia – dove vive già da diversi anni - non esistono eventi dedicati alla 'scrittura migrante', mentre è stata l'Italia a farne «un affare», una questione: «si sono sentiti un attimo lusingati, che usano la lingua italiana»<sup>12</sup>, spiega. Il suo commento appare originale sullo sfondo di tanti altri che mettono al centro l'ambiguità dei sentimenti sopra delineati da Derobertis. L'ansia di dedicare spazio alla letteratura della migrazione, utilizzando la categoria nel modo più elastico possibile, sarebbe legata non tanto alla relazione con gli autori in questione – nella loro dimensione di rappresentanti dell'alterità – quanto con l'orgoglio nazionale, un senso di appagamento generato proprio dalla scelta di questi ultimi di scrivere in lingua italiana.

In Italia esistono infatti numerose iniziative – culturali, editoriali - dedicate in particolare alla letteratura della migrazione. Tra i numerosi concorsi, spiccano lo storico Eks&Tra<sup>13</sup>, la cui prima edizione risale al 1995 e l'ultima al 2007, e Lingua Madre<sup>14</sup>, attivo dal 2006. Solitamente a seguito di ogni edizione viene pubblicata un'antologia con una selezione dei racconti arrivati al concorso e tali antologie hanno spesso costituito una prima occasione di pubblicazione per autori e autrici migranti che hanno poi proseguito con un'attività letteraria più intensa. Inoltre, come nel caso di Eks&Tra, spesso il premio consiste proprio nella possibilità di pubblicare un libro. Duška Kovačević, ad esempio, racconta che la pubblicazione del suo romanzo *L'orecchino di Zora*, uscito nel 2007, è stata «frutto di una vincita»: la partecipazione al concorso Eks&Tra ha costituito quello che secondo la sua espressione è stato il suo «ingresso» nel mondo dell'editoria<sup>15</sup>.

Il concorso *Lingua Madre*, invece, non è riservato esclusivamente a autrici di origine straniera ma aperto anche a italiane che vogliano scrivere di un loro incontro con l'alterità al femminile. I premi offerti non prevedono una pubblicazione, ma vengono organizzate numerose attività e presentazioni alle quali le vincitrici sono invitate a partecipare. Il concorso, che negli anni ha guadagnato sempre maggiore appoggio istituzionale e visibilità, è diventato ormai un punto di riferimento importante per le donne di origine straniera che scrivono in italiano e anche per quelle che non lo farebbero abitualmente ma decidono di provare una nuova esperienza. Il suo nome ha acquisito tale peso da essere associato al 'mondo della scrittura migrante' in toto, come dimostra il fatto che Enisa Bukvić alla domanda sulla sua esperienza negli ambienti dedicati alla letteratura della migrazione, pensi immediatamente a *Lingua Madre*. Racconta infatti di essere stata più volte alle presentazioni organizzate dal Concorso e che in generale si tratta di

un mondo meraviglioso. Perché comunque le persone che scrivono hanno certa sensibilità e ognuno [...] in fondo è piccolo ambasciatore del suo Paese. [...] il multiculturalismo, le differenze, eccetera... è bellissimo! Cioè, una cinese, somala, bosniaca, argentina, poi abbiamo iniziato anche ogni tanto vederci, [...] qualche volta abbiamo fatto le cene, ognuna prepara il piatto del suo Paese di origine, ma proprio una ricchezza meravigliosa! [...] È bello anche [...] se qualcuno legge qualche cosa nella lingua madre, ma anche in italiano, sentire anche questi accenti diversi, sentire parlare del proprio Paese, di questi colori, di questi sapori [...].<sup>16</sup>

Per Bukvić questa immagine, che potrebbe essere associata a quella già citata del 'calderone', non è fonte di disturbo: la interpreta nel suo valore socializzante. Il progetto *Lingua Madre*, spiega, è importante per le donne e «alle donne proprio serve», perché storicamente represses, «dentro la famiglia, dentro la società». Il valore di simili iniziative sarebbe piuttosto quello di intervenire sull'immaginario sociale, di promuovere un'idea di *empowerment*, più o meno percepito, più o meno vissuto. Ma oltre a tutto questo - nel caso di *Lingua Madre* come per altre iniziative - vi sono organizzazioni, enti, imprese con un proprio progetto; persone, spesso italiane, che desiderano guadagnarsi da vivere tramite un'attività che le soddisfi e le stimoli. Come sottolinea Bourdieu, «l'unica differenza tra un'attività commerciale e quella culturale è data dalle caratteristiche dei beni e del tipo di mercato nel quale sono offerti»<sup>17</sup>. E quando si menziona questo 'mondo', sia esso meraviglioso o soffocante, che si tratti di un calderone o di un piedistallo, sarebbe importante visualizzare tutti gli attori tenendo presenti i loro rispettivi interessi.

Questo 'mondo letterario' legato alla migrazione non nasce da un fenomeno puramente spontaneo, e coinvolge parti che spesso non vengono tenute in considerazione quando lo si analizza. Il solo termine 'letterario', per Susanne Kappeler, è, come la definizione di 'buon gusto', discriminatorio e non descrittivo: contiene un giudizio riferito a una particolare scala di valori.<sup>18</sup>

Secondo Kappeler, tutto ciò che riguarda il 'letterario' ha a che fare con l'esclusione<sup>19</sup>: la definizione richiede una costante rielaborazione del proprio contenuto, e quindi una selezione. Ma ciò che è più rilevante, è che il sistema letterario si regge sul mito di un consenso pubblico e storico, che si trasmette, tra gli altri, attraverso i campi dell'educazione e della promozione: «coloro che si trovano lì, vi si trovano perché sono i migliori»<sup>20</sup>, sarebbe questo il messaggio trasmesso.

L'opera artistica è sempre a sua volta, secondo l'analisi di Bourdieu, posizionata all'interno di una particolare conformazione di campi tra loro dipendenti: il campo artistico al quale appartiene, infatti, è a sua volta collocato nel campo di potere, a sua volta collocato nel campo delle relazioni sociali.<sup>21</sup> Questi campi sono in stretta relazione e producono effetti diretti gli uni sugli altri: le trasformazioni in uno generano aggiustamenti nell'altro. In un determinato e specifico contesto sociale l'una o l'altra forma di espressione artistica si colorano di un determinato significato che travalica quello artistico e propendono verso quel genere di contenuto sociale che si lega a interessi e preoccupazioni di determinati gruppi.<sup>22</sup> Proprio per questa ragione, l'oggetto artistico si regge sul (ed esiste esclusivamente grazie al) consenso collettivo che lo riconosce come tale, ed è di conseguenza prodotto comune di chi lo realizza materialmente e di chi simbolicamente gli attribuisce valore, permettendogli di collocarsi all'interno del campo.<sup>23</sup> Così anche il mito, menzionato da Kappeler, di un fenomeno che si sviluppa da sé potendo soltanto essere osservato e riconosciuto dall'esterno, è una possibile lettura di ciò che si costituisce grazie al lavoro comune di numerose forze in campo. Tali forze compongono ciò che Bourdieu definisce un 'cerchio della credenza'<sup>24</sup>.

Queste riflessioni sono molto interessanti se riportate al contesto di cui ci si sta occupando: seguendo il ragionamento all'inverso, infatti, appare innegabile che al di là della posizione più o meno preminente della cosiddetta letteratura della migrazione sulla scena letteraria italiana e del prestigio che un'opera, o un'iniziativa possono acquisire, vi sia sempre un sistema di consensi basati su criteri diversi e non necessariamente relativi ai concetti di 'letterario', 'artistico', o 'di qualità'.

Nel descrivere la nascita della letteratura della migrazione – come fenomeno, e quindi come concetto – in Italia, Armando Gnisci sostiene che una prima fase, «voluta dall'industria culturale secondo una filosofia merceologica, tutto sommato e se si vuole comprimerla in una parola, *esotica*», sia terminata alla fine degli anni Novanta per lasciare spazio a una fase cosiddetta carsica, caratterizzata dalla «sparizione dal mercato di questa produzione letteraria» e di una sua «evoluzione nella dimensione parallela del mondo del volontariato, del "non-profit", o, in qualche caso, del mondo della clandestinità e dell'anonimato»<sup>25</sup>. Gnisci elenca la nascita di tutta una serie



di piccole realtà editoriali che sono diventate luogo di sviluppo e promozione di questo genere di letteratura tra cui anche il concorso letterario Eks&Tra, ancora attivo al momento di pubblicazione del suo saggio *La letteratura italiana della migrazione* (1998), e ne propone la seguente descrizione: «Una specie di mondo 'equo e solidale', che opera seguendo la logica e l'etica del 'non-profit': *la logica e l'etica che si oppongono, non a caso e non invano, alla legge del mercato*»<sup>26</sup>. Eppure gli anni successivi mostrano sviluppi che differiscono dalle dinamiche descritte da Gnisci, evidenziando come anche un'operazione culturale di nicchia possa risentire delle leggi di mercato. Naturalmente, una motivazione importante per la concessione di una visibilità a voci provenienti da contesti presumibilmente marginali e da regioni del mondo presumibilmente svantaggiate (nessuna delle due condizioni è in verità scontata), è anche quella di tentare di costruire una società nel suo insieme più giusta e aperta. Tuttavia, come nota Susan Hawthorne riferendosi in particolare alla letteratura proveniente dal mondo non occidentale nel contesto anglofono, l'attenzione a simili prodotti spesso nasconde l'idea romantica che le risposte ai problemi del mondo contemporaneo siano da ricercare nelle culture lontane, e si fonda su un senso di colpa che, invece di aprire uno spazio per il dialogo e la conoscenza finisce per limitarlo.<sup>27</sup> Le differenze di linguaggio o di approccio possono facilmente essere confuse con una intrinseca freschezza del contenuto,<sup>28</sup> invece, la differenza culturale finisce spesso per essere feticizzata, secondo l'analisi di Graham Huggan, attraverso meccanismi che non fanno che replicare le relazioni di potere. La marginalità viene privata delle implicazioni sovversive e destinata a una lettura prevalentemente estetica.<sup>29</sup>

Armando Gnisci si domanda: «Da quale condizione dell'umano provengono le voci dei *migrant writers*?»<sup>30</sup>, ma nel provare a rispondere e in considerazione di quanto finora esposto, dobbiamo considerare contemporaneamente la condizione nella quale queste voci si fanno sentire, in quanto le due cose sembrerebbero essere intimamente legate. La critica letteraria non riconosce come proprio il compito di interrogarsi sulla *raison d'être* di un libro, sulla sua origine ma anche sul modo in cui il libro agisce sul mondo.<sup>31</sup> Queste domande invece appaiono importantissime se anche solo consideriamo l'esempio dato da Graziella Parati nel saggio in cui osserva il legame tra l'evoluzione normativa in relazione alla migrazione e i testi letterari prodotti nello stesso periodo. Nel 1990 la legge Martelli dà il via a una serie di disposizioni che regoleranno il diritto d'asilo, rivolte soprattutto, in quel periodo, a persone provenienti dall'ex-Jugoslavia e dalla Somalia. Vengono sviluppate procedure di assistenza e verifica dei criteri, le amministrazioni sono incaricate di nuovi compiti. Un decennio più tardi, la famosa legge Bossi-Fini inasprirà le pene e semplificherà le procedure per l'espulsione dei non regolari. I diversi momenti non soltanto fungono da pre- e sottotesto in molte narrative di immigrati, ma, nota Parati, rappresentano in un

certo modo la motivazione per la creazione di testi legati a questa esperienza.<sup>32</sup> Questo evidenzia quanto profondo sia il legame tra l'esperienza migratoria e la creatività letteraria: non parliamo soltanto di autori che scrivono in una lingua diversa da quella materna, con alle spalle una storia, traumatica o meno, di migrazione: in molti casi si è diventati autori solamente nella nuova condizione e in relazione ad essa.

Il cosiddetto fenomeno della scrittura della migrazione intreccia numerosissimi elementi che meriterebbero essere osservati separatamente e in maniera approfondita. A partire dalla funzione di legittimazione che l'utilizzo di una determinata lingua può possedere, e ciò in maniera particolare nel contesto post-coloniale<sup>33</sup>, fino a quella dimensione in cui la direzione dei discorsi diventa funzionale alla riaffermazione di zone di periferia rispetto al centro – per il quale i discorsi vengono prodotti e confezionati.<sup>34</sup> Alcuni di questi aspetti verranno trattati con maggior attenzione poco più avanti.

Ma se la distinzione tra letteratura della migrazione e ogni altra letteratura, autoctona, risulta così profondamente impregnata di aspetti politici, sembrerebbe evidente che la domanda sul 'come definirsi' risulti sensibile e importante per questi autori. Manuela Coppola osserva che c'è una tensione tra il desiderio di inclusione nel canone letterario italiano e riconoscimento di una propria differenza data proprio dall'essere «multiple and displaced»<sup>35</sup>. Anche Lidia Curti fa notare che, da quando ha iniziato a occuparsi del fenomeno, la questione se sia più importante venire considerati autori italiani oppure restare 'stranieri' è diventata sempre più pregnante: nei testi riconosce, tuttavia, immagini e temi importanti che possono soltanto essere frutto di un percorso diverso e sono in grado di apportare alla lingua e cultura italiana qualcosa di nuovo<sup>36</sup>. Ancora Coppola sostiene che tali autori tentano di «negoziare uno spazio nel quale rifiutano con forza l'ulteriore oggettivazione operata dal mercato letterario italiano», mentre non desiderano nemmeno di vedere eliminata la propria differenza rispetto agli autori italiani.<sup>37</sup>

Tra le autrici intervistate, alcune affermazioni confermano quanto sostenuto sopra, mentre altre se ne discostano leggermente. Marina Sorina sottolinea che tra gli autori migranti, c'è chi vede la categoria

come oppressione. Io dico: è una categoria utile per dare visibilità, per dare un sostegno a chi altrimenti magari farebbe molta fatica [...]. A quelli che dicono “ma è un ghetto, perché ci hanno etichettato, noi siamo scrittori e basta!” [rispondo] “Sì, però non siete degli scrittori come altri. Comunque una specificità c'è”. [...] [Le etichette] sono utili per riconoscersi, per orientarsi [...]. Il fatto che avessimo una casa editrice solo per noi era un super privilegio. Non esiste una casa specializzata in giovani scrittori veronesi. E quindi noi abbiamo un vantaggio in più.

L'autrice ucraina non fa fatica a riconoscere nello spazio dedicato un'opportunità in più. Duška Kovačević, invece, sostiene che per definire qualcuno come lei

solo scrittore e basta basterebbe eccome. Cioè, non bisognerebbe scendere nello specifico. La nostra condizione c'è. [...] Anche se uno volesse rifare la famosa valigia e tornare nel Paese d'origine, ormai è contaminato [...]. Quindi da questo mondo non si scappa e non si torna indietro ma è anche un bene perché è un percorso, [...] un arricchimento [...].

Che sia possibile avere solo ed esclusivamente lo spazio negli ambiti che trattano la cosiddetta scrittura migrante mi sembra un po' riduttivo. [...] Ecco, mi piacerebbe che si arrivasse o che io riuscissi ad arrivare ad un livello di scrittura che non mette netta questa condizione: "Datemi ascolto", oppure "datemi qualche credito in più perché io scrivo in una lingua che non è mia"<sup>38</sup>.

Il problema, dunque, ritorna sulla questione degli spazi riservati, dai quali Kovačević ipotizza di poter uscire grazie a una maggiore qualità della sua produzione letteraria. Nel corso dell'intervista, le domando se dipenda soltanto dal livello di scrittura la possibilità o meno di essere considerata una scrittrice a tutti gli effetti: «Il mio livello di scrittura è la mia responsabilità», ammette, «però il mio nome è il mio nome, e fa la differenza»<sup>39</sup>. Oltre l'auspicio, dunque, si intravede un destino che è profondamente legato alla condizione sociale e al momento storico e che va al di là delle peculiarità di linguaggio di un'autrice migrante o di una poetica segnata dalla specificità del suo passato.

Osservazioni molto interessanti vengono fatte da Anilda Ibrahim, nel momento in cui si domanda che cosa significhi per lei essere una 'scrittrice migrante'. Oltre alla possibilità di essere considerata scrittrice italiana, considera anche l'opzione di associarsi al Paese d'origine, l'Albania; spiega che le capita di essere annunciata come «"La scrittrice albanese che vive [in Italia]"», mentre la critica letteraria albanese risponde «"Non ha scritto in albanese, quindi non la associate a noi"»<sup>40</sup>. Rispetto all'etichetta, afferma: «adesso non mi arrabbio nemmeno, capisco che si fa puramente per ragioni anche logistiche, [...] devi dare un nome comunque». E, nonostante le sia capitato di essere definita scrittrice italiana, sa di non poter esserlo del tutto, per una «voce dentro» che fa percepire la propria differenza. Tale differenza non sarebbe dovuta tanto al fatto di utilizzare o meno una lingua materna, quanto alla questione di un diverso vissuto. Per Ibrahim, però, non si tratta del vissuto di alterità, emarginazione, identità multiple o altre esperienze che spesso vengono associate all'essere migrante; sente di appartenere a una generazione diversa rispetto ai suoi coetanei italiani. Ritiene che nelle opere degli scrittori italiani trentenni e quarantenni ci sia

una crisi identitaria, non c'è più coscienza di classe collettiva e questi libri sono libri spesso molto belli però concentrati su una sorta di limbo, di una corsia preferenziale dove l'autore parla soltanto di sé e per sé, spesso auto-fiction, raccontano una storia che è accaduta solo a loro, sconnessa da tutto il resto [...]. Manca l'identità letteraria. Non letteraria ma l'identità nazionale, soprattutto.

Invece io non ho queste crisi di identità nazionale, io sono ben definita. [...] io sto vivendo ciò che hanno vissuto i *loro* genitori, [...] io non ho una crisi, né identitaria e né di coscienza collettiva [...]. La letteratura italiana odierna è come se avesse perso la capacità di raccontare la realtà ma non è colpa loro, dico io, è il post-capitalismo, [...] anzi la parola giusta è atomizzazione sociale. [...] Io appartengo più alla generazione delle loro madri che a loro.<sup>41</sup>

Secondo l'analisi dell'autrice la Storia, nello specifico quella del suo Paese d'origine e quella italiana, sembra giocare un ruolo cruciale anche nella produzione artistica, nelle sfide affrontate dai nuovi autori e di conseguenza determina la loro possibilità di sentirsi affini o meno, di riconoscersi o meno in un discorso comune. La questione della migrazione sembra essere messa totalmente da parte da Ibrahim. Questo varrebbe non soltanto per lei, sostiene nel corso della stessa intervista, ma anche per altri autori della migrazione: «non è letteratura di auto-fiction, [...] è una letteratura ben definita, di storie, comunque, spesso anche ancestrali, la parola “etnica” la odio... però che raccontano una società»<sup>42</sup>. La differenza tra le due letterature, insomma, quella ‘autoctona’ e quella ‘migrante’, sarebbe chiaramente delineata dalle diverse preoccupazioni dei rispettivi autori.

Anche Irina Țurcanu, nel corso dell'intervista, fa notare come il luogo d'origine continui ad influenzare l'autore indipendentemente dal tempo trascorso in Italia: si diventa ibridi e il proprio passato funge da filtro nell'osservazione del mondo, spiega: «Una volta che sei stato contaminato, sradicato poi ripiantato, [...], non puoi fare un passo indietro! Hai fatto un passo sopra! È come un'evoluzione! [...] come non ti poni il problema in quanta percentuale sei tua mamma e in quanta percentuale sei tuo padre, altrettanto il migrante non dovrebbe fare questo tipo di ragionamento», quello di domandarsi dove finisce l'influenza del Paese d'origine e dove inizi quella dell'Italia.<sup>43</sup>

In queste osservazioni incuriosisce la metafora utilizzata, quella del rapporto tra l'individuo e i Paesi dove cresce o vive e quello tra un bambino e i genitori: in un modo o nell'altro, l'individuo non si libera di un'appartenenza prescrittiva, del legame che definirà, in una proporzione o altra, le sue azioni e scelte creative. Nel domandarsi dunque se la letteratura migrante possa essere invece definita italiana – o del Paese d'origine, nel suo caso la Romania - osserva:

non mi sento letteratura romena. Non mi sento letteratura italiana, e quindi se proprio bisogna che qualcuno dia una connotazione... migrante, per forza di cose. È come se io negassi di essere migrante. [...] Perché prendersela come se fosse una cosa di basso

costo? [...] Perché è questo il problema del motivo per cui qualcuno dice “non è letteratura migrante ma è italiana”; perché è come se fosse di seconda mano. Come se la donna fosse uomo mancato. C'è sempre questo [problema di] inferiorità/superiorità. È diversità. *La donna è diversa dall'uomo. E lo scrittore migrante è diverso da quello italiano.*<sup>44</sup>

Nel tentativo di affermare la differenza, tuttavia, Turcanu associa proprio all'essere migrante – sulla scena letteraria italiana – il rischio di emarginazione della donna. Il rifiuto dell'etichetta è dovuto, secondo lei, al fatto che comporta una condizione di inferiorità. Eppure, nel caso della donna una condizione effettiva esiste, al di là del fatto che sia dettata dalla cultura e dalla società e non dalla natura: così la previsione di spazi riservati per questo tipo di letteratura finisce per ricongiungersi con la metafora proposta dall'autrice, riconfermando una diversità, sì, ma non sempre desiderabile e non sempre volontaria.

L'associazione che compie, infine, coglie un'analogia antica tra categorie svantaggiate ma anche caratterizzate da simili tipi di contraddizione. Ancora Susan Hawthorne evidenzia come le donne, gli stranieri, e così anche le persone di colore, gli indigeni, gli omosessuali, o persino le persone provenienti dalla campagna, siano stati storicamente oggetto di una percezione e un trattamento ambigui tra idealizzazione e denigrazione; questo meccanismo è alla base di un complesso equilibrio tra sfruttamento economico, politico e culturale e apre la strada a un'immagine 'esotica' di tali categorie.<sup>45</sup>

Il tema dell'esotismo è molto importante e forse difficilmente evitabile quando si parla di letteratura della migrazione in quanto spazio culturale, universo di relazioni, sistema. L'analisi di tale fenomeno emerge in maniera significativa negli studi che riguardano la letteratura nel contesto post-coloniale ma può risultare molto utile anche nel momento in cui si rivolge lo sguardo agli autori di origine non italiana che utilizzano l'italiano come seconda lingua, al di là del legame storico fra l'Italia e il Paese d'origine degli stessi. In Italia, come è già stato accennato sopra e come viene certamente ribadito da tutti gli studiosi che operano in questo contesto, la memoria del passato coloniale viene ancora tenuta in secondo piano e una consapevolezza in tal senso tarda ad affermarsi. Gli autori della migrazione spesso giocano un ruolo cruciale nell'espone criticamente gli «spazi di oppressione culturale e materiale». Manuela Coppola, infatti, nell'occuparsi in particolare di autrici post-coloniali italiane sceglie un'accezione più ampia, che comprende tutti quegli autori che sperimentano una «situazione di dislocazione culturale e linguistica» e la cui «post-colonialità consiste nella loro risposta letteraria» alla marginalizzazione e oggettificazione che subiscono.<sup>46</sup>

Coppola parla di *postcoloniality* quale caratteristica intrinseca degli autori, e può essere interessante per un momento mettere questa scelta in relazione con la distinzione che Huggan propone tra post-colonialità e post-colonialismo. L'ultimo consisterebbe nell'atteggiamento intellettuale volto

a valorizzare i segni della lotta sociale tra le righe di testi letterari e culturali, mentre la prima sarebbe una funzione della postmodernità, un meccanismo che all'interno del sistema globale post-capitalista ha la funzione di regolare i valori negli scambi di merce<sup>47</sup>, compatibile con il sistema del mercato ed orientato ad esso, in funzione del quale calibra e incanala i prodotti 'marginali'. Il post-colonialismo al contrario sarebbe in opposizione al processo di mercificazione globale. I due, osserva Huggan richiamando proprio l'esempio di uno scrittore postcoloniale e di grande successo commerciale come Salman Rushdie, sono intimamente intrecciati in quanto nel contesto dell'odierna società dei consumi il «post-colonialismo e la sua retorica della resistenza sono essi stessi diventati prodotti di consumo».<sup>48</sup>

Quanto detto finora rivela quanto sia importante fare riferimento all'apporto prezioso degli studiosi post-coloniali nel momento in cui ci si affaccia alla letteratura della migrazione. D'altronde la teoria post-coloniale, come osservano Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin nell'introduzione a *The Post-Colonial Reader* (2003), si interessa di numerosi discorsi - quali la migrazione, la resistenza, la differenza, il genere - che non sono post-coloniali nella loro essenza.<sup>49</sup> Il problema dell'intersezione tra regimi di valore opposti (il post-colonialismo e la post-colonialità) che è al centro del discorso di Huggan nell'affrontare il concetto di *postcolonial exotic*,<sup>50</sup> resta di grande importanza nel suo rappresentare la tensione tra resistenza e assimilazione presente nella letteratura della migrazione così come, probabilmente, ogni contesto culturale che riserva spazi o è dedicato a figure appartenenti alle cosiddette - spesso illusorie, come è il caso delle donne - minoranze. Così anche l'esotismo cui Huggan dedica il saggio emerge come una questione molto rilevante sia che si vogliano analizzare le scelte e i percorsi dei singoli autori, sia che si scelga di analizzare i testi, sia che si discuta delle iniziative culturali e sia, infine, che si voglia approfondire quella dimensione di violenza epistemica evidenziata da Spivak inizialmente citata. L'esotismo, infatti, che attraverso una retorica di alterità feticizzata maschera la disuguaglianza dei rapporti di potere<sup>51</sup>, si trova su una linea di connessione tra l'urgenza di identificare e l'impossibilità di conoscere proprio a causa della sistematica decontestualizzazione, funzionale al sistema dei consumi.<sup>52</sup> Questo meccanismo non si limita ad agire dall'esterno sullo scrittore ma lo coinvolge profondamente, generando dinamiche di 'marginalità inscenata', secondo la definizione di Huggan: «processo attraverso il quale individui o gruppi sociali marginalizzati sono portati a drammatizzare il loro status 'subordinato' per il beneficio della maggioranza o del pubblico mainstream»<sup>53</sup>. Ciò che sarebbe importante aggiungere, è che la dimensione 'teatrale' suggerita da Huggan potrebbe manifestarsi in modo meno eclatante o attraverso immagini che non necessariamente riconducano alla marginalità in quanto disagio: alcuni esempi possono essere osservati nei testi delle autrici della migrazione qui trattate e verranno riportati più avanti.

Facendo un passo indietro verso le questioni proposte in apertura, ossia quelle riguardanti l'esistenza e il significato di una categoria apposita per gli autori e autrici migranti in Italia, può essere utile menzionare ancora qualche esperienza incontrata dalle autrici. Marina Sorina, il cui incontro con l'editoria italiana avrà più spazio altrove, descrive la sua prima prova di scrittura commissionata da una casa editrice: «mi hanno detto: “sì, è molto bello, molto bello, ma è scritto troppo bene! Non sei credibile! Penseranno che lo ha scritto qualcun altro per te!”»<sup>54</sup>. Aggiunge inoltre che l'accusa di un italiano 'troppo corretto' le sia stata fatta di frequente e che questo l'ha portata a semplificare il suo modo di esprimersi. Questo episodio, oltre a raffigurare un bivio di fronte al quale l'autrice avrebbe potuto scegliere la strada di un linguaggio 'adatto a una straniera' per confezionare la propria produzione letteraria, è un buon esempio di quelle interazioni che fungono da passaggio tra descrizione e sostanza, tra possibilità e pratica. Di fronte a un sollecito esterno, l'individuo può non soltanto scegliere una determinata forma espressiva ma anche finire per inglobare gli elementi caratterizzanti di tale forma nella propria identità; come scrive Jedlowski, come la memoria anche l'identità si espone alla «multiformità e multidimensionalità della narrazione».<sup>55</sup>

Dietro i testi – pubblicati – degli autori migranti vi sono spesso inviti che possono arrivare attraverso diversi canali. Nella forma di questi inviti e delle interazioni che li accompagnano può celarsi un programma, la forma stessa del testo che andrà a nascere. Barbara Serdakowski, nell'esprimere il proprio disagio di essere accomunata con autori con i quali non sente di condividere le motivazioni a scrivere, domanda: «stiamo parlando di scrittori veri, che erano scrittori [anche prima di migrare], o stiamo parlando di persone che raccontano i loro dolori?»<sup>56</sup>. E ancora, Sarah Zuhra Lukanić osserva che le storie «di questi *Migrant Writers*, [...] sono spesso storie [...] non dico piene di rancore, però piene di anche di pesantezza [portata] dall'altrove. Allora non lo so, a volte [...] rimangono le testimonianze e basta»<sup>57</sup>. Queste osservazioni, che avrebbero potuto provenire da qualsiasi lettore o persona non direttamente coinvolta dai fatti, risultano curiose proprio perché appartenenti alle autrici che a questo sistema appartengono; dimostrano infatti la loro consapevolezza, un restare vigili di fronte a qualcosa di noto e – almeno nel loro caso – indesiderabile. Elvira Mujčić ne parla in maniera più estesa, coinvolgendo il ruolo attivo dell'editoria la quale non sarebbe più tanto interessata alla qualità della scrittura quanto al tipo di storia che un migrante possa avere da raccontare. Per colpa di ciò, sostiene, nell'immaginario di un italiano medio

lo scrittore migrante... “Mio Dio, racconterò di quelle storie tristi, saranno sempre biografie” [...]. Perché se tu sei scrittore migrante che cosa mai avrai da insegnarmi se non la tua triste traversata per arrivare in Italia, la guerra che hai vissuto? [...] È per

quello che spesso rimaniamo imprigionati nella richiesta dell'editore, di ri-raccontare continuamente la stessa storia cambiando praticamente titolo [...]. Ho visto alcuni libri di successo [di certi autori] e poi ne ho visti uscire il secondo, un terzo, uguale identico: il plot deve essere sempre quello. [...] Cambiare è una cosa sempre molto difficile [...] perché tu per primo inizi a chiederti “Ma io *posso?* *Posso* fare questa cosa diversa? Non sono prigioniero di questa etichetta che mi sono anche da solo messo?”<sup>58</sup>

L'autrice parla della difficoltà di cambiare in un sistema nel quale un certo tipo di contenuto viene premiato mentre un altro richiede maggiore sforzo per venire promosso. Come già nota Huggan, l'incoraggiamento a mettere in scena elementi percepiti come esotici (le autrici finora citate hanno menzionato «dolori», «pesantezza portata dall'altrove», «triste traversata per arrivare in Italia» e l'eventuale guerra vissuta) avviene attraverso l'offerta di diverse opportunità di pubblicazione o la possibilità che un testo venga premiato nell'ambito di un concorso. Si premia «l'abilità a conformarsi a delle regole “geopolitico-estetiche” predeterminate»<sup>59</sup>. Queste regole possono riguardare un ventaglio imprevedibile di elementi presenti nell'immaginario ma coincidono con la domanda di esotico da parte del pubblico e della società.

Ciò che le autrici possono raccontarci del loro processo di scrittura è molto importante in quanto, scrive Françoise Lionnet, permettono di vedere la prospettiva unica di «soggetti che sono agenti di trasformazione» in opposizione all'essere «oggetti della conoscenza».<sup>60</sup> Il coinvolgimento delle loro voci dunque permette di arricchire significativamente la riflessione, mostrando nella pratica come si articoli quell'intersezione tra resistenza e assimilazione che percorre il binario del rapporto tra post-colonialismo e post-colonialità. Nel saggio già citato Armando Gnisci sottolinea come – nel momento in cui scrive – essere «uno scrittore o una scrittrice della migrazione voglia dire, anche in Italia, essere un testimone e un protagonista positivo del mondo e non un fenomeno tra l'esotico e il drammaticamente ‘di cronaca’, ma passeggero, provocato e poi dimenticato dall'industria culturale»<sup>61</sup>; eppure le testimonianze raccolte parlano di un problema irrisolto, sempre presente e sempre attuale. Nel corso dell'intervista, Anilda Ibrahimi spiega che «i miei temi eterni rimarranno l'identità, lo sradicamento, e tutto ciò che ha a che fare con il tempo», ed è interessante domandarsi – ma è una domanda destinata a restare aperta – quanto di questo determinismo sia dettato da una conoscenza profonda della propria identità di scrittrice e quanto dell'esito di una negoziazione, del riconoscimento delle proprietà e caratteristiche del proprio, intrasmissibile, mestiere.



## 5.2 Donne, straniere

Merita qualche riflessione in più la dimensione di esotismo che accompagna la presenza sulla scena letteraria di autrici migranti. Vari sono gli elementi in gioco: l'appartenenza al genere femminile, l'essere straniere, e, nello specifico, venire 'dall'Est', un concetto che, come è stato evidenziato nel primo capitolo, può venire letto e interpretato da prospettive molto diverse. Secondo Timothy Brennan, l'impatto che autori provenienti dall'Est Europa hanno avuto negli ultimi decenni sui lettori-consumatori occidentali è in gran parte favorito da una serie di condizioni: le economie sottosviluppate e la fuga dall'influenza Sovietica richiamano gli equilibri post-coloniali senza però la presenza delle più scomode questioni razziali o di quelle legate al processo di 'civilizzazione' subito da gruppi umani con un vissuto coloniale.<sup>62</sup>

L'immagine della 'donna dell'Est' è molto ben delineata nell'immaginario collettivo, non soltanto italiano, e si mostra piuttosto slegata, come è il caso di molti stereotipi, dai suoi contorni nella vita reale. Sarah Zuhra Lukanić, ad esempio, nel descrivere la costruzione del personaggio di Selma, protagonista del suo romanzo, spiega di aver dovuto fare un po' di ricerca sulla vita di Sarajevo o sulla «mentalità della donna bosniaca», la quale possiede il «fascino slavo», un'«eleganza da cigno», un certo mistero che colpisce in particolar modo gli uomini.<sup>63</sup> La contrapposizione rispetto alla donna francese, «un po' più canarino», richiama le parole di Vera Slaven «Noi non siamo popoli giocosi, mica siamo francesi»<sup>64</sup>. Associazioni meno lusinghiere sono quelle già diffusamente riportate nel capitolo precedente in riferimento al romanzo *Voglio un marito italiano* di Marina Sorina, che mostra come dalle donne dell'Est ci si attende che svolgano determinate attività.

Come fa notare Manuela Coppola, i pattern di rappresentazione delle donne migranti sono di solito diversi da quelli degli uomini, tipicamente rappresentati nei media come criminali. Esse figurano come madri sofferenti, come lavoratrici domestiche o, se giovani, come coloro che tentano di 'rubare' il marito delle altre, infine come prostitute. I loro corpi, oggettivati e mercificati, sono sotto costante osservazione, mentre la sovraesposizione non fa che alimentarne, paradossalmente, l'invisibilità sociale.<sup>65</sup> Così il consumo – altra faccia della mercificazione – rischia di diventare una modalità di interazione con voci provenienti da altre parti del mondo come possibilità di accesso a esperienze diverse ed 'esotiche'.<sup>66</sup>

L'esotismo non è una caratteristica intrinseca di persone, oggetti o luoghi, osserva Huggan, ma un modo particolare di percezione estetica: «una specie di circuito semiotico che oscilla tra i poli opposti dell'estraneità e della familiarità».<sup>67</sup> Inoltre, come è già stato osservato, l'esotismo è intimamente legato alle relazioni di potere. Chiunque sia in qualche modo diverso può apparire esotico a qualcun altro, nota Hawthorne, ma «un'esotizzazione sistematica viene portata avanti

solamente dalla cultura dominante».<sup>68</sup> Il voyeurismo culturale, al quale il processo di esotizzazione è connesso, si basa su un'idea di possibile conoscenza oggettiva dell'altrui esperienza; quello che è conoscibile è reale, e il reale è per sua natura determinato dal potere.<sup>69</sup>

In Italia, il panorama della letteratura migrante è stato fin da subito caratterizzato da una forte presenza femminile. Secondo Gnisci, anche questo è segno dell'ambiente democratico che caratterizzerebbe la letteratura migrante in Italia.<sup>70</sup> (nesso fra i due pensieri?) Gli editori – soprattutto quelli più importanti – abbandonano il campo, osserva lo studioso, perché «non hanno più 'interesse' a commissionare e produrre letteratura degli immigrati-addomesticati. Detto altrimenti: il mercato 'non tirava più', o 'il gioco non valeva la candela'»<sup>71</sup>.

Ma se le sue osservazioni appartengono alla fine degli anni Novanta, dopo il Duemila diversi testi scritti da autori e soprattutto autrici migranti acquisiscono visibilità. Commenta Anilda Ibrahimi nel corso della nostra intervista:

non è un fatto abbastanza buffo [e] curioso [...] che siamo tre donne, pubblicate con grandi ma anche più conosciuti [editori e] che continuano a scrivere? [...] Magari ci sono mille altre case editrici molto piccole di nicchia che pubblicano gli scrittori maschi, però parliamo di scrittrici, di libri, che arrivano alle masse [...].<sup>72</sup>

Ibrahimi si riferisce a se stessa, che ha pubblicato con Einaudi, ad Ornella Vorpsi il cui primo romanzo, *Il paese dove non si muore mai*, è uscito nel 2003 con la stessa casa editrice e a Elvira Dones, scrittrice di origine albanese ed italoфона, seppure residente in Svizzera e poi negli Stati Uniti, che ha pubblicato sia con Einaudi sia con Feltrinelli. Parte di questa conversazione è già stata citata nel terzo capitolo, in riferimento alla spiegazione che Ibrahimi tenta di dare di tale fenomeno: «non siamo retoriche. [...] ci è capitato di vivere altrove. Abbiamo preso atto e siamo andate avanti. Anche raccontando ciò che è accaduto [...]. Siamo anche più risolte degli uomini»<sup>73</sup>. Ad una presunta differenza di genere riscontrabile nella scrittura e nell'atteggiamento verso il passato l'autrice attribuisce anche una diversa opportunità di pubblicazione e un diverso successo commerciale. Ma è difficile escludere altri fattori, come quelli menzionati da Manuela Coppola quando osserva che il romanzo di Ornella Vorpsi è stato pubblicato in Italia soltanto dopo aver visto la luce in Francia<sup>74</sup>: la studiosa nota che l'interesse degli editori italiani è stato influenzato anche dalla tendenza diffusa in tutta Europa di pubblicare «non-European authors revising Europe 'from within'»<sup>75</sup>. Il trend iniziato negli altri Paesi europei agli inizi degli anni Ottanta sarebbe dunque arrivato in Italia con un certo ritardo, esprimendosi proprio nella «strategia editoriale di pubblicare testi 'multiculturali'»<sup>76</sup>.

Un'attrattiva particolare esercitata dai testi scritti da donne straniere sembra essere testimoniata non soltanto dal fenomeno descritto da Ibrahimi, ma anche dall'importante presenza (oltre il

50%) di voci femminili nel panorama della letteratura migrante, e dalla proliferazione di iniziative che le vedono protagoniste. Il già menzionato Concorso Lingua Madre ne è un perfetto esempio: la 'donna straniera' ne è cardine e, in un certo qual modo, oggetto, dal momento che anche alle autrici italiane si chiede di scrivere storie che riguardino le prime. Come recita il bando, infatti, il concorso è «diretto a tutte le donne straniere, anche di seconda o terza generazione, residenti in Italia che, utilizzando la nuova lingua d'arrivo (cioè l'italiano), vogliono approfondire il rapporto tra identità, radici e il mondo 'altro' [...] Una sezione speciale è dedicata alle donne italiane che vogliono farsi tramite di queste culture diverse, raccontando storie di donne straniere che hanno conosciuto, amato, incontrato e che hanno saputo trasmettere loro 'altre' identità»<sup>77</sup>.

Colpisce la flessibilità del termine 'straniere', che fa presumere che pure a tre generazioni di distanza si possa riconoscere in sé un'alterità rispetto al luogo in cui si vive e si è nate. L'italiano resta 'lingua di arrivo' anche per chi appartiene a uno di questi ultimi casi. L'invito è tematico: qualunque sia la scelta narrativa, il focus deve essere l'identità nel suo essere *altra*. Lo spazio di visibilità concesso è vincolato al riconoscersi in una categoria ben circoscritta e separata.

Ogni premio racconta di chi lo offre tanto quanto di chi lo riceve e, nel contesto dei premi letterari, assegnare a un'opera o un autore un riconoscimento significa attribuirsi l'autorità per farlo; l'operazione è inevitabilmente ideologica.<sup>78</sup> Mentre agisce come strumento di inclusione sociale, un premio letterario può costituire anche meccanismo di contenimento di tendenze sovversive<sup>79</sup>: quell'addomesticamento di cui scriveva Gnisci, considerandolo superato.

Varrebbe la pena domandarsi, in maniera più generale, quali strumenti permettano di circoscrivere la figura della 'donna straniera' e di distinguerla da tutte le altre donne. Un'ipotesi può essere quella della 'non-trasparenza', là dove il bianco/locale è visto come un dato neutro, che non necessita di caratterizzazione. Saremmo allora di fronte al paradosso della Spivak: in un discorso pur femminista e anti-razzista, divengono 'donne del Terzo Mondo' o 'di colore' persone le cui dotazioni cromatiche o economiche non possono ragionevolmente rientrare in tali categorie.<sup>80</sup> Questo sarebbe il caso proprio delle 'donne dell'Est'.

Allargando la nostra visuale, potremmo anche dire che tutte le donne nel loro insieme costituiscono altro rispetto a qualche cosa, quanto meno in quella dimensione in cui, citando il significativo titolo del saggio di Ida Magli, esse sono 'femmine dell'uomo'. Nelle scienze sociali le donne vengono spontaneamente assunte nella globalità, diventando invisibili dietro la neutralità di genere: più agite che agenti, più oggetti che soggetti, sostiene Kilani. A loro si attribuisce quindi una natura comune riscontrabile nella realtà sociologica, e non quella di gruppo socialmente costruito.<sup>81</sup>

E se non è facile, e talvolta inutile, dare una definizione di ‘donna’, può invece essere utile citare ancora Spivak quando osserva:

My own definition of a woman is very simple: it rests on the word “man” as used in the texts that provide the foundation for the corner of the literary criticism establishment that I inhabit. [...] The only way I can see myself making definitions is in a provisional and polemical one: I construct my definition as a woman not in terms of a woman's putative essence but in terms of words currently in use. “Man” is such a word in common usage. Not a word, but the word.<sup>82</sup>

Così, e soprattutto nelle discipline che si interessano al testo letterario e alla sua presenza pubblica, il termine ha un potere che sembra definirsi per sottrazione e in stretta correlazione con tutta la rete lessicale che lo circonda. Tramite la denominazione si acquisisce identità – nel suo essere molteplice – poiché la prima è intimamente connessa alle circostanze sociali che la sorreggono.<sup>83</sup> «Il mondo sociale», scrive Sen, «crea delle differenze semplicemente designandole»<sup>84</sup>. Il termine ‘donna’, quindi, lungi dal distinguere semplicemente una parte del genere umano in base al sistema riproduttivo, possiede implicazioni nel contesto sociale e in un sistema di rapporti di potere.

Il discorso post-coloniale e quello femminista non cessano mai di incrociarsi e non è un caso. Tuttavia, come nota Julia Emberley, non sono sufficientemente a contatto. Questioni di razzismo, privazione economica, autonomia culturale o autodeterminazione sono tipicamente al centro del primo, mentre la rappresentazione delle donne, della differenza sessuale e delle soggettività maschile e femminile costituiscono il fulcro del secondo. Ma poiché, nota la studiosa, sono intimamente interconnessi, un collegamento discontinuo tra le due discipline produce doppi risultati.<sup>85</sup> La figura della donna migrante, invece, si colloca proprio in una posizione di doppia subalternità, osservata da Spivak, e fatica a uscire dall'ombra nella quale è storicamente collocata.<sup>86</sup> Il discorso che la riguarda deve necessariamente attingere a entrambe le fonti, tra le molte altre che il contesto richiede.

Il problema nel riferirsi alla categoria ‘donna’, sostiene tuttavia Chandra Mohanty, è l'assunzione che si tratti di un gruppo internamente coerente, con desideri e interessi simili, implicando anche una categoria di ‘uomo’ che sia universalmente applicabile. A giustificare un discorso sulla donna tout-court come categoria di analisi sarebbe spesso la comune oppressione,<sup>87</sup> un'idea generale di subordinazione subita: proprio questa associazione immediata, secondo Mohanty, contribuisce a fissare una nozione monolitica della differenza sessuale, rafforzando le possibili dicotomie, la divisione tra chi ha potere e chi non lo ha, tra agenti e agiti.<sup>88</sup>

Così il discorso sulla 'donna del Terzo Mondo' - ma nel nostro caso la caratterizzazione è, come è stato osservato, leggermente diversa – implica l'esistenza di una donna occidentale altrettanto omogenea, «istruita, moderna, che ha controllo sul proprio corpo e sulla propria sessualità e la libertà di prendere le proprie decisioni»<sup>89</sup>. Ciò che Mohanty definisce come «colonialist move» esprime proprio il difficile rapporto tra chi dall'Occidente rivolge l'attenzione alle donne del Terzo Mondo, collocando effettivamente le ultime in posizione di oggetto.<sup>90</sup>

Il problema è chiaramente evidenziato nel volume a più voci curato da Susan Moller Okin, nel quale la studiosa si domanda se il multiculturalismo possa essere un male per le donne. Nel suo saggio iniziale e che funge da premessa rispetto a quelli che seguono, Moller Okin osserva come spesso i diritti culturali, tipicamente collettivi e mirati alla difesa delle minoranze, risultino essere in contrasto con i diritti delle donne in quanto le culture stesse sono caratterizzate da scelte divergenti riguardo a come controllare le donne.<sup>91</sup> Al dilemma rispondono diversi altri studiosi e studiose, molti dei quali criticano la premessa di Moller Okin: tale premessa infatti presupporrebbe che i regimi liberali caratteristici dell'Occidente siano meno patriarcali di altri.<sup>92</sup> Inoltre, conterrebbe l'implicito giudizio su ciò che è da considerarsi accettabile o no, e, specularmente, su ciò che è barbaro e ciò che non lo è. Sander Gilman evidenzia con una certa ironia che, secondo Moller Okin, «tutti possono essere felici e ben inseriti, basta che *abbandonino* gli sgradevoli rituali di differenza che non sono di suo gradimento»<sup>93</sup>. Infine, nota ancora Honig, nel parlare di differenza appare erroneamente intercambiabile l'utilizzo di concetti come 'cultura', 'diverso', 'straniero'<sup>94</sup>. Le tre cose, infatti, non coincidono per forza di cose e farci riferimento indifferentemente può risultare fuorviante.

Questo caso, il caso di questa opera a più voci e di questa discussione che, grazie alla forma scelta, mantiene tutta la sua vivacità, permette di illustrare il rischio della *colonialist move* descritta da Mohanty. Al di là della posizione di partenza o dello scopo di un'operazione culturale, l'ambiguità resta sempre presente sullo sfondo dei reciproci sguardi. In particolar modo, quando al centro di tali operazioni si trovano donne straniere, è molto probabile che si verifichi un'oscillazione tra un'aspettativa assimilazionista e una curiosità morbosa verso tutto ciò che è diverso, mascherata da rispetto per la cultura altrui. In entrambi i casi si tratta di condizioni che precedono l'interazione, la concessione di spazio o di visibilità. Se da una parte gli studi post-coloniali e quelli femministi si trovano a percorrere sentieri paralleli e comunicanti, dall'altra l'intersezione tra le istanze delle donne e le azioni mirate alla realizzazione di uno spazio multiculturale in Occidente non sembrano muoversi sempre nella stessa direzione.

Queste osservazioni vanno messe in relazione con la pratica di scrittura, che può offrire uno spazio di visibilità e quindi di riconoscimento. La presenza in Italia di premi letterari dedicati e la

proliferazione di antologie testimonia sia dell'interesse a promuovere questo genere di letteratura che del bisogno di categorizzazione di coloro che la producono.<sup>95</sup> Vi è una forma di collaborazione tacita che si muove parallelamente alla struttura formale delle iniziative e degli eventi: entrambe le parti sono alla ricerca di qualcosa che va al di là della produzione letteraria o di un'operazione culturale.

Si comprende allora che la scrittura può essere, come sostiene Foucault, una forma di assenza. Il filosofo si riferisce infatti a quella condizione nella quale l'attenzione viene concentrata non più sul «gesto dello scrivere né dell'impronta di ciò che qualcuno avrebbe voluto dire», ma sulla «condizione in genere di qualsiasi testo, la condizione dello spazio in cui esso si disperde e del tempo in cui esso si dispiega»<sup>96</sup>. In questa visione l'autore che scrive non soltanto perde il ruolo di autorità rispetto alla propria produzione: ne diventa persino uno dei soggetti, un contenuto del testo.

Invitare l'altro a parlare, presumibilmente di sé, serve anche a distoglierlo dalla posizione statica e inquietante nella quale lei/lui è – richiamando Merleau-Ponty - soltanto uno sguardo che ci osserva e ci disturba; serve anche a definire noi, nel rapporto con l'altro. Ma è anche un'operazione collettiva con funzione storica: la costruzione dell'identità richiede che si stabiliscano continuamente «degli opposti e degli *altri*, la cui realtà positiva è soggetta a una continua interpretazione e reinterpretazione delle divergenze rispetto a “noi”»<sup>97</sup>, come scrive Edward Said. Questi processi di interpretazione e ridefinizione del binomio noi-altri sono infine fortemente condizionati anche dalla situazione politica e dal grado di inquietudine percepita da una società.<sup>98</sup> Vi è forse una sottile richiesta di rassicurazione, negli inviti fatti e negli spazi concessi, che non risulterebbe così necessaria in un diverso periodo storico.

Le pubblicazioni appartenenti alle autrici migranti, nota Coppola, sono spesso presentate al pubblico come prodotti giovani e di tendenza, mentre le operazioni di marketing che attorno ad esse si sviluppano promuovono le autrici stesse come «fashionable examples of a supposed cosmopolitan, multicultural society», diventando, agli occhi della massa dei lettori «exotic object of literary desire».<sup>99</sup> È importante mettere in evidenza, qui, la dimensione più interattiva di questa realtà.

A questo genere di esperienza si riferisce Sarah Zuhra Lukanić, quando fa notare come spesso soltanto la prima pubblicazione di un autore migrante sia degna di nota, mentre quelle successive si concentrino maggiormente sulla testimonianza personale e siano invece prive di una narrazione. Ciò accade, sostiene, perché questi autori hanno spesso facilità di pubblicare: «gli fanno credere, che sono scrittori [...] Perché [per] la casa editrice è fido che sei di un altro Paese»<sup>100</sup>. L'effetto di questa esotizzazione quindi può persino risultare aggressivo, disorientare

l'autore indirizzandolo verso un certo tipo di produzione. Barbara Serdakowski, nata in Polonia ma cresciuta in Marocco e vissuta in Canada, racconta dell'attrattiva che spesso esercita il suo cognome (il quale invece porta un segno chiaro della sua storia, congelato, dalle migrazioni, nel genere maschile del padre): «come scrittrice [...] cosa rappresento io? A me mi cercavano perché ero dell'Est. Ma io non raccontavo cose dell'Est. E quindi [...] mi cercavano e poi mi trovavano un po' scomoda»<sup>101</sup>. Il senso di disagio è reciproco: il meccanismo esotizzante non si accontenta di qualsiasi diversità ma necessita di muoversi lungo linee guida determinate, prevedibili, e si realizza tramite le scelte degli «occidentali che hanno i soldi per acquistare libri, arte, musica, abbigliamento, cibo»<sup>102</sup>. Il successo di un libro viene misurato, in ultima istanza, dal numero di copie vendute e non dalla risposta critica che l'autore riceve per la propria opera<sup>103</sup> ed è nell'ottica di questo genere di successo che una determinata provenienza, associata a caratteristiche, esperienze, comportamenti più o meno prevedibili, può spesso essere valorizzata sul mercato.

La presenza sul mercato di autori che non soltanto non sono autoctoni ma che vengono percepiti anche come 'di passaggio', per ricordare la particolare sfumatura di temporaneità che il termine 'migrante' contiene, richiama anche un altro aspetto che a livello commerciale può costituire un grande vantaggio: quello della novità. La novità costituisce qualche cosa di inedito che dovrebbe sorprendere e affascinare. La sua evocazione provoca l'effetto desiderato al di là della sua realtà, così come la presenza di immigrati verso l'Italia viene spesso descritta nei discorsi politici e mediatici come un'emergenza mentre costituisce un processo che dura da decenni. Le novità del mercato hanno la caratteristica però di relazionarsi fortemente con il passato: affinché siano riconosciute, lo richiamano proponendone una nuova versione. Allo stesso tempo, ogni nuovo contenuto con la propria presenza eclissa qualcosa di precedente e lo spinge al di fuori dal cono di luce dei riflettori, quello a cui l'attenzione del pubblico è diretta.<sup>104</sup> Nel mondo del mercato letterario vi è una ciclicità nascosta da una retorica di ritorni e dimenticanze<sup>105</sup> e i testi di autori della migrazione, soprattutto se ammessi all'editoria di maggiore rilievo, partecipano a questo discorso.

Anilda Ibrahim, nel raccontare della propria esperienza di pubblicazione, non cessa di sottolineare come proprio il suo primo romanzo, *Rosso come una sposa*, costituisse qualcosa di inedito nel panorama editoriale. Nel momento in cui è stato pubblicato, spiega, la letteratura della migrazione era considerata di nicchia: *Il paese dove non si muore mai*, di Ornella Vorpsi, era stato sì pubblicato da Einaudi ma nella collana Arcipelago, che, secondo Ibrahim, non si rivolgeva alle masse:

E quando è uscito il mio libro è stata la prima cosa che scrivevano tutti i giornali [...] il fatto che nei primi due mesi aveva già venduto ventimila copie. E quindi già la prima

settimana era in classifica dei libri italiani, non letteratura straniera. Quindi era anche una novità, [...] era questa la curiosità del momento. Che un libro scritto da una scrittrice comunque non italiana comunque va in classifica e che il pubblico accoglie.<sup>106</sup>

L'opera presentata come novità, diventa novità per il suo stesso successo commerciale al quale segue immediatamente la pubblicazione del secondo romanzo: *L'amore e gli stracci del tempo*, uscito nel 2009. Il suo cammino verso lo spazio di visibilità passa attraverso alcuni compromessi che esemplificano come la differenza – valore commerciabile – debba essere controbilanciata dall'accessibilità. Ibrahimì racconta, infatti, la vicenda del titolo, che inizialmente sarebbe dovuto essere *La pianura dei merli*, riferendosi alla Piana dei Merli che si trova nel Kosovo e dove si è svolta la celebre battaglia contro gli ottomani, luogo di grandissima importanza sia per i serbi sia per gli albanesi, come spiega l'autrice:

Quindi per me aveva un significato era molto profondo, però [...] non reggeva *perché comunque devi spiegare che è un luogo storico*. Invece “merli” [...] mi hanno spiegato che in Italia sono degli uccellacci stupidi, che non hanno un valore. [...] Ogni cultura comunque ha un suo uccello che non dice niente, se vai a leggere “La pianura dei merli” nemmeno interessa la storia, insomma è anche un po' logico. Fuori dalla proprietà letteraria del testo, riguarda un po' anche la logica delle librerie. Questa cosa non ha passato la votazione nella casa editrice della redazione e quindi hanno cambiato il titolo.<sup>107</sup>

Così, la necessità di informare il lettore italiano su qualche cosa di non direttamente connesso alla sua stessa Storia esclude la possibilità di intitolare il romanzo nel modo prescelto dall'autrice. Queste informazioni non sono benvenute in quanto non facilmente fruibili, si spingono oltre l'estraneità concessa al prodotto promosso anche grazie all'estraneità che lo caratterizza.<sup>108</sup> L'autrice si convince, infine, che la colpa sia proprio dello scarso valore simbolico del merlo per la cultura italiana, e riconosce esigenze diverse da quelle puramente artistiche che accompagnano la pubblicazione del suo libro.

Erano di Anilda Ibrahimì le osservazioni iniziali sulle posizioni occupate da autrici di provenienza albanese sul mercato letterario italiano. Marina Sorina, autrice che ha partecipato al concorso e ha pubblicato sull'antologia del 2007 il racconto *L'inizio dell'autunno*, osserva che «alcuni amici scrittori migranti maschi si lamentavano dicendo: “Voi siete privilegiate, voi avete Lingua Madre, noi no, che discriminazione!”» e che da questo punto di vista le autrici si trovano «in vantaggio», ovvero con maggiori possibilità di diventare visibili.<sup>109</sup>

Questa testimonianza conferma ulteriormente la consapevolezza – delle autrici, degli autori e degli ambienti che li accolgono e li promuovono – di come sia più facile per le donne in questo particolare campo ottenere spazio e attenzione. Il loro essere straniere e appartenere al genere femminile sembra costituire insieme qualche cosa di solido, una sorta di moneta che viene fatta



circolare più volentieri. Eppure, Graham Huggan ricorda come sia fin troppo facile accusare il sistema dei consumi di intrappolare gli autori – vittime ignare e inermi: piuttosto, suggerisce, è importante riconoscere che in questo contesto l'idea della *differenza culturale* acquisisce un valore in sé e viene politicizzata,<sup>110</sup> in maniera flessibile, da più parti, con scopi diversi. Da una parte, le autrici migranti si trovano in una posizione dalla quale il loro sguardo può risultare particolarmente attento ed esteso, generando talvolta forme di resistenza particolarmente efficaci rispetto ai discorsi egemonici.<sup>111</sup> Dall'altra, il percorso letterario di queste autrici è spesso accompagnato da processi di «feticizzazione della differenza culturale» - consapevole o indotta - che fanno delle loro opere «oggetti esotici commerciabili».<sup>112</sup>

### 5.3 Dichiarazioni di pace e di guerra

Manuela Coppola suggerisce la metafora di un 'appartamento in affitto' per descrivere il modo in cui le autrici post-coloniali italiane, sulle quali scrive, utilizzano gli spazi concessi al loro discorso. Vi è secondo la studiosa una forma di occupazione e intervento che somigliano al modo in cui gli immigrati alterano lo spazio urbano delle città italiane con la sola propria presenza.<sup>113</sup> La nascita di un libro è sempre accompagnata da aspettative più o meno esplicite che passano attraverso la lettura da parte di altri dell'opera<sup>114</sup>, e così il libro diventa veicolo di cambiamento. Come sottolinea Coppola, gli scrittori, attraverso le proprie pubblicazioni, reclamano anche un'occupazione legittima dello spazio culturale, nel tentativo di superare gesti paternalistici di ospitalità.<sup>115</sup>

Non è infatti raro, anzi è piuttosto comune, che proprio l'accoglienza di cui il migrante gode, o il rifiuto, costituiscano un argomento importante, spesso principale dell'opera. Questo è il caso di pietre miliari della letteratura migrante italiana come è *Io, venditore di elefanti* di Pap Kouma, ma anche di testi più recenti, come ad esempio la raccolta di racconti *Storie di extracomunitaria follia* dell'autrice brasiliana Claudilécia Lemes Dias. In questa raccolta, la migrazione e il rapporto tra migranti e autoctoni è, racconto dopo racconto, problematizzato al massimo, fino a proporre situazioni che possono disorientare il lettore attraverso un rovesciamento di sguardi,<sup>116</sup> quasi ricordando il titolo del saggio-biografia di Geneviève Makaping, *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?*. Ribaltamenti radicali dei ruoli sono caratteristici del linguaggio artistico adoperato dai migranti in Italia – molti esempi sono riscontrabili nel teatro<sup>117</sup> - e assumono spesso una funzione moralizzatrice o, per riutilizzare la metafora di Coppola, sembrano costituire un'occupazione brusca dello spazio. Paradossalmente, forse, simili strumenti retorici contemporaneamente

ricordano e rafforzano quello stesso schema che intendono sfidare proprio perché di inversione di ruoli si tratta.<sup>118</sup>

Nel contesto della letteratura della migrazione sembra particolarmente importante identificare da chi è prodotto il discorso e a chi è diretto. Attraverso di essa, infatti, scrive Sonia Sabelli, si appropriano del potere della parola coloro che non hanno avuto voce: «Per “noi” è arrivato il momento di ascoltare cosa hanno da dirci: sicuramente impareremo qualcosa di nuovo anche su “noi stessi”». <sup>119</sup> E ancora, osserva Gnisci, l'italiano utilizzato da questi scrittori è un modo per ottenere «il contatto diretto con l'udienza che essi cercano, con il pubblico che a loro interessa: i cittadini indigeni che possono diventare, attraverso l'arte della parola che può far *conversare* – che significa: che ci fa deviare verso lo stesso *luogo comune* e che ci può convertire in – ospiti e conviventi. [...] La lingua italiana viene decisa, insomma, perché questi scrittori vogliono farsi ascoltare *proprio da noi*». <sup>120</sup> Interessante è qui la caratterizzazione così forte che questo ‘noi’ sembra acquisire proprio perché visto come destinatario dei discorsi degli ‘altri’.

Questa dimensione di dialogo e di confronto viene confermata dalle osservazioni di molti autori. Una di queste, proveniente da un'intervista che risale al 2006, è di Tahar Lamri, scrittore di origine algerina: «Se conosci le mie storie, non mi temi e stabilisci un rapporto con me e questo rapporto sarà il nostro luogo»<sup>121</sup>. Analogamente, seppure con qualche ulteriore caratterizzazione rispetto alla tipologia di ‘storie’, si esprime la scrittrice di origine eritrea Ribka Sibhatu nell'aprire il suo saggio sull'immagine degli stranieri nei media italiani: «Perché parlare di sé [...]? Perché dare esplicitamente le coordinate di sé in prima persona, cosa che la maggior parte degli europei farebbe in terza persona? Semplicemente per comunicare meglio e lasciare un segno in chi legge»<sup>122</sup>.

Si intravedono in questa sua breve riflessione due aspetti problematici: il primo è quella specie di doppio standard secondo il quale il migrante è costretto a – o ad ogni modo ‘gli conviene’ - fornire una quantità di informazioni su di sé superiore a quella che sarebbe percepita come adeguata da un occidentale autoctono. Questo meccanismo si rivela dunque nell'ambito della partecipazione culturale, per esempio attraverso la pubblicazione di un libro, richiamando ciò che già accade nel mondo della burocrazia. In secondo luogo, l'accettazione di tale diversa esigenza sembra essere accettata dall'autrice come giusto sacrificio, il compromesso necessario all'ottenimento di una più elevata possibilità di penetrazione del proprio messaggio. Lo straniero, già nelle parole di Lamri, deve annunciare la propria presenza nella maniera più chiara ed esplicita possibile, per non incutere timore, per poter essere accettato in uno spazio comune del quale ad ogni modo non diventerà mai padrone. Le sue ‘storie’ appaiono come una bandiera bianca sventolata da lontano.

La scrittura potrebbe allora essere considerata un passaggio dell'esperienza migratoria, in quanto mirata all'ottenimento di uno spazio e dell'accettazione. Da questo punto di vista, ed è la posizione di Ingrid Stratti, che ne parla nella sua tesi di dottorato dedicata alla migrazione femminile da un punto di vista sociologico, la scrittura può fungere da «strategia di integrazione» e forma di compensazione per tutte quelle altre modalità di segnalazione della propria presenza e della propria volontà che ai migranti sono tipicamente precluse (un esempio su tutti, il diritto al voto).<sup>123</sup>

È opinione comune che la letteratura prodotta dalle minoranze in genere provenga almeno in parte da una esperienza di marginalità sociale<sup>124</sup>, così come è diffuso lo stereotipo che i migranti scrivano tipicamente storie autobiografiche. Ciò avviene sia a causa dei numerosi meccanismi che spingono le minoranze a mettere in scena le loro identità etniche o razziali per soddisfare le percezioni precostituite dei lettori in cerca di contenuti esotici<sup>125</sup>, sia perché in ultima istanza il genere dell'autobiografia è considerato meno importante<sup>126</sup>, bisognoso di minore capacità di immaginazione<sup>127</sup>, dunque una modalità meno invasiva e più accettabile, per qualcuno percepito come estraneo, di presentarsi sul panorama letterario nazionale.

Questa considerazione si estende ai migranti e alle minoranze in genere, oltre che alle donne, che storicamente sono state ammesse a misurarsi con alcuni generi e non con altri, come fa notare Susan Hawthorne. Il romanzo, ad esempio, è un genere che si presta a sperimentazioni<sup>128</sup> e dunque richiede che 'alla guida' si trovi qualcuno riconosciuto dal pubblico come già competente. In questo senso il romanzo è precluso ai migranti a causa della loro diversa provenienza, che può far presumere una minore padronanza della lingua italiana, e alle donne perché ad esse venivano attribuite minori capacità intellettive fino a diverso tempo fa. In secondo luogo l'autobiografia (il genere di autobiografia 'esotica' e commerciale), suggerisce ancora Hawthorne, soddisfa quella pulsione al voyerismo che l'accomuna alla pornografia: chi ne va in cerca compie in qualche modo una operazione di deumanizzazione, va alla scoperta del segreto della vitalità dell'altro, di cui è oppressore.<sup>129</sup>

Diventa così significativo il valore di autenticità legato a un testo, così come lo è – lo si è menzionato nel paragrafo 2.3 – nel processo per la concessione di status di rifugiato: qui la credibilità della storia presentata, dunque la capacità di fornire dettagli, di non contraddirsi, sono fondamentali.<sup>130</sup> L'autenticità in questo contesto diventa merce di scambio in un processo di negoziazione tra interessi contrari<sup>131</sup>, sostiene Huggan, e alla mancanza di questa qualità il pubblico può rispondere con diffidenza, con manifesta delusione, come già raccontava Elvira Mujčić in merito alla sua esperienza di guerra, giudicata «un po' poco»<sup>132</sup> da una persona presente a una presentazione.

Nora Moll propone una riflessione sul ruolo che hanno, per il successo commerciale di un testo pubblicato da un'autrice migrante, l'interesse risvegliato dall'autenticità dello stesso, ovvero dalla sua qualità autobiografica, e quello invece dato dalla presenza del dramma, nel caso specifico dal riferimento alla Guerra dei Balcani. Gli esempi citati dalla studiosa sono la raccolta di racconti *I prigionieri di guerra* di Tamara Jadrecic e i romanzi *Le lezioni di Selma* di Sarah Zuhra Lukanić e *Rosso come una sposa* di Anilda Ibrahim. I racconti di Jadrecic sono interamente dedicati al tema della guerra e mostrano, ogni volta da prospettive diverse, il vissuto delle persone semplici che vengono travolte da questa esperienza in maniera più brutale o più indiretta. Il romanzo di Lukanić, seppure incentrato sul tema di un amore proibito, è interamente ambientato a Sarajevo nel corso dell'occupazione serba. Il testo di Ibrahim, infine, nonostante menzioni più di una guerra, data l'estensione temporale del racconto, ha per caratteristica in primo luogo quella di trasmettere episodi ed eventi realmente vissute dalla famiglia dell'autrice. L'ultimo titolo, infatti, sembra destinato ad ottenere miglior successo dei primi due<sup>133</sup>: pubblicato da Einaudi, vanta vendite importanti e risvolti economici molto più significativi di quelli dei due titoli precedenti, permettendo all'autrice stessa di proseguire lungo questa strada e di ottenere visibilità.

Preme osservare, però, che il successo commerciale è fortemente condizionato, molto prima di arrivare al lettore, dalla quotazione dell'editore che lo pubblica e da quanto quest'ultimo decide di investire nell'immagine dell'opera. Se si tralascia questo aspetto, si rischia di cadere nella trappola del mito del consenso pubblico e storico ben descritto da Kappeler e già discusso nel primo paragrafo di questo capitolo.<sup>134</sup> Volendo dunque parlare dell'effetto di tale autenticità sul lettore, ci si può muovere solo affidandoci a singole osservazioni per captare degli stati d'animo.

Possiamo certamente dire che l'autenticità e la dimensione autobiografica esercitano un gran fascino sul pubblico, a tal punto da diventare strumento di promozione da parte degli editori, come è testimoniato da Marina Sorina che racconta degli incontri con il pubblico in occasione di promozione del romanzo *Voglio un marito italiano*:

Poi, il lato negativo, soprattutto gli uomini, in massa, hanno identificato me come autrice con la protagonista. E frasi tipo “Oh, poverina, tu hai sofferto tanto nella vita” quante volte le ho sentite! E io dicevo “Sì, sì, ho sofferto, ma... perché me lo dici? Pensi che è successo a me?” Proprio non distinguevano, perché l'editrice ha fatto di tutto per farlo apparire come libro autobiografico.<sup>135</sup>

Infine, l'attribuzione di un valore all'esperienza personale dietro il testo letterario non è estranea neppure a chi scrive, come denota l'osservazione che Enisa Bukvić fa nel corso dell'intervista relativamente a Elvira Mujčić: «Elvira è brava. E poi lei è di Srebrenica. Ha perso familiari...

Forte, Elvira»<sup>136</sup>. Il testo è in relazione con la vita e questa relazione appare spesso come un destino.

Ritornando per un momento sulla questione dei generi di espressione concessi alle donne, molto interessanti risultano le riflessioni di Adriana Cavarero, la quale sostiene che storicamente le donne siano state distolte dal rispondere alle domande, persino quelle riguardanti loro stesse. Lo stereotipo che vorrebbe riconoscere alle donne «una sorta di attitudine per il *particolare*», dunque, sarebbe giustificato da pratiche antiche: «Il discorso sull'universale», scrive Cavarero, «con il suo amore per l'astratto e la sua logica definitoria, è da sempre una faccenda per soli uomini»<sup>137</sup>. L'universale non è spazio delle donne nemmeno dal punto di vista di Rebecca Solnit, nel suo articolo *80 Books No Woman Should Read*, in risposta alla lista stilata da Esquire<sup>138</sup>, osserva che molti dei libri presenti in quella lista ricordano che di un libro nel quale nessuna donna è presente si può dire che parla di tutta l'umanità, mentre un libro incentrato su personaggi femminili è immediatamente catalogato come un libro femminile.

Lo spazio delle donne, dunque, è storicamente definito dall'esterno e così anche ciò che le donne stesse devono essere.<sup>139</sup> L'autodefinizione acquisisce un ruolo molto particolare nell'esperienza femminile e le domande 'chi sei tu?' e 'chi sono io?' rivolte a donne, spiega Cavarero, diventano il punto di partenza per il racconto di una storia – strettamente imparentata con l'azione politica - che possa produrre la realtà stessa<sup>140</sup>. Emerge così una domanda che appare come un topos anche nel contesto della letteratura migrante in Italia e non solo. Ne scrive Hawthorne citando Obasan Joy Kogawa, canadese di origini giapponesi, e Alexandra Pitsis, australiana di origini greche, che raccontano di quanto sia insidiosa l'insistenza, da parte di altri, sulle loro 'vere' origini<sup>141</sup>. È quasi sorprendente con quanta frequenza questa stessa dinamica venga narrata anche nei racconti presentati al concorso letterario *Lingua Madre*: 'Di dove sei?' chiede, in una stanza del reparto maternità, una donna che ha appena partorito alla vicina di letto. E la protagonista e voce narrante, una donna di origine russa, pensa: «una domanda semplice, faticosa, inevitabile»<sup>142</sup>. Sembra fungere da filtro a ogni nuova conoscenza, ma invece di fornire l'occasione per condividere, questa domanda appare come un peso da sostenere, un freno a mano che arresta bruscamente l'incontro e lo riporta in una presunta fase iniziale erroneamente saltata. Un'autrice tedesca la descrive come la «domanda che si insinua, come una piccola trappola, in ogni nuovo incontro e ne spegne la magia: *Lei, di dove è?*» E aggiunge: «Ecco la scatola buia, confezionata con cura, [...] dotata di un solido coperchio e sopra il coperchio un'etichetta! Tu vedi il coperchio chiudersi sopra la tua testa, e lì rimani. E ogni tentativo di fuga ti porta a un nuovo fallimento, e tu resti entro quelle sei pareti come dentro a un mondo che per te si è fatto angusto»<sup>143</sup>. Le autrici

sembrano percepire questa frase non come avvio di un discorso ma, al contrario, come punto finale: ottenuta la risposta, chi ha chiesto ne trarrà le sue conclusioni.

La polacca Patrycja Ciesla, studentessa universitaria nel momento in cui partecipa al premio letterario Lingua Madre, racconta dal suo punto vista il cosiddetto ‘ingresso in Europa’ della Polonia. Sente pronunciare questa espressione ovunque e si domanda: «Come stiamo entrando in Europa[?] Per quanto ne so, la Polonia in Europa ci è sempre stata»<sup>144</sup>. Tuttavia, nella percezione delle persone che la giovane incontra, l’inclusione della Polonia in Europa dal punto di vista geografia è contrastata dalla diversa storia politica del Paese:

“Scusa, sei russa?”

“Come?” chiedo spalancando gli occhi, non perché non ho capito la domanda ma perché ne sono sorpresa.

“Sei russa?” ripete il ragazzo.

“No” rispondo brevemente. “Non sono russa”.

“E di dove sei?” sento dopo pochi secondi.

Non alzo lo sguardo dal mio libro.

“Sono nata in Polonia” dico soltanto.

“Ah, allora sempre da lì”.

Quest'affermazione mi fa un effetto strano. Siamo entrati in Europa o ci siamo sempre stati, certi modi di vedere le cose non cambiano.

“Che vuol dire *sempre da lì*?” chiedo con tono accusativo.

“Intendo... dall'Est”.

Non rispondo, lascio perdere. Alla fine, geograficamente, sono venuta qui dall'Est e anche se fossi russa, che male ci sarebbe? Peccato però che la parola “Est” usata dal mio interlocutore, per lui non ha solo un significato geografico, e io lo so.<sup>145</sup>

L'interpretazione del ragazzo non sarà poi così offensiva (un mestiere umile ma non ‘immorale’), soltanto stereotipata: l'incontro con gli stereotipi legati alla propria provenienza è puntualmente rappresentato da autori della migrazione come un momento traumatico, al di là delle associazioni evocate.

La domanda ‘Di dove sei?’ non esiste senza connotazioni. Essere polacca, o, in maniera intercambiabile, russa, per il giovane con cui l'autrice si trova a dialogare, implica venire *da lì*, dall'Est: un Est legato da fatti storici non più vicinissimi, che hanno avuto tempo di dare vita a nuove formule e soluzioni diverse, ma che non hanno alterato le associazioni che chiunque in Occidente può fare. Le rappresentazioni sociali hanno un potere immenso, scrive Renate Siebert, e «prima di vedere o di ascoltare una persona, o una situazione particolare, l'abbiamo già classificata, giudicata, a volte eliminata e resa invisibile».<sup>146</sup> Proprio perché le dinamiche sono veloci, difficili da controllare e percepite come una minaccia, le rappresentazioni sociali come strumento di percezione dell'altro permettono di mantenere «l'illusione di un mondo *noto, sotto controllo*, ben ancorato al nostro orizzonte usuale e limitato».<sup>147</sup> Così anche i testi delle nostre autrici

diventano occasione per rappresentare quel momento in cui tali orizzonti usuali si scontrano con la differenza di chi proviene da altrove. Vale la pena riportare un estratto più esteso dal primo libro – autobiografico – di Enisa Bukvić:

Nella comunicazione con gli amici italiani spesso mi sentivo sotto esame: mi chiedevano informazioni sul mio Paese e su me stessa in un modo che mi faceva sentire “sotto inchiesta”. Vivevo certe domande come una provocazione oppure mi sentivo umiliata. Mi chiedevano se noi jugoslavi possedessimo la televisione, se potessimo andare liberamente in chiesa, se conoscessimo gruppi musicali di livello internazionale come i *Beatles*. A volte rispondevo serenamente; ma se ero nervosa, mi arrabbiavo e diventavo dura nei loro confronti. Una volta capito che la maggior parte dei miei amici italiani aveva poca conoscenza della letteratura russa, quando capitava che mi facessero domande che ritenevo umilianti nei miei confronti, reagivo chiedendo loro qualcosa sugli scrittori russi, e in particolare sui poeti Puškin e Jesenin, a me così cari. Allora, mi domandavano che cosa sapessi della letteratura italiana. Orgogliosamente rispondevo che già a 13 anni avevo letto *La romana* di Alberto Moravia [...]. Poi chiedevo ai miei amici: “Avete letto *Il Ponte sulla Drina*, di Ivo Andrić?” Rispondevano di no. [...]

Le persone che incontravo [...] mi rivolgevano frasi del tipo “Sicuramente ti trovi bene in Italia” oppure “Qui hai trovato l'America!” Mi sentivo umiliata. A volte rispondevo che in Jugoslavia non mi mancava nulla di quello di cui avevo bisogno e che in Italia ero venuta solo per piacere. [...] Per fortuna, a un certo punto ho capito che gli italiani, e in particolare i miei amici non intendevano umiliarmi con il loro atteggiamento, semplicemente conoscevano molto poco della Jugoslavia e dell'Europa dell'Est. Dopo aver raggiunto una tale consapevolezza, le loro domande non mi hanno più toccata, così ho smesso di brandire, a mo' d'arma, i miei poeti e scrittori preferiti.<sup>148</sup>

La scena inizialmente descritta appare come un vero e proprio duello dove le parti si assestano reciprocamente dei colpi: i poeti e gli scrittori, la cultura di cui si è portatori, vengono infatti ‘branditi a mo' d'arma’, come un modo per dimostrare all'altro di possedere un bagaglio, di non essere privi di contenuto soltanto perché quel contenuto risulta di difficile leggibilità per l'interlocutore. Ma anche gli scrittori italiani vengono branditi a mo' d'arma e rappresentano al tempo stesso una rivincita (restando nella metafora, la prova che si sappia utilizzare anche l'arma dell'altro) e una sconfitta: evidenziano, involontariamente, una disuguaglianza che caratterizza il rapporto tra dominati e dominatori. Ne scrive Timothy Brennan nel voler argomentare l'esistenza di due mondi e non tre, come tradizionalmente si usa nel dividere gli Stati in base alle condizioni di sviluppo economico, a quelle politiche, e al tipo di interazione che li lega. La ragione, per Brennan, è costituita dalla tipologia dello sguardo reciproco, che implica due partecipanti: in questa relazione dialogica, «l'uno conosce l'altro mentre l'altro vede nel primo soltanto un libro chiuso»<sup>149</sup>. E questo rapporto, che racchiude in sé un ventaglio molto esteso di varianti storiche, appare di semplicissima lettura. L'equilibrio che tipicamente si crea tra colonizzati e colonizzatori è possibile – e ha luogo – in combinazioni insospettabili e non a caso Brennan sceglie di parlare di colonialismo nell'accezione più estesa possibile e come di un processo mai terminato, tenendo

in mente proprio le odierne disuguaglianze che sono importanti e per nulla a rischio di estinzione.<sup>150</sup> La Enisa protagonista del libro tenta di convincere amici e conoscenti di non essere venuta in Italia per bisogno, ma le domande generano in lei un sentimento di umiliazione più volte espresso ed è in quel sentimento – per nulla scontato - che si racchiude un rapporto ambiguo, radicato ben più in profondità della singola condizione economica e sociale della persona immigrata che le righe ci presentano.

E della difficile giustificazione del proprio essere immigrati scrive anche Elvira Mujčić nel primo romanzo autobiografico *Al di là del caos*:

Ogni discorso finiva sempre con le solite battute: “Beh, voi all'estero vi siete sistemati, a voi è andata bene”. E mica potevo dire di no, che non era vero. Certo, le cose non sono poi così chiare: non è proprio una figata stare all'estero e lottare per un pezzo di carta che si chiama permesso di soggiorno. Sbattere sempre contro i pregiudizi che ci vogliono tutti drogati, ladri e spacciatori in quanto extracomunitari. Mica fa bene quando la gente mi guarda e mi dice “Ma tu non sembri straniera”, e io mi chiedo cosa c'è che non va nel sembrare stranieri. Ma qualcosa c'è che non va, altrimenti mia madre non dovrebbe fare tre lavori umilissimi e tenere la sua laurea chiusa nel cassetto.<sup>151</sup>

L'essere ‘sotto inchiesta’, per usare l'espressione di Enisa Bukvić, appare qui sotto forma di un'affermazione, che sembra accogliente e invece è segno di profondo sospetto: si può essere immigrati e nello specifico extracomunitari, ma senza averne l'aspetto. Una simile osservazione dell'autoctono richiede spiegazioni da parte dell'altro. Il conflitto in questo caso è vissuto in entrambe le direzioni: la giustificazione è perennemente necessaria anche verso i concittadini rimasti in patria che non possono comprendere le difficoltà della nuova condizione, presi da difficoltà diverse, e vedono nel gesto una sorta di tradimento. Questo sentimento non è estraneo alle popolazioni di Paesi di emigrazione dove la possibilità di andarsene spesso costituisce una condizione privilegiata – e questo è stato tipicamente il caso dei Paesi socialisti – ma si accentua in particolare modo e si colora di un tono più cupo laddove il Paese abbandonato è invece in guerra, come è nel caso di Elvira Mujčić e di Vera Slaven:

E pensare che ero scappata dalla mia patria per non perdere lo stupore, non l'innocenza, non ci sono più innocenti là, pure i neonati hanno succhiato con il latte materno il veleno di una futura vendetta che li aspetterà in agguato nella giovinezza o nella vecchiaia. Non siamo innocenti noi che siamo scappati, alcuni con la presunzione di essere i migliori e la presunzione è un peccato, altri per debolezza, per la vigliaccheria, e la vigliaccheria è diventata un peccato ancora più grave, anzi mortale dalle nostre parti. [...] Per quell'aria pesante e per non rendermi indifferente a tutto sono scappata in un paese straniero, per non vedere come si distrugge una parola grande come 'patria' e diventa mortale, anzi si sbriciola così facilmente come il pane vecchio per gli uccelli.<sup>152</sup>



L'andarsene, qui scappare, viene vissuto con un senso di colpa profondo: vengono evocati i peccati mortali e tutti sono associati alla scelta di abbandonare il proprio Paese. La prospettiva è totalmente spostata dall'immigrare all'emigrare: lo sguardo è rivolto al mondo che si lascia e alla relazione in cui ci si trova con quel mondo. Scappare «in un paese straniero» improvvisamente mette l'Italia in secondo piano, la rende intercambiabile con qualsiasi altro luogo in un rovesciamento di sguardi. Ancora di emigrati e di emigrazione scrive Marina Sorina:

Ogni partenza dal tuo paese porta con sé uno strappo drastico da tutto quello cui si era abituati e in cui ci si riconosceva, è lo strappo necessario dell'emigrazione. Per quanta fiducia un emigrato possa riporre nella sua nuova famiglia, ne porterà sempre il peso. Si possono avere dei figli, vivere trent'anni in un altro posto, rinunciare alle abitudini, impegnarsi a emulare a tutto tondo i nuovi connazionali, ma si resta stranieri, a se stessi dentro e agli altri fuori. E si finisce per non sentirsi più parte di niente, perché tornando si trova un mondo cambiato. Lasciare la propria terra significa diventare stranieri ovunque, nel nuovo e nel vecchio mondo.<sup>153</sup>

Sorina spiega 'che cosa significa' andarsene, qui in una prospettiva doppia anche se rivolta in parte significativa al passato. L'emigrazione è uno strappo e il fatto di attecchire nel nuovo Paese non sembra in grado di ricucirlo. Non sono i sensi di colpa ad impedirlo, ma l'impossibilità logica di diventare autoctoni altrove. Elvira Mujčić, nella voce di Zlatan, protagonista di *E se Fnad avesse avuto la dinamite?* sintetizza nel seguente modo la condizione dell'immigrato: «Qui, per noi, la legge funziona al contrario: tutti colpevoli fino a prova contraria»<sup>154</sup>. Infatti l'esperienza di immigrato di Zlatan, segnata dallo sconforto e da patologie psicosomatiche, viene descritta nel dettaglio nel romanzo che in fondo attribuisce l'origine del malessere del protagonista a un mancato sviluppo nel rapporto con il proprio Paese d'origine, fosse pure tramite una consapevolezza e una conoscenza più profonde e che nel corso della narrazione avvengono. Nel momento in cui conosciamo il protagonista, lui vive così il suo essere straniero in Italia:

[...] da anni ero abituato a essere un cittadino di seconda serie, uno che ha doveri ma non ha diritti, e mi sembrava una cosa normale, inevitabile, persino giusta. Insomma, se non mi andava bene potevo sempre tornarmene al Paese d'origine. Avevo imparato che la protesta equivaleva all'ingratitudine, che la critica significava sputare nel piatto dove ho mangiato e che l'ironia non sarebbe stata intesa.<sup>155</sup>

Vi è un'interazione implicita con un cittadino tipo e vi sono le limitazioni che questa interazione comporta: all'eventuale verifica, da parte dell'autoctono, Zlatan sa di dover fornire informazioni precise, soddisfacenti per l'altro. È un immigrato che ha imparato la lezione e non si ribella ma questa posizione gli costa cara.

Sono significative in questo contesto non tanto le specifiche sfumature delle esperienze descritte ma la loro qualità di storie offerte in segno di pace, o meno, a un altro che possiede maggiori diritti di trovarsi sul suolo italiano, che è rappresentato proprio dalle figure che in questi testi hanno il ruolo di opprimere, di accogliere, di giudicare.

Ma è significativo anche il fatto che i testi spesso portino alla conoscenza del lettore informazioni che riguardano il sistema nel quale vive ma che gli sono ignote poiché non è immigrato: un esempio su tutti è l'esperienza del rinnovo del permesso di soggiorno, che ricorre nelle opere di autori migranti. Tra le autrici qui trattate, due narrano questo evento – quasi una ricorrenza – in modo simile. Nel primo estratto risuona ancora la voce di Zlatan:

Stare in questura [...] mi fa sentire dentro un mondo conosciuto. La gente ha i più svariati problemi esistenziali: *la casa è grande 43 metri quadrati, e dovrebbe essere 46, quindi niente permesso di soggiorno? Mio figlio è clandestino, io ho la cittadinanza, può fare la domanda anche lui? Mi scusi, siamo parenti di primo grado! Scusi, mia madre è invalida al 100%, deve ugualmente venire a lasciare le impronte digitali? Ma scusi, a che vi servono? Sto finendo l'università, se non trovo lavoro subito mi rispediscono indietro? Mi avete dato il permesso rinnovato, ma è scaduto ieri. È possibile? Ma come? E adesso devo subito fare la domanda di nuovo? Ma non esco dall'Italia da due anni, speravo di fare un viaggio...* E così via. [...] A guardare quanto lottavamo per restare in questo Paese, quanti documenti assurdi producevamo pur di rimanere, mi veniva da pensare che se fossi stato il presidente della Repubblica sarei stato orgoglioso di tutta questa gente, anzi, avrei dato la cittadinanza onoraria a tutti. Ma un presidente così impopolare non ci sarà mai!<sup>156</sup>

L'altra 'cartolina dalla Questura' è offerta da Marina Sorina e vissuta da Svetlana, protagonista del suo romanzo:

Per me, c'era anche un'altra data da non dimenticare: la scadenza del permesso di soggiorno. [...] Mi alzavo prestissimo la mattina [...] prendevo posto e attendevo l'ora di apertura [...]. Era veramente ridicolo pensare che per la maggioranza degli italiani tutta quella moltitudine di facce si riduceva a una parola vagamente spregiativa: extracomunitari. In quella coda c'erano persone diversissime fra loro, le splendide polacche longilinee che sembravano scese da un cartellone pubblicitario e le suore che portavano avanti le pratiche per altre sorelle; gli studenti rumeni vestiti all'ultima moda e le donne africane con figli fasciati sulla schiena; gli operai albanesi con la barba ruvida e gli australiani di mezza età dall'aria stanca; i moldavi che odoravano di birra e i giovani del Marocco che profumavano d'Acqua di Colonia.<sup>157</sup>

Se l'esperienza di Zlatan ci è stata offerta prevalentemente tramite il canale auditivo, in quella di Svetlana vengono coinvolti la vista, il tatto, l'olfatto. Un personaggio depresso come è Zlatan quando lo conosciamo, ancora in Italia, sembra starsene con gli occhi abbassati, ricevendo gli stimoli passivamente, mentre Svetlana, una combattente in piena risalita dal baratro, si aggrappa a tutti gli stimoli e per ogni stimolo è pronta a suggerire una associazione. Ma ciò che accomuna

entrambi gli stralci è l'elencazione, la quantità di dettagli poco rilevanti eppure indispensabili per rendere la caratteristica di mosaico che sembra possedere la folla in fila davanti alla Questura. Si tratta di un'esperienza che nulla ha a che fare con la cultura di provenienza di un immigrato eppure non è nota agli italiani che naturalmente non hanno mai l'occasione di dividerla. Ricordando Martha Nussbaum, vediamo ancora una volta, da un punto di vista diverso, come il testo letterario si sforzi di contrapporsi al riduttivismo e all'essenzializzazione<sup>158</sup> collocando il lettore di fronte a informazioni scelte per questo scopo.

Nel corso delle interviste realizzate con le autrici ho tentato di confrontarmi con loro sull'inevitabilità o meno per un autore della migrazione di affrontare temi che riguardano il suo vissuto, questo genere di vissuto. Per Enisa Bukvić, la risposta è stata piuttosto univoca: un immigrato quasi certamente

parla del suo Paese, della sua Storia, della cultura, che è una novità, la fa conoscere agli italiani! [...] Certo, un migrante può anche scrivere cose che non c'entrano niente con la sua cultura [...], [ma] tutti quelli che io conosco di questo mondo, dei migranti, parlano del proprio Paese. [...] Perché comunque quando sei lontano tu vedi molto di più, [...] hai nostalgia, e lo vedi con un occhio diverso, perciò è normale che uno straniero scrive comunque molto sul, sul multiculturalismo, sulla sua terra, [...] anche perché comunque deve integrarsi, ma tu per integrarti devi farti conoscere. E questo è il migliore modo, attraverso la scrittura, tu fai conoscere te, fai conoscere la tua cultura, fai conoscere il tuo Paese.<sup>159</sup>

Lo scrivere su fatti che riguardano il proprio Paese d'origine, ma anche l'esperienza di migrazione, offrendo quelle «coordinate di sé in prima persona [...] che la maggior parte degli europei»<sup>160</sup> terrebbe per sé, avrebbe dunque molteplici funzioni: dare conforto a chi scrive, informare chi legge, produrre un avvicinamento fra i due. Ma bisogna ricordare che si può dare per scontato ciò che di sé verrà considerato rilevante nell'incontro con l'altro, a seconda del contesto in cui questo accade. Amartya Sen, insistendo sulla fluidità dell'identità personale, fa notare come possano variare le affiliazioni di ognuno nel corso della vita, nei diversi ambiti nei quali l'individuo si articola, in base a delle scelte<sup>161</sup>. Il rappresentarsi agli occhi del nativo come 'migrante' o in base al proprio luogo di provenienza non è così ovvio. A questo proposito, vale la pena riportare la risposta di Marina Sorina, la quale spiega che

una donna può scrivere racconti sugli uomini, ma lei rimane una donna. Non puoi dire che è solo "essere scrivente" e basta. [...] le etichette hanno una utilità sociale, [anche] per dare visibilità, basta che non sia un confine, cioè che non sia una cosa dalla quale non puoi uscire. Per esempio, io ho tante amiche lesbiche, [...] loro diranno "io sono lesbica" solo quando vanno a una manifestazione, a un pride, [ma] quando stanno tra di loro hanno nomi [...]; non ti viene in mente di auto-etichettarti quando sei tra i tuoi pari!

L'autrice dunque distingue tra quella che sarebbe l'essenza di un individuo alla quale questo non può sfuggire, e le caratterizzazioni che acquisisce in base al suo rapporto con la società e il modo in cui questa legge i suoi comportamenti. Le etichette – come lo è anche ‘scrittore’ o ‘scrittrice migrante’ - offrono visibilità ma possono limitare. Quello che l'autrice fa notare è che identificarsi con un certo comportamento o una certa condizione sociale ha significato soltanto in contesti limitati: per un omosessuale questo contesto può essere il gay pride. Ci si può domandare allora, se per l'immigrato il campo letterario – e artistico in generale – possa costituire appunto questo genere di contesto, quello in cui si arriva a rinunciare a un nome proprio per una bandiera.

Anche Barbara Serdakowski, il cui unico romanzo ad oggi uscito, *Katerina e la sua guerra*, non riguarda specificamente la condizione di immigrata in Italia anche se si occupa dell'ancora più profonda precarietà di una profuga di guerra, racconta di aver scritto «una serie di racconti sul mio scontro e incontro con l'Italia»<sup>162</sup>, nel quale affronta questioni di discriminazione, disuguaglianza, fallimenti della comunicazione. Dunque, lo spazio letterario sembrerebbe costituire anche luogo di resistenza, spazio nel quale il migrante a maggior ragione potrebbe identificarsi come tale proprio per la forte, peculiare e molto precisa relazione con il suo lettore. Eppure, proprio la forte identificazione gioca a favore dei meccanismi di esotizzazione che si sviluppano attorno a questo genere di scrittura: tale forte identificazione infatti agevola l'impatto sul pubblico di antologie ed eventi multiculturali, accende il colore delle copertine, attira sguardi curiosi che diversamente vi leggerebbero soltanto un nome difficile di pronunciare. Il paradosso è ben espresso da Stephen Slemon quando scrive «'resistance' itself has become a valuable intellectual commodity».<sup>163</sup> Slemon infatti dedica la sua riflessione ai significati dei termini ‘post-coloniale’ e ‘resistenza’ e il rapporto tra i due quando si parla di testi letterari e si domanda se tale resistenza sia qualche cosa di osservabile nei testi stessi oppure «produced and reproduced in and through communities of readers and through the mediating structures of their own culturally specific histories»<sup>164</sup>.

Viene da domandarsi se questa dimensione polemica sia l'unica possibile per i testi che si inquadrano fortemente nei discorsi, nelle immagini e nel linguaggio dei ‘migranti in Italia’, e se i tentativi di contatto e scambio debbano necessariamente essere guardati con sospetto. Certo, l'incontro sarebbe agevolato da un movimento reciproco. Come ricorda Timothy Brennan, «è impossibile imparare qualcosa su un'altra cultura senza esporre criticamente la propria»<sup>165</sup>. L'autore migrante che scrive ‘da lontano’, come spiegava Enisa Bukvić e perciò ‘vede di più’ si trova in una posizione ben diversa dal suo lettore che può trovarsi accecato dalla prossimità. L'insegnamento, dunque, che sia una dichiarazione di pace o di guerra, rischia di fallire.

I testi, che assumevano la funzione di bandiera bianca, possono allora costituire anche lo spazio di un duello, dove le parti si confrontano su quanto di diverso portano con sé: brandita 'a mo' di arma' è la parola italiana, conquistata da chi non la possedeva sin dalla nascita, la memoria e l'esperienza diversa. «In the general discourse of the humanities», scrive Spivak, «there is a sort of search for solutions, whereas in literary discourse there is a playing out of the problem as the solution, if you like».<sup>166</sup> Indipendentemente dunque dallo scopo più ostile o più conciliatorio, dalla particolare intonazione del discorso, dall'esito dell'incontro, infine, i testi degli autori e delle autrici della migrazione rappresentano in ogni caso uno spazio di libertà limitata – come quello delle manifestazioni – dove le questioni critiche hanno l'occasione di venire rappresentate ed essere custodite.

#### *5.4 Violenza sul mercato*

Nonostante qualche accenno sia già stato fatto, restano da mettere in evidenza le peculiari manifestazioni del rapporto tra autore migrante e la sua opera da una parte e il mondo editoriale dall'altra. La violenza qui si muove attraverso numerosi canali, alcuni più sottili di altri: nel suo potere di attrattiva sul lettore curioso, nel suo essere identificatrice dell'area di provenienza di chi produce il libro, nel suo imprimersi, infine, negli stessi rapporti tra autore e chi si prende l'incarico di pubblicare e promuovere l'opera tramite operazioni non desiderate e contrarie alla volontà del primo. Per quest'ultimo aspetto verrà utilizzata come esempio l'esperienza di Marina Sorina, narrata con particolare dettaglio nel corso dell'intervista.

Occuparsi di letteratura senza menzionare l'infrastruttura economica che si muove attorno ad essa è piuttosto comune ma significa tralasciare un elemento molto importante in quanto il suo effetto si produce facilmente negli stessi testi. Come evidenzia Susan Kappeler, nello studiare la letteratura si impara a guardarla «in termini di costrutti mentali, espressioni dello spirito creativo» mentre non si viene incoraggiati «a spendere molta energia nello studio della produzione delle entità economiche» che sono i libri. Si è, infine, abituati a citare gli editori nelle bibliografie ma immaginando sempre gli editori a servizio della letteratura, piuttosto che vedere la letteratura a servizio degli affari di questi ultimi.<sup>167</sup>

Così, anche il canone viene facilmente assimilato a un processo naturale, l'effetto della prova del tempo, ancora in ricordo dei primi studi delle sacre scritture e dell'idea di un testo che in ultima istanza proviene da Dio, fa notare Kappeler con una certa ironia.<sup>168</sup> La critica femminista e gli studi culturali sono responsabili, secondo la studiosa, di aver messo in dubbio queste assunzioni

recuperando testi rifiutati dalla storia letteraria e quindi mettendo in luce i processi di selezione ed esclusione alla base del canone letterario. È evidente, scrive Kappeler, che individui concreti, uomini, abbiano avuto un ruolo attivo in questo processo in cui la scelta di parlare di un libro piuttosto che ignorarlo costituisce un'attribuzione di valore.<sup>169</sup>

Dall'altra parte, e ce lo fa notare Graham Huggan, operazioni culturali più recenti – lo studioso riporta come esempio il premio letterario Booker – aprono le porte alla partecipazione e presenza di voci 'diverse' che inevitabilmente conferiscono un significato più politico alle operazioni stesse, ma che costituiscono al tempo stesso forme di contenimento di «tendenze politiche sovversive»<sup>170</sup>. L'inclusione, insomma, avviene anche per addomesticamento, e l'alternativa è spesso il silenzio. Se, infatti, l'appel esotico di testi prodotti da autori e autrici migranti può spesso trovarsi dietro la scelta di un importante editore, allo stesso modo il difficile collocamento di un autore dal nome straniero che scrive in italiano può fungere da deterrente a tale scelta.

Nel corso dell'intervista a Duška Kovačević, l'autrice esprime il dubbio che l'essere straniera le renda più difficile l'essere accettata da un editore, piuttosto che facilitarla. Lo spiega attraverso il racconto – solo in apparenza slegato dal discorso – di un immigrato nordafricano che, cercando senza risultato lavoro in Francia, prova a modificare il nome sul proprio curriculum lasciando invariate le altre informazioni e viene immediatamente contattato da un'azienda. Insisto chiedendole perché mi racconta questa storia e come si lega al rapporto tra autori migranti e editoria in Italia:

Magari finisce che neanche ti leggono! [...] Ci sono stati dei testi che ho mandato in giro e se devo pensare a quante risposte ho ricevuto rispetto ai testi inoltrati la percentuale è piuttosto bassa... ora può darsi che questo sia dovuto al fatto che il testo sia stato letto e magari non abbia convinto, come può darsi che non sia stato letto affatto. [...] le questioni sono complesse. Cioè ognuno porta la sua croce, se ci chiamiamo in questa maniera qui, e quindi questo è il nostro biglietto da visita, e forse dobbiamo faticare un po' di più per farci conoscere [...].

Differentemente, dunque, dall'interpretazione di Sarah Zuhra Lukanić, che suggeriva ironicamente che per un editore «è fico» avere l'autore proveniente da un altro Paese, Kovačević immagina che il suo manoscritto possa venire persino cestinato senza lettura per il solo fatto di essere identificato come opera di una scrittrice straniera. Nel suo nome, infatti, riconosce 'una croce' da portare. Il silenzio, in risposta al nome straniero, può arrivare in diverse occasioni: dall'editore non interessato a sperimentazioni, così come dal critico collocato di fronte all'opera ormai pubblicata. Il termine 'critica', infatti, secondo Kappeler, è spesso inappropriato: si tratta in realtà di due possibilità, tra cui l'una si esprime nel parlare di un testo e l'altra nell'ignorarlo,<sup>171</sup> e qui la dimensione commerciale e quella degli studi accademici si incontrano<sup>172</sup> in una forma di

alleanza, volontaria o meno, nel campo della produzione culturale. Gli studi ignorano ciò che viene prodotto lontano dalle aree di maggiore visibilità, e la critica si interessa prevalentemente di ciò che gli studi riconoscono come parte del canone; il sistema editoriale, entro spazi predisposti, promuove una certa offerta di testi scritti in italiano da autori provenienti da diverse parti del mondo utilizzando questa caratteristica come elemento di curiosità, e tutti insieme rischiano di dare vita a quella feticizzazione dell'alterità culturale di cui scrive Huggan e la quale non fa che «replicare l'autorità dei paradigmi assimilazionisti»<sup>173</sup>. La domanda importante – e che è già stata in diversi modi posta nei paragrafi precedenti – è se i testi che emergono in un simile sistema possano quindi essere creati su misura per il sistema stesso.<sup>174</sup>

La risposta è in partenza affermativa, in quanto un simile caso non può essere escluso. Ma il passo successivo è proprio domandarsi come ciò possa avvenire. Infatti, vi sono possibilità molto diverse, dalla partecipazione più attiva dell'autore a un adattamento inconsapevole, da un progetto comune dell'autore e di chi lo promuove a un intento commerciale esclusivo di chi si occupa della pubblicazione. Formule diverse sono state menzionate nei paragrafi precedenti, ma in questo è soprattutto importante evidenziare quella che proviene dall'editore stesso. Non la si può proporre come rappresentativa di un intero sistema, in quanto è l'unico resoconto così dettagliato ottenuto dalle interviste realizzate con le autrici qui trattate; ma funge ad ogni modo da esempio importante, a maggior ragione perché proviene da quell'editoria dove i guadagni in gioco sono relativamente modesti.

Il caso esemplare che voglio qui osservare è quello del romanzo *Voglio un marito italiano* di Marina Sorina, uscito nel 2006 con le edizioni Punto d'incontro. Il suo percorso ricorda molto l'immagine di una 'storia del libro come storia del trauma' utilizzata da Cathy Caruth nel commentare il lavoro di Freud su Mosè<sup>175</sup>. In quel caso, la studiosa evidenziava come la costruzione del pensiero espresso nel lavoro teorico fosse stata segnata dal percorso di vita dello stesso autore nel periodo in cui il libro veniva scritto. Qui, il lavoro di scrittura procede lungo la linea dell'evoluzione del rapporto con l'editore, attraverso le aspettative espresse da quest'ultimo, arrivando a influenzare l'opera nella sua forma finale. Il romanzo di Sorina appartiene a quei casi in cui un'opera viene commissionata e nasce su richiesta dell'editore già disponibile a farne la pubblicazione con lo scopo di allargare la propria offerta editoriale:

hanno voluto fare una collana di racconti al femminile di tutto il mondo. Tipo “la mia dura vita alla corte del sultano di Brunei”. [...] volevano anche inserire un libro sull'argomento “donne dell'Est”. E l'idea iniziale era quella di coinvolgere me in quanto traduttrice per trovare qualche libro in cui si racconta una storia di una donna dell'Est che viene in Italia. Io ho trovato un libro così. Era la storia di una ricca donna di Mosca che viene a Venezia e ha una storia d'amore con il lavapiatti srilankese del ristorante dove

ha mangiato la prima sera. [...] Però “stranamente” questa storia all'editrice non è piaciuta per niente. [...] era il contrario delle sue aspettative. [...] [Così] lei aveva deciso di commissionarmi il libro. [...] lei aveva già il format in testa e quando abbiamo fatto questo incontro preliminare lei mi ha detto ci deve essere prostituzione, ci deve essere matrimonio calcolato; e io stavo già per rinunciare. E poi lei ha detto “insomma voglio un romanzo-verità in cui dici le cose come stanno!”. Allora io ho detto: “Ah! Vuoi la verità? Quella te la do. Ok! Ci sto!”. Ho preferito non ascoltare l'inizio e prendere solo la seconda parte che mi permetteva di essere onesta nello scrivere.<sup>176</sup>

L'immagine della ‘donna dell'Est’ ricercata dall'editrice è caratterizzata in maniera molto precisa: implica prostituzione e matrimonio per interesse. La prima proposta di Sorina, un libro di un'altra autrice, non era stata accettata perché proponeva un'immagine che non corrispondeva alle aspettative dell'editrice. Così come la protagonista del romanzo viene preventivamente concepita in modo tale da colpire l'immaginario del pubblico, lo stesso sembra accadere con la stessa autrice: in quarta di copertina viene costruita come un particolare tipo di ‘donna dell'Est’. Perde quindi la sua vera biografia, sostituita da quella voluta dall'editrice:

Una cosa con cui assolutamente mi hanno offeso, mi hanno proprio fatto del male, è che hanno pubblicato il mio profilo biografico indicando la data di nascita. [...] è una cosa che non avevo concesso. [...] [Inoltre] avevano scritto [...] “e ha tradotto in russo un ciclo di poesie di Pier Paolo Pasolini”. [...] Questo è vero, ma non dovevano scriverlo. Perché l'ho tradotto io per me stessa, come esercizio, perché amavo Pasolini e amavo le sue poesie e ho fatto delle traduzioni che non ho fatto quasi mai vedere a nessuno, però l'ho menzionato in una conversazione privata e lei l'ha messo come se fosse un dato caratterizzante, ma sembra che è una millanteria da parte mia. [...] E questo lo ha fatto solo per dire: “ah, questa è una persona intellettuale, è nata in Ucraina e sa cos'è Pasolini. Vedi questi qua se li addestri bene sanno fare cose meravigliose! È come se fosse un cane che sa abbaiare al ritmo dell'inno di Mameli.” [...] Però è un piccolo dettaglio in cui c'è tutto il disprezzo.<sup>177</sup>

Il racconto dell'autrice viene qui proposto in una maniera particolarmente estesa per tutti i dettagli importanti che contiene. Marina Sorina diventa lei stessa, infatti, un personaggio – parte del contenuto del volume, come l'autore di Foucault che «non cessa di scomparire»<sup>178</sup> - con delle qualità ben definite: diventano importanti, in questo contesto, la sua età anagrafica e le curiosità riguardanti quelle passioni che possano caratterizzarla come una persona intellettuale, dotata di talenti e forse anche ‘portata per le lingue’ come spesso viene detto delle persone provenienti dai Paesi dell'Europa orientale. Importante è soprattutto il modo in cui l'autrice vive le scelte dell'editore: in quelli che possono apparire come dei dettagli legge il disprezzo, sente sin dall'inizio di essere usata per uno scopo che va oltre la sua personale capacità creativa.

Un episodio che lo dimostra ulteriormente è quello in cui riceve le bozze del libro, ormai ultimato, riviste dall'editore:



mi hanno telefonato e detto “bene, Marina, noi siamo pronti con le prime bozze, aspettiamo un tuo OK per mandare in stampa”. Io ho detto: “bene, ma fatemele vedere queste bozze, posso?” e mi hanno mandato un PDF [...] in cui su ogni pagina c'erano errori madornali, di contenuto, di stile, anche di italiano... che io non avevo! [...] hanno fatto molti inserimenti di testa loro che non c'entravano nulla con il senso del libro [...] Cose che per me erano come una pugnalata al cuore.<sup>179</sup>

Il manoscritto ora contiene errori non commessi originariamente dall'autrice. Il testo deve avvicinarsi maggiormente a quello che un lettore potrebbe attendersi da un'autrice dell'Est che scrive un romanzo-verità: la qualità del linguaggio deve conferire verosimiglianza al documento, e questa verosimiglianza vale più della qualità artistica del testo.

Del valore degli errori in un testo prodotto da un'autrice migrante racconta anche Ornela Vorpsi, la quale spiega di aver smesso di scrivere e pubblicare in Italia quando, a distanza di alcuni anni dal suo trasferimento a Parigi, «l'editore mi ha detto che facevo molti più francesismi di prima»:

*non ho nessun merito, capisci, se fossi italiana scriverei un italiano ortodosso, perfetto, [...] salvo se voglio passare... fingere certi limiti con uno scopo ben preciso. Ma quello che io producevo, era dovuto a queste lingue apprese... e all'inizio loro lo trovavano anche interessante, [...] ma effettivamente, quando avevo dato il libro, mi aveva detto “Ah! Che francesismi!” e questa cosa mi ha molto fatto paura.<sup>180</sup>*

Ornela Vorpsi, dunque, è ben consapevole dell'appeal che un uso ‘non ortodosso’ dell'italiano può esercitare sul lettore e di conseguenza dell'interesse che può suscitare in campo editoriale. Ammette persino che si possano fingere carenze linguistiche per ottenere questo scopo, un esempio perfetto di ciò che Huggan definisce «esotismo strategico»: una forma di complicità che certi autori sviluppano con l'estetica dell'esotismo, scegliendo di manipolarne le convenzioni per i propri fini, siano essi quelli di sovvertire i codici dall'interno o di ottenere invece i privilegi che ne possono derivare.<sup>181</sup> Il limite tuttavia è sottile: da una giusta dose di irregolarità carismatiche si passa facilmente a quella quantità di soluzioni alternative che non risultano più accettabili in un testo scritto in italiano. Ne sono consapevoli sia Vorpsi sia il suo editore e la collaborazione si interrompe, spingendo l'autrice a produrre e pubblicare i testi successivi direttamente in francese. Nel caso di Marina Sorina, l'esotismo strategico sembra essere messo in pratica ma in maniera forzata e attraverso l'intervento dell'editore stesso, per produrre, ancora una volta, quell'immagine di autrice – non protagonista! - dell'Est che si crede di poter vendere più facilmente.

Il suo dispiacere per la revisione editoriale invadente riguarda proprio questo aspetto:

*Le cose che mi danno fastidio è quando non ti considerano scrittore [ma] solo un referente che racconta la sua esperienza orale [...] E anche il più piccolo tentativo di farlo con me mi ha fatto arrabbiare tantissimo. Ma non perché sono migrante. Questo solo amplifica l'umiliazione. Pensa solo anche a una ragazza che ha delle difficoltà*

motorie, non può camminare, e le impongono lo stesso editing anche lei si sentirebbe tanto umiliata.<sup>182</sup>

Nelle parole di Marina Sorina il sentimento di umiliazione appare più volte, come già in quelle di Enisa Bukvić quando racconta delle domande che si sente indirizzare in alcune occasioni da amici e conoscenti italiani. La percezione che descrive sembra confermare quello sdoppiamento tra persona reale e immagine percepita dagli altri che comporta come ultimo risultato la scomparsa dell'individuo.

La questione della co-autorialità affrontata da Sorina è molto importante nella storia della letteratura italiana della migrazione. Questa infatti ne caratterizza una prima fase di sviluppo: all'autore, tipicamente, veniva accostato uno scrittore o un giornalista italiano quale garanzia di un italiano fluido e corretto. Il caso forse più celebre di una simile collaborazione è il romanzo *Princesa* di Fernanda Farias de Albuquerque scritto a quattro mani con Maurizio Iannelli e pubblicato nel 1994. Armando Gnisci osserva come in tale pratica si sposino l'interesse sociale e quello commerciale, permettendo agli editori di «confezionare una testimonianza di vita avventurosa ben scritta, sia dal punto di vista linguistico che da quello di una calibrata e 'professionale' composizione di autobiografismo esotico e struttura narrativo-funzionale. I garanti attivi (e cooperativi) della confezione corretta e adatta alle vendite in libreria sono gli scrittori-partners (e in qualche modo) controllori italiani».<sup>183</sup> Nel momento in cui Marina Sorina scrive *Voglio un marito italiano*, però, questa fase storica sarebbe stata superata a favore di una piena autorialità di autori e autrici migranti. La padronanza dell'italiano che l'autrice possiede, inoltre, non richiede aggiustamenti: anzi, questi ultimi sono stati aggiunti dall'editore con l'intento di caricare di ulteriore esotismo il prodotto-libro. Il gesto viene percepito dall'autrice come una vera e propria violenza:

l'editor è uscita dai limiti di quello che doveva fare. Si è permessa di creare una sorta di co-autorialità da me non concessa, [...] che per me era estremamente offensiva [...]. E io non so come funziona con gli autori madrelingua italiani ma dubito che qualcuno possa permettersi di aggiungere qualcosa al loro testo senza nemmeno avvertire, senza dare un chiarimento, e così fu nel mio caso.<sup>184</sup>

Il grado di invasività viene visto come accettabile da parte dell'editore proprio perché risponde a quella tradizione in cui l'autore migrante è piuttosto un fornitore di storie e, come faceva prima notare Gnisci, questo sistema comprende il presupposto della testimonianza o dell'autobiografia: qualità che giustificano che la storia venga raccontata, che si conceda una voce a qualcuno in posizione di marginalità. Come già accade nel caso degli autori post-coloniali nelle osservazioni di Huggan, da questi autori si attende la capacità di tradurre culture e vissuti poco familiari per il

pubblico al quale si rivolgono, di fungere da rappresentanti, di essere dunque autentici<sup>185</sup>. A Marina Sorina non viene proposto di scrivere un'autobiografia, ma un romanzo-verità i cui contenuti siano in linea con l'immaginario collettivo medio collegato a quella categoria alla quale lei stessa, in maniera più o meno chiara, viene ascritta. Questi meccanismi – ne scrive Hannah Arendt - sono naturalmente impregnati di pregiudizio, che a sua volta è un importante strumento di inclusione ed esclusione funzionale al mantenimento di un ordinamento sociale.<sup>186</sup> Hanno il ruolo non soltanto di legare gli individui orizzontalmente tra di loro ma anche verticalmente al passato.<sup>187</sup> Il filtro prodotto dal pregiudizio sembrerebbe dunque inevitabile nell'incontro con l'autore proveniente da una diversa cultura: l'autore così diventa un vero e proprio traduttore<sup>188</sup> di contenuti selezionati paradossalmente a priori dai destinatari in vista dell'arena disponibile: fanno parte del ventaglio degli elementi accettati – perché in linea con l'immaginario esotico – la prostituzione e il matrimonio d'interesse da parte di una giovane protagonista ucraina, così come ne fanno parte la guerra e la violenza nel vissuto di qualcuno proveniente dai Balcani. Elvira Mujčić, ad esempio, racconta della sua recente rottura con la vecchia casa editrice e della ricerca di una nuova per il prossimo romanzo. Questo testo affronta

cose che io ritengo importanti, [...] ma non raccontano un evento sociale [...]. Però so che c'è un'aspettativa, infatti siamo in trattativa con queste altre [case editrici] e vogliono tutti arrivare al punto in cui davvero almeno un po' si parla della Bosnia [...]. Perché è lo stralcio: cioè “Elvira Mujčić, con questo cognome, di dov'è? Bosniaca. Bene, ok. Allora il libro di che parla? Sì, sì, sì, va bene, così, tutte queste fisime tue mentali, però quand'è che si arriva a parlare della Bosnia, un po'?”. [...] ieri il mio agente mi diceva “[...] a tutti piace tantissimo la terza parte, perché si parla della Bosnia” cioè, lo so, lo so che si aspettano *quello*, comunque, da me.<sup>189</sup>

‘Parlare della Bosnia’ non significa in questo caso raccontare delle bellezze naturali o architettoniche del Paese ma portare in superficie eventi riguardanti la guerra. Le violenze che hanno avuto luogo in quei territori sono entrate formalmente nel set di contenuti attesi da un'autrice proveniente dall'ex-Jugoslavia. Anche nel caso di Marina Sorina, il tema delle badanti e quello «della prostituzione mi era stato imposto dall'editore, che era necessario anche magari per onestà in un certo senso, ma in realtà il mondo delle badanti e il mondo delle prostitute sono due pianeti diversi»<sup>190</sup>. All'autrice, dunque, spetta operare una forzatura per poter riunire in un libro situazioni che non avrebbe collegato se avesse dovuto seguire la coerenza e il proprio sentire. Il suo sentimento di fronte alle pressioni subite è di rammarico: il romanzo avrebbe potuto essere qualcosa di più, spiega, «se l'editrice non mi avesse limitata. Io volevo fare un libro con più digressioni, più profondo, ma questo non è stato possibile, mi è stato impedito». Al contrario, le viene chiesto esplicitamente di includere contenuti precisi:

a un certo punto, quando ho già consegnato il manoscritto [...], la redattrice [...] mi ha detto: “Marina, ma c'è poco sesso! Mettici più carne, mettici più carne!” E allora abbiamo cominciato un'assurda trattativa sul cosa esattamente doveva esserci. Io dicevo: “Guarda, che una ragazza che ha avuto delle esperienze traumatiche il sesso non lo vuole”. “No, lo devi mettere!” e a un certo punto ha cominciato ad alzare la voce e a urlare: “Mi ci devi mettere almeno un pompino! Un pompino glielo devi far fare!!!”. [...] E quindi, per via di questo ho inserito il personaggio aggiuntivo [...] l'hanno fatta sembrare cattiva, e hanno messo esattamente questo episodio [...] in seconda della copertina, dando di nuovo immagine assolutamente deviata del libro.<sup>191</sup>

E nel caso delle autrici provenienti da Paesi dell'ex-Jugoslavia, l'orientamento ricevuto dall'esterno ha anche implicazioni politiche. Sarah Zuhra Lukanić racconta della vicenda del suo mai pubblicato romanzo storico *Caciara balcanica*, basato su ricerche portate avanti dalla stessa autrice. Una casa editrice importante, spiega, le chiede di eliminare una serie di contenuti legati alle vicende della guerra in quanto troppo discordanti dalle versioni ufficiali. Una delle richieste ricevute, spiega per esemplificare la questione, sarebbe stata quella di rivedere il modo di presentare il generale croato Ante Gotovina, prima condannato per crimini contro l'umanità, ma poi assolto: «Per me lui è un eroe», spiega Lukanić, mentre l'editore sarebbe stato contrario all'immagine positiva presentata nel libro, nonostante l'assoluzione sopravvenuta<sup>192</sup>. Eppure, sfumature a parte, la provenienza attribuisce una forma di autorevolezza a scrivere di determinati temi, come dimostra anche la testimonianza di Elvira Mujčić, alla quale «è successo, ad esempio, che mi dicessero: “[...] puoi scrivere un libro su Ratko Mladic perché secondo noi nel giro di un anno e mezzo lo prendono e noi abbiamo già il libro pronto da sfornare?” Ho detto no. Questo tipo di compromessi - no»<sup>193</sup>.

Allo stesso modo, l'interesse commerciale è fortemente implicato nella pubblicazione di libri che portino una testimonianza della guerra, in quanto, spiega Elvira Mujčić, altrove in Europa «è una cosa che riguarda i nonni». Infatti, attorno all'argomento si crea grande curiosità, anche nel corso delle presentazioni alle quali l'autrice partecipa:

Io ricordo una volta a una presentazione, c'era una ragazza [bosniaca] andata via da Sarajevo un mese prima che iniziasse la guerra [...]. Nessuno l'ha proprio *considerata*! Quando hanno capito che lei non aveva nessuna tragedia, si sono tutti piombati su di me come le api sul miele! E ricordo che lei diceva: “[...] cioè, io non sono una bosniaca degna, perché [...] non mi è morto nessuno nella famiglia vicina, non ho vissuto neanche un giorno di guerra”, quindi la sua opinione non contava. [...] lei è laureata in scienze politiche, poteva raccontargli cose molto più interessanti dal punto di vista politico di quello che stavo raccontando io, però non c'era voglia di capire: c'era voglia di scavare, di nutrirsi un po' della tragedia altrui.<sup>194</sup>

Quello che è importante sottolineare di questa testimonianza è il come la guerra si sia andata a intrecciare con il feticcio etnico della ‘bosniaca’: la ragazza di cui l'autrice parla scopre non soltanto di non essere appetibile per il pubblico in mancanza di dettagli morbosi da condividere, ma di non essere riconosciuta come una degna rappresentante del proprio Paese d'origine agli occhi di chi ha incluso la guerra nel profilo esotico del bosniaco medio. Nell'interessarsi di un autore bosniaco, il pubblico va alla ricerca di contenuti ben definiti: della tragedia, o persino del «mostruoso, [che] non ha niente a che fare con la tragedia».<sup>195</sup>

Tale curiosità morbosa segue lo stesso principio dei viaggi del turismo macabro di cui racconta ancora una volta Mujčić:

quando c'era il terremoto ad Aquila tantissime persone andavano a fotografare [...]. La gente si faceva i *selfie* [...]. E in Bosnia a volte ho portato dei gruppi che appena vedevano un buco di proiettile esultavano, facevano foto. [...] “Vado in un Paese di guerra, voglio toccare la guerra con la mia mano, così posso tornare e dire 'Ragazzi, c'erano buchi di granate!’”<sup>196</sup>.

Come osserva Ornela Vorpsi, «la violenza sconvolge più della meraviglia» ed è di questo tipo di sensazione forte che andrebbe alla ricerca il pubblico incuriosito dal nome straniero che sottintende una certa provenienza. L'editore ne è consapevole e ha tutto l'interesse affinché tale aspettativa non sia tradita.

Ritornando alla storia del romanzo pubblicato da Marina Sorina, è stato evidenziato l'aspetto di sdoppiamento dell'autore/autrice, sdoppiamento nel quale alla persona scrivente si sostituisce, in primo piano, un personaggio anch'esso costruito a partire da una serie di immagini prefabbricate. A questo si aggiunge un'altra sostituzione, la sostituzione della realtà di riferimento del romanzo: in fase di editing, l'Ucraina sembra più volte confondersi con la Russia, fattore che contribuisce significativamente a ‘contraffare’ la realtà, dando vita a un generico ‘Est’. Come racconta l'autrice, le grivne sono state sostituite con rubli, mentre «quando io dicevo “era giugno, comincia a piovere”, loro [correggevano in]: “era la giornata piovosa e buia tipica del giugno russo”». La stessa copertina del libro, d'altronde, fa riferimento alla città di Mosca:

mi hanno detto: “e a proposito, sai, la copertina l'abbiamo già mandato in stampa. [...] sapevamo che tu avresti da ridire, quindi noi l'abbiamo già fatta, non si può disfare”. E quando l'ho vista, sono rimasta malissimo. Perché [...] è blasfema, perché mettono un luogo sacro fra le gambe. Due, è banale, molto banale. Presenta una donna oggetto. E soprattutto questa è una chiesa russa mentre il libro è ambientato in Ucraina. È come mettere la Torre Eiffel su un libro ambientato a Roma. “Ma sì, ma tanto è lo stesso!”. Queste sono parole precise che mi hanno detto. “Uh, ma tu sei sempre a spaccare il capello in quattro! Ma è lo stesso! Russia, Ucraina!”. 2006. Non hanno ancora capito.

La questione del design della copertina viene discussa da Graham Huggan, il quale a sua volta fa riferimento a un articolo di Wendy Waring<sup>197</sup>: più che strumento para-testuale per vendere un maggior numero di copie, questa ha la funzione di interpellare il lettore trasformandolo in una sorta di turista antropologico del mondo non familiare rappresentato nel testo.<sup>198</sup> Waring dedica una riflessione anche alla costruzione della biografia dell'autrice e all'estratto scelto per rappresentare il libro, elementi che servono chiaramente ad attrarre il possibile compratore, ancora ignaro del contenuto.<sup>199</sup> Nell'esempio citato, sia la biografia e sia l'estratto collocato sul risvolto della copertina subiscono forti interventi dell'editore: la biografia di Marina Sorina viene ritoccata per mostrarne il particolare coinvolgimento nella cultura italiana, mentre l'estratto selezionato offre un assaggio ingannevole del testo, facendo intendere che le immagini di donne dell'Est lì presentate corrisponderanno a determinati stereotipi. Come sostiene Waring, la disponibilità e il desiderio dell'industria editoriale di pubblicare testi di donne, immigrati, omosessuali, ecc., sono condizionati dalla misura in cui questi promuovono in ultima istanza un'ideologia dell'assimilazione.<sup>200</sup> Il prodotto risultante da questa serie di interventi editoriali comunica qualcosa di diverso rispetto al progetto di colei che lo ha creato:

ho detto: “[...] se voi non mi permettete di correggere le vostre correzioni io non firmo il libro, non faccio niente per la sua promozione”. E loro mi hanno concesso di venire un giorno [...] e praticamente non mi hanno permesso di scrivere al computer. Vicino a me c'era una signora e dovevo dirle: “pagina..., riga quinta dall'alto, sostituire questo con questo”. E lei, se era d'accordo, metteva. [*Il libro*] non era più mio, me lo hanno estraniato.<sup>201</sup>

L'espressione utilizzata da Sorina ricalca perfettamente il titolo dell'articolo di Wendy Waring. Arriva infatti a conclusione del suo lungo racconto, qui brevemente ripercorso, identificando proprio in questa alienazione della propria opera il risvolto più violento della vicenda: il libro non le appartiene più, costituisce qualche cosa d'altro rispetto all'autrice e al suo disegno.

Marina Sorina, al momento dell'intervista, nutre ancora molto affetto verso la propria impresa letteraria e auspica di avere la possibilità, in futuro, di riprendersi i diritti e ristampare il romanzo con le revisioni che ritiene necessarie. «Non è un libro geniale», osserva, «non è chissà cosa per l'arte, dal punto di vista letterario, però non è di meno di molti altri romanzi che ho letto, migrazione o non migrazione». E la possibilità potrebbe presentarsi presto: «ho un'amica in una casa editrice di Milano e ogni giorno c'è qualcosa di più importante [che] scriverle e dirle: “Senti, ora che si è tornato a parlare di Ucraina, possiamo ristamparlo?”»<sup>202</sup>. Ecco che, in vista di una nuova avventura editoriale, l'autrice è obbligata a fare i conti con la visibilità del Paese dal quale proviene. Nonostante l'esperienza vissuta, lei stessa è portata a fare considerazioni legate alla possibile appetibilità della sua opera per il mercato. Tutto ciò, in fondo, è intuibile: ma non per

questo può essere omesso in una riflessione che riguarda l'impatto di queste opere letterarie in una società capitalista.

NOTE:

<sup>1</sup>Spivak 2003, p.23.

<sup>2</sup>Gnisci 1998a, p.19.

<sup>3</sup>Gnisci 1998a, pp.52-56.

<sup>4</sup>Gnisci 1998a, p.56.

<sup>5</sup>Quello che sembra un dettaglio linguistico descritto di Elvira Mujčić viene discusso anche da Wendy Pojmann (Pojmann 2010, pp.24-26) la quale evidenzia come la terminologia sia significativa per la percezione che si ha del fenomeno: «gran parte del problema dell'integrazione e dell'accettazione nasce dal trattare gli stranieri come temporanei», scrive. E «il termine “migrante” implica instabilità anche quando non dovrebbe» (p.25).

<sup>6</sup>Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.

<sup>7</sup>Intervista a Barbara Serdakowski, 26/04/2015, Firenze.

<sup>8</sup>«In Italia [...] il fenomeno è arrivato tardi perché non ci sono state le colonie, la *Francophonie* aveva tanti Paesi che scrivevano in francese, l'Italia no».

<sup>9</sup>Ne scrive Curti: «The colonial adventure is removed from the Italian imaginary and from historical memory; it is not studied in school, and until recently has rarely been the object of research and reassessment. Fascism has been recalled and re-appraised, but Italy's colonial chapter is still erased, consigned to cultural amnesia» (Curti 2007, p.62).

<sup>10</sup>Derobertis 2010a, p.15.

<sup>11</sup>Intervista a Ornella Vorpsi, 21/04/2015, Parigi.

<sup>12</sup>Intervista a Ornella Vorpsi, 21/04/2015, Parigi.

<sup>13</sup>Dal bando del concorso: «Il concorso si rivolge ai migranti, figli di migranti e di coppie miste e prevede la pubblicazione dell'opera per il primo classificato nelle sezioni raccolta di poesie e raccolta di racconti e/o romanzo e un premio in denaro per la sezione scuole e tesi di laurea. La giuria è composta da professori dell'università di Bologna, Dipartimento di Italianistica. [...] Promuovere la conoscenza reciproca, verificare fino a che punto è giunta o può giungere l'integrazione fra espressioni culturali che possono mutuamente arricchirsi, scoprire come i valori fondamentali dell'uomo siano ovunque gli stessi: tutto ciò ci ha spinti a pensare ad un premio letterario rivolto proprio a coloro che vengono spesso considerati come corpi estranei da emarginare e ghettizzare o anche da espellere. Abbiamo invece bisogno gli uni degli altri e la letteratura, che parla all'intelligenza e al cuore contemporaneamente, può aiutare a superare quelle incomprensioni che a volte nascono da reciproca ignoranza» <<http://www.eksetra.net/concorso-eksetra/>> [26/05/2016].

<sup>14</sup>Dal bando del concorso: «Il Concorso è diretto a tutte le donne straniere, anche di seconda o terza generazione, residenti in Italia che, utilizzando la nuova lingua d'arrivo (cioè l'italiano), vogliono approfondire il rapporto tra identità, radici e il mondo “altro”. Il Concorso vuole essere un esempio significativo delle interazioni che stanno ridisegnando la mappa culturale del nuovo millennio e testimoniare la ricchezza, la tensione conoscitiva ed espressiva delle donne provenienti da “altri” Paesi. Una sezione speciale è dedicata alle donne italiane che vogliono farsi tramite di queste culture diverse, raccontando storie di donne straniere che hanno conosciuto, amato, incontrato e che hanno saputo trasmettere loro “altre” identità» <<http://concorsolinguamadre.it/bando/>> [26/05/2016].

<sup>15</sup>Intervista a Duška Kovačević, 04/04/2015, Milano.

<sup>16</sup>Intervista a Enisa Bukvić, 26/06/2015, Roma.

<sup>17</sup>Bourdieu 1993, p.97.

<sup>18</sup>Kappeler 1986, p.115.

<sup>19</sup>Kappeler 1986, p.123.

<sup>20</sup>Kappeler 1986, p.111.

<sup>21</sup>Bourdieu 1993, pp.38-39.

<sup>22</sup>Bourdieu 1993, pp.70-71.

<sup>23</sup>Bourdieu 1993, pp.35-37.

<sup>24</sup>Bourdieu 1993, pp.77-78.

<sup>25</sup>Gnisci 1998a, p.46. Corsivo nel testo.

<sup>26</sup>Gnisci 1998a, p.43. Corsivo nel testo.

<sup>27</sup>Hawthorne 1989, p.628.

<sup>28</sup>Sapir 2012, p.70.

<sup>29</sup>Huggan 2001, p.24.

- [30](#)Gnisci 1998a, p.61.
- [31](#)Kappeler 1986, p.110.
- [32](#)Parati 1998.
- [33](#)Coppola 2011, p.132.
- [34](#)Huggan 2001, p.4.
- [35](#)Coppola 2011, p.130.
- [36](#)Curti 2007, pp.72-73.
- [37](#)Coppola 2011 p.126.
- [38](#)Intervista a Duška Kovačević, 04/04/2015, Milano.
- [39](#)Intervista a Duška Kovačević, 04/04/2015, Milano.
- [40](#)Intervista a Anilda Ibrahim, 22/09/2015, Roma.
- [41](#)Intervista a Anilda Ibrahim, 22/09/2015, Roma.
- [42](#)Intervista a Anilda Ibrahim, 22/09/2015, Roma.
- [43](#)Intervista a Irina Ţurcanu, 12/05/2015, Piacenza.
- [44](#)Intervista a Irina Ţurcanu, 12/05/2015, Piacenza. Corsivo mio.
- [45](#)Hawthorne 1989, pp.621-622.
- [46](#)Coppola 2011, p.122.
- [47](#)Huggan 2001, p.6.
- [48](#)Huggan 2001, p.6. Traduzione mia.
- [49](#)Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003b, p.3. Gli autori sottolineano, tuttavia, come ultimamente l'utilizzo del termine post-coloniale sia diventato sempre più impreciso, riferendosi quasi a ogni tipo di marginalità, a rischio di perdere la propria origine storica nel processo del colonialismo.
- [50](#)Huggan 2001, p.28.
- [51](#)Huggan 2001, p.14.
- [52](#)Huggan 2001, p.17.
- [53](#)Huggan 2001, p.87. Huggan parla di Naipaul e Rushdie, osservando come i loro romanzi mettano in scena esperienze di marginalità sociale e culturale in maniere spesso teatrali; lo studioso prende spunto dal sociologo Dean MacCannell, il quale, nella sua analisi del turismo moderno (scrive negli anni Settanta), suggerisce il concetto di 'autenticità inscenata': quei comportamenti dei nativi che servono a soddisfare le aspettative dei turisti rispetto a persone e culture 'esotiche'.
- [54](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [55](#)Jedlowski 2002, p.110.
- [56](#)Intervista a Barbara Serdakowski, 26/04/2015, Firenze.
- [57](#)Intervista a Sarah Zuhra Lukanić, 16/07/2015, Roma.
- [58](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma. Enfasi dell'autrice.
- [59](#)Huggan 2001, p.27.
- [60](#)Lionnet 1995, p.8.
- [61](#)Gnisci 1998a p.43.
- [62](#)Brennan 1997, p.187. Lo studioso si concentra soprattutto sul rapporto tra pubblico statunitense e autori immigrati dall'Est Europa, in particolare modo i russi: nell'immaginario collettivo occidentale, secondo Brennan, l'individuo proveniente da un Paese socialista «has been seen more often than not as a beast, a bully, a psychological victim, a naif whose religious yearnings had been misdirected in a monstrous conversion. As much as the nonwhite or foreign man or woman, the socialist too has been objectifiable» (Brennan 1997, pp.33-34). Gli autori provenienti dall'Est-Europa possiederebbero una particolare attrattiva perché tendenzialmente politici, interessati a eventi epici, critici dell'Occidente ma in una misura moderata che in ultima istanza li lega a questo mondo (Brennan 1997, p.39).
- [63](#)Intervista a Sarah Zuhra Lukanić, 16/07/2015, Roma.
- [64](#)Slaven 1997, p.23.
- [65](#)Coppola 2011, p.123.
- [66](#)Huggan 2001, p.19.
- [67](#)Huggan 2001, p.13.
- [68](#)Hawthorne 1989, p.625.
- [69](#)Hawthorne 1989, pp.628-629. Hawthorne cita una suggestione appartenente a Marilyn Frye sul possibile modo di interpretare l'etimologia del termine 'reale': ciò che appartiene o è visibile al re. Sarebbe così il potere, secondo la filosofa, a determinare ciò che è reale e ciò che non lo è, ciò che esiste e ciò che non esiste.
- [70](#)Gnisci 1998a, pp.76-78. Gnisci parla dell'aspetto della parità sessuale nella letteratura italiana della migrazione: proprio perché meno interessante per il mercato, e collocata in ambienti caratterizzati da un certo tipo di etica, rifletterebbe l'equilibrio dei generi. Ma questa apparente 'democrazia' potrebbe anche significare un maggiore interesse da parte del mercato verso voci femminili, in maniera diversa da quanto accade in relazione agli autori autoctoni.
- [71](#)Gnisci 1998a, pp.41-42.
- [72](#)Intervista a Anilda Ibrahim, 22/09/2015, Roma.



[73](#) Intervista a Anilda Ibrahimi, 22/09/2015, Roma.

[74](#) Dall'intervista con Ornella Vorpsi: «sono stata molto stupita dalla loro reazione... [...] perché hanno trovato questo libro buono [...]. È stata un'asta [...]. Io ho inviato il manoscritto, via postale, e loro mi hanno risposto molto velocemente, quindi un po' è stato un colpo di fulmine, penso, da parte dell'editore. [...] E poi in Italia c'è stato un massacro, asta, e questo è stato meraviglioso: [...] c'erano vari editori e poi la guerra c'è stata tra Mondadori e Einaudi. Perché gli altri più piccoli non potevano pagare. [...] Bompiani [ha offerto di più], ma io preferivo Einaudi. [...] per ragione, evidentemente, d'affetto nei confronti degli autori che loro pubblicavano».

[75](#) Coppola 2011, p.125.

[76](#) Coppola 2011, p.126.

[77](#) Dal sito del Concorso: <<http://concorsolinguamadre.it/bando/>> [30/05/2016].

[78](#) Huggan 2001, p.118. L'autore parte da una riflessione di Bordieu.

[79](#) Huggan 2001, p.120.

[80](#) Spivak 2004, pp. 179 – 180.

[81](#) Kilani 1997, pp. 30 – 31.

[82](#) Spivak 2006, pp.102-103.

[83](#) Sen 2008, p.28.

[84](#) Sen 2008, p.29.

[85](#) Emberley 1993, p.3.

[86](#) Spivak 2003, p.28.

[87](#) Mohanty 1988, p.337.

[88](#) Mohanty 1988, p.344.

[89](#) Mohanty 1988, pp.336-337.

[90](#) Mohanty 1988, p.351.

[91](#) Moller Okin 2007, p.12.

[92](#) Honig 2007, p.37. Scrive Azizah Y. Al-Hibri nello stesso volume: «Perché indossare un velo dovrebbe essere oppressivo e invece indossare una minigonna liberatorio?» (Al-Hibri 2007, p.47). Queste osservazioni richiamano le questioni sollevate da Chandra Mohanty in merito alla auto-rappresentazione delle femministe occidentali e la rappresentazione delle 'altre' donne: «Universal images of "the third world woman" (the veiled woman, chaste virgin, etc.), images constructed from adding the "third world difference" to "sexual difference" are predicated upon (and hence obviously bring into sharper focus) assumptions about Western women as secular, liberated, and having control over their own lives. This is not to suggest that Western women *are* secular, liberated and have control over their own lives. I am referring to a *discursive* self-presentation, not necessarily to material reality» (Mohanty 1988, p. 353).

[93](#) Gilman 2007, p.58. Corsivo nel testo.

[94](#) Honig 2007, p.38.

[95](#) Coppola 2011, p.126.

[96](#) Foucault 2008, p.65.

[97](#) Said 1979, pp.329-330.

[98](#) Merleau-Ponty 2005, p.470.

[99](#) Coppola 2011, p.126.

[100](#) Intervista a Sarah Zuhra Lukanić, 16/07/2015, Roma.

[101](#) Intervista a Barbara Serdakowski, 26/04/2015, Firenze.

[102](#) Hawthorne 1989, p.621.

[103](#) Sutton 1995, p.165.

[104](#) Bourdieu 1993, pp.107-108.

[105](#) Bourdieu 1993, p.109. C'è una dimensione ancora più profonda legata al concetto di novità e che viene suggerita da Susan Hawthorne. La studiosa si domanda quale sia l'«utilità» degli autori che provengono dalle colonie – siano esse economiche o politiche – e trova la risposta nella percezione di cambiamento e innovazione che la loro presenza sul mercato comporta: «Il capitalismo occidentale dipende dal cambiamento, o dall'illusione di cambiamento, affinché i consumatori possano continuare ad essere consumati dal bisogno di beni (apparentemente) nuovi», conclude (Hawthorne 1989, p.620).

[106](#) Intervista a Anilda Ibrahimi, 22/09/2015, Roma.

[107](#) Intervista a Anilda Ibrahimi, 22/09/2015, Roma. L'enfasi è mia. L'autrice spiega anche la nascita del titolo che è poi stato utilizzato: «Io odio i titoli che hanno *L'Amore* perché è abusata, come parola. Anzi, non comprerei mai un libro che ha *L'Amore* come titolo, dico spassionatamente. Però mi è piaciuto perché c'è questo verso che mi ha raccontato [un redattore?], questo verso di questo Don John [John Donne] [...] che dice "Dell'amore solo i brandelli"; e quindi da lì abbiamo fatto... con il tempo, per dare un'impronta un po' veritiera anche della storia. Il tempo, solo brandelli... abbiamo messo 'stracci' perché 'brandelli' non suonava bene».

[108](#) Timothy Brennan riflette sulla questione della facile traducibilità o meno dei temi e delle forme espressive scelte da autori provenienti dalle differenti regioni del mondo: questa infatti varia agli occhi dell'occidentale e determina anche le probabilità di successo dell'autore e della sua opera. La scelta è legata anche a un retaggio culturale

dell'autore così come della sua particolare esperienza, determinando così a priori una maggiore probabilità di successo, nei Paesi occidentali, per autori provenienti da aree precise (Brennan 1997, p.42).

[109](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.

[110](#)Huggan 2001, pp.12-13. Viene riportata l'enfasi dell'autore.

[111](#)Coppola 2011, p.133.

[112](#)Huggan 2001, p.10.

[113](#)Coppola 2011, p.122.

[114](#)Lamming 2003, pp.16-17.

[115](#)Coppola 2011, p.130.

[116](#)È il caso del racconto *FPS 25*, a sua volta pubblicato nell'antologia del 2008 del Concorso letterario nazionale Lingua Madre, nel quale viene raccontato in chiave grottesca l'approdo di migranti africani su una spiaggia italiana. La narrazione segue le impressioni degli arrivati in un contesto di malinteso, lasciando, fino alla fine, confuso anche il lettore. Il racconto finisce per costituire una critica verso la popolazione degli italiani che tali migranti incontrano e, potenzialmente, tutti gli altri.

[117](#)Mauceri e Niccolai nel volume *Nuovo scenario italiano* (2016) rivelano la frequenza, nelle produzioni teatrali curate da immigrati con o senza la collaborazione di italiani, di spettacoli in cui il 'gioco' si regge sulla confusione o sfida dei ruoli e dei rapporti di forza tra italiani e migranti.

[118](#)Sono interessanti a proposito le riflessioni di Susan Kappeler che riguardano la rappresentazione in pornografia. L'inversione dei ruoli predefiniti, in questo contesto, costituisce un'attrattiva; eppure, non è il rovesciamento in sé a produrre la soddisfazione nel destinatario del testo/materiale pornografico quanto la riconferma di quegli stessi ruoli, della loro esistenza e della loro solidità, a partire da una prospettiva meno prevedibile (Kappeler 1986, p.105).

[119](#)Sabelli 2010, p.133.

[120](#)Gnisci 1998a, p.17. Queste osservazioni vanno ad aggiungersi a quelle già espresse nel paragrafo 3.4, *Rifugiate linguistiche*, incentrato attorno alla scelta di utilizzare la lingua italiana per scrivere da parte delle autrici intervistate.

[121](#)Curti (2007, p.66) indica come provenienza dell'intervista un link non più attivo: [www.librialice.it/news/primo/paesaggimigratori.htm](http://www.librialice.it/news/primo/paesaggimigratori.htm). La stessa affermazione viene citata dalla studiosa nel volume *La voce dell'altra* (2006).

[122](#)Sibhatu 2004, p.32. L'operazione non è in nessun caso innocua: «Exposure of the self through media is one path in the construction of an identity [...] Creating a record of experience thrusts the creator into the public eye as she reveals her "self", a risky business even under the best of publishing conditions» (Sutton 1995, p.164).

[123](#)Stratti 2008, pp.153-155.

[124](#)Huggan 2001, p.83.

[125](#)Huggan 2001, p.95.

[126](#)Hawthorne 1989, p.623.

[127](#)Coppola 2011, p.123.

[128](#)Hawthorne 1989, pp.622-623.

[129](#)Hawthorne 1989, pp.623-624.

[130](#)Sorgoni 2011, pp.68-71

[131](#)Huggan 2001, p.163.

[132](#)Dall'intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma. Questo aspetto è già stato discusso in maniera più estesa nel paragrafo 3.1 incentrato sul tema della testimonianza.

[133](#)Moll 2013, pp.293-294.

[134](#)Kappeler 1986, p.111.

[135](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.

[136](#)Intervista a Enisa Bukvić, 26/06/2015, Roma.

[137](#) Cavarero 1997, p.72. Corsivo nel testo.

[138](#)L'articolo si intitola *The 80 Best Books Every Man Should Read*, pubblicato il 01/04/2015 e disponibile in: <http://www.esquire.com/entertainment/books/g96/80-books/> [12/06/2016].

[139](#)Cavarero 1997, p.78.

[140](#)Cavarero 1997, p.78-79.

[141](#)Hawthorne 1989, pp.624-625: «In defense the dominant culture labels sensitivity as weak, and insensitivity becomes the norm. In her novel *Obasan* Joy Kogawa, Canadian born of Japanese descent, writes of the inevitable insensitivity of questions asked by strangers: "How long have you been in this country? [She was born there.] Do you like our country? You speak such good English. [It is her mother tongue.] Do you run a cafe? [A cultural stereotype.] My daughter has a darling Japanese friend. [Romanticization to soften insensitivity.] Have you ever been back to Japan?" "Back?" Does it so much matter that these questions are always asked? Particularly by strangers? These are ice breaker questions that create an awareness of ice. [...] The experience of being "other" hardly differs as you cross the world. In Australia Alexandra Pitsis writes: "We were always asked: Where do you come from? Were you born here? Where did your parents come from, how long have they been here? How did you learn to speak English so well? How long have you been living in Australia? It must be a long time. Oh so you were born here?"»

[142](#)Kniazeva 2009, p.134.

- [143](#)Barbero Beerwald 2011, p.13. Corsivo nel testo.
- [144](#)Ciesla 2008, p.35.
- [145](#)Ciesla 2008, p.37. Corsivo nel testo.
- [146](#)Siebert 2003, p.50.
- [147](#)Siebert 2003, p.50. Corsivo nel testo.
- [148](#)Bukvić 2008, pp.27-28.
- [149](#)Brennan 1997, p.3. L'autore spiega: «To put the matter another way, Puerto Ricans and Liberians field a larger knowledge of the United States than North Americans do of Puerto Rico and Liberia; the socialist knows the workings of capital with excessive (often even useless) detail, whereas the organic intellectual of capital typically approaches socialism with an uncontested ignorance».
- [150](#)Brennan 1997, p.6.
- [151](#)Mujčić 2007, p.52.
- [152](#)Slaven 1997, pp.25-26.
- [153](#)Sorina 2006, p.266.
- [154](#)Mujčić 2009, pp.18-19.
- [155](#)Mujčić 2009, p.17.
- [156](#)Mujčić 2009, p.21. Corsivo nel testo.
- [157](#)Sorina 2006, p.275.
- [158](#)Nussbaum 2012, pp.70-71.
- [159](#)Intervista a Enisa Bukvić, 26/06/2015, Roma.
- [160](#)Sibhatu 2004, p.32.
- [161](#)Sen 2008, p.152. Per esempio, scrive Sen, «legate alla politica, alla professione, alla classe, al genere, alla lingua, alla letteratura, ai coinvolgimenti sociali e a molte altre cose».
- [162](#)Intervista a Barbara Serdakowski, 26/04/2015, Firenze.
- [163](#)Huggan 2001, p.83.
- [164](#)Slemon 2003, p.104.
- [165](#)Brennan 1997, p.46.
- [166](#)Spivak 2006, p.103.
- [167](#)Kappeler 1986, p.109.
- [168](#)Kappeler 1986, p.108. «The literary criticism has its roots in the criticism of the Scriptures, the word of God; it is the criticism of the modern scriptures, the word of man. The word is to be studied, researched and admired, but it is not to be put into fundamental question. It is sacred, the pure manifestation of spirit» (Kappeler 1986, p.106).
- [169](#)Kappeler 1986, p.109.
- [170](#)Huggan 2001, p.120.
- [171](#)Kappeler 1986, p.107.
- [172](#)Huggan 2001, p.121.
- [173](#)Huggan 2001, p.111. Commenta il romanzo *Midnight's Children* (1981) di Salman Rushdie, vincitore del prestigioso Booker Prize: «while critical of the commodification of an Orientalised India, it has profited precisely by circulating such commercially viable Orientalist myths. The Booker Prize has not only advertised, but has also arguably helped produce, these contradictions. Hence the irony that the novel has been exploited, directly or indirectly, for the Raj nostalgia it despises» (Huggan 2001, p.115).
- [174](#)Huggan 2001, p.25.
- [175](#)Caruth 1996, pp.20-21.
- [176](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [177](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [178](#)Foucault 2008, p.65.
- [179](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [180](#)Intervista a Ornella Vorpsi, 21/04/2015, Parigi. Enfasi mia.
- [181](#)Huggan 2001, p.32 – 33.
- [182](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [183](#)Gnisci 1998a, p.39.
- [184](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [185](#)Huggan 2001, p.26.
- [186](#)Arendt 1997, pp.13-14. Scrive Arendt: «Più un uomo è libero da pregiudizi, meno sarà adatto alla vita sociale» (1997, p.13).
- [187](#)Arendt 1997, p.14.
- [188](#)Huggan 2001, p.26.
- [189](#)Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma. Il corsivo esprime un'enfasi dell'autrice.
- [190](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [191](#)Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.
- [192](#)Intervista a Sarah Zuhra Lukanić, 16/07/2015, Roma.

[193](#) Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.

[194](#) Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma. Enfasi dell'autrice.

[195](#) Aristotele 2010, p.29.

[196](#) Intervista a Elvira Mujčić, 17/04/2015, Roma.

[197](#) *Is This Your Book? Wrapping Postcolonial Fiction for the Global Market*, pubblicato nel 1995.

[198](#) Huggan 2001, p.165.

[199](#) Waring 1995, pp.460-465.

[200](#) Waring 1995, p.465.

[201](#) Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona. L'enfasi è mia.

[202](#) Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona. L'enfasi è mia.

6.1 *Canti funebri e riti di passaggio*

Il romanzo *Carta da Zuccherò* di Eva Taylor, nata nella Germania Orientale, ripercorre il vissuto di una ragazza cui più volte è stato concesso di attraversare quel muro che allora sembrava spaccare in due il mondo intero. Il suo incipit preannuncia una formula che si ripeterà più volte lungo i capitoli:

Tutti i giorni i due si svegliano presto, fanno colazione e ogni cosa avviene in maniera veloce e silenziosa. Non è una routine, è uno stile di vita. Poi c'è il giorno in cui dopo la colazione rimangono seduti un paio di minuti.

“Ti ricordi?” chiede lei.

“Mi ricordo di ogni attimo”, risponde lui.

Silenzio.

“Meno male che tutto è andato bene”, dice lui.

“Meno male che ce l'abbiamo fatta”, risponde lei.

A volte nel dialogo i ruoli sono invertiti, non ha grande importanza. Poi si alzano, e con uno slancio che proviene da lontano si abbracciano e rimangono un momento così, in piedi, davanti alla finestra della cucina.

Nel corso della mattinata lei chiama la figlia, ovunque si trovi.

“Ricordati di questo giorno. Se non fossimo andati via, chissà dove saresti adesso”. [...]

Lo so, mamma. Il giorno della nostra fuga è stato lunghissimo.

E continua ancora.<sup>4</sup>

La scena raffigura un evento che avviene ciclicamente, che – come un rituale – da una parte rompe il ritmo quotidiano mentre dall'altra lo riafferma, conferendo significato ai gesti che altrimenti apparirebbero perfettamente neutrali: svegliarsi, fare colazione insieme, andare ognuno verso i propri impegni, non è una sequenza di azioni comuni, isolate da una storia, ma il risultato concreto di una storia concreta. Sarebbe possibile agganciare questa sequenza a qualsiasi altro filo di eventi della propria vita, tra passato, presente e futuro. Sarebbe possibile distenderla orizzontalmente e collegarla ai tanti altri gesti quotidiani. Ma si tratta di uno stile di vita, spiega l'autrice, che è qualcosa d'altro rispetto a una routine. Lo stile di vita non è passivo, sottintende un ideale, un punto di vista. Il momento della colazione in quella famiglia è parte di una lunga storia di fuga, iniziata il lontano giorno in cui questa è fuggita dalla Germania dell'Est verso l'Ovest. L'attraversamento di quel confine non ha mai fine, e, lungo il romanzo, ci si imbatte più volte in questa affermazione. Le ultime pagine, infatti, sono ambientate nei giorni d'oggi e a esprimere

quel pensiero è un personaggio estraneo alla trama, una donna qualsiasi intervistata in occasione di un evento pubblico:

Accanto a me c'è un giornalista sui trent'anni che parla con una signora sui sessantacinque. [...]

Il giornalista le chiede come si sente. La signora lo guarda per un momento in silenzio, poi dice che è contenta per tutto quello che è successo, che lei ogni mattina dalla finestra guarda oltre la Spree, verso l'est, verso Friedrichshain. Da casa sua, allo Schlesisches Tor, può vedere la casa di Friedrichschain dove era cresciuta. Aggiunge che non ci va molto spesso. Il giornalista le chiede perché non è tornata a vivere lì. La signora sorride e dice: "Per chi l'ha vissuta, questa cosa non finisce mai".<sup>2</sup>

Non è tanto la caduta del Muro di Berlino, evento storico di enorme portata e visibilità, ad essere al centro del discorso, quanto l'esistenza di un confine interiorizzato che persiste. Attraverso il racconto al giornalista, la donna anonima sembra per un momento sorvolare quel confine, lungo la linea del proprio sguardo, del ricordo d'infanzia che l'accompagna. Il racconto ha la funzione di un binario che può trasportare qualcuno attraverso quel confine, ma anche riportarlo indietro.

Le parole della donna richiamano il titolo del celebre saggio di David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (1985): indipendentemente dalla distanza fisica che separa la donna dal proprio passato, questo non cessa di essere un Paese straniero. Questa immagine acquisisce particolare significato nelle storie di migrazione, ma anche e soprattutto là dove si lascia alle spalle un Paese che cessa di esistere, come già fatto notare nel Capitolo I in riferimento agli Stati nati dal crollo dell'Unione Sovietica, della Jugoslavia, in questo caso dalla ri-unificazione della Germania – ma anche semplicemente dalla distruzione di sistemi che conferivano ai vecchi Stati uno spirito e un'identità totalmente differente. Viene da domandarsi, dunque, quali significati rivestano questo genere di confini e quali interazioni possano nascere con la funzione del racconto, a seconda che questo avvenga in forma privata o pubblica.

La nozione di confine viene spesso confusa con quella di frontiera e questo non è un caso: la linea immaginaria che separa due mondi – siano essi intesi in senso politico, geografico, metafisico – è anche la stessa che li unisce. Ugo Fabietti propone allora di distinguere il confine quale frontiera in senso geopolitico dalla frontiera in senso storiografico e antropologico: «Il confine (o la frontiera come confine) è una linea (materiale o immaginaria) che 'separa'; la frontiera è invece qualcosa che, nel momento in cui separa, unisce. Questo separare e unire allo stesso tempo», aggiunge lo studioso, «è un paradosso concettuale».<sup>3</sup>

A causa della difficoltà di risolvere questo paradosso, studiosi di aree e appartenenti a diverse epoche hanno proposto maniere diverse di intendere la frontiera quale relazione tra Stati, popoli, culture<sup>4</sup>, ma il passaggio ancora anteriore, suggerito da Fabietti, è quello di «figurarci qualcosa che

separa e unisce allo stesso tempo», di pensare infine «a una specie di “terra di nessuno” posta tra due spazi (non necessariamente da intendersi in senso “geografico”) ciascuno dei quali è occupato da una società o da una cultura con uno stile distinto da quello dell'altra».<sup>5</sup>

Che ci si riferisca agli spazi fisici o agli spazi dell'immaginario, la linea di unione e separazione, e con essa il passaggio dal noto all'ignoto, dall'intimo al condiviso, dal familiare all'estraneo, è percepita inequivocabilmente da chi l'attraversa. E la metafora spaziale non perde la propria funzionalità per quanto ci si allontani dal punto di partenza geografico. Così, attorno alle dinamiche di superamento dei confini le popolazioni umane hanno sempre costruito forme di ritualità, spesso distanti tra loro ma molto più spesso analoghe, come evidenziato da Arnold Van Gennep nel suo celebre, classico, saggio *The Rites of Passage*. Gesti rituali, infatti, accompagnano tipicamente momenti di passaggio da un gruppo sociale all'altro, da un territorio all'altro, da un'età all'altra. Alcuni eventi possono essere contestuali: cambiare età può avere effetti sullo status sociale, mutare di condizione sociale può corrispondere al mutare di abitazione<sup>6</sup>, e così via. Molti riti di passaggio si esplicano proprio attorno al superamento della soglia di casa: confine tra l'estraneo e il privato, tra profano e sacro, è un punto importante in eventi quali il matrimonio, l'adozione, le cerimonie funebri, ecc.<sup>7</sup> Tali riti di passaggio, specifica Van Gennep, non celebrano 'l'unione', la condizione nuova, ma preparano ad essa: riguardano quindi nello specifico gli stati transitori.<sup>8</sup>

Come si osservava prima, la metafora spaziale si estende facilmente alle altre dimensioni della vita e della coscienza umana, e il passaggio attraverso gli spazi, nel contesto dei rituali di cui scrive Van Gennep, è la forma privilegiata per il rito dedicato al passaggio spirituale. Non è l'atto fisico del passaggio a renderlo reale, ma personifica il potere di realizzarlo tramite mezzi spirituali.<sup>9</sup>

Così il cambio di posizione sociale è spesso rappresentato dallo spostamento fisico, l'ingresso in un villaggio, in un edificio, il movimento da una stanza all'altra. La separazione spaziale, d'altronde, è parte dell'organizzazione sociale e identifica tutt'ora in molti casi le differenze sociali.<sup>10</sup> Un cambiamento di categoria sociale coinvolgeva e ancor oggi coinvolge spesso un cambio di residenza, cosicché il rito non fa che narrare tale cambio, secondo una formula sintetica e condivisa. Il movimento è previsto dalla coreografia del rito in culture di tutto il mondo e per ogni genere di evento; in modo particolare, l'essere trasportati da un luogo all'altro rappresenta, secondo l'antropologo, il fatto che in quel momento particolare l'individuo coinvolto dal rito non si trova in nessuno dei due mondi in questione, né nel sacro né nel profano. La sua è una posizione intermedia, come lo è quella tra cielo e terra, vita e morte.<sup>11</sup>

Senza ancora ritornare al racconto, quindi ai testi e alle esperienze di scrittura di cui ci siamo occupati fin qui, può essere interessante accostare alle precedenti riflessioni sul confine, sul

passaggio e sulla condizione intermedia occupata da chi vive un momento di trasformazione esistenziale, il concetto di *crisi della presenza* suggerito da Ernesto di Martino:

Questo rischio concerne in primo luogo i momenti del divenire che nel modo più scoperto fanno scorgere la corsa verso la morte che appartiene al vitale nella sua immediatezza: nell'estrema e non eludibile tensione di questi momenti, allorché è in causa l'esserci o il non esserci come presenza, può consumarsi la crisi di oggettivazione, lo scacco del trascendimento: ed *invece di far passare ciò che passa* (cioè farlo passare nel valore) *noi rischiamo di passare con ciò che passa*, senza margine di autonomia formale.<sup>12</sup>

Sembrerebbe possibile tracciare una relazione tra i riti di passaggio raccolti da Van Gennep e la crisi descritta da De Martino: il rito risponderebbe al bisogno di disciplinare quei momenti esistenziali in cui il singolo o il gruppo rischiano di venire travolti da quello che accade: 'passare con ciò che passa', dunque, diventare il momento piuttosto che farsene attraversare. La possibilità di evitare ciò proviene, in questa prospettiva, proprio da quelle formule convenzionali che è in grado di fornire il rito, che fungerebbe quasi da canale dove far confluire l'incertezza, l'impossibilità di azione. De Martino, nei passaggi citati, si occupa in particolare del lamento funebre, ma esso si colloca all'interno di un ambito dell'esistenza umana che coinvolge chiunque e che da sempre e ovunque viene accompagnato da forme rituali: il lutto.

Il lutto, infatti, è menzionato anche da Van Gennep, che lo colloca tra i momenti di transizione in cui la vita sociale viene sospesa. Gli individui che si trovano in questa condizione costituiscono a loro volta e temporaneamente un gruppo a parte, collocato tra il mondo dei vivi e quello dei morti e la loro reintegrazione nella vita sociale non è immediata.<sup>13</sup> Le forme rituali che accompagnano il lutto sono spesso espresse in un pianto funebre, tradizione presente, come fatto notare da De Martino, nell'intera area euro-mediterranea con significative analogie. Lo studioso descrive infatti casi relativi ai popoli Balto-Slavi, alla Bielorussia, all'Ucraina, alla Romania, all'Albania ed evidenzia come determinate formule siano tanto simili nelle tradizioni dell'Italia centrale da ipotizzare che siano state assimilate attraverso ondate migratorie di popolazioni slave avvenute nel quindicesimo secolo.<sup>14</sup>

Nei testi da me esaminati diversi sono i riferimenti a forme di ritualità caratteristiche dei Paesi di origine delle autrici. Nel suo romanzo d'esordio *Rosso come una sposa*, Anilda Ibrahimi fa costante riferimento a tradizioni e pratiche rituali albanesi praticate da donne e tramandate di generazione in generazione. All'inizio del romanzo, è descritta l'apparizione di una donna che si introduce nel cortile della casa dove si piange la morte di un giovane:

Un velo nero la copre da capo a piedi. Trema, trema per la vendetta sospesa sulla testa di tutti i maschi della sua famiglia. Trema dal dolore per questo povero ragazzo morto così



fatalmente. E trema anche per la madre di lui. Il contatto con la terra fredda su cui si sono sedute tutte le donne induce pure lei a un potente lamento funebre, un dialogo con il morto e soprattutto con la morte che lo ha voluto tutto per sé.

Che ci fai sotto la terra nera?  
Non fra molto viene la sera.  
In terra fredda che ci fai?  
Morte o morte, ce lo ridai...

[...]

Quando il buio scenderà,  
cuore di madre scoppierà.  
Figlio o figlio, o cuore mio,  
mi hai lasciato senza addio...<sup>15</sup>

I versi si presentano in lingua italiana e rimati, frutto di un adattamento e di una scelta creativa dell'autrice. Il loro significato, tuttavia, e ciò viene chiarito più volte nel corso del romanzo, è riconducibile al contenuto dei canti funebri tipicamente praticati in quelle regioni. In un'occasione diversa, infatti,

Arriva la vedova singhiozzante. Si sistema di fronte [all'imam] e comincia il pianto per il morto. Mette in versi tutta la vita e le qualità del marito. A sentirla sembra che abbia avuto in sorte lo sposo migliore della terra. Ma questi lamenti funebri sono tutti così.

[...]

Senza te per me l'inferno  
Bocca rossa e baffo nero.<sup>16</sup>

Il romanzo, che ripercorre la vita di più generazioni di una stessa famiglia e si chiude con la migrazione in Italia della narratrice albanese, identificabile con l'autrice stessa, contiene innumerevoli riferimenti a simili pratiche.

Anche Irina Țurcanu, autrice di origine romena, descrive nel primo romanzo *Alia, su un sentiero diverso* il funerale del nonno: si presenta in quella occasione una 'lamentatrice'. Il canto della donna è riportato in lingua originale mentre in nota è indicata la traduzione: «Dimmi caro cos'hai pensato / quando su questa strada ti sei incamminato / questo è un sentiero sul quale si cammina / ma è molto ingannevole / chi va in un altro paese / se ne va ma torna indietro / chi va nell'aldilà / parte e non torna più»<sup>17</sup>.

Non sembra casuale la scelta del canto citato: i versi dalla lamentatrice sembrano mettere a confronto quella che è l'esperienza del morto, destinato a non ritornare, con quella, reversibile, di chi migra. Eppure il percorso di Alia sembra mettere in dubbio quella differenza sostanziale tra i

due percorsi: l'esperienza migratoria che vivrà non conoscerà ritorno e il rimpianto per le certezze abbandonate suo malgrado sarà presente lungo tutto il romanzo. L'impossibilità di un ritorno reale – che sarebbe rappresentato dal ritrovamento dello status quo precedente alla migrazione – insieme all'incapacità di trovarsi davvero preparati allo spaesamento e al senso di perdita, sono alcuni elementi che sembrano dunque accomunare i due eventi, morte e migrazione. Lo stesso De Martino menziona l'esperienza migratoria tra quelle che, intese in senso più ampio, possono generare una crisi di presenza<sup>18</sup>, situazione di partenza per l'elaborazione di forme rituali di risposta.

L'analogia tra il passaggio verso la vita ultraterrena e l'esperienza migratoria si ripropone in più testi letterari, tra quelli già citati, e si presenta in maniera più esplicita nel romanzo *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, di Elvira Mujčić. Qui Zlatan, il protagonista, fa un sogno che lascia in lui un'impressione profonda:

Mia nonna, vestita solo di un lenzuolo bianco, camminava su un sentiero di terra e sassi. Il terreno era bagnato, era piovuto da poco. [...] La raggiungevo, mi toglievo la giacca e cercavo di mettergliela sulle spalle, ma lei si scostava e mi diceva “No, figliuolo. Ti aspetta un lungo viaggio, ti servirà”. Io le dicevo di essere tornato e che non stavo partendo ma lei, sorridendo e scuotendo la testa, mi sussurrava: “Caro mio, tu sogni troppo. Non hai ancora capito che non si torna mai? Si può solo partire, piccolo mio”<sup>19</sup>.

La nonna parla al nipote a partire dalla propria esperienza, quella di essere passata a un'altra vita, e l'ammonimento che gli rivolge sembra riferirsi al tempo stesso a quel suo trovarsi in una dimensione diversa e al percorso vissuto dal ragazzo, quello di aver abbandonato il proprio Paese. E ritornando dunque alle forme di «lamento come *controllo rituale del patire*»<sup>20</sup>, si può infine osservare come queste possano avere luogo anche di fronte a eventi diversi dalla morte ma riconducibili comunque alla crisi di presenza:

Il dispiegarsi delle forze naturali ciecamente distruttive, [...] le malattie mortali, le fasi dello sviluppo sessuale, la fame insaziata senza prospettiva, racchiudono – in date circostanze – l'esperienza acuta del conflitto fra la perentorietà di un “dover fare qualche cosa” e il funesto patire del “non c'è nulla da fare” [...]. Anche determinate esperienze della vita associata, nella misura in cui riproducono il modello naturale della forza spietata che schiaccia, aprono il varco alla possibilità della crisi: si pensi al rapporto dello schiavo rispetto al padrone, o del prigioniero rispetto al nemico che dispone della sua vita, o anche a determinate situazioni-limite di sentirsi travolto da forze economiche o politiche operanti senza e contro di noi con la stessa estraneità e inesorabilità delle forze cieche della natura.<sup>21</sup>

Tra i casi menzionati da De Martino, è contemplata anche la condizione di chi si trova spaesato di fronte all'esperienza migratoria, in balia di un sistema economico, politico e sociale sconosciuto e

spesso ostile. Nelle società moderne, dove determinate forme di ritualità più arcaiche sono sempre più raramente osservabili, gli individui sono comunque collocati di fronte al bisogno di sviluppare strategie che possano permettere loro di ‘far passare ciò che passa’, di ritrovare un senso di orientamento nello spazio sconosciuto.

A questo proposito, sono preziose le riflessioni di Franco La Cecla sul significato e sul processo del perdersi e del successivo orientarsi, meccanismo che l'autore propone di definire ‘mente locale’.<sup>22</sup> Il problema è legato non soltanto all'impossibilità di riconoscimento, ma anche e soprattutto a quella di agire sull'ambiente, che non appartiene all'individuo. Nelle città moderne, nota lo studioso, questa situazione è esperienza largamente condivisa in una certa misura: nel muoverci negli spazi esterni, non lasciamo traccia del nostro passaggio e non è previsto che lo facciamo. Una nostra azione – quella che La Cecla definisce ‘mente locale’ – è concessa soltanto sugli ambienti che abitiamo, eppure entro determinati limiti.<sup>23</sup> Ma il problema si manifesta in forma acuta in quelle situazioni in cui a intere popolazioni umane viene impedito di agire creativamente sui luoghi da esse occupati: questo è il caso caratteristico di evacuazioni di popolazioni indigene, sfratti, migrazioni forzate.<sup>24</sup> Ed è questa impossibilità di azione a caratterizzare il ‘perdersi’ descritto dall'antropologo: una paura intensa provata dagli individui, perché «significa essere “alla deriva”, alla mercé della presenza, delle presenze dei luoghi, senza nessuna delle sicurezze dovute alla consuetudine, all'ambientamento, al nostro o ai nostri posti nel tessuto del reale che è la nostra cultura, il nostro “mondo”».<sup>25</sup> Un immigrato si orienterà lentamente, tramite una serie di azioni e grazie a una serie di momenti di cui non tutti avranno l'effetto desiderato. Per «imbrigliare gli spazi rimasti ancora sconosciuti» partirà aggrappandosi a quelli noti<sup>26</sup>, e graduale sarà l'orientamento inteso in senso più lato.

Se infatti da una parte, come afferma La Cecla, «siamo carne e geografia» e lo spazio che ci circonda «è una condizione necessaria alla costruzione della nostra identità»<sup>27</sup>, dall'altra anche le abitudini e gli elementi della vita quotidiana rendono possibile di sentirci a nostro agio nell'ambiente. A questo proposito David Lowenthal, parlando delle funzioni del passato, nota che tra le più importanti vi è quella di rendere familiare il futuro<sup>28</sup>: possedere una storia condivisa permette di leggere il mondo che ci circonda e di continuare ad interagire con esso in maniera creativa. Per coloro che sentono mancare il legame con l'ambiente circostante, come gli immigrati, il passato diventa l'unica fonte di costruzione dell'identità.<sup>29</sup>

## 6.2 *La parola 'adatta'*

La perdita del proprio ambiente abituale, la ricerca di uno nuovo, l'adattamento, sono tutti passaggi che, tutt'altro che straordinari, hanno da sempre caratterizzato l'esistenza umana agevolandone i processi evolutivi. L'evoluzione, infatti, avviene non attraverso l'apprendimento, ma attraverso l'«incontro adattativo fra organismo e ambiente»<sup>30</sup>: si impara a vivere mentre si vive e ciò si imprime tanto sullo sviluppo del singolo quanto su quello della specie alla quale appartiene.<sup>31</sup> Nella vita dell'uomo moderno, 'perdersi, ovvero 'sradicarsi', osserva ancora La Cecla, con il conseguente fare 'mente locale', costituiscono un'esperienza sempre più diffusa; ma ciò che è caratteristico dei nostri tempi, sottolinea lo studioso, è che «In un mondo di sradicati, fare mente locale, non è più una dialettica tra nostalgia e ri-ambientamento, ma è una consapevolezza della relatività dello sradicamento».<sup>32</sup> E se il riconoscere di essersi 'perduti', per continuare a utilizzare il termine di La Cecla, ovvero sentire di aver perduto i punti di riferimento che permettevano di legare il proprio senso di identità all'ambiente circostante passa attraverso esperienze sempre più variegata, allora anche le forme di 'mente locale' devono necessariamente essere riconosciute in processi sempre più complessi. Se la creatività umana è, in grandi linee, capacità di innovazione e intervento sulla natura, essa può anche essere intesa come strumento compensatorio per l'inaffidabilità dell'istinto umano, quindi un'espressione della sua imperfetta capacità di adattamento all'ambiente.<sup>33</sup> Sarebbe possibile assumere, dunque, che il gesto creativo costituisca una risposta al vissuto caratterizzato da un ambiente fisico poco accogliente.

Ora, ciò che in maniera molto astratta si prova a delineare, è la possibile concatenazione fra il momento traumatico – il perdersi di La Cecla, il patire di De Martino, l'essere sospesi tra due dimensioni nello studio di Van Gennep – e una serie di soluzioni creative (e diversamente non potrebbe essere), che servono a riportare l'individuo nel mondo, permettendogli di stabilire un legame con esso. Eppure prima di cercare una via verso la 'mente locale', vi deve essere il riconoscimento del proprio essersi perduti, la zona franca che separa il noto dall'ignoto, lo spazio in sospensione che accoglie il pianto, il lamento, il rituale. La suggestione che qui si vuole proporre, dunque, è che il racconto abbia luogo proprio in questo spazio di confine e di passaggio, nel paradosso del separare e unire due dimensioni, che risponde al 'patire' dello spaesamento e della perdita di riconoscimento reciproco con il mondo circostante.

Veena Das, descrivendo lo studio realizzato nel contesto della Partizione dell'India, sostiene che «le donne parlano delle loro esperienze» in quanto vittime e testimoni di violenza «ancorando i loro discorsi al genere del lutto e del pianto funebre».<sup>34</sup> L'antropologa collega il narrare esperienze difficili – personali e del gruppo al quale si appartiene - a forme di ritualità caratteristiche di quel

patire che accompagna la perdita e il contatto con una dimensione non più terrena. Il racconto autobiografico delle donne da lei intervistate serve loro per affrontare il momento che stanno vivendo, per trovare un luogo e un senso per la loro condizione di testimoni e di sopravvissute. Ma anche il discorso scritto e il linguaggio della finzione mostrano un'affinità particolare con il rituale: si tratta della dimensione performativa, che fa sì che il testo «enacts as well as means». Proprio come il processo rituale, scrive Clayton, ha il potere di trasformare i partecipanti, così le storie raccontate possono cambiare la persona che se ne fa catturare.<sup>35</sup> Secondo lo studioso, questa capacità trasformativa è presente in maniera spiccata proprio nella letteratura delle minoranze che, come sottolineato dall'autore e si trovano in una condizione molto particolare rispetto alla società nella quale vivono, condizione che traspare e si riflette nei loro testi.

Parlare di 'rituale' significa richiamare una categoria che in ambito antropologico costituisce un'area importante e molto estesa, non facile da circoscrivere<sup>36</sup>. Non è possibile esaurirne la descrizione in questo contesto, dove il richiamo viene fatto piuttosto sotto forma di suggestione, dal momento che non si è in presenza di un lavoro di tipo antropologico. Può essere interessante però far notare che attorno all'origine del rito si sono sviluppate posizioni diverse: da una parte, nel rito può essere riconosciuta una risposta all'incertezza della vita quotidiana. Il suo sviluppo, quindi, sarebbe dato dal bisogno di generare formule stabili che possano compensare quel senso di incertezza. Dall'altra, molti rituali possiedono modalità e dinamiche che sembrano voler generare l'angoscia e far sì che, piuttosto, questa non sia mai lontana dalla vita quotidiana anche là dove regnano la serenità e la stabilità.<sup>37</sup>

Vogliamo qui provare a riflettere su come i testi e soprattutto la scrittura che avviene 'nel passaggio', sviluppandosi attorno allo spaesamento e al patire, possano avvicinarsi a forme di ritualità che nascono a partire dallo stesso contesto. Il racconto cui assistiamo nel romanzo di Eva Taylor, che sembra avere la funzione di riaffermare la nuova condizione, generando e mitigando al tempo stesso l'angoscia generata dal cambiamento, in un andirivieni dal presente al passato e vice-versa, sembra possedere queste caratteristiche. È nel passato che si cela qui la possibilità di mantenere dei punti di riferimento identitari e il racconto di quel passato diventa così quello che Adriana Cavarero definisce, riferendosi nello specifico al racconto femminile, «identità narrata come espressione tangibile dell'esistenza»<sup>38</sup>.

Tra le autrici intervistate, molte descrivono la propria pratica di scrittura come un processo necessario di per sé e in riferimento alla propria esperienza di vita. Enisa Bukvić, i cui testi spesso sono essi stessi una cronaca della scrittura, afferma «io capisco scrivendo», e di conseguenza «io devo continuare a scrivere» mano a mano che «faccio l'esperienza della mia vita»<sup>39</sup>. La sua visione

della scrittura richiama l'immagine proposta da Castoriadis quando suggerisce che lo scrittore, quando scrive, «è in ascolto, in dialogo con sé stesso e il mondo»<sup>40</sup>.

Anilda Ibrahim, nelle riflessioni su quelle che lei considera le peculiarità della scrittura femminile nel contesto della migrazione, spiega: «ci è capitato di vivere altrove. Abbiamo preso atto e siamo andate avanti. Anche raccontando ciò che è accaduto»<sup>41</sup>. E l'andare avanti è un termine utilizzato da Ornella Vorpsi, interpellata sulla possibilità di scrivere ancora sull'Albania come ha fatto nei suoi primi libri e sulla scelta di rivolgere la propria attenzione altrove: «a un certo punto mi sembra che ho detto tutto quello che avevo da dire sull'Albania [...]. E poiché sono andata avanti, la mia vita, e nella mia via, ho portato avanti quelle cose che mi interessavano»<sup>42</sup>. Si è volontariamente lasciato, qui, il velo di confusione che può generare la trascrizione di un discorso orale e spontaneo reso nel corso dell'intervista. Sembrerebbero infatti delinearsi diverse entità che 'avanzano': l'autrice, la sua vita con tutti gli eventi che comporta, i suoi pensieri. Eppure vi è anche l'ammissione che c'è stato un periodo in cui «tutto quello che c'era da dire sull'Albania» andava detto. Lo scrivere stesso si delinea qui come un cammino, lungo il testo e attraverso il testo la vita viene portata oltre. Ma non solo: Vorpsi, forse per calco linguistico, utilizza spesso il termine 'portare' per riferirsi a ciò che offre o propone tramite le proprie opere. Questa che può essere letta come una casuale imprecisione, non fa che rafforzare l'immagine di un percorso, quasi un valico dove la memoria e il discorso che ne consegue costituiscono dei bagagli necessari.

La creatività linguistica possiede alcuni aspetti paradossali: risponde infatti, contemporaneamente, a due bisogni in apparenza contrapposti: quello di allargare i confini del mondo nel quale l'individuo esiste e dà senso alla propria esistenza e quello di «chiudere il potenziale infinito della creatività, per potere costruire un mondo solidamente organizzato intorno a un numero finito di credenze, che lo aiutino a delimitare arcipelaghi di certezza sopra l'oceano di incertezza nel quale naviga». Così, la stessa storia umana appare come «una lotta tra la necessità di chiudere il proprio orizzonte di mondo e quella di aprirlo: nel primo caso per proteggersi dalla possibilità dell'assenza di senso (o della sua finale incomprendibilità), e nel secondo caso per cercare nuovi strumenti di interpretazione della realtà»<sup>43</sup>. Questa duplice dinamica di chiusura e apertura richiama la duplice funzione del confine: la linea della parola separa e unisce, permette di guardare avanti proprio perché lascia indietro.

Nel suo saggio sul bilinguismo<sup>44</sup>, Anton Shammas citava Benjamin in riferimento al lavoro del traduttore, che trasporterebbe il testo da una sponda all'altra quasi come se questo fosse un'anima destinata all'oltretomba<sup>45</sup>. Il lavoro di chi scrive nel contesto della migrazione spesso possiede analogie con quello di traduzione: le immagini, gli universi, persino le parole (sono già stati menzionati diversi casi di utilizzo sporadico della lingua straniera in opere pubblicate in Italia),

provengono da altrove e devono, attraverso numerose strategie, essere resi accessibili a un lettore inserito in un mondo culturale diverso. Non a caso, dalla capacità di realizzare tale trasporto, può dipendere il successo commerciale dell'opera: molte forme o personalità letterarie non si fanno strada nella metropoli occidentale non perché sono censurate ma perché 'non traducono' sufficientemente bene.<sup>46</sup> Questo genere di traduzione può essere spesso e volentieri atteso dagli autori con un background migratorio.

D'altra parte, la migrazione e la traduzione in quanto fenomeni sono profondamente legate: generano inquietudine nel loro mettere in relazione individui e gruppi e sembrano possedere per questa ragione un particolare potere sulle vite delle persone.<sup>47</sup> Se il tradurre costituisce inevitabilmente parte dell'esperienza di un migrante, è anche la dinamica attraverso la quale quest'ultimo ha la possibilità di riconoscersi in ruoli distinti a seconda del contesto nel quale agisce e comunica<sup>48</sup>. Già nel romanzo *La lingua di Ana*, di Elvira Mujčić, si era potuta osservare la trasformazione dei ruoli e dell'immagine dei personaggi a seconda della lingua che questi impiegavano. Che si tratti di esprimersi in un'altra lingua nella vita quotidiana o di scegliere una lingua per l'espressione letteraria, il migrante è sempre posto di fronte ai dilemmi dell'auto-traduzione: e la sfida dell'auto-traduzione, per Loredana Polezzi, è intimamente legata a quella della testimonianza, in questo caso non soltanto dell'esperienza di essere migranti ma del significato di essere 'umani'. L'atto di tradurre, in questo contesto, ha, secondo la studiosa, molto più a che fare con la testimonianza che con un intento mimetico.<sup>49</sup>

Il legame tra antropologia e letteratura è particolarmente interessante nel contesto di identità culturali multiple degli autori così «sospesi fra più mondi»<sup>50</sup>, e forse si arricchisce ulteriormente laddove si tenta di aggiungere all'osservazione la categoria di genere, per quanto labile e delicata. Julia Emberley, commentando l'opera di Said, fa notare come la femminizzazione dell'Oriente suggerita dallo studioso per leggere il fenomeno dell'orientalismo finisca per comportarsi in maniera ambigua rispetto alla critica femminista<sup>51</sup>: perché l'Oriente possa essere letto tramite la figura femminile, è necessario costruire quest'ultima sulla base della differenza sessuale. In questo modo, sottolinea Emberley, la donna come concetto finisce per risultare utile come strumento metaforico di mediazione 'fra due mondi'<sup>52</sup>.

La problematica delle categorie è già emersa più volte nel corso dei capitoli precedenti: nel caso di donne immigrate, i due concetti sembrano quasi essere in lotta per una maggiore capacità di generalizzazione<sup>53</sup>. Ma dal momento in cui si avanza in questa direzione, è importante tenere presente ancora una volta l'esperienza comune dell'essere donne in determinate tradizioni culturali e contesti sociali. E se l'accesso delle donne alla scrittura non è stato in nessun luogo immediato<sup>54</sup>, se la loro creatività linguistica è stata nei secoli tipicamente associata all'oralità e alla

produzione dei canti popolari,<sup>55</sup> se, infine, esistono e sono esistite al mondo popolazioni in cui uomini e donne parlano lingue diverse<sup>56</sup>, i discorsi delle donne e il tipo di discorso che alla donna è riservato, o da lei è gestito nel gruppo al quale appartiene, merita senza dubbio un'attenzione speciale e giustifica ancora una volta l'utilizzo di questa categoria in maniera ampia. Proprio perché in ogni cultura, scrive Annamaria Tagliavini, le donne sono «le custodi della memoria collettiva e di una parte importante di eredità della memoria sia pubblica che privata, la loro esperienza merita di essere salvaguardata e trasmessa».<sup>57</sup>

In *Rosso come una sposa*, Anilda Ibrahim evidenzia ripetutamente e in più modi questo rapporto speciale fra le protagoniste femminili e la memoria collettiva. Queste si incontrano e fanno «chiacchiere da donne, parole che si tramandano di generazione in generazione».<sup>58</sup> Ma merita speciale attenzione un filo molto importante che non si interrompe mai lungo il romanzo e che ne costituisce letteralmente la chiusura, lasciando così una suggestione sul significato e il valore dell'opera stessa. Questo è filo è dato proprio da un particolare genere di 'discorso di donna', il lamento funebre, qui inteso e proposto in una maniera quasi imprevedibile.

Diverse figure femminili emergono in quest'opera che, come è già stato premesso, segue la vita di più generazioni e attraversa quasi un secolo. Una tra le prime è Meliha, la donna di cui abbiamo già citati alcuni versi recitati in occasione di un funerale. Quella di cantare i morti è una sua capacità, che non tutte possiedono. Ma per Meliha arriva il momento della stanchezza, della vecchiaia, e la donna si rivolge a sua figlia con un compito importante:

- Comincio a sentirmi stanca, - dice Meliha. [...] - Ti ho chiamata perché ci sono delle cose che non posso più fare. Non sono più quella di una volta. Mi devi aiutare. Saba la ascolta in silenzio. Dal tono della madre capisce che si tratta di qualcosa di estremamente importante. Se la madre avesse bisogno di qualcuno per zappare l'orto, raccogliere la frutta, portare acqua dalla fontana, non userebbe queste parole.  
- Eh, - fa Meliha indicando il cimitero. - Quelli lì sentiranno anche le piogge che dissetano la terra e il vento sui rami dei cipressi, ma altro ne dubito. [...] In tutti questi anni ogni volta che c'erano delle novità sono scesa a raccontare tutto. Hanno il diritto di sapere e noi il dovere di dire ciò che succede. Così non ci perdiamo. Così un giorno, quando ci rincontreremo tutti, sarà come se ci fossimo lasciati il giorno prima. Così la morte capirà che anche se ha preso quello che riteneva suo, niente mai le apparterrà totalmente. [...] Saba mia, adesso tocca a te.<sup>59</sup>

Meliha tramanda alla figlia il ruolo che fino a quel momento aveva portato avanti, ma non si tratta semplicemente di lamentare la morte di un caro o un abitante del villaggio: si tratta di rivolgersi regolarmente a coloro che vivono in una dimensione altra per informarli su ciò che accade nella comunità. Saba, la figlia, inizia dal giorno successivo, nonostante il nuovo ruolo la faccia sentire



sotto pressione: «Informare i morti su tutte le vicende della famiglia è sempre stato compito di sua madre. Il passaggio la turba. I passaggi di questo genere turbano sempre». <sup>60</sup> Infatti,

È incerta sulla voce all'inizio. [...] Ma via via che prosegue diventa più sicura.

Quello che resterà è il suo cieco dolore,  
infilzato nelle frattaglie della terra.  
Resterà alla fine la sua sorda ansia,  
avvolta in gelide stelle della sera.

Alla fine Saba si sente bene. Si sente al suo posto. Da quel giorno, fino alla sua morte, sarà lei a dover tenere informati i morti su quello che succede ai vivi. <sup>61</sup>

La donna trova il suo posto tramite quei versi e quel nuovo ruolo, e lo porta avanti, ancora una volta, fino alla fine dei propri giorni. La svolta, per così dire, è data dall'ennesimo passaggio, in quanto l'ultima destinataria che il lettore ha la possibilità di conoscere è la voce narrante, una giovane donna che, non appena ne ha l'occasione, migra in Italia e si costruisce una vita lì. La perdita del legame con la nonna e l'impossibilità di ritrovarne la tomba quando questa muore, però, sono fonte di turbamento. La giovane donna è in attesa di un contatto, di una conferma, di un senso di comunione con la propria ava, ma questi non arrivano:

Forse, ho pensato, non è sbagliato il posto in cui l'aspetto ma è sbagliata la lingua. [...] Forse lei cerca di riconoscermi dalle parole, dalla lingua piena di colori e sfumature che mi ha insegnato, dai nostri strani discorsi che solo noi sapevamo decifrare. Ma la sua lingua, azzurra, verde, gialla, come le stagioni dei suoi campi, quella che vorrebbe sentire da me, non è più la mia. [...] Con me ho portato tutto ciò che mi è rimasto di lei, senza traduzione. <sup>62</sup>

La donna, ora protagonista, racconta infatti di tutti gli oggetti che per generazioni hanno accompagnato la vita delle donne della famiglia e che ora si trovano con lei in Italia. Di ognuno di quegli oggetti il lettore conosce ormai la storia. Gli oggetti non necessitano di traduzione come le parole e possono essere spostati. Le parole spostate generano invece un senso di incompletezza, quasi di colpa in questo caso. Tuttavia, il romanzo si chiude con una soluzione imprevista e illuminante:

Mi sono stancata di aspettare e alla fine le ho scritto per prima, queste pagine confuse in cui parlo di lei, di noi, di altri. Parlo di quello che ha vissuto lei e di quello che ho vissuto io da sola. [...] Le ho scritto nella lingua che parlo con i miei figli, questo basterà. [...] Con lei mi rimane un unico debito: i versi dei suoi lamenti, i versi che viaggiano senza sosta dalla vita alla morte per raccontare come va il mondo senza di noi, dopo di noi.

Perché abbiamo il diritto di sapere. Dopotutto una volta siamo stati tutti dalla stessa parte.<sup>63</sup>

Il lettore scopre, improvvisamente, d'essere lui stesso destinatario di un 'canto'; che il lungo racconto che fin lì ha seguito costituisce l'unica soluzione possibile a quel ruolo che la donna che narra sa di avere ereditato, ma che non può ricoprire nella realtà nella quale vive, nel suo sradicamento. Ecco allora che la scrittura, derivata da un attraversamento di confini, si costruisce come una forma alternativa di lamento. Ma non solo: lo svelamento che ha luogo definisce anche – in maniera ancora nuova – le posizioni di chi scrive e chi legge. La prima è situata con la sua voce tra due mondi, come chi è coinvolto da un rito che deve essere svolto nella sua interezza per ricreare l'equilibrio perduto. La seconda, quella del lettore, è, inaspettatamente, quella dell'altro per eccellenza. «La continuità tra antico e moderno, che torniamo ad avvertire», scrive Scurati, «ci permette di intravedere l'ancoraggio di ciò che ancora oggi denominiamo "letteratura" all'immemoriale fondo antropologico dell'uomo: alla crosta profonda dove il vivente si costituisce come tale».<sup>64</sup> I residui di formule antiche che non ci aspetteremmo di avvertire così in superficie in testi letterari scritti negli anni che viviamo, ci permettono di avvertire questa continuità e di rinsaldare legami preziosi.

Abbiamo suggerito, inizialmente, che testi come questo nascessero nell'area di passaggio, nella 'terra di nessuno' che al contempo unisce e separa due diversi modi di essere di fronte al mondo, alla cultura, alla società a seconda dell'abissale differenza di posizione tra nativo e migrante. Eduard Glissant sostiene che esista «inevitabilmente un luogo che produce l'opera letteraria, e oggi l'opera letteraria è ancora più legata al luogo, poiché è attraverso l'opera che letteraria che si mostra la relazione tra questo luogo e la totalità-mondo»<sup>65</sup>. È difficile affermare con certezza se questa 'terra di nessuno' possa costituire un luogo. Il luogo è certamente quello fisico, geografico, quasi sempre il Paese di arrivo, nei casi citati l'Italia. Ma il luogo che si suggerisce di identificare è quello soggettivo di chi scrive l'opera, di chi esegue l'azione richiesta dal momento specifico che vive. E la parola scritta, qui, figurerebbe come filo di collegamento, come mezzo per fare 'mente locale' e avanzare in uno spazio nuovo.

## 6.2 *Trasmettere, ri-raccontare*

Sono state citate alcune osservazioni di Veena Das provenienti dal suo studio su soggettività e violenza.<sup>66</sup> Le donne da lei intervistate, vittime di stupro e testimoni di eventi violenti nel corso di conflitti etnici, sembravano, secondo la studiosa, reimpiegare i segni della violenza tramite un

lavoro di domesticazione, ritualizzazione, ri-narrazione.<sup>67</sup> La parola dunque si manifesta come strumento concreto per gestire un vissuto difficile, non più come parte di un percorso psicologico, non più come mezzo di riconciliarsi con e riconciliare l'universo sociale, non più come modo di produrre un discorso politico, ma in quella dimensione nella quale – come è già stato suggerito – questa rende possibile un passaggio. Il passaggio è inteso su due piani: quello da una condizione di partenza a una nuova condizione da parte di chi racconta, ma anche il passaggio del racconto stesso da una persona all'altra, che in questo suo essere trasmesso pare svolgere funzioni importanti.

«La parola vive fuori di sé»<sup>68</sup>, e per restare viva e mantenere in vita ciò che trasporta sembra dover necessariamente continuare a muoversi. È dunque nella stessa «natura della parola che si nasconde il segreto del raccontare»<sup>69</sup>, e questa sua natura, sostiene Adriana Cavarero, ha tutto a che fare con «un desiderio di identità che solo la forma narrata sembra poter rendere tangibile»<sup>70</sup>. L'identità a sua volta sembra partire dalla memoria e alla memoria essere in un certo senso destinata. Così la narrazione di un fatto traumatico è anche costruzione di un nuovo paesaggio di memoria personale e storica<sup>71</sup>, una maniera di ridisegnare l'ambiente nel quale riconoscersi.

Il narrare in sé, tuttavia, è un fenomeno non privo di paradossi: Sobrero evidenzia il problema della «pretesa di fermare in una narrazione il carattere processuale e mai compiuto della vita, di voler imitare la vita» mentre la narrazione, semmai, è destinata a rincorrere quest'ultima senza speranza<sup>72</sup>. Non a caso il tipo di narrazione di cui si parla qui è una narrazione che per sua natura nasce in risposta alla vita, a precise condizioni di vita. Il movimento è parte della sua natura e nasce ancor prima della parola. Si tratta dell'«istinto di raccontare»: «questa ossessione e tormento del cervello di ordinare i fatti in storie»<sup>73</sup>.

Un elemento di notevole rilievo e che segna una distinzione cruciale è dato dalla scrittura: se già il pensiero, in quanto «organizzazione di rappresentazioni, nuclei, nodi, engrammi», può essere visto come una «scrittura mentale per immagini», che si impoverisce nel dover essere riversata nella lingua, la scrittura vera e propria fissa ulteriormente il contenuto privandolo delle molte possibilità che preesistevano alla parola<sup>74</sup>. La lingua scritta si distacca gradualmente dalla comunicazione reale, mentre dall'altra parte torna a riflettersi in essa entrando in interazione con la vita<sup>75</sup>. Ed è a questo ciclo che si può assistere, in maniere diverse, nelle opere delle autrici migranti. In molti casi i loro romanzi integrano la narrazione orale al proprio interno, creando uno spazio in cui la dimensione scritta sembra volersi mettere da parte per privilegiare quell'ambiente che si crea attorno al racconto quasi confidenziale, che viene affidato ma può essere anche ri-trasmesso e fatto vivere di bocca in bocca. Altri nascono concretamente da racconti orali successivamente fissati. In tutti i casi, le protagoniste sono donne e il loro è un

vissuto che, forse non potrebbe essere altrimenti, è fortemente caratterizzato dalla loro condizione di donne. In tutti i casi, in maniera più o meno diretta, più o meno metaforica, attraverso il racconto queste donne cercano un luogo per loro stesse.

Si potrebbe dire che si assista, in questi casi, a ciò che Adriana Cavarero definisce «tipica pulsione femminile all'autonarrazione»<sup>76</sup>. Per autonarrazione non si vuole qui intendere esclusivamente l'attività autobiografica ma un'affermazione di sé. Sembrerebbe esistere un modo tutto femminile di raccontare, come già le voci maschile e femminile sono distinte e chiaramente riconoscibili. Se nei diversi contesti culturali sono sempre state predisposte forme nelle quali la voce femminile può incanalarsi vincendo la sua marginalità, la narrazione fa parte di queste.<sup>77</sup> Allora, la 'pulsione' descritta da Cavarero può essere vista come riconoscimento di uno strumento potente, ricerca di un terreno solido e paritario, a partire dal quale proiettare la propria voce, offrire, appunto, la propria «identità narrata come espressione tangibile dell'esistenza»<sup>78</sup>.

Il romanzo *Voglio un marito italiano* di Marina Sorina contiene un breve racconto offerto alla protagonista da una donna sconosciuta nel corso di un volo in aereo. Si tratta di un incontro occasionale, con un personaggio che poi sparirà dalla trama: quello di Oksana è un monologo spontaneo senza interruzione che raccoglie i fatti più importanti della vita di questa giovane e della sua esperienza in Italia. Si tratta di un racconto amaro, fatto di delusioni<sup>79</sup>. La ragazza si innamora di un uomo sposato che la sfrutta. Senza rendersene conto, si ritrova a fare la prostituta. Una volta acquisita una più profonda consapevolezza, indurita da quella esperienza e dall'impossibilità di scelta, utilizza quanto ha imparato per servirsi a sua volta degli uomini, e costruirsi infine una posizione: «Adesso sono sistemata, mi sono rifatta una vita, ho un capitale mio e un marito disponibile, posso camminare a testa alta e per ora mi va bene lo status della donna sposata; ancora qualche anno e potrò fare domanda per la cittadinanza italiana. Poi si vedrà. Hai capito amica mia? Questi sono gli italiani e questa è l'Italia!»<sup>80</sup>, spiega alla casuale compagna di viaggio. La protagonista non risponde, ma ne trae insegnamento: «il suo racconto andava a riempire un altro tassello mancante»<sup>81</sup>. Il tassello è dato dalla possibilità di confrontarsi, riflettere sul proprio percorso, pur diverso da quello della compagna di viaggio, attribuendogli un senso. Le due storie comunicano pur senza confrontarsi al momento dell'incontro: il confronto è disponibile al lettore, e la possibilità di, appunto, di unire i tasselli attraverso l'accostamento di due storie di vita diverse si svela in tutto il suo potenziale agli occhi di chi legge.

Un'interazione molto più intensa è quella cui assistiamo lungo l'intero romanzo di Anca Martinas, *Dalla Romania senza amore*. In questo caso, la protagonista, Lia, è anche colei che accoglie la storia attorno alla quale il romanzo è costruito, quella di Daria. Curiosamente, si tratta ancora una volta di compagne di viaggio. Ma in questo caso, e ciò può essere significativo, il viaggio è una lunga

traversata in autobus dalla Romania verso Roma. In quel viaggio si decidono i destini di entrambe le donne e il loro raccontarsi funge come vero e proprio mezzo per 'addomesticare' il passaggio da un punto all'altro, vissuto come momento critico dell'esistenza. Il dialogo fra le due donne è interrotto occasionalmente dai dettagli di tale traversata: momenti di tensione per i documenti, attimi di incertezza, voci di altri passeggeri che a loro volta si raccontano oppure condividono impressioni sull'esperienza. Si raccontano l'intera vita, partendo dalla Romania, dove si erano incrociate una volta per caso, e dai luoghi che entrambe avevano frequentato o attraversato, fino ai loro destini, diversi e difficili, nel contesto della migrazione, segnati dal loro essere romene in Italia. Le storie verranno poi concluse al termine del viaggio: avviene ciò che, al momento dell'incontro, ancora non era avvenuto. La sensazione – e il modo del racconto la rafforza – è che la conclusione fosse già scritta, che nel momento della conversazione e di quell'«ordinare i fatti in storie» suggerito da Sobrero, un finale si costruisca di conseguenza. Le due donne, scrive Martinas, «hanno seminato lungo il viaggio frammenti delle loro esistenze, come se avessero voluto lasciare delle tracce per ritrovare poi la strada del ritorno»<sup>82</sup>. Il viaggio e la narrazione dunque appaiono profondamente legati e la parola funge da guida per muoversi tra dimensioni in apparenza comunicabili.

Un caso diverso ancora è il libro *Io, noi, le altre* di Enisa Bukvić, in cui l'autrice mescola il proprio racconto a quello di un gran numero di donne incontrate nel proprio cammino, «donne con un'esperienza forte»<sup>83</sup>, come le definisce Bukvić stessa nel prologo. Tra gli aspetti che più l'hanno interessata nel corso di preparazione del volume, l'autrice osserva: «Ho dato particolare rilievo all'analisi degli eventi e delle sensazioni che ci spingono verso un cambiamento da cui trarre giovamento, chiedendomi se si tratta più di forze inconse o consce»<sup>84</sup>. Tra le figure femminili descritte, molte sono bosniache: per esempio Fata, «Una bosniaca orgogliosa della sua origine, però anche consapevole del suo arricchimento culturale avvenuto attraverso l'influenza della convivenza con gli italiani»<sup>85</sup>, o Slavica, che «è stata tre anni nella Sarajevo assediata. Spesso parla di quest'esperienza difficile e indimenticabile. Molto corretta nel suo racconto della guerra, è una vera bosniaca»<sup>86</sup>. Altre vengono invece da Paesi diversi: Nataša, che «Proviene dalla Croazia [...] Quando ci siamo conosciute, eravamo jugoslave»<sup>87</sup>, o Maria Teresa che viene dal Rwanda e che suscita nella narratrice un senso di vicinanza («mi sono resa conto che ogni rwandese porta tanta rabbia dentro di sé, come il mio popolo in Bosnia Erzegovina. Forse è proprio il dolore che mi lega così tanto a Maria Teresa»)<sup>88</sup>. Secondo l'autrice, alcuni «elementi [...] uniscono tutte queste donne. Sono tutte aperte, intelligenti, capaci, creative, colte e umane»<sup>89</sup>. Delle bosniache afferma che

Non si scordano la guerra in Bosnia Erzegovina e di tutto quel male che la popolazione, indifesa, ha subito. Alcune hanno perso i cari, altre hanno vissuto dei momenti duri e difficili. Portano questo dolore sempre con loro cercando di superarlo. Forse anche per questo motivo sono tanto attive. Hanno una forza interiore particolare e non si arrendono mai. Una delle caratteristiche più rilevanti che riguarda queste donne è che sono grandi portatrici di cambiamento positivo sia in Italia sia in Bosnia Erzegovina.<sup>90</sup>

Questa carrellata di ritratti viene chiusa da una riflessione sul perché del raccogliere tante storie di donne tra loro diverse in un unico volume. La spiegazione dell'autrice mette l'accento proprio sull'importanza del racconto del proprio vissuto a beneficio non soltanto della persona ma dell'intera società: i sentimenti negativi, di vittimismo e di rabbia, presenti in chi ha vissuto la guerra o le ingiustizie, spiega,

ci bloccano nella crescita sia personale che collettiva e devono essere tirati fuori, diversamente rischiamo di trasmetterli alle nuove generazioni. *Il dolore così farà nascere le prossime guerre.*

Le donne possono contribuire molto al cambiamento tirando fuori ed elaborando il proprio dolore, diminuendo così la trasmissione del dolore ai figli. Lo devono fare, altrimenti il dolore aumenterà sempre più e può portare l'essere umano all'autodistruzione.<sup>91</sup>

Il potere e la responsabilità che l'autrice conferisce al racconto femminile appaiono quindi imprescindibili per il futuro dell'umanità. La divisione di 'ruoli', per così dire, che propone è giustificata dal fatto che mentre le donne raccontano, gli uomini sembrano voler «risolvere tutto con la forza»<sup>92</sup>. La capacità di produrre un racconto è, nell'immagine che Bukvić suggerisce, non una semplice elaborazione del proprio dolore allo scopo di ritrovare l'equilibrio psichico a seguito di esperienze traumatiche: è uno strumento per riequilibrare la società e soprattutto salvaguardare le prossime generazioni. Possiamo ricordare qui il concetto di radioattività elaborato da Yolanda Gampel<sup>93</sup> e le osservazioni di Barbara Serdakowski sulla dolorosa sensazione di essere di fronte a un 'muro' causata dal silenzio dei suoi genitori<sup>94</sup>. Ma in questo caso, al racconto specificamente femminile sembra essere attribuito un ruolo che rasenta il sacro, e il dialogo tra donne, capaci tra di loro di sollecitare il racconto per poi acquisirlo e continuare a trasmetterlo, è un'azione che finisce per mettere in collegamento l'intera umanità.

È, invece, invisibile la storia del racconto che sta dietro il romanzo *Le lezioni di Selma* di Sarah Zuhra Lukanić ma che si fa intuire attraverso l'accurato dettaglio, la precisione delicata e spesso imprevedibile che ne caratterizzano lo stile narrativo. Il romanzo suona quasi come una confidenza, quella di una donna che, nel mezzo della guerra e dell'orrore, vive un amore che nessuno si sarebbe potuto aspettare. La casa di una ricca donna bosniaca di religione ebraica viene occupata da militari serbi che prendono in ostaggio suo marito mentre per mesi vivono

nelle stanze dell'abitazione. La donna intrattiene una relazione amorosa, fatta inizialmente di intesa e tensione, con Marko, il capitano, che corrisponde i sentimenti della donna mentre è responsabile della sofferenza di suo marito, imprigionato nello scantinato della stessa casa. Al termine della guerra, l'uomo viene liberato e la famiglia si trova di fronte alla difficile ricostruzione di un futuro possibile segnato da questa esperienza.

La storia è controversa e genera reazioni diverse nei lettori. Quello che tuttavia merita attenzione in questo preciso contesto è un altro racconto, il racconto di come la storia sia stata appresa, reso oralmente dall'autrice nel corso dell'intervista:

mia madre era presidente di Mezzaluna Rossa [e] la nostra casa era sempre piena [di profughi]. [...] Durante la guerra venivano queste persone, che avevano [li] un punto d'appoggio per magari dopo andare in Europa, nelle altre parti, spesso erano bambini, accompagnati dalle zie, oppure qualche persona pure ferita, oppure tanti intellettuali che pensavano che scappando... insomma, di tutto e di più. [...]  
E in [uno di] questi viaggi viene una signora, da Sarajevo, e racconta *Le lezioni di Selma*. Quella storia.<sup>95</sup>

Ciò che l'autrice trova sorprendente, è che mentre la maggior parte delle persone raccontavano storie di disperazione e dolore, («sai, tu vedi tanti bambini, con occhioni»), la 'Selma' reale, «bevendo caffè», racconta una storia d'amore all'autrice e a sua madre. «Questa sembrava proprio [...] fuori programma». Lukanić descrive la donna come molto bella e vanitosa, capace di interessarsi alla moda e di tenersi curata pur dopo aver vissuto l'assedio. La realtà, spiega Lukanić, fu ancora più intricata della soluzione trovata nel romanzo. Ma per il resto il libro nacque a partire da quel lungo sfogo tra donne di fronte a una tazza di caffè, proprio come nella descrizione che Adriana Cavarero fa del racconto femminile che non necessariamente

aspira a immortalarsi nell'empireo letterario [...] ma piuttosto [...] si appaesa persino negli angoli delle cucine, davanti a un caffè, oppure sul treno, quando sono costretti ad ascoltarla anche quelli che non la vorrebbero sentire. Nelle cucine, sui treni, nei corridoi delle scuole e degli ospedali, davanti a una pizza o a un bicchiere, sono sintomaticamente soprattutto le donne a raccontare storie di vita. [...] Antica o moderna, la loro arte si ispira a una saggia ripugnanza per l'astratto universale e consegue a una pratica quotidiana dove il racconto è esistenza, relazione e attenzione.<sup>96</sup>

Vi è dunque, nella coreografia del racconto femminile, anche l'ascolto femminile che rende quel racconto possibile. In questo 'racconto del racconto' che Sarah Zuhra Lukanić offre nel corso dell'intervista, non vi sono solamente una narratrice e le vicende che porta con sé, ma la presenza di più personaggi femminili e di un setting molto preciso nel quale la narrazione avviene quasi si trattasse di una seduta il cui scopo e senso sono riconosciuti da tutte le presenti.

Patricia Sawin, affrontando il problematico utilizzo della categoria 'donna', osserva che, nel caso delle modalità narrative, questa è definibile a partire da certo un training culturale.<sup>97</sup> In controtendenza rispetto alle affermazioni della prospettiva femminista post-strutturalista, ovvero che ogni individuo ha una identità multipla e continuamente ricostituita in base al contesto e interlocutore, Sawin ricorda che alcuni studi dimostrano che le donne costruiscono forme distinte di narrativa personale, ovvero creano forme di narrativa che seguono diverse regole.<sup>98</sup> Ad esempio, a causa di tale training culturale, la narrazione femminile si predispone per sua natura ad essere interrotta. Così, osserva Sawin, le donne sviluppano la tendenza a creare racconti che cerchino di aiutare altri a risolvere conflitti, e apprendono col tempo modalità di narrazione che hanno la forma di un 'esempio' o che cercano punti di contatto con narrazioni altrui. Le narrazioni delle donne, infine, possono essere non lineari, circolari, offrendo ogni volta un approfondimento nuovo e diverso su una stessa situazione.<sup>99</sup> Forse anche da questo punto di vista è possibile comprendere il senso di cura che Cavarero attribuisce all'atto femminile di raccontare la storia di una esistenza<sup>100</sup>.

Si presenta da un punto di vista peculiare, nel caso del racconto ri-trasmesso, anche la questione dell'autorialità: «La nozione di autore», sottolinea Sonia Sabelli, «richiama automaticamente l'idea di autor/ità: autorizzare, autenticità, origine, controllo, potere», mentre il racconto orale non ha pretesa di fornire fatti oggettivi quanto di condividere l'esperienza e di generare coinvolgimento. «L'oralità mette radicalmente in discussione l'idea di autorità, provocando allo stesso tempo un'assunzione di responsabilità da parte del soggetto parlante»<sup>101</sup>. Il passaggio successivo, tuttavia, quello in cui il racconto viene fissato per iscritto e diventa in qualche modo opera di colei che ne ha definito la forma in tale modo, implica un passaggio di responsabilità. Sotto questa prospettiva, il gesto di trasmettere un racconto appreso si delinea quasi come un atto coraggioso, che presuppone il dovere di risposta di fronte a una verifica. Ciò che è però significativo nel caso del testo letterario, è che il suo contenuto è forse sempre 'vero', all'interno dell'universo che da quello stesso testo è predisposto. Contestando in parte il lavoro di Poyatos relativo alla possibilità di analisi antropologica del romanzo realista (della stessa categoria, d'altronde, si occupa Nussbaum<sup>102</sup>), Sobrero obietta: «quando possiamo definire un testo realista?». Lo studioso fa notare, infatti, che ciò che debba intendersi per realtà è qualche cosa di relativo «da cultura a cultura, da secolo a secolo»<sup>103</sup>. Quindi se da una parte è possibile, leggendo autori di opere letterarie, apprendere molto di più dei Paesi o momenti storici legati al racconto di quanto lo si possa fare spesso con un testo puramente scientifico<sup>104</sup>, dall'altra la situazione, l'esperienza, per quanto soggettiva, e il coinvolgimento che nascono dall'accogliere la narrazione costituiscono una realtà a sé stante che difficilmente può essere messa in discussione.



Tra le interviste realizzate, molta attenzione è stata data alla questione della narrazione femminile e del ri-raccontare da parte di Anilda Ibrahim. Anche questa autrice sottolinea una particolare capacità delle donne di trattenere la memoria attraverso il racconto, riferendosi in maniera particolare alle donne del Mediterraneo. Come già Bukvić contrapponeva il raccontare femminile all'uso della forza maschile, anche secondo il punto di vista di Anilda Ibrahim mentre «gli uomini andavano in guerra, dovevano combattere», le donne «rimanevano a casa. Però rimanendo a casa, mandavano avanti la vita. Perché mettevano al mondo dei figli, che crescevano senza padri. [...] E nel frattempo erano pure attente a trasmettere la cultura, le ninnananne, la lingua, i canti, la narrazione, l'oralità di una cultura che non è mai andata persa»<sup>105</sup>. Nella sua personale esperienza di infanzia in Albania, la presenza di donne più anziane ha avuto un ruolo molto importante: in mancanza di un rapporto confidenziale con i genitori e di una educazione sessuale esplicita, «questa educazione era affidata a questi racconti, erano queste donne della famiglia che nelle feste o durante le serate d'inverno, durante quando andavi in visita dalla vecchia zia o tutte queste situazioni al femminile, le donne che si raggruppavano in una stanza senza la presenza degli uomini e si raccontavano queste storie»<sup>106</sup> che fungevano da insegnamento e da esempio.

Ancora Cavarero richiama una figura di narratrice per antonomasia, Sheherezade, che oltre a fungere da «significativo legame fra un Oriente e un Occidente che concordano sulla matrice femminile del racconto», riconferma tutta la tradizione di «vecchie streghe o sagge nutrici, nonne o cicogne, fate o sibille» che provengono dal mondo antico<sup>107</sup>. Quello che Cavarero individua come punto importante e che ci ricollega a quanto argomentava Enisa Bukvić, è che Sheherezade racconta rischiando la propria vita per salvare altre vergini in attesa di incontrare il sultano: lei «vive quindi per raccontare e perché altre vivano»<sup>108</sup>. Il racconto, così, ancora una volta si manifesta come strumento per restare in vita e rendere possibile la vita altrui.

Nell'argomentare la possibilità di un «un legame più antico e più solido» tra letteratura e antropologia, Sobrero osserva come «come fra popoli tanto lontani e diversi si trovino spesso storie tanto simili e [...] come certi temi e motivi attraversino secoli e millenni, culture e psicologie diverse, transitando facilmente da strati nobili a strati volgari della letteratura e viceversa»<sup>109</sup>. Alcune formule, già presenti nelle fiabe di tutto il mondo, ad esempio, non cessano di ripresentarsi in testi letterari in apparenza incentrati sulla realtà o sulla vita moderna. Si tratta, più che di schemi, come quelli analizzati da Propp, di modi di affrontare la narrazione. Non a caso, secondo Julia Kristeva, «da lingua che la scrittura cerca si trova nei miti, nelle religioni, nei riti; nella memoria inconsapevole dell'umanità che la scienza scoprirà un giorno nell'analizzare i diversi sistemi di significato»<sup>110</sup>.

Trasmettere e ri-raccontare storie significa anche mettere in evidenza la profonda condivisibilità di molte di esse, oltre i confini geografici, storici e culturali. Così, testi prodotti da migranti, che vengono da altrove e portano con sé un bagaglio di storie e vissuti diversi, sono per eccellenza parte di questo fenomeno. Secondo Sante Matteo, ciò accade perché l'esperienza di esilio, e doppio esilio – in analogia con la ‘doppia assenza’ di Abdelmalek Sayad – caratterizza ogni persona: «non solo i veri emigrati o esiliati, ma tutti quelli che vivono la realtà di un mondo industrializzato o post industriale in cui ognuno è sradicato e spaesato», dal momento che è parte dell'esperienza dell'uomo moderno veder sparire il mondo in cui è nato «per essere rimpiazzato da un altro e poi da un altro finché non si sente un estraneo». Perciò, sostiene Matteo, «le storie degli emigrati sono interessanti e pertinenti, non perché sono diverse o uniche, ma proprio perché rappresentano, in maniera magari più drammatica e palese, l'esperienza di tutti»<sup>111</sup>.

Infine, resta da fare ancora un accenno sul tipo di interazione che in questi casi avviene con il lettore. Riferendosi al caso di autori africani, non necessariamente immigrati ma le cui opere vengono diffuse in Occidente, Sobrero nota che, dal punto di vista della relazione tra antropologia e letteratura avviene qualcosa di significativo dal momento che tali autori, per rivolgersi al loro pubblico spesso scrivono in lingue europee. L'antropologo mette in guardia, dunque, verso la possibile perdita di identità dell'autore e della sua opera che può provenire proprio dal tentativo di dialogare con lettori di altre culture. Conclude, allora, che al lettore occidentale, di fronte a questo tipo di letteratura, si richiede di fare una lettura che sia anche antropologica, «di porsi ai confini di un mondo diverso e di un diverso modo di pensare»<sup>112</sup>. L'immagine di un confine torna ad emergere e questa volta riguarda non soltanto chi lo valica, portando se stesso dall'esperienza nota a quella ignota, dal trauma ‘familiare’ verso una sicurezza ‘estranea’, dall'ambiente rassicurante verso un altro che richiede lo sforzo di ‘mente locale’. Qui, il confine si presenta, attraverso il testo, agli occhi del destinatario del testo stesso, il lettore, che ha la possibilità di attraversarlo, per poi ritornare indietro o meno, divenendo a sua volta portatore di storie da condividere e da integrare nel nostro equipaggiamento per leggere il mondo.

NOTE:

<sup>1</sup>Taylor 2015, p.5.

<sup>2</sup>Taylor 2015, pp.117-118.

<sup>3</sup>Fabietti 1998, p.131.

<sup>4</sup>Fabietti 1998, pp.132-137. L'autore cita diversi studiosi tra cui: Frederick J. Turner che nei suoi studi in America sugli indiani indigeni propone un'immagine della frontiera come una linea avanzante; Owen Lattimore, che si è occupato della Cina e che suggerisce di intendere la frontiera come spazio di interazione; Igor Kopytoff che riflette

sulla 'frontiera africana' come 'agente di conservazione'; Ulf Hannerz e la sua immagine del mosaico che, lasciando in subordine le linee rette, pone l'accento sulle subculture che dividono la società in tanti piccoli tasselli.

[5](#)Fabietti 1998, pp.131-132.

[6](#)Van Gennep 1960, p.192.

[7](#)Van Gennep 1960, p.20.

[8](#)Van Gennep 1960, pp.20-21.

[9](#)Van Gennep 1960, p.22.

[10](#)Van Gennep 1960, p.192.

[11](#)Van Gennep 1960, p.186.

[12](#)De Martino 2008, pp.20-21. Evidenziato nel testo.

[13](#)Van Gennep 1960, pp.147-148.

[14](#)De Martino 2008, pp.129-130.

[15](#)Ibrahimi 2008, p.22.

[16](#)Ibrahimi 2008, p.72.

[17](#)Turcanu 2008, p.101.

[18](#)De Martino 2008, pp.21-22.

[19](#)Mujić 2009, p.24.

[20](#)De Martino 2008, p.58. Evidenziato nel testo.

[21](#)De Martino 2008, pp.21-22.

[22](#)La Cecla 2000, p.7.

[23](#)La Cecla 2000, pp.37-40.

[24](#)La Cecla 2000, pp.4-5.

[25](#)La Cecla 2000, p.14.

[26](#)La Cecla 2000, pp.16-17.

[27](#)La Cecla 2000, p.128.

[28](#)Lowenthal 1985, p.39.

[29](#)Lowenthal 1985, p.42.

[30](#)Sobrero 2008, pp.60-61. L'autore cita Gerald Edelman.

[31](#)Sobrero 2008, pp.62-63.

[32](#)La Cecla 2000, p.140.

[33](#)Pezzano 2012, pp.3-10.

[34](#)Das 2005, p.216.

[35](#)Clayton 1994, p.66.

[36](#)Scarduelli 2000, pp.9-11.

[37](#)Scarduelli contrappone la posizione di Malinowski, per il primo caso, (Scarduelli 2000, p.19) a quella di altri antropologi tra cui Radcliffe-Brown, per il secondo (Scarduelli 2000, p.21).

[38](#)Cavarero 1997, p.90.

[39](#)Intervista a Enisa Bukvić, 26/06/2015, Roma.

[40](#)Castoriadis 2007, p.72.

[41](#)Intervista a Anilda Ibrahimi, 22/09/2015, Roma.

[42](#)Intervista a Ornela Vorpsi, 21/04/2015, Parigi.

[43](#)Queste riflessioni sono espresse sulle pagine del blog di Yahis Martari, studioso di temi della scrittura creativa e dell'apprendimento della lingua italiana come lingua straniera.

[44](#)Il commento di Shammās è riportato a p.128 del presente lavoro.

[45](#)Shammās cita W. Benjamin, *Illumination: Essays and Reflections* (1969).

[46](#)Brennan 1997, p.46.

[47](#)Polezzi 2012, p.347.

[48](#)Polezzi 2012, p.348.

[49](#)Polezzi 2012, p.354.

[50](#)Sobrero 2008, p.18.

[51](#)Emberley 1993, p.15.

[52](#)Emberley 1993, p.38.

[53](#)Pojmann 2010, p.61.

[54](#)Cardona 1981, p.69.

[55](#)Simmel 2004, p.199.

[56](#)Cardona 1976, p.96.

[57](#)Tagliavini 2004, pp.237-238.

[58](#)Ibrahimi 2008, p.11.

[59](#)Ibrahimi 2008, p.83.

[60](#)Ibrahimi 2008, p.84.

[61](#)Ibrahimi 2008, p.85.

- [62](#)Ibrahimi 2008, p.260.
- [63](#)Ibrahimi 2008, p.261.
- [64](#)Scurati, p.59.
- [65](#)Glissant, p.28.
- [66](#)Queste osservazioni di Veena Das sono citate a pp.51-52 del presente lavoro.
- [67](#)Das 2006, p.59.
- [68](#)Bachtin 1997, p.100.
- [69](#)Sobrero 2008, p.116.
- [70](#)Cavarero 1997, p.80.
- [71](#)Kirmayer 1996, p.175.
- [72](#)Sobrero 2008, p.31.
- [73](#)Sobrero 2008, p.41.
- [74](#)Cardona 1993, pp.28-31
- [75](#)Cardona 1993, pp.28-29.
- [76](#)Cavarero 1997, p.79.
- [77](#)Schrezer 1987, pp.95-120.
- [78](#)Cavarero 1997, p.90.
- [79](#)Sorina 2006, pp.222-224.
- [80](#)Sorina 2006, p.224.
- [81](#)Sorina 2006, p.224.
- [82](#)Martinas 2009, p.180.
- [83](#)Bukvić 2012, p.17.
- [84](#)Bukvić 2012, p.18.
- [85](#)Bukvić 2012, p.59.
- [86](#)Bukvić 2012, p.62.
- [87](#)Bukvić 2012, p.55.
- [88](#)Bukvić 2012, p.123.
- [89](#)Bukvić 2012, p.75.
- [90](#)Bukvić 2012, p.76.
- [91](#)Bukvić 2012, pp.130-131. Corsivo mio.
- [92](#)Bukvić 2012, p.133.
- [93](#)Gampel 2000, pp.58-59.
- [94](#)L'immagine del muro è ricorrente nel corso dell'intervista con Barbara Serdakowski, in particolare alle pagine 400 e 404. L'esperienza descritta dall'autrice viene invece commentata a p.116 del presente lavoro.
- [95](#)Intervista a Sarah Zuhra Lukanić, 16/07/2015, Roma.
- [96](#)Cavarero 1997, p.73.
- [97](#)Sawin 1995, p.244.
- [98](#)Sawin 1995, p.241.
- [99](#)Sawin 1995, pp.243-245.
- [100](#)Cavarero 1997, p.73.
- [101](#)Sabelli 2007, p.175.
- [102](#)Per l'analisi di Martha Nussbaum, vedere pp.152-156 del presente lavoro.
- [103](#)Sobrero 2008, p.121.
- [104](#)Sobrero 2008, p.30.
- [105](#)Intervista a Anilda Ibrahimi, 22/09/2015, Roma.
- [106](#)Intervista a Anilda Ibrahimi, 22/09/2015, Roma.
- [107](#)Cavarero 1997, p.158.
- [108](#)Cavarero 1997, p.158.
- [109](#)Sobrero 2008, p.34.
- [110](#)Kristeva 1981, p.288. Traduzione mia.
- [111](#)Matteo 2007, p.200.

## APPENDICE 1: ALCUNE CONSIDERAZIONI NUMERICHE

Ho ritenuto opportuno realizzare alcuni approfondimenti di tipo quantitativo. Tale approfondimento rispondeva in primo luogo alla necessità di conoscere quella ‘totalità’ del fenomeno che può essere misurata in cifre, ma in secondo luogo è stata una via di ricerca concreta che ha permesso di individuare numerose peculiarità relative alla presenza di autrici provenienti dall'area del ventesimo meridiano, già illustrata. Rispetto alla produzione letteraria in lingua italiana di autrici provenienti da altre nazioni, tale area si presenta con caratteristiche proprie, per una serie di motivi che andranno presto esplicitati.

L'approfondimento è stato realizzato incrociando dati provenienti da diverse fonti: da un lato, quelli di tipo statistico che riguardano la presenza di popolazione straniera in Italia, dall'altro quelli relativi alla presenza di autori di lingua italiana di origine estera. Per autori, qui, s'intende chiunque abbia proposto al pubblico una sua opera letteraria, di qualunque genere e lunghezza. Ciò che interessa in questa fase, infatti, è che l'individuo proveniente da un'altra nazione e avente, nella maggior parte dei casi, come lingua madre una lingua diversa dall'italiano scelga di utilizzare quest'ultima per produrre un testo frutto della propria creatività e offrirlo (in molti casi rivolgerlo) al pubblico italiano.

Per il primo punto, sono stati presi in considerazione dati provenienti dal 15° Censimento Generale della Popolazione realizzato nel 2011 da Istat<sup>2</sup>, quelli pubblicati dalla Caritas<sup>3</sup> e quelli disponibili sul sito [tuttitalia.it](http://tuttitalia.it)<sup>4</sup> aggiornati al 2013. Tali fonti sono utili per determinare da dove vengono gli stranieri che vivono in Italia e quale è la distribuzione esatta tra paesi di provenienza e sesso. Le variazioni tra dati offerti dalle fonti consultate non sono stati ritenuti un ostacolo ma anzi un elemento favorevole alla comprensione del fenomeno: è necessario ricordare, infatti, che nessuna tabella è in grado di rappresentare la realtà in maniera totale.

Per la quantificazione della presenza di autori stranieri in Italia si è ricorso a numerosi supporti. Uno tra questi, la bibliografia aperta pubblicata da Francesco Cosenza nel 2011<sup>5</sup> la cui appendice contiene un elenco di nominativi ordinati per nazione di provenienza. I nominativi a loro volta si basano su pubblicazioni disponibili, individuali e collettive, cartacee e sul web, i cui autori sono italofoeni di origine straniera. Tra i limiti di questa fonte, il fatto di non comprendere autori emersi negli anni successivi al 2011 e alcune difficoltà nel collocare geograficamente la provenienza di autori nati in Jugoslavia. Un altro strumento fondamentale è stato il sito della Banca Dati Basili<sup>6</sup>, dove per ogni autore inserito è possibile consultare l'elenco di pubblicazioni e spesso anche dei

testi critici o studi associati alla sua opera. Non vi era, al momento dello studio, aderenza totale tra i nomi presenti in una e nell'altra fonte. Un altro sito che si propone di creare un elenco consultabile di autori migranti si chiama *Letterranza*, e in rari casi è stato possibile rilevare nominativi non ancora presenti nei precedenti archivi. Infine, una cernita manuale è stata possibile grazie alle numerose antologie per autori migranti; tra queste, più numerose sono quelle pubblicate con cadenza quasi annuale in seguito a laboratori e soprattutto come resoconto del concorso letterario *Eks&Tra*, attivo dal 1995 al 2004. Per molti stranieri residenti in Italia, la partecipazione a simili iniziative corrisponde all'unica esperienza di pubblicazione, mentre per altri tale esperienza è stata proprio la prima di una lunga attività letteraria.

Al momento attuale, un ruolo simile è svolto dal Concorso letterario nazionale *Lingua Madre*, rivolto a sole donne, le cui antologie, pubblicate dal 2006, raccolgono ogni anno circa settanta racconti di autrici prevalentemente straniere. Molte di queste non sono ancora state inserite nella *Banca Dati Basili* né sono state nominate nella bibliografia a cura di Francesco Cosenza o altrove, sia perché nuove raccolte sono state pubblicate negli anni successivi al 2011, sia perché il concorso spesso accoglie testi di persone che scrivono solamente per quella occasione e non sono presenti, quindi, altrove sulla scena letteraria italiana.

L'incontro tra i diversi dati, seppure potenzialmente incompleti da entrambe le parti, ha proposto immagini spesso sorprendenti. In primo luogo, è possibile notare come l'elenco dei primi dieci paesi per popolazione straniera residente non corrisponda idealmente a quello dei primi venti paesi di provenienza degli autori (Tabella 1).

In secondo luogo, se è vero che la popolazione straniera residente femminile è maggiore di quella maschile, la percentuale di autrici è proporzionalmente ancora più alta rispetto alla componente maschile; ovvero, tra gli stranieri residenti in Italia ci sono più donne che scrivono e pubblicano che uomini, non solo come dato assoluto ma anche in proporzione ai residenti (Tabella 2).

Le eventuali e possibili imprecisioni presenti nella Tabella 1, volutamente costruita attorno alla presenza femminile sia tra immigrate sia tra autrici migranti poiché questo è l'obiettivo della presente ricerca, non ci impediscono di formulare alcune osservazioni concrete: escludendo i primi due posti in tutte le colonne, contesi tra Albania e Romania (con l'eccezione degli autori maschi provenienti dal Marocco, comunque terzo paese per provenienza di immigrati in Italia), la presenza degli autori non corrisponde, proporzionalmente, alla numerosità del gruppo di residenti provenienti da quel paese. Persino in relazione alle due presenze numericamente più importanti si può notare che, nonostante gli albanesi in Italia siano poco oltre la metà del numero di romeni, il numero di autori noti di origine albanese è, al momento dell'osservazione, maggiore.

Popolazione straniera, primi 10 paesi			Autori migranti in Italia		
Da: 15° Censimento Generale della Popolazione 2011, ISTAT			Da: Cosenza F., 2011, <i>Letteratura nascente e dintorni: bibliografia aperta</i> , Quaderno n.28, Biblioteca Dergano-Bovisa, Milano.		
Totale	Uomini	Donne	Donne	Uomini	Totale
Romania 823.100	Romania 357.315	Romania 465.785	Romania (45)	Albania (29)	Albania (61)
Albania 451.437	Albania 451.437	Albania 235.616	Albania (32)	Marocco (18)	Romania (50)
Marocco 407.437	Marocco 220.421	Marocco 186.676	Brasile (25)	Senegal (16)	Marocco (27)
Cina 194.510	Cina 98.814	Ucraina 141.930	Perù (19)	Argentina, Nigeria, Algeria (10)	Brasile, Argentina (25)
Ucraina 178.534	India 69.450	Cina 95.696	Croazia (18)	Iraq (9)	Croazia (21)
Moldova 130.619	Filippine 55.312	Moldova 87.012	Argentina, Marocco (16)	Iran, Somalia (8)	Iran (19)
Filippine 129.015	Bangladesh 53.921	Filippine 73.703	Germania (14)	Brasile (6)	Perù, Senegal (16)
India 116.797	Senegal 52.941	Polonia 62.556	Russia (13)	Romania, Eritrea, Costa d'Avorio, Tunisia (5)	Algeria, Camerun (15)
Perù 93.905	Tunisia 49.446	Perù 56.380	Cina, Serbia, Bosnia (12)	Palestina (4)	Germania, Nigeria (14)
Polonia 84.619	Pakistan 43.697	Ecuador 47.364	Colombia, USA (9)	Angola, Congo, Croazia, Germania, Bosnia, Cina, ecc. (3)	Bosnia (13)

**Tabella 1: Confronto tra primi dieci paesi di provenienza della popolazione straniera residente in Italia e primi dieci paesi di provenienza di autori stranieri censiti, divisi per sesso.**

Allo stesso modo, uno sguardo verticale rapido evidenzia gruppi dalla composizione disomogenea tra autrici e autori. Le nazionalità più rappresentate fra gli autori migranti in Italia sono nell'ordine albanese, marocchina, senegalese, argentina, nigeriana, algerina, irachena, iraniana, somala, ecc. Fra le autrici le più rappresentate sono nell'ordine romena, albanese, brasiliana, peruviana, croata, ecc. Parlare in maniera così generica di "autrici" e "autori" esclude totalmente ogni considerazione sia qualitativa sia quantitativa sulla loro attività: comprende individui che hanno condiviso una poesia su una rivista online e altri che hanno vinto premi letterari per i loro romanzi. Ma come è già stato premesso, al momento attuale ci interessa parlare di individui che scelgono di far sentire pubblicamente la loro voce tramite lo strumento del linguaggio letterario.

<b>Totale stranieri residenti in Italia:</b>	<b>Cifra totale</b> <b>4.570.317</b>	<b>Percentuale</b>	<b>Totale autori di origine straniera in Italia:</b>	<b>Cifra totale</b> <b>643</b>	<b>Percentuale</b>
<b>Maschi</b>	2.201.211	48,16%	<b>Maschi</b>	266	41,40%
<b>Femmine</b>	2.369.106	51,84%	<b>Femmine</b>	377	58,60%

**Tabella 2: Rapporto tra percentuali di donne e uomini tra stranieri residenti in Italia e ‘autori migranti’ noti.**

Quanto appena osservato sulle differenze tra generi, può già intuitivamente suggerire di cercare la risposta nelle diverse caratteristiche dei gruppi. È possibile ipotizzare che una spiegazione possa provenire da elementi sociali e culturali che caratterizzano proprio le popolazioni provenienti da certi luoghi. Numerosi sono gli aspetti da considerare: i diversi stili di vita, il diverso accesso ai mezzi di comunicazione, una diversa alfabetizzazione tra uomini e donne, una diversa concezione del proprio ruolo nella società. Le donne provenienti da alcuni paesi, qualora sposate e con famiglia, possono svolgere l'attività di casalinghe, ma fra loro ci sono sia donne poco alfabetizzate che donne che possiedono un'istruzione superiore. Gli uomini o le donne di determinate provenienze possono essere più frequentemente coinvolti in attività lavorative totalizzanti e che non lasciano alcun tempo libero da dedicare a una propria passione. Altri possono avere più facilità di accesso a quelle professioni che permettono maggiore contatto con la società italiana, maggiore senso di coinvolgimento nella vita del paese. Infine, le cause del fenomeno – qualora esistano! – devono essere ricercate non soltanto nelle popolazioni di immigrati ma in un rapporto di scambio e dialogo con la società italiana. Una negoziazione fatta di reciproci pregiudizi e aspettative, offerte e rifiuti, possibilità e divieti, reali o percepiti, contribuisce certamente a segnare il percorso unico e irripetibile di ogni individuo proveniente dall'estero e alle prese con lo sforzo di costruire una vita in Italia.

Ritornando ai dati con uno sguardo più attento, aspetti curiosi non fanno che moltiplicarsi. Nel caso di molti paesi di provenienza, infatti, la presenza di autori e autrici viene distribuita in maniera fortemente disomogenea rispetto alla popolazione residente. Questo aspetto è facilmente intuibile già solo osservando la Tabella 1. Ma si palesa ancora di più attraverso confronti precisi, evidenziati nella Tabella 3. Anche qui, il campo di indagine è limitato alla popolazione femminile, ma i dati relativi a quella maschile si deducono per esclusione.



Primi venti paesi di provenienza popolazione residente in Italia	% della straniera residenti donne rispetto al totale immigrati	% donne rispetto al totale autori	N totale autori	
			M	F
Romania 823.100	56,6	85,7	5	30
Albania 451.437	47,8	46,2	29	25
Marocco 407.437	45,9	33,3	18	9
Cina 194.510	49,2	72,7	3	8
Ucraina 178.534	79,5	80	1	4
Moldova 130.619	66,6	100	-	4
Filippine 129.015	57,1	100	-	4
India 116.797	40,5	77,7	2	7
Perù 93.905	60	100	-	16
Polonia 84.619	73,9	71	2	5
Tunisia 82.066	39,7	16,6	5	1
Ecuador 80.645	58,7	100	-	4
Bangladesh 80.639	33,1	-	1	-
Macedonia 73.403	45,3	-	1	-
Senegal 72.458	26,9	-	16	-
Sri Lanka 71.203	45,2	100	-	1
Pakistan 69.877	37,5	-	2	-
Egitto 65.985	35,2	40	3	2
Nigeria 47.338	54,7	28,5	10	4
Ghana 44.031	43,4	100	-	3

**Tabella 3: Proporzioe residenti straniere/autrici migranti e confronto numero di autrici/autori per le prime venti nazioni di provenienza di stranieri residenti in Italia.**

Tralasciando i casi in cui i numeri sono troppo bassi per poterne trarre persino la più minima conclusione, possiamo illustrare meglio quanto premesso sopra riportando il caso del Marocco come paese di provenienza: mentre la popolazione maschile costituisce il 54% del totale della popolazione residente, il numero di autori maschi “censiti” corrisponde all'incirca 77% della totalità. Del Senegal conosciamo ben sedici autori e nessuna autrice, nonostante la popolazione femminile costituisca il 27% della popolazione senegalese in Italia. Un caso ancora più particolare è quello degli autori nigeriani, che costituiscono oltre il 70% degli autori censiti, mentre gli uomini sono meno della metà dei nigeriani residenti in Italia.

Paese di provenienza	N autrici	Autrice/N residenti In grassetto, numeri sotto 1/5500 (media)	In grassetto, le popolazioni residenti con maggioranza di donne. Il numero totale è stato indicato solo per paesi di provenienza non rappresentati nella Tabella 1. Sono evidenziati i gruppi la cui popolazione femminile costituisce oltre il 60%
Romania	47	1/10.000	<b>465.785*</b>
Albania	32	1/7.400	235.616*
Brasile	25	<b>1/1.300</b>	<b>32.701</b> (su 46.690)**
Perù	19	<b>1/3.000</b>	<b>56.380*</b>
Croazia	18	<b>1/580</b>	10.443 (su 21.079)**
Argentina	16	<b>1/390</b>	<b>6.278</b> (su 11.239)**
Marocco	16	1/11.690	186.676*
Germania	14	<b>1/1.870</b>	<b>26.213</b> (su 42.532)**
Russia	13	<b>1/1.900</b>	<b>24.709</b> (su 30.504)**
Bosnia	12	<b>1/1.170</b>	14.056 (su 31.972)**
Cina	12	1/7.970	95.696*
Iran	12	<b>1/290</b>	3.420 (su 7.444)**
Serbia	12	<b>1/2.000</b>	24.417 (su 52.954)**
Colombia	9	<b>1/1.440</b>	<b>13.003</b> (20.571)**
USA	9	<b>1/954</b>	<b>8.592</b> (su 15.620)**
Spagna	8	<b>1/1.766</b>	<b>14.129</b> (su 19.887)**
India	7	1/6.763	47.347*
Polonia	6	1/10.400	<b>62.556*</b>
Ucraina	6	1/23.655	<b>141.930*</b>
Algeria	5	<b>1/1.823</b>	9.116 (su 25.935)**
Camerun	5	<b>1/1.216</b>	4.865 (su 10.324)**
Francia	5	<b>1/4.047</b>	<b>20.236</b> (su 33.400)**
Eritrea	4	<b>1/1.159</b>	5.798 (su 13.368)**
Austria	4	<b>1/1.174</b>	<b>4.699</b> (su 6.826)**
Capo Verde	4	<b>1/817</b>	<b>3.270</b> (4.601)**
Ecuador	4	1/13.410	<b>53.640</b> (su 91.625)**
Filippine	4	1/18.425	<b>73.703*</b>

Moldova	4	1/21.453	87.012*
Nigeria	4	1/6.471	25.886*
Palestina	4	1/53	214 (676)**

\* ISTAT 2011

\*\* <http://www.tuttitalia.it/statistiche/cittadini-stranieri-2011/>

**Tabella 4: Provenienza di autrici migranti in Italia per numero decrescente. Densità di autrici per numero di residenti immigrate e popolazione femminile sul totale di residenti immigrati per provenienza.**

Va tuttavia notato un fenomeno curioso. In numerosi casi, laddove la percentuale di autori vs autrici differisce, proporzionalmente, dalla percentuale di uomini e donne residenti, provenienti da una determinata nazione, questo divario spesso riflette, in maniera iperbolica, la tipologia di un dato gruppo di immigrati. Questo è molto evidente rispetto ad alcune nazionalità la cui migrazione è tipicamente femminile. Le autrici romene sono oltre l'85% del numero totale di scrittori italofoeni di origine romena noti al momento in cui scrivo, mentre le donne costituiscono all'incirca il 57% dei romeni residenti in Italia. Non conosciamo autori di lingua italiana tra immigrati di origine peruviana, mentre le autrici sono ben sedici, collocando questa provenienza all'ottavo posto per numero di autori presenti in Italia. Le donne costituiscono il 60% della popolazione peruviana in Italia. Le stesse tendenze, con numeri più modesti, sono osservabili per autrici provenienti dal Brasile, dall'Ecuador, dalle Filippine, dalla Moldova, dalla Russia, dalla Slovacchia.

La Tabella 4, oltre a rappresentare in ordine decrescente la presenza di autrici per nazione di provenienza (sono state rappresentate solamente le prime trenta nazioni), offre un'immagine della densità di tale presenza rispetto alla popolazione di donne immigrate di quella stessa provenienza. L'osservazione della Tabella 4 ci permette di riconoscere che alcuni gruppi sono più ricchi al loro interno di donne che partecipano alla letteratura migrante. Scopriamo, infatti, che mentre la Romania è il primo paese di origine di scrittrici migranti in Italia e mentre il numero di scrittrici è in maniera sorprendente superiore al numero di scrittori, sono in realtà poche le donne romene immigrate in Italia che scrivono, rispetto, per esempio, alle croate, argentine, iraniane, ecc. Il dato romeno, infatti, è più interessante dalla prospettiva di una bassa percentuale di uomini scrittori. Dei brasiliani residenti in Italia, invece, non soltanto le donne sono oltre il 70%, ma sono anche rappresentate da 25 autrici su un totale di 32 persone che hanno pubblicato un testo letterario e il

numero di queste è quattro volte superiore a quello, per esempio, delle autrici ucraine, nonostante le donne brasiliane siano un quarto di quelle ucraine residenti in Italia.

Tralasciando per un momento la questione della densità, possiamo notare semplicemente che tra le prime trenta provenienze di autrici migranti in Italia, oltre la metà appartengono a popolazioni di immigrati tra le quali il numero di donne supera quello degli uomini e in oltre un terzo arriva a costituire oltre il 60% della totalità.

Proprio questa accentuazione, questa discrepanza quasi espressiva, sembra suggerire che in un contesto caratterizzato da una ridotta presenza maschile le donne immigrate scelgano con maggiore frequenza di dedicarsi alla scrittura, anche solo per un'occasione specifica, e che soprattutto con maggiore frequenza ricorrano alla pubblicazione o optino per la possibilità di pubblicare come accade nel caso della partecipazione a certi concorsi letterari.

Vi è infine un ultimo punto di vista che qui si propone, e che offre alcuni dati inattesi: la concentrazione di autrici per numero di donne residenti. Questa concentrazione è estremamente variabile: si può andare da un'autrice ogni diecimila residenti nel caso della Romania fino a una su cinquantatre, nel caso della Palestina. In molti casi, l'alta concentrazione di autrici per numero di abitanti è accompagnata da una popolazione femminile che, rispetto alla stessa nazione di provenienza, supera quella maschile. Se calcolassimo una media per queste prime trenta provenienze, il numero sarebbe all'incirca di un'autrice ogni 5.500 donne residenti. Ebbene, in un terzo dei casi considerati nella Tabella 4, la popolazione femminile supera significativamente quella maschile e contemporaneamente vi è anche un'alta concentrazione di autrici per numero di residenti di sesso femminile.

Ancora una volta, tutto questo non ci dice nulla sulla qualità o volume della produzione letteraria, ma può permettere di individuare una tendenza che è in qualche modo associata all'atto o all'esperienza di migrare. I numeri sono approssimativi ma piuttosto bassi; renderebbero possibile, in caso di necessità, di domandare direttamente alle interessate quale sia stato il loro percorso fino alla produzione e pubblicazione del testo letterario. Si potrebbe ipotizzare che le popolazioni di migranti tipicamente 'femminili' si espongano maggiormente e intraprendano esperienze di pubblicazione in concomitanza con e a causa di una minore presenza di uomini – della loro stessa nazione di origine – nelle loro vite quotidiane, ma andando nello specifico si potrebbe scoprire che proprio coloro che scrivono e pubblicano sono, ad esempio, sposate con un connazionale, immigrato anch'esso. Procedendo a ritroso si potrebbe considerare la possibilità che la propensione a scrivere e pubblicare conviva con la disponibilità a cambiare la propria vita migrando in alcuni individui. Ma anche questa ipotesi è destinata a restare priva di una conferma, scontrandosi, oltre che con la mancanza di strumenti metodologici, con l'indisponibilità di dati

relativi all'attività di autori e autrici italiani. Tralasciando dunque le possibili motivazioni, si può tuttavia registrare l'andamento che le tabelle ci mostrano e tenerlo a mente in queste ultime considerazioni.

Rispetto all'area di provenienza delle autrici interessate dalla presente ricerca, vi sono caratteristiche di cui si può ora fare una sintesi. La Romania è il paese dal quale proviene il gruppo più esteso di autrici migranti. Il loro numero ammonta da solo al 10% della totalità delle autrici migranti in Italia. Si tratta anche di uno dei casi più eclatanti di squilibrio tra numeri di autrici e autori della stessa provenienza.

Il primo posto per luogo di provenienza è seguito dall'Albania, il cui numero di autrici è il più vicino a quello delle romene nonostante la popolazione totale di donne albanesi in Italia sia quasi la metà di queste. Infatti, la concentrazione di autrici per popolazione di immigrate è del 25% circa maggiore. Il numero di autrici rispetto a quello degli autori è piuttosto proporzionale in relazione alla popolazione residente, e, complessivamente, gli scrittori migranti di origine albanese sono il gruppo più numeroso tra tutti. Sono anche di origine albanese alcune delle autrici migranti che hanno avuto maggiore successo e hanno pubblicato con case editrici di spicco (Ornela Vorpsi e Anilda Ibrahim, ad esempio). Si può ipotizzare, infatti, che sia – tra le autrici - il gruppo di maggiore visibilità sulla scena letteraria italiana. Che sia poi a priori anche quello a cui vengono offerte possibilità migliori, è destinato a restare una domanda.

La presenza di uno Stato che ha cessato di esistere ma che è a tutti gli effetti il luogo di origine o quanto meno di nascita di un altro gruppo di autori e autrici crea alcune difficoltà di classificazione. Tuttavia, è possibile affermare che l'insieme delle autrici nate in Jugoslavia è pari a quello delle romene, fatto molto significativo se consideriamo che la popolazione di immigrate provenienti dai paesi dell'ex-Jugoslavia si aggira attorno alle 100.000, meno di un quarto di quelle provenienti dalla Romania. Mentre alcuni dei paesi ex-Jugoslavi non sono stati inclusi nella Tabella 4, che contempla soltanto i primi trenta luoghi di provenienza (non sono note, ad esempio, autrici macedoni nonostante la Macedonia sia l'unico stato ex-Jugoslavo presente tra i venti della Tabella 3), Bosnia, Serbia e Croazia presentano anche un'altissima concentrazione di autrici per numero di residenti con un picco significativo nel caso della Croazia (1/580). Tutte e tre le provenienze, infine, possiedono la curiosa caratteristica di avere, tra gli immigrati in Italia, una popolazione femminile minore di quella maschile. In tutti e tre i casi, gli autori migranti sono invece in numero molto ridotto rispetto alle autrici.

Infine, alcuni Stati dell'Europa Centro-orientale sono caratterizzati da un'emigrazione al femminile. È il caso della Romania ma soprattutto della Polonia e dell'Ucraina, le cui cittadine residenti in Italia costituiscono rispettivamente il 74% e l'80% degli immigrati totali della stessa

provenienza. Il fenomeno è condiviso anche da altre nazioni quali la Moldavia, le cui, forse, quattro autrici note al momento sono costituiscono anche la totalità delle persone di origine moldava che abbiano pubblicato testi letterari in Italia.

Le autrici provenienti dai paesi distribuiti lungo il ‘ventesimo meridiano’, infine, costituiscono oltre il 35% del numero totale di donne immigrate che abbiano pubblicato testi letterari in Italia.

#### NOTE:

<sup>1</sup>Escludo, ai fini della mia analisi, i cosiddetti ‘migranti di seconda generazione’, nonostante le opere di alcuni di essi vengano in molti contesti ascritte alla ‘letteratura della migrazione’.

<sup>2</sup>*Gli stranieri al 15° Censimento della popolazione*, documento relativo al 15° Censimento generale della popolazione e delle abitazioni 2011, pubblicato il 23/12/13 su: <[www.censimentopopolazione.istat.it](http://www.censimentopopolazione.istat.it)>.

<sup>3</sup>*Rapporto Immigrazione Caritas e Migrantes 2013*, sintesi disponibile su:

<<http://www.caritas.it/caritasitaliana/allegati/3960/SintesiRapportoImmigrazione.pdf>>.

<sup>4</sup> *Distribuzione per area geografica di cittadinanza*, disponibile su <<http://www.tuttitalia.it/statistiche/cittadini-stranieri-2013/>>.

<sup>5</sup>Cosenza 2011.

<sup>6</sup>La banca dati, precedentemente disponibile al link <<http://www.disp.let.uniroma1.it:81/basili2001/>> e temporaneamente non consultabile, è stata fondata dal Prof. Armando Gnisci ed ha come responsabile scientifico Franca Sinopoli, professore di Critica letteraria e Letterature comparate presso Sapienza Università di Roma.

<sup>7</sup><[www.letteranza.org](http://www.letteranza.org)> Pagina di ricerca e archivio ideata e gestita dall’Associazione Piemondo.Onlus di cui è amministratore Karim Metref, educatore, blogger e scrittore di origine algerina.

<sup>8</sup>Il concorso si rivolge anche a donne italiane ma i racconti di queste ultime pubblicate nelle raccolte sono sempre in proporzione molto minore.

<sup>9</sup>Insieme agli autori, il numero varia di poco e si avvicina, approssimativamente, al 13%. I romeni, tuttavia, costituiscono oltre il 21% di tutti gli immigrati in Italia (Tuttitalia).

## APPENDICE 2: INTERVISTE ALLE AUTRICI

Si è scelto di condurre le interviste in forma discorsiva, proponendo domande aperte e lasciando alle intervistate il massimo spazio possibile per articolare le risposte. Affinché i contenuti delle interviste potessero essere confrontati, sono state formulate cinque grandi aree d'interesse, sottoposte nel corso degli incontri in maniera e ordine diversi, a seconda dell'andamento degli stessi. In primo luogo, a tutte le autrici è stato domandato come sia iniziata, per loro, l'attività di scrittura. Questa domanda ha permesso di distinguere quei casi in cui l'intervistata ha iniziato a scrivere prima o dopo la migrazione e in lingua madre o immediatamente in lingua italiana. È poi stato possibile esplorare ulteriormente le differenze percepite tra una e l'altra esperienza e tra lo scrivere in lingua materna rispetto alla lingua straniera.

In secondo luogo, a ognuna delle autrici, laddove necessario e la risposta non emergesse da sé, è stato chiesto di commentare la collocazione territoriale delle trame. L'intenzione della domanda era di esplorare la percezione che le intervistate avessero, se l'avessero, dell'area geografica dalla quale provengono. La domanda è risultata spesso particolarmente interessante in quanto alcune delle opere analizzate sono ambientate non soltanto in Italia o nel paese d'origine ma anche in un paese limitrofo o comunque appartenente all'Europa centro-orientale. (es.: L'autrice romena Irina Turcanu e la bosniaca Elvira Mujčić ambientano i loro romanzi in Moldavia, la croata Duška Kovačević in Bosnia, ecc.).

Il terzo punto centrale delle interviste condotte è stato quello del ruolo della violenza in riferimento alle specifiche opere delle intervistate. Non sempre è stato possibile porre una vera e propria domanda a sé, in molti casi si è piuttosto trattato di un focus da introdurre nella conversazione. L'esplorazione di questo tema ha offerto spesso risultati inaspettati, in quanto andava a coinvolgere, più generalmente, anche la percezione del proprio ruolo in quanto scrittrice. È stata infatti sondata anche la percezione delle aspettative del pubblico rispetto al proprio lavoro. È stato interessante, ad esempio, tentare di comprendere se le intervistate si sentissero 'in dovere' di trattare determinati argomenti piuttosto che altri oppure di dialogare con determinate categorie di lettori piuttosto che altri.

Infine, si è cercato di comprendere quale fosse la posizione dell'autrice rispetto alla categoria – discutibile e spesso di difficile definizione - di 'scrittrice migrante'. È una domanda alla quale la maggior parte delle intervistate, così come molti altri autori e autrici migranti, si sono trovati a rispondere in diverse occasioni e le risposte talvolta apparivano in un certo senso 'pronte'.

Tuttavia, una discussione ulteriore ha permesso di esplorare la propria condizione di immigrata, viaggiatrice, non-locale, e di offrire alcuni punti di vista sulla società italiana.

Le interviste hanno avuto una durata variabile, dettata dal corso naturale della conversazione che in alcuni casi si è esaurita in poco più di trenta minuti e in altri ha superato due ore di durata. La possibilità di esplorare i diversi temi preposti non è stata uguale ad ogni incontro e, a seconda dei propri interessi o preoccupazioni del momento, le diverse autrici hanno espresso maggiore interesse per alcuni temi o per altri. È emerso il valore di un tema che non era stato programmato, ovvero il rapporto con l'editoria, che sembrerebbe, nell'insieme, preoccupare gran parte delle persone intervistate. Proprio per questa ragione è stato scelto di dedicare un capitolo a questo argomento.

Le interviste vengono allegate, in ordine alfabetico del cognome dell'autrice, nella loro trascrizione completa, con indicazione della durata approssimativa dell'incontro e di alcuni altri dettagli relativi al contesto in cui l'intervista si è svolta.



ENISA BUKVIĆ  
26.06.2015, Roma.  
Durata: 1h10'

**Enisa:** ...e vuol dire che comunque noi abbiamo una diversa, come dire, consapevolezza in Europa, se scriviamo su un tema di questo genere.

**Anna:** Penso che anche altrove ci sia, semplicemente sono diverse le situazioni. Solo una cosa: ti posso chiedere di togliere la musica? Perché io purtroppo.... dopo non sentirò niente.

**E:** Sì, certo, ho capito.

[Mi offre qualcosa da bere]

**E:** A questo punto possiamo iniziare.

**A:** Allora, io ti dico subito da cosa mi interesserebbe partire. A me piacerebbe... mi rendo conto che le cose che hai pubblicato hanno molto a che fare con la tua esperienza anche di vita professionale<sup>1</sup>, eccetera. Però mi piacerebbe sapere come hai cominciato esattamente a scrivere.

**E:** Questo è per te.

[Mi regala una copia del suo penultimo libro, *Io noi e le altre.*]

**A:** Insomma, quello che volevo dire è questo. Si capisce a cosa è legata la scrittura perché anche tu lo spieghi bene man mano che scrivi...

**E:** Sì, perché, come dire, anche io capisco scrivendo. Non è che io arrivo a questa consapevolezza così. Col tempo!

**A:** Però come hai cominciato esattamente? Hai scritto anche prima?

**E:** Sì.

**A:** Cioè, proprio dall'inizio, inizio, come...

**E:** Ma io, ora, se ci penso bene non ricordo...ehm, quando ho iniziato a scrivere. Però mi ricordo, devo dire, ehm, riflettevo poco fa, che dopo l'Università, io sono laureata in Agraria, insomma, indirizzo tecnico, diciamo, una facoltà tecnica, che a me piaceva tantissimo scrivere del... delle guide, delle cose, che mi impegnava, come dire, con piacere. Quando andavo a fare la ricerca, le cose, per poi... scrivere delle cose che potevano essere utili per operatori, per le cose di lavoro, eccetera. Però, vabbè, non avevo mai questa idea, insomma, che la scrittura poteva essere, come dire un mio modo di esprimermi. E invece... ecco. La guerra a me mi ha distrutto veramente tutto dentro. [pausa] E poi, ehm... ho iniziato a fare delle cose con la comunità Bosniaca, però che richiedevano spesso anche la scrittura, no?, perché o devi scrivere qualcosa, pubblicare, o, o coi ragazzi, insomma, lavorare, però sempre attraverso la scrittura, poi abbiamo organizzato due tre riviste, insomma, in due lingue, no?, in bilingua, eccetera. E io lì sempre scrivevo, no? E però, un po' così.

Ma in fondo, la vera scrittura è iniziata... alla fine del... 2000, diciamo. 2005, 6... alla fine del 2006. Con Luca Leone, il mio editore, che mi chiedeva: "mi scrivi questa cosa", "mi fai questo"...

**A:** Già lo conoscevi? Cioè, era una persona che conoscevi...

**E:** Da prima, sì. Che lui pubblicava un libro, e allora "fammi una cosa"... e poi allora sul libro che ha scritto su Srebrenica, allora "scrivi una introduzione, una prefazione", non so. E allora io ho iniziato a scrivere così. Per caso. E poi ho capito che la scrittura mi faceva bene a... ehm... a tirare fuori tutto quello che io sentivo dentro che mi pesava. Niente. Così ho iniziato, attraverso... la scrittura, a esprimermi.

E non solo. Io ora noto, tornando in Bosnia, considera cosa faccio: io mando messaggio sul cellulare, mando mail, che lì la gente non è abituata così tanto a fare, anche al contadino col quale ho... mi deve venire a fare i lavori in campagna, io gli mando i messaggi. Perché ormai fa parte

di me questo modo di esprimermi. E.... e... poi, comunque, io ho capito: qualsiasi cosa sto facendo, se inizio a scrivere, io trovo delle soluzioni. Perché noi non abbiamo niente... definito, no? Noi abbiamo un'idea. Ma quell'idea non è... ancora, come dire, tutta... possiamo anche pianificare, ma non è proprio quello, come poi può essere realizzato. Ma quando tu scrivi, e poi rileggi delle cose, ma... riesci a capire tantissime cose di quello che vuoi fare. Perché noi abbiamo inconscio, secondo me, che è più forte che il nostro conscio. Noi utilizziamo più l'inconscio, e la nostra intelligenza, no?, che va... che non abbiamo il controllo. È quella che ci guida e noi la seguiamo. Però attraverso la scrittura tu arrivi prima a capire in fondo dove stai andando. Questo. E questo l'ho capito e ora lo utilizzo dappertutto.

**A:** Ho capito. E quindi tu mi dicevi ehm... che tu conoscevi questo editore così, come rapporto personale, no?

**E:** Come amico, perché lui già andava in Bosnia, aveva necessità... io a quell'epoca ero presidente della Comunità [bosniaca], lui aveva necessità di contatti, voleva capire di più, parlava con me spesso, insomma, perciò organizzavamo anche degli incontri insieme, e, ehm, così abbiamo iniziato. E poi, devo dire, Matvejevic, Predrag Matvejevic mi ha aiutato tanto. In fondo, è lui stato a invitarmi nella scrittura. Perché stavamo a Lecce una volta a un convegno, e io avevo preparato il mio discorso scritto... E lui dopo che ha sentito parlarmi, dopo quella sera la cena mi ha chiesto "Ma chi ha scritto quel discorso?" Ho detto: "Io". "Ah, sei brava. Sai che scrivi bene?" E io [mormora alcune parole] "No, no, io non scrivo..." "Ma sì, sì, continua". E infatti, i primi due capitoli, quando li ho scritto, del Nostro viaggio, l'ho mandato a lui. E lui che mi ha dato il parere e mi ha detto "Vai avanti tranquillamente".

Dopodiché ci sono state delle persone che mi hanno detto "Ma no, ma che cazz... cazzate stai dicendo, cosa fai"... Sì, certo ognuno c'ha il suo modo....

**A:** Ma conoscenti o persone estranee...

**E:** No, no, anche amici. Come per dire "No! Tu devi..." Però, avendo, come dire, un... un positivo parere da Matvejevic, me ne sono fregata. Ma io comunque ero molto insicura di me, mi potevano bloccare, così; invece lui mi ha detto "Sì, vai avanti, sei sulla strada giusta", il resto non m'importava più, perché lui era grande per me, in quel momento, e importante, insomma, ecco. Perciò devo dire che devo dare a lui un... un... un'importanza, insomma, sul, sulla mia, come dire, sul mio inizio. Infatti mi ha scritto la prefazione....

**A:** Sì, sì. Quindi il libro è nato così, che l'editore aveva suggerito di preparare qualche cosa di più grande, giusto?

**E:** Sì, perché lui in continuazione mi coinvolgeva. Poi a un certo punto mi ha detto "Perché non scrivi tu un libro?" E, vabbè, così ho iniziato.

**A:** E cosa... cosa è stato per te questo percorso, di scrivere questo primo libro.

**E:** Ah, è stato molto doloroso. Perché parte da me. E poi tiravo fuori tutto quello che mi faceva male. E non solo quella parte mia, ma anche come tu hai potuto vedere anche quella della famiglia, anche quella dei conflitti precedenti, dall'Ex, nell'Ex-Jugoslavia, e tutti quei spostamenti, quelle cose lì, e poi mettendolo sulla carta e capendolo ancora di più, insomma, comunque è molto doloroso. Io ho pianto tanto, ehm... scrivendo questo libro, devo dire. E per me è stato ancora più difficile nella mia lingua madre. Perché l'ho scritto direttamente in italiano. E... dopo, c'ho riflettuto: "Come mai ho usato la lingua italiana, per prima?" Perché ehm... a parte, vabbè, che io sono una persona curiosa, mi piace anche insomma un po' come dire buttarmi nelle cose... Ma in fondo per proteggermi. Perché alcune parole... Tu, comunque, sei italiana, non sei... no?

**A:** No, no, sono russa. [Mi aveva chiesto prima dell'inizio dell'intervista di dove fossi]

**E:** Ah tu sei proprio russa, ecco. Per dirti, ehm... Quando tu dici una parola in italiano, e che per te è dolorosa, è molto meno dolorosa che nella tua lingua. E questo l'ho capito [ride] quando l'ho tradotto!

**A:** Perché tu l'hai tradotto nella tua lingua madre.

**E:** Sì, l'ho... l'ho *scritto* di nuovo, un pochetto modificando alcune cose, perché in Italia dovevo alcune cose spiegare, agli italiani. Ai bosniaci, agli ex-jugoslavi, no. O altre cose, al contrario se

parlo dell'Italia, di qualcosa, devo spiegare di più a bosniaci. Però in pratica sì, l'ho scritto di nuovo nella mia lingua. E... è stato, ripeto, molto doloroso, in particolare il primo.

**A:** Perché anche gli altri li hai tradotti.

**E:** Sì, questo è già tradotto, quello terzo lo sto lavorando, quasi l'ho finito.

**A:** E li pubblichi, là?

**E:** Sì, sì. I due sono pubblicati.

**A:** Dimmi una cosa, non so se riesci a darmi qualche esempio, dovendo appunto ehm proporre questo testo a tuoi connazionali piuttosto che a italiani, in che modo si trasforma secondo te? Cioè, alcune cose sono ovvie: come hai detto... ehm... quello che è scontato per chi ha vissuto alcune cose, in Italia bisogna spiegarlo, perché non lo sanno. Però, non lo so, altre cose che secondo te...

**E:** Non ho capito bene la domanda. I miei connazionali che vivono in Italia o...

**A:** No, no, dovendo tradurlo nella tua lingua, in che modo si trasforma il testo?

**E:** Allora. [pausa] Il testo, comunque, rimane sempre lo stesso. Devo dire. Nella mia lingua ehm... nella... ci sono due, devo dire, due realtà diverse. Perché io ehm... lo faccio, la, la promozione del libro, le cose, in Bosnia direttamente ma lo faccio anche nella diaspora bosniaca. Perciò io organizzo, non so, le presentazioni del libro in Olanda, in Svezia, in Norvegia, in vari paesi dove vado, dove ho dei parenti. In fondo, quando vado a trovarli, organizzo con le associazioni... E, comunque, c'è un ehm, un approccio diverso, perché il bosniaco che vive all'estero ha un elemento comune confronto di quello bosniaco che vive in Bosnia, ha un elemento comune con me perché sono all'estero. E apprezza molto il libro scritto in lingua italiana, prima, e poi in bosniaco, perché si rende conto cosa significa vivere, essere straniero in un paese, e poi insomma pubblicare, ehm, libri, ehm, nella lingua di questo paese che ti ospita, no? E da quel.. questo punto... E poi comunque apprezza molto il mio coraggio, della sincerità con quale scrivo dentro il libro, e poi anche come presento. Io, nel mio paese, nonostante tutto il dolore, nonostante, come dire, ehm... tutto quello che è successo, che è terribile, in fondo, insomma, il genocidio, eccetera, però comunque ci sono i sapori, i colori, e la musica, lo presento anche con un occhio di... diverso, non, non, non sono una vittima, dentro. Però sono uscita, come dire, sono andata oltre, ecco. Perciò insomma lo vedono bene. In Bosnia, comunque, il libro ehm... è... abbastanza bene, insomma, apprezzato...

**A:** Parliamo del primo?

**E:** Del primo, ma anche il secondo. Perché anche questo l'ho presentato. Più o meno sono simili, come modo di... modo mio di esprimermi. Però parliamo di quelli che non sono nazionalisti. Perché purtroppo lì c'è ancora molto nazionalismo. E io parlo ehm di ehm... di tutto quello che è bello, tutto quello che in fondo è contrario del nazionalismo. Perciò comunque la parte del, del, del... diciamo del pubblico, in maggior parte, sono le persone che ragionano come me, più o meno, e che vedono come, come dire, ehm... li risveglio la nostalgia del passato attraverso questo mio libro. E... poi, si ritrovano, si aprono i dibattiti, eccetera. Però, ripeto, comunque, ecco, sono due livelli: abbiamo una... una realtà quando lo presento tra i bosniaci all'estero e una realtà in Bosnia. Che è un po' diversa, ecco. Però, comunque va bene, sono, come dire... alla fine ovunque è apprezzato.

**A:** E... ehm... e invece, il pubblico italiano come lo hai percepito fino adesso?

**E:** Bene. Devo dire, bene. Ora, ehm, ho avuto ora, primavera, marzo, primi di marzo, ho avuto tre presentazioni del *Cosmopolitan*<sup>2</sup>. *Cosmopolitan*, più o meno racconta delle cose però ho fatto viaggi, e, coi bosniaci, sono andata in Belgio a raccontare un po' la loro integrazione in Svezia, Olanda, e in questi paesi dove andavo, e un pochettino come reagiscono, come si integrano, come... ehm, acquisiscono elementi culturali del paese, insomma, ospitante, quanto conservano di quello, insomma, del paese di origine, eccetera. E... e sono tornata a Mostar, dopo, da Trieste, perché sono andata su al nord dell'Italia con quei tre presentazioni a Pordenone, a Gorizia e Trieste. E mi sono arrivate delle mail meravigliose. Ed... erano direttori delle biblioteche, l'hanno letto in pochi giorni, subito m'hanno scritto che è molto, come dire, vivace, un linguaggio

semplice, i messaggi chiari, insomma, ci sono molti colori, nostalgia, ehm... non so, consapevolezza, ecco, in questo senso. Comunque aprono un sacco di dibattiti. Quando abbiamo queste presentazioni si aprono dibattiti perché, ehm, quando si parla dei miei libri, non è che... non parli della Bosnia, dell'ex-Jugoslavia. Per forza. E lo metti in questo... in questa ottica, no? Perciò, insomma... comunque bene, devo dire.

**A:** Però, ecco, quello che volevo chiederti prima e che forse non sono riuscita a spigare bene... tu scrivi questo testo in italiano, no? E nel momento in cui lo scrivi in italiano, le cose che hai da dire le dici a un pubblico di italiani, in teoria, no? [mi interrompe]

**E:** E quelli possono essere anche stranieri che conoscono [l'italiano] oppure bosniaci che vivono qua.

**A:** Però prevalentemente...

**E:** A un pubblico italiano.

**A:** E da un'altra parte, tu, ehm, traduci il tuo testo e... si trasforma anche un po', come mi hai detto...

**E:** Poco, certo. Perché lo devo avvicinare a un pubblico che è diverso.

**A:** In che cosa, esattamente?

**E:** Mentalità. E spiegazioni di certe cose che non sono... Beh, ora non mi viene una cosa... non so, tipo la pasta, prendiamo un... un esempio banale: cioè io parlo della pasta ai bosniaci, devo dire: “Guardate che non è la pasta quella che noi mangiamo qua, che è un'altra cosa, perché la qualità è migliore, che qua...” Per dire, ecco. In questo senso.

**A:** Ah, ho capito, ho capito.

**E:** Delle... delle... non so, ecco. Di questo genere. Oppure quando spiego agli italiani, io devo dire “La città di Brčko che si trova in località...”... in Bosnia non è che devo dire “Guarda, sta a nord-est”, cioè diventa banale.

**A:** Chiarissimo. Certo. E quindi, ehm, ti trovi con questi due testi che vanno in due direzioni diverse. Quale è secondo te il diverso valore del testo in un posto o in un altro? Cioè, al di là di cosa significa per te scriverlo, cosa significa per chi lo riceve?

**E:** Oddio, sì, perché sono comunque giustamente due pub... il pubblico è diverso. Il pubblico italiano comunque acquisisce delle nuove informazioni. Consapevolezze, no? Sapienza nuova, insomma. Ehm... s'incuriosisce anche molto di più quando legge un libro del genere, anche per andare ad approfondire un po' la storia, approfondire anche diciamo tutto il discorso del... del paese, in generale, eccetera. Invece, ripeto, il pubblico bosniaco comunque gli scatta sicuramente prima cosa questa nostalgia del passato, e quello in fondo in che maniera noi abbiamo vissuto prima, quello che è caduto, gli apre le ferite. Cioè, questa differenza. Per italiano, apre più la curiosità. Per il bosniaco, apre le ferite e apre anche la riflessione. Anche se, anche qua c'è la riflessione su una cosa del genere, insomma, uno ci riflette, ma in Bosnia comunque un effetto diverso. Non so, ora, se sono stata chiara.

**A:** Sì, sì, certo! E parli anche molto, nel *Nostro viaggio*, parli anche molto di fatti anche molto violenti... A chi tu immagini che vada il tuo messaggio? Perché io come lettrice leggendo il tuo libro ho sentito davvero di avere una persona accanto che mi volesse trasmettere un messaggio, oltre che raccontare una storia.

**E:** Di mandare un messaggio e non solo. Quello che a me piace sempre di fare, nella vita, ma anche attraverso la scrittura, è fare... a pensare alle persone. A riflettere. Perché noi non riflettiamo tanto. E fare conoscere se stessi. Perché noi non ci conosciamo. E noi dobbiamo partire da noi, per qualsiasi cosa. Perciò, insomma, attraverso questi messaggi, quasi come per dire: invito alle persone “Entrate anche voi dentro di voi, scoprite il vostro mondo che avete dentro”. Anche perché comunque quando iniziamo a conoscerci, iniziamo anche a correggerci. Perché scopriamo... noi non siamo perfetti, noi abbiamo un sacco di errori, dentro, è, siamo errati, dentro, come si può dire, non siamo perfetti. Perciò il messaggio, sì, è questo: “Vi, vi invito, anche indirettamente qualche volta anche direttamente”, insomma, “alla riflessione: che ci serve a tutti”.

**A:** Immagini, anche, nel momento in cui scrivi, determinate persone o... categorie magari della società cui stai parlando?

**E:** No. No. Allora, ho capito una cosa, anche scrivendo. Io vorrei che i miei libri riescono, e credo che riescono, a leggerli tutti. Purtroppo, ehm, maggior parte degli intellettuali non si rendono conto che un contadino non è in grado capire tutt... un linguaggio complesso. Non, non solo. Anche un operaio, ma anche una persona, insomma, laureata: noi abbiamo bisogno di linguaggio *semplice!* In particolare se vogliamo a proporlo a tutti, io vo... vorrei, la mia idea, a farlo proporre a tutti, questo libro, farlo leggere da tutti, insomma, non solo dalle persone di un certo livello culturale. E secondo me, ehm, è lì che dobbiamo renderci conto, o noi in particolare che scriviamo, di essere semplici nella scrittura e usare un linguaggio veramente che ci arriva dentro l'animo, non so come dire, che *tocca* la persona, ma *tutti!* Ecco. Non... non è solo... per... no. Io vorrei, insomma, di non, non fare, come dire, dire "Ah, questo è per questo tipo di...ehm... di lettori": no. Deve essere uno per caso dice "Fammi leggere questo libro" e si trova dentro.

**A:** Ho capito. Secondo te, chiunque può comprendere per esempio racconti, non lo so, sullo stupro, su cose così complesse?

**E:** Eh... [pausa] deve avere anche una certa sensibilità. Perciò nel primo libro io parlo di due fenomeni forti: l'identità, che non è semplice, l'identità è veramente una cosa complessa, no?, e in particolare l'identità quella nostra, che abbiamo il multiculturalismo, le differen.... ehm... le, come dire, le diverse culture che da secoli convivono, le famiglie miste, eccetera. Quello, ehm... deve avere la persona anche un certo tipo di sensibilità e di conoscenza, a capirlo bene. Come anche sullo stupro. Perché se una persona violenta, non so, se legge il mio libro, non so quanto... ci arriva a capire bene, se... no? Comunque quello, e poi... Però in generale posso dire che comunque parlo di fenomeni molto complessi però utilizzando un linguaggio semplice sicuramente è più facile, insomma, per tutti.

**A:** E dimmi una cosa, invece... ah scusami: mi dicevi come è nato il primo libro, poi ci siamo interrotte e non mi hai raccontato di come sono nati gli altri, come sono andate le cose.

**E:** Ma in fondo io parlo...ehm, e niente, in fondo ho capito che io devo continuare a scrivere, ma continuare come... ehm, come [man mano che] faccio l'esperienza della mia vita. Io ora sicuramente dopo che finirò a pubblicare il terzo libro insomma in bosniaco, inizierò a scrivere il quarto riguardo il mio ritorno in Bosnia, perché è un altro fenomeno che è diverso, perché io ora non sono più quella persona che è partita, quasi trent'anni fa dalla Bosnia, ora torno dall'Italia, lì, e... in fondo sono ora italiana, io mi rendo conto, perché io ragiono completamente di... diversamente a confronto della popolazione locale, mi comporto diversamente, ehm, e mi pongo diversamente, spesso anche ho dei problemi in particolare con i maschi, perché lì sono maschilisti, arriva una donna, insomma, "Tu che vuoi", come per dire. Mi è successo, mi hanno occupato il parcheggio lì davanti il... il palazzo a Mostar dove abito, il mio parcheggio, ho chiesto il signore di andarsene, ha detto "Io voglio parlare con suo marito, non con lei".

**A:** Davvero?

**E:** Sì, addirittura [ride]. Io dico "Io ora chiamo la polizia e tu ci parli con..." [ride e si interrompe]. Per dire ci sono ora delle realtà... tutto diverso. Ecco: questa è una nuova esperienza e non solo. Ehm... insomma, quando sei fuori, dal tuo paese di origine hai molta nostalgia, quando ritorni ti rendi conto che l'hai idealizzato, che non è più quello che tu insomma vedevi da fuori, che c'è una realtà completamente diversa, però poi ehm la nostalgia ti viene per il paese dove vivevi, come l'Italia, però la mia fortuna che io, io sono un anno e mezzo che vado un po' in Bosnia un po' qua, che c'ho questa possibilità avendo anche due case eccetera, se no... è dura, eh? È dura.

**A:** Ma adesso ti sposti in maniera permanente però continuerai a tornare?

**E:** Sempre. E sempre sarò un ponte. E sempre continuo... credo che anche il quarto inizio a scriverlo in italiano.

**A:** Farai, diciamo, seguirai lo stesso metodo, diciamo. Di scriverlo prima in italiano e poi tradurlo?

**E:** Sì, sì. Credo di sì. Anche perché comunque ehm più facile ehm... sarà promuoverlo qua, perché a me serve, ehm, anche la scrittura in italiano, poi mi, mi da indicazioni anche nella traduzione, dare importanza a certe cose, eccetera, come dire. Comunque, qua è più facile organizzare i dibattiti su un tema di questo genere, figurati, Lega Nord mi organizzerà una marea di.... [ride] di, di pubb... di presentazioni, perché sono tornata nel paese di origine! [ride]

**A:** Un esempio!

**E:** Un esempio da non credere! Per dire, sto scherzando, però più o meno è questa la realtà. Comunque, sì, ehm, sì, sicuramente rimango sempre ehm, come dire, un ponte, poi... queste sono due mie realtà. Perché... e questa è ricchezza, scusami! Culturale, ricchezza in tutti i sensi, insomma, anche mo... per dire, anche per dire.... ora, ora li abbiamo organizzato un'associazione, io sono presidente onorario, si dice, no?, dell'associazione di donne che abbiamo organizzato a Mostar, e ora sto coinvolgono associazioni italiane per organizzare fare cose insieme, sia lì sia qua eccetera. Perché non essere questo ponte? Ehm... questa estate verrà una mia amica che è una scrittrice italiana, a Mostar, voglio fare una cosa ehm... insomma, ecco. Questo deve essere... questo, già che c'è questa possibilità, io divento un ponte. E sono già, tra questi due paesi, insomma, nel mio piccolo, giustamente.

**A:** Invece, diciamo, nella pratica, ehm, tu hai terminato il primo libro, hai subito pensato che avresti continuato o... dopo un po' diciamo ti sei messa lì e piano piano l'hai composto, il secondo? Come è andata?

**E:** No, subito no. No, quando ho scritto il primo libro ero molto insicura. Insomma, ancora ero molto insicura di quello... Io vedo, ora, quanto più facilmente scrivo, non ho dubbi, insomma... ehm, anche se poi Matvejevic mi ha insegnato che ogni cosa devo fare leggere ad altri, sentire il parere degli altri, prima di pubblicarlo. Però, comunque, ehm, primo libro quando ho scritto no... non c'ho pensato subito [al secondo]. Però, poi, dopo, nel secondo, quando ho vissuto il mobbing<sup>3</sup>, ho detto "No: a parte che mi serve per capirlo meglio, ma è anche un fenomeno del quale non parla nessuno". E poi io... io ho pubblicato il libro e ho continuato a lavorare nell'organizzazione! [ride] Questo pure è stato come per dire.... Eh, dopodiché gli ho detto "Guardate!".

**A:** E l'hanno letto?

**E:** Ah, gliel'ho regalato a tutti il mio libro in ufficio! A tutti quelli... peggiori, insomma! [ride ancora] Non so se l'hanno letto, credo di sì...

**A:** L'editore è sempre questo qui, Infinito?

**E:** No, il terzo, Fuoco edizioni... perché lui [Infinito] si è spostato, ora sta al nord dell'Italia. Prima stavano qua. Però forse vedrò, forse con loro, di rifarlo. Perché... forse... sta vicino diciamo Bologna, quelle parti, perché da Bosnia... vediamo un po', non lo so.

**A:** Ho capito. E... questi libri successivi è stato sempre l'editore a chiederti se...

**E:** No, sempre io.

**A:** Cioè dal primo in poi...

**E:** Sempre io sono quella che propone il tema e quello che io voglio scrivere. Su questo sono un po' dura, sì. Anche... Però credo che questo sul ritorno possa... credo che tutti avranno, come dire, sicuramente propongo a Luca [editore di Infinito], vediamo, ehm, sicuramente gli interesserà di più, insomma, perché comunque è un tema del quale poca gente scrive, no?, perché quanta gente ritorna dopo tanti anni dal... da un paese come l'Italia in un paese come Bosnia, insomma? Anche se in questo momento noi non sappiamo come andranno le cose nemmeno in Italia, comunque. Però, insomma, comunque, è un tema, se tu te lo vivi direttamente sulla pelle, insomma, è, è diverso, lo puoi scrivere bene, insomma, quando hai questa esperienza... è attuale. È molto attuale perché ci sono [migrazioni]. E tutti [ride] vedono questa ottica del ritorno, insomma, ora, no?, e vorrebbero, però... ormai la globalizzazione sta andando in una direzione... il mondo sta diventando un paese, no? Il che poi è bello. È bello anche... tutti piangono, quando li senti "Ah, i giovani se ne vanno", non solo in Italia anche in Bosnia, in Croazia, sentirlo in Serbia, dappertutto è la stessa cosa, e io dico sempre "Grazie a Dio, acquisiscono tante esperienze!" mi

guardano... [ride] Poi dico “Guarda, diventano delle persone, insomma, con belle esperienze, imparano tante cose, fuori, anche una lingua che non è poco, e insomma minimo una, anche di più, può essere così” e tutti mi guardano “Ma cosa stai dicendo?” e in fondo è così. Ormai... insomma, per chi vuol vivere un po' qua un po' là come sto facendo anch'io...

**A:** Forse è un caso ma proprio ultimamente mi è capitato di parlare con persone che tornano, o che dicono che cominciano a pensare di... all'idea di tornare, che magari prima non avevano mai considerato...

**E:** Però, comunque, sì... si può... si può, come dire, ricostruire tanto portando un'esperienza, da... come nel mio caso, io ora vedo con l'associazione quanto ci metto, come dire, la mia esperienza e quanto è... quanto serve lì questa cosa! A parte che non hanno quest'idea, non... non hanno questo di proporre, di proporsi, di, come dire... e già questo io in Italia... così che funziona, dal lavoro in poi, no?, devi sempre stare in ricerca e proporti. E avere delle idee... e trovare, insomma, come dire, come realizzarle. Invece lì, forse anche... ehm... è una cosa che è rimasta dal periodo socialista, no?, dove comunque lo Stato pensava a tutto, perciò le persone sempre da una parte i traumi di guerra, ma anche insomma di... da... da quella vita di prima, un po' addormentate. Perciò la mia... figura, ora, lì... cioè, un po' divento un esempio, e poi comunque una spinta per loro, comunque gli apri un po' la, la, come dire, gli apro la strada e questi iniziano anche loro, insomma. E da questo punto di vista... poi, comunque, conoscenza è importante, quando tu studi, lavori all'estero, e torni nel tuo paese, solo che c'è un altro problema, che poi lì hanno paura di me! Cioè, io sono, ho provato anche nella politica!

**A:** Ah sì?

**E:** Sì, ho fatto l'anno scorso, insomma, sono stata anche candidata lì.

**A:** Per cosa?

**E:** Lì a Mostar, per... per... per cantone, insomma, una cosa regionale, diciamo... Va bene, partito era nuovo, andato così così. Io pure non sono andata male, però... non, non è un partito, sono entrate due persone, insomma, però io ho avuto difficoltà per... dentro partito!

**A:** Ah sì?

**E:** Ma certo, perché ero una persona che si muoveva bene, facevo la campagna elettorale e mi bloccavano perché vedevano che comunque riuscivo a fare delle cose, e...e... ehm, e questo ti rendi conto che comunque quando vieni da fuori, con una conoscenza, insomma, e con un'esperienza, diventi un problema per i locali. Non ti vogliono, eh?

**A:** Perché cambiano troppe cose?

**E:** Ma no, perché hanno paura, perché sono, come dire, conoscono poco. E se hanno vicino una persona che sa più di loro, non... non la vogliono, cioè... dice: “Ora questa mi prende lo spa... prende il posto mio!”. Eh, una cosa pazzesca, dentro il partito ho avuto dei problemi! E questo tutto scrivo sul libro. Sì, sì, tutte queste cose le voglio scrivere. Per fare capire... comunque è un paese che è andato indietro, anche... culturalmente è tornato indietro molto, non solo. Anche il... il... il livello educativo, le scuole non sono più quelle di prima, gli insegnanti sono meno, come dire, bravi...

**A:** Con che momento lo confronti? Prima è quando?

**E:** Prima della guerra. Nel periodo quando era Jugoslavia. E ora che il paese è dopo la guerra, è diviso, o... hanno creato delle università, ora, c'hai piccoli posti, c'hai centro universi... Ma io dicevo: come [nome di località], aveva due scuole superiori prima della guerra, e ora è un centro universitario, ma da dove vengono questi professori? Cioè, tu per avere un centro universitario devi avere esperti! Non può insegnare qualsiasi... vuol dire che vengono chissà da dove quando come gli insegnano. Comunque i ragazzi non sono più preparati come prima. E tutto questo... crea... e io lo dico sempre, in Bosnia: se ritorna la diaspora una parte, le donne che si risvegliano, i giovani... qua noi possiamo mettere in piedi il paese. [pausa] Però dovrebbero ritornare le persone come ritorno io, insomma, di questo livello e anche più giovani di me, eccetera, che hanno studiato all'estero, hanno esperienze all'estero, eccetera, e potrebbero comunque molto migliorare il paese di origine.

**A:** E tu adesso quando tornerai pensi di occuparti ancora di politica?

**E:** No, io per ora sto cercando... sono lì. Non sono uscita. Però devo... ora, conosco di più la realtà, insomma, comunque io continuo, lavoro nella città, ci sono anche elezioni, proprio, della... del... della città... sicuramente ritorno nella politica. Perché io sono ehm... come dire, convinta che se ci riesco... posso dare un grande contributo, lì, insomma. È più facile se sei dentro la politica che, insomma, dentro le ONG o le, le associazioni. Io in questo momento do il mio contributo attraverso l'associazione. Ma se entri in politica, comunque, ehm, c'hai più possibilità. Anche se, devo dire, che i partiti sono... molto... chiusi. Non, non c'è una... è molto... c'è troppa dittatura dentro i partiti. Centralità. Uno... il pensatore... e dev'essere come dice quella testa lì, insomma, purtroppo come Stalin, ancora c'è stalinismo [indica me] un po' a quelle parti lì.

**A:** Ho capito. Dimmi una cosa, le cose che tu scrivi hanno sempre proprio un riflesso di una parte della tua vita, no?, della tua esperienza... [Intendevo chiederle se ha mai pensato di scrivere una storia 'di fantasia' ma mi interrompe.]

**E:** Sì però sempre è una parte esperienza, però, come tu hai notato, i temi sono forti! [ridacchia] La guerra: può essere un'esperienza banale? È banale? No! Il... anche qua, insomma, l'esperienza e questi confronti insomma delle relazioni con le donne in particolare come descrivo qua, insomma, e descrivo tutte queste donne, insomma, la loro integrazione, ma anche lo stesso mobbing... comunque sono esperienze particolari<sup>4</sup>! Ma anche il ritorno. E sono esperienze, però sono anche temi universali. Perciò, insomma, sì, vado a...

Però devi sapere una cosa: io ho riflettuto molto. Ogni scrittore usa sempre una parte della sua esperienza. Se tu leggi... io conosco tante persone che scrivono. E sono, ho visto che tanta.. cose, anche se scrivono un romanzo, comunque è parte di loro. Sempre così. Se... io scrivo su... altri, come in questo libro... nessuno riesce... nessuno è in grado di aprirsi così tanto, di darti tutte le informazioni che tu chiedi. Rimani sempre sulla superficialità. Se tu parli della tua esperienza, che conosci bene e conosci nella profondità, tu riesci, se hai, come dire, coraggio, di descrivere, andare proprio nella profondità attraverso questa esperienza. Non so se sono stata chiara. Perché comunque attraverso d'altri ehm è sempre superficiale, ti rimane.

**A:** Cioè, attraverso, dici, se parli di altre persone...

**E:** Certo, parli con le persone, le fai interviste, eccetera, però maggior parte rimane sulla superficialità, non va nella profondità. Ma quando tu hai una tua esperienza e descrivi proprio quella, tu vai nella profondità. In questo senso, secondo me, è positivo, ecco.

**A:** Hai mai pensato di scrivere una storia diciamo di fantasia o comunque non identificata con te stessa...

**E:** No. No. Questo è il mio stile... no, no. Questo è il mio stile e io rimango con questo stile, a scrivere. No, ma perché devo... nella vita succedono così tante cose, perché uno deve pure utilizzare la fantasia. Già fantasia per rifletterci, ti serve. Io, personalmente, non credo che andrò su questo. A me piace questo modo, mio e... ho creato, come dire, un mio stile, e vado avanti con questo.

**A:** Ho capito. Ehm.. un'altra cosa: tu sicuramente... non lo so: hai fatti qualcosa per Lingua Madre, perché ti ha scritto anche Daniela Finocchi<sup>5</sup>, se non sbaglio, una prefazione...

**E:** Ho pubblicato un testo con loro, ora sono anche alle... al... lì alle scrittrici, all'Expo Milano, attraverso Lingua Madre, sono entrata.

**A:** Perché hai pubblicato nell'antologia.

**E:** Quella...

**A:** Il libro che fanno con i racconti...

**E:** Sì, sì, 2012. C'è il mio racconto.

**A:** Ecco, e poi ci sono tante altre realtà, no?, in Italia, che sono per scrittori migranti. Ehm, come vivi tu personalmente l'esperienza di appartenere a questa categoria, ehm, di far parte di questo mondo, tra virgolette?

**E:** Bellissimo. Questo mondo è meraviglioso. Mi sono trovata varie volte alle presentazioni, insomma, di questa pubblicazione madrelingua, no?, sia a Roma, sia alla Fiera del libro di Roma,



sia alla Fiera del libro di Torino, eccetera, e devo dire che è un mondo meraviglioso. Perché comunque le persone che scrivono hanno certa sensibilità e ognuno fa parte in fondo è piccolo ambasciatore del suo paese. Perciò c'è questo, poi per me che io ammiro, insomma, il multiculturalismo, le differenze, eccetera... è bellissimo! Cioè, una cinese, somala, bosniaca, argentina, poi abbiamo iniziato anche ogni tanto vederci, organizzare anche qualche volta abbiamo fatto le cene, ognuna prepara il piatto del suo paese di origine, ma proprio una ricchezza meravigliosa! Bellissimo, questo mondo. Daniela [l'organizzatrice del concorso Lingua Madre] è una persona meravigliosa, perché riuscita a mettere in piedi un progetto così bello e così importante con le donne, e alle donne proprio serve, eh, perché... come dire, noi abbiamo dei... ehm... come... storicamente siamo state ehm represses, insomma. Dentro la famiglia, dentro la società, attraverso... noi portiamo anche le parti delle madri, no?, e tutto sta dentro di noi. E invece attraverso la scrittura noi usciamo fuori diciamo da questa nostra chiusura, no?, delle nostre insicurezze. E poi, sì, proprio si vede la crescita che queste persone hanno una certa sensibilità, una certa apertura, è bellissimo. Un mondo bello. È bello anche leggere, sentire, in particolare anche se qualcuno legge qualche cosa nella lingua madre, eccetera, ma anche in italiano, sentire anche questi accenti, diversi, sentire parlare del proprio paese, di questi colori, di questi sapori, insomma, è bellissimo.

**A:** Anche in altre occasioni ti è capitato di... diciamo partecipare a delle iniziative di scrittori migranti...

**E:** Sì, anche qua a Roma abbiamo organizzato qualche volta... io, insomma, con la consigliera Tatiana, non so, che era consigliera aggiunta del Comune di Roma, qualche volta c'erano le ucraine, russe, l'Europa dell'Est, abbiamo insomma creato, un periodo, abbiamo organizzato degli incontri...

**A:** Non ho capito bene: cioè, era una cosa organizzata dal Comune di Roma?

**E:** Sì, la consigliera aggiunta, che era un'ucraina, Tatiana, non so se la conosci, che organizzava diciamo questo mondo dell'Est. E lì ci siamo anche incontrate noi donne dell'Est che scriviamo e abbiamo organizzato qualche presentazione insieme, letture insieme, ehm, il... e non solo. Lì anche diciamo ehm... anche ehm il cibo, abbiamo messo insomma un po' mischiato sia le, le, lettura, sia cibo ehm... Comunque bello. Sono belle iniziative. Sì, mi è capitato anche in questa occasione ora se ci penso bene, anche... L'Europa dell'Est, sempre a Roma.

**A:** Per te significa qualcosa questa Europa dell'Est... ehm... ha senso mettere insieme queste persone...

**E:** Sì. Abbiamo parecchie cose in comune. Sì. Non sembra, però...

**A:** Per esempio...

**E:** Beh, noi siamo... maggior parte siamo slavi, no? Si sente le lingue sono simili. Ehm nel, nel ragionamento abbiamo simili... Siamo duri, eh, siamo dure noi donne dell'Est, in particolare, determinate, insomma, molto più che italiane! Hai notato questo?

**A:** Forse sì...

**E:** Eh. E poi abbiamo per dire, se tu pensi... solo la letteratura russa, quanta gente in Italia la conosce? Noi dell'Est... dell'Europa dell'Est, tutti! Cioè, per noi Tolstoj, Dostojevskij... cioè, ho un'amica bosniaca, m'ha detto: "Sai mi sono innamorata di un ragazzo italiano... perché sa chi è Anna Karenina!" [ride tanto] Per dire! Vabbè, per chi ha certa sensibilità verso queste cose... però, comunque sì. Ma anche il cibo! Abbiamo anche delle cose... Noi tutti dell'Europa dell'Est mangiamo l'insalata russa, no? La prepara... preparano tutti. No, ehm... ci sono, ci sono tante cose simili. Anche nel folklore.

**A:** Ah sì?

**E:** Sì, anche folklore. Perché tante volte sono stata alle feste ucraine, moldave, organizzate, russe, noi abbiamo tante cose simili. Però, ripeto, cioè, l'ho scoperto anch'io facendo queste iniziative a Roma.

**A:** E... secondo te, tra, appunto, questa letteratura migrante e la letteratura italiana, diciamo la realtà letteraria italiana, che rapporto c'è?

**E:** Oddio... comunque, ecco, a Lingua Madre per dire, lì ci sono anche italiane che scrivono. Ehm... credo buon rapporto. Buon. Perché io vedo, io ho alcuni amici italiani che scrivono e... che ehm che... come dire, ehm, ci aiutiamo, non so... comunque per qualsiasi persona che inizia a scrivere, non è semplice, perché oggi giorno sempre di meno ci sono i soldi per, come dire, per la cultura. Cioè, devi muoverti tanto per promuovere un libro. Comunque c'è una solidarietà, c'è... poi c'è la curiosità, anche, uno verso l'altro... io... ho tanti amici, sia a Roma, ma anche fuori Roma che scrivono con i quali, che sono italiani, ho ottimi rapporti. E non solo, ripeto, cerchiamo anche di fare delle cose insieme. E poi sui temi ci sono anche delle persone che sono interessate a temi di questo genere ehm... io, il mio amico Gianguido Palombo, che scrive proprio, insomma, sia sulla cultura italiana ma anche questa, questo miscuglio, lui ha origini siciliane e ha vissuto ehm per lungo a Venezia, ora vive a Roma, e questo miscuglio della cultura, insomma, e, e, come dire italiana, e lui... spesso uniamo queste forze, perché poi in fondo troviamo anche nel mio libro, io dico sempre, una parte della Sicilia c'è anche in Bosnia, che è arrivata attraverso i turchi che hanno portato l'Islam, e comunque l'Islam arriva dagli arabi e un po' di cultura araba che poi si trova anche in Sicilia, che io ogni volta che vado giù trovo sia nel cibo, sia nella mentalità, sia nell'architettura, e siamo... ehm questa parte che c'è anche... da noi.

**A:** Ma... può un migrante scrivere e non far parte di questo, non parlare di ehm qualche cosa che riguardi o il suo passato o... da dove viene, o... ehm... questo aspetto multiculturale... è possibile secondo te?

**E:** Senza, dici, non entrare nella sua propria cultura? Non ho capito bene la domanda...

**A:** Da quello anche che mi dicevi prima, mi descrivi ehm il mondo della letteratura migrante come quello di persone che – dimmi se ho sbagliato a capire – anche di persone che sono in grado di portare qualche cosa che viene da lontano, no?

**E:** Chiaro! È una ricchezza! Chiaro che la persona che comunque propone attraverso la sua scrittura, parla del suo paese, della sua storia... della Storia, della cultura, che è una novità, ma fa conoscere agli italiani! Purtroppo c'è superficialità, in giro, troppa, poca conoscenza, in particolare oggi giorno sul, sulle persone che vengono dal mondo dell'Islam, e che li trattano, insomma, ehm, come per dire, come fondamentalisti, eccetera. Invece, una persona che descrive bene, che scrive, insomma, su questa cultura, comunque può avvicinare, ehm, diciamo, ehm, gli italiani agli stranieri! Cioè, migliora l'integrazione ma anche conoscenza, perché comunque è una ricchezza.

**A:** Ecco, allora io chiedevo: può non fare questo? Può un migrante scrivere ma non fare questo...

**E:** Ah, fare il contrario?

**A:** Non occuparsene. Ma ora è anche una curiosità, perché mi hai parlato...

**E:** Vabbè, certo, un migrante può anche scrivere cose che non c'entrano niente con... sulla cultura. Non so, avere fantasie di scrivere... Io ora sto ragionando se conosco qualcuno di questi giri che... insomma, poi conosco in Italia dei giri, insomma, sono stata in varie parti... che scrive qualcosa... sto ragionando, però non mi viene in mente, non so... [pausa] che è diverso, ma in fondo, non conosco nessuno, devo dire la verità.

**A:** Ma era una domanda anche ipotetica...

**E:** Ho capito, ma perché no. Ci sono quelli che disegnano, quelli come si chiamano... con le fantasie, coi disegni... ci sono queste cose, potrebbe essere... Oppure uno che scrive, non so, può essere anche che scrive ehm... così, del, della... come si chiama... del futuro, delle cose... Però, ripeto, io non conosco, veramente, [ridacchia] tutti quelli che io conosco di questo mondo, dei migranti, parlano del proprio paese. Perché abbiamo tutti nostalgia del proprio paese! È quello che... che sta dentro di noi, credo che è normale che la persona che vive all'estero e scrive, che scrive sul suo paese.

**A:** Ho capito.

**E:** So che anche i grandi, tutti... ehm... quando vanno... all'estero, comunque scrivono migliori pezzi sul proprio paese.

**A:** Cioè?

**E:** Tipo Gogol', no? E lui è stato a Roma per tanto tempo, e ha scritto migliori cose stando a Roma sulla Russia.

**A:** Ah, ho capito cosa vuoi dire.

**E:** Hai capito? Cioè, perché comunque quando sei lontano tu vedi molto di più, sei riflessivo, non hai influenza della tua gente, non, non c'è... hai nostalgia, e lo vedi con un occhio diverso, perciò è normale che uno straniero scrive comunque molto sul, sul multiculturalismo, sulla sua terra, oppure anche perché comunque deve integrarsi, ma tu per integrarti devi farti conoscere. E questo è il migliore modo, attraverso la scrittura, tu fai conoscere te, fai conoscere la tua cultura, fai conoscere il tuo paese.

[La registrazione si interrompe e alcuni minuti sono perduti. Quando riprende, Enisa racconta del suo progetto di “ritorno” in Patria]

**E:** Perciò... vabbè, non so se hai altre domande, credo che ho parlato troppo...

**A:** No, no, assolutamente, non hai parlato troppo! È normale, facciamo una conversazione, qualcosa mi servirà e qualcosa...

**E:** Ma tu chi hai ancora scelto?

**A:** Sono diverse le persone. Elvira Mujčić la conosci.

**E:** Sì lei è bosniaca. Lei è brava. Elvira è brava. E poi lei è di Srebrenica. Ha perso familiari... Forte, Elvira.

**A:** Qualche autrice albanese...

**E:** Sì anche loro scrivono, ho visto anche loro scrivono per Lingua Madre. Ora stanno uscendo anche serbe.

**A:** Ah sì?

**E:** Sì. Però... ehm, dell'Est siamo, noi bosniaci siamo di più. Sì, siamo parecchi. E... no, no, questo ho notato io. Noi e l'Albania... però stanno uscendo sia serbe sia croate.

**A:** Qualche autrice croata la conosco. E poi anche romene.

**E:** Anche romene. Giusto, anche loro. Comunque ho notato che... i russi, ucraini, scrivono poco in lingua italiana.

**A:** È vero.

**E:** Perché, mi sono chiesta?

**A:** Non lo so.

**E:** Il rapporto con la lingua. Questo è legato al rapporto con la lingua, proprio, la lingua madre, secondo me.

**A:** Cioè, con la propria lingua...

**E:** Sì. Sì. Come... tradirla.

**A:** Ah sì?

**E:** Secondo me. Non lo so. Perché voi siete bravissimi, i russi scrivono in un... Però in italiano non ho notato tanto che scrivono...

**A:** In Italia non ci sono tanti russi. Non tantissimi.

**E:** È vero anche questo.

**A:** Tanti ucraini. / **E:** Però ucraini sì! [diciamo allo stesso tempo]

**A:** Molti, e moltissime donne.

**E:** E moltissime donne. E pure donne laureate, e non solo, però scrivono poco.

**A:** Eh, sì, però anch'io mi sono fatta questa domanda, però non avevo una risposta

**E:** Ma nemmeno io, però ragionando: cosa può essere? Perché ucraine sono tante, eh? E non sono niente... niente meno, come dire, culturalmente aperte, dalle romene, o dal... ehm, dalla, come si chiama, dalle albanesi, insomma, i livelli sono più o meno gli stessi, no? Non puoi dire “Guarda, quelle sono arrivate ignoranti”, no, sono tutte laureate, tra l'altro, maggior parte di loro. Però non scrivono. Non so che cos'è.

**A:** È una bella domanda.

**E:** È da indagare, insomma, su questo.

[Mi chiede quando finirà il mio corso, quante autrici ho intervistato finora. Mi dice di essere stata in Bosnia negli ultimi tre mesi e che è stato un caso che io sia riuscita a trovarla nell'unico periodo a Roma. Mi chiede della mia ricerca e chiarisco che ha come focus la violenza e il come ne parlano le donne migranti che scrivono in italiano.]

**E:** Ho capito. Certo, sì, è vero che secondo me, comunque, scrivendo, come dire, ehm, sulla violenza qualsiasi, perché io, ripeto, i miei libri, te l'ho detto già, lo utilizzo come una terapia, insomma, perché ha questo effetto su di me; perché ten... dentro... per me è stato molto violento quello che è accaduto nel mio paese, insomma, eccetera, ma non solo: noi teniamo, noi portiamo dentro tutta la violenza anche storica, di un paese, di una famiglia, che è stata come dire attraverso il dolore che si trasmette e come bagaglio... io l'ho scoperto durante, diciamo, la guerra, che io avevo questo dolore forte che portavo dentro di me perché comunque era legato alla mia famiglia che tu poi leggendo lo hai capito nel mio libro, si capisce bene, insomma, eccetera. Ehm... è una, come dire, liberarsi del dolore, significa. È molto importante scrivere, raccontare delle cose che ci turbano dentro e in questa maniera ci liberiamo.

Il problema della, della guerra da noi è stata che nessuno vuole parlarne oggi di questo dolore; il dolore aumenta. È successo anche nella guerra precedente, dopo la guerra non si è parlato, non si è mai risolto, è scoppiata un'altra guerra e la violenza è aumentata, perché è stato un genocidio terribile, lo stupro etnico, eccetera. E se – infatti, io continuo a fare le lotte, anche lì su facebook, eccetera, che attraverso insomma i miei messaggi alle conferenze – che noi dobbiamo parlarne, per non portare questo dolore alle future generazioni che diventa ancora peggio per loro. Perché se noi non ci liberiamo comunque aumenta... e generazioni future diventano violente, ma non perché sono loro, ma perché è stata trasmessa questa violenza attraverso il dolore. Che deve... e scoppia, prima o poi scoppia. Ha bisogno di esplodere, insomma, di farlo uscire fuori.

Invece, se noi parliamo, se noi risolviamo le cose, se non le teniamo, se siamo aperti, se parliamo anche sulla violenza, se parliamo di noi, su tutto quello che ci turba, comunque ci liberiamo e diventiamo meno violenti. Prima di tutto con noi stessi ma anche con altri.

Perché... io sono convinta che le persone non si legano attraverso amore, si legano attraverso dolore. Noi... con inconscio, non consciamente, ci leghiamo alle persone perché hanno delle cose comuni con noi, che è legato al nostro dolore. E noi non siamo consapevoli di questo.

**A:** Forse sì.

**E:** Sicuramente. Di questo sono convinta. Perché poi dopo, quando scopri di più la persona, ti rendi conto che voi avete tante cose che sono legate proprio al dolore, alle cose insomma del passato, un po' tuo, della famiglia o di qualcosa, ecco. [ride] Eh, forte, sei, hai scelto un tema...

[Mi chiede che ore sono, ci salutiamo]

NOTE:

<sup>1</sup>Il libro *Il nostro viaggio* (Infinito, 2008) costituisce un resoconto dettagliato di come l'autrice, immigrata in Italia prima dello scoppio della guerra in Jugoslavia, si interessa della vicenda a tal punto da organizzare forme di aiuto a profughi e fino a dedicarsi per intero alle missioni umanitarie, attraverso organizzazioni di diverso tipo e di iniziativa propria, a favore delle popolazioni colpite dalla guerra. Tale carriera non si interrompe fino al momento attuale, in cui l'autrice forse abbandonerà l'ultima ONG dove lavora per iniziare nuove attività in Bosnia.

<sup>2</sup>Ultimo romanzo dell'autrice, pubblicato con Fuoco Edizioni, 2014.

<sup>3</sup>Vicenda che, completa di tutti i passaggi e operazioni legali intraprese, racconta dettagliatamente in quel romanzo.

[4](#)Si riferisce rispettivamente al primo libro, *Il nostro viaggio*, dove racconta delle attività che intraprende per aiutare persone colpite dalla guerra in Bosnia, e al secondo, *Io noi le altre*, nel quale racconta il mobbing subito e parallelamente descrive una serie di donne incontrate nel corso degli anni – prevalentemente straniere – ognuna delle quali con una storia personale.

[5](#)Mi riferisco al Concorso letterario Lingua Madre per donne straniere che scrivono in italiano e all'organizzatrice dello stesso.

ANILDA IBRAHIMI  
22/09/2015, Roma  
Durata: 1h35

**AB:** Dimmi una cosa, io ecco da cosa vorrei proprio cominciare: che tu mi racconti come è apparsa la scrittura nella tua vita, sin dall'inizio. A me quello che interessa è il tuo rapporto personale con la scrittura, in primo luogo.

**AI:** Oddio... dovrei partire dall'infanzia...

**AB:** Dall'inizio.

**AI:** ....No, no, nel senso che nella mia vita non è che è apparsa la scrittura: la lettura, all'inizio. Da piccola ho letto, ho letto di tutto, ero una bambina che il mio tempo libero era un po', credo, per... contraddistingue tutti i Paesi, diciamo... non soltanto... *oltre il muro Berlino*, i Paesi durante il comunismo c'era questa cultura comunque della lettura, cioè tutti i ragazzi avevano, c'erano queste biblioteche grandissime, del paese, del villaggio, dei centri abitativi, comunque c'era questa usanza che si andava al tempo libero al centro culturale, al, dei, dei *pioner*, si chiamavano all'epoca di nostro zio Enver, o comunque a casa, e si passava il tempo a leggere. Ehm... quindi mi sono approcciata soprattutto come una grande lettrice. Ho iniziato vabbè, gli autori albanesi, poi non è importante, perché poi all'epoca vabbè... oltre il più noto, è inutile parlare perché non è che sono così noti tranne Ismail Kadarè, che lui è l'unico... però no, da bambina, al contrario di quello che si pensa poi che noi eravamo così isolati che non c'era nulla da leggere tranne la letteratura del realismo socialismo che era tutta politicizzata e piena di slogan, eccetera, c'era... io almeno, perché poi ehm ognuno c'ha la sua verità e non è detto ehm non debba per forza, ehm, che la mia verità oscura quella degli altri, perché ne ho letto, ne ho lette di tante, testimonianze in questi anni e ti dice sempre che il regime vietava tutti i libri, di traduzione o così del capitalismo, del mondo fuori. Ehm... non è vero per quanto mi riguarda, perché tutti autori russi io li ho letti durante la mia adolescenza e non era nessuno vietato. È vero, forse, è vero che più che... veniva più inneggiato e più amato anche dalla scuola eccetera Maxim Gorkij nei confronti di Dostojevskij per dire, però erano entrambi tradotti e chi voleva li poteva leggere. E quindi al contrario di quello che si pensa c'era una vasta scelta nella letteratura, ho letto tutti gli autori ottocenteschi russi, tutti quelli francesi, ricordo che a dieci anni ehm... piangevo e passavo le mie serate con David Copperfield, tant'è che quando mi è nato il primo figlio maschio l'ho chiamato David in onore di questo ragazzo che mi ha accompagnato per tanto tempo, del, della mia inf... più che infanzia diciamo il passaggio tra infanzia e adolescenza, perché l'età dieci, undici, dodici, quei tempi lì, che lessi tutta l'opera di Charles Dickens e poi... sono andata oltre, al liceo...

Però per concludere di fatto sta che c'era una vasta scelta, uno poteva leggere e poi se vogliamo parlare che era vietato Camus o Kafka questo è un altro... esistenzialismo, per forza, no?, doveva essere... perché era una dittatura senz'ombra di dubbio. Poi, se vogliamo parlare poi di cosa... se, se, se, noi eravamo così incompleti perché ci mancava un Kafka o un Camus è un'altra storia. Io mi sono sentita molto completa, molto... libera delle mie scelte di lettura, forse perché non sapevo altro, ed era pure questo, ho scoperto autori che a me mancavano dopo i vent'anni, io ho avuto diciott'anni, sì, avevo diciott'anni quando è caduta la dittatura quindi ho fatto in tempo a completare tutte le mie letture. Però il primo approccio con la letteratura in generale e con la scrittura e da grande lettrice che rimango tutt'ora perché io leggo, leggo leggo e continuo a leggere anche autori contemporanei, diversamente da tanti scrittori che dicono "io non leggo, leggo solo letteratura ottocentesca", io leggo entrambe e continuo a leggere.

Invece di scrittura propriamente parlando... Ricordo che sono stata molto brava a scrivere i temi. Avevo dei problemi spesso perché non riuscivo... le cose che scrivevo non erano pertinenti al... i temi nostri da bambini riguardavano sempre Madre Partito, e quindi... ovvio che a volte se uno vuole sbizzarrirsi o... raccontare o far vedere, stupire la professoressa che ha un linguaggio più

evoluto casca male, perché ancora i miei amici, tanti, che, che ho avuto durante le scuole medie o al liceo mi dicono che tutti i miei temi non prendevo mai 10 pieno, arrivavo a 8, 9, perché erano... troppa fantasia, oppure, la, la professoressa mi scriveva una “Esagerata!!!” con tre punti esclamativi... Quindi ero abbastanza esagerata. Uno dei temi che ricordo tanto è il primo che ho voluto uscire proprio, non era proprio pertinente al futuro “Immaginate il vostro futuro”, io il mio futuro l'avevo immaginato mentre ricevevo un Premio Nobel. [ride] Nel mio futuro, però... era molto buffa la cosa perché non avevo mai visto una cerimonia, perché all'epoca non c'era Internet e la TV nazionale non è che aveva... però avevo visto una cerimonia degli Oscar di Sofia Loren, quindi avevo adattato tutta la... il red carpet e tutto il tappeto eccetera... quindi avevo fatto questa... avevo tredici anni... ero in terza media, mi sa e...

**AB:** Premio Nobel per...

**AI:** Letteratura, ovviamente! [ride] E quindi ehm... il primo, il primo ricordo di questa... proprio che io avrei potuto scrivere un giorno era che ho adattato tutta la scena che avevo visto alla TV durante, mentre Sofia, cioè era la notte degli Oscar, mi sa, e Sofia Loren era un'attrice molto amata anche in Albania, perché il neorealismo italiano, la Ciociara, e tutto quanto, quindi avevo descritto la scena giusta e il tappeto rosso, i tavoli, eccetera, però adattando di fatto che la protagonista ero io che ritiravo il Nobel. Quindi proprio una... a ricordarlo, a volte ho cercato anche di recuperare, perché poi li hanno custoditi a scuola questi quaderni, saranno bruciati, andati persi... però era molto... cioè [pausa] più per un motivo non letterario, no?, perché alla fine io non mi credo di essere nessuno, quindi non recuperare per il valore, però per la tenerezza che mi faccio e per l'ingenuità [ride] il personaggio.

Poi, a sedici anni ho scritto un quadernino di poesie e [pausa] anche lì quando ricordo, rammento, è molto buffa la cosa perché mi vergogno un po'... mi faccio tenerezza da sola anche lì perché ero molto, molto, molto influenzata dalla poesia francese, soprattutto da Paul Eluard, Jaques Prevert, tutti questi... Charles Baudelaire, più tardi... E quindi si sente una forte impronta francese e questo quadernino l'ha letto mio padre e... e niente. Finito lì. Ho detto: “Ah, voglio fare la poeta, ho deciso che...” E intanto mio padre mi ha detto di studiare invece di perdere tempo con, con... con diciamo con queste fantasie. E niente, poi dovevo andare all'Università, ho scelto lettere, anche lì tanti dibattiti in famiglia, perché mio padre mi aveva... forzato, mi aveva iscritta all'università di giurisprudenza, dovevo studiare legge, perché per lui letteratura era una cosa, cioè, non era un mestiere: si può essere colti anche diversamente, ma contrariamente ho scelto lettere. Però c'è da dire che esiste, perché questo [quaderno] me l'hanno [pubblicato]....

Io l'altra settimana sono stata al Festival della Letteratura Mediterranea e praticamente c'era questo... professore universitario di... di Cosenza, se rammento... se ricordo bene, che anche lui mi ha chiesto, esattamente mi ha detto “Però esiste nella Biblioteca Nazionale albanese una raccolta di poesia scritta in albanese”. Io ho una copia... te la faccio vedere... una copia ce l'avrei pure, perché all'epoca... ecco mi sa che l'ho individuata... [cerca negli scaffali] ecco. È vera questa cosa perché questa, questo materiale è scritto dai diciotto ai vent'anni. [mi mostra la pubblicazione] E io... lui crede, comunque, che...questa è stata pubblicata nel '96, mi pare.

**AB:** Quindi questa è la tua prima pubblicazione.

**AI:** Pubblicazione che io, a dire il vero, non sapevo che esiste ancora, pensavo che era una cosa così, non... non avevo idea delle pubblicazioni, dei contratti... Questa casa editrice nemmeno ho... ho ricordi abbastanza... eppure esiste un libro.

**AB:** Ma come è successo? Tu vivevi ancora lì?

**AI:** Io sì. Io questo si vede che l'ho mandato per posta in qualche casa editrice che poi l'ha pubblicato.

**AB:** Ah, senza mettersi d'accordo con te.

**AI:** Sì, io l'ho visto soltanto quando l'ha pubblicato. Quindi praticamente questo è il primo testo, come ti dicevo abbastanza... di tutta la poesia francese... tanto è che se vai a vedere, come prefazione ho messo come diciamo inizio c'è un verso di Paul Eluard. Quindi come primo testo scritto c'è anche questa cosa.

Non mi vergogno, provo tenerezza, perché mi dicono che rinnego il fatto della poesia: la poesia è presente nei miei testi, anche durante, anche... durante la stesura dei romanzi io faccio molta fatica a tenere a bada un po' la vena lirica, perché spesso sento che esco proprio fuori alla narrazione e... a volte i miei editor anche loro fanno fatica, mi dicono sempre, nel, durante la stesura o quando abbiamo finito che dobbiamo finire il testo, mi dicono "Troppa lirica, non serve", oppure mi mettono [una nota] e io devo rielaborare il materiale. Anche adesso ho proprio nella stesura del quarto [romanzo] sto ricontrollando tutto il romanzo per uccidere un po' quella vena lirica che...

Quindi quella mi aiuta tanto nella mia prosa, però non mi sento una poetessa. Era una cosa piuttosto... Sono pigra di natura e... [pausa] alla fine mi rilasso troppo e il romanzo è un lavoro molto molto... molto complesso. Devi lavorare, ehm, tenere comunque i fili di tutta la storia, certe storie perché poi la mia scrittura ha anche come sfondo la Storia, la Grande Storia e poi queste piccole storie che si intrecciano, si inseriscono, cambiano, il mondo che cambia e poi le piccole storie... come ci cambia noi la Storia senza che noi ci accorgiamo e poi a distanza di anni poi abbiamo capito che noi siamo altri anche grazie a un evento che al momento è successo però noi non eravamo nemmeno... coscienti del fatto. Quindi questi temi a me mi... mi interessano parecchio e quindi è una grande fatica stare sempre... ehm... forse essendo anche un po' pigra ho trovato, a diciott'anni, la... il modo di scrivere [ride] perché magari la scrittura mi piaceva però il modo più veloce erano le poesie, no, che non mi dovevo inventare niente.

Poi ho capito che a me non... non, non sono una poetessa e lo dico tranquillamente. E ho capito che la narrativa è... è la strada che... che, che, la, la mia strada in un certo senso, anche se lì poi c'è da dividere il concetto di scrittrice – narratrice, anche questo con grande tranquillità dico che mi sento più narratrice che scrittrice.

**AB:** Che valore dai a queste due cose?

**AI:** Ma io parto sempre perché ho una storia... Non ho bisogno di scrivere. Ci sono autori che dicono "io non potrei vivere senza la scrittura: scrivo, scrivo, scrivo" e poi diciamo... ehm... [pausa] che ho scritto, cioè, non so chi era il poeta che aveva questo verso "Scrivo mentre..." Invece io non scrivo affatto. Io leggo. Il mio rapporto con la letteratura è tranquillo. A me basta che non mi pri... nessuno mi priva della letteratura in generale, che posso leggere ovunque e in qualunque momento. Invece il rapporto è questo: io parto spesso da una storia. E sono lenta perché prima devo realizzare quale... Parto da una storia che io voglio raccontare e poi arrivo alla scrittura, cioè... però come base non è il processo contrario: ho notato tanti scrittori che scrivono il romanzo ma ancora non hanno la storia, cioè "Io devo scrivere, però vado avanti e vedo". Invece io prima di scrivere, io so esattamente la storia, i minimi dettagli, i movimenti... raramente un mio romanzo è cambiato dalla prima all'ultima stesura. La storia non cambia mai. Possono... possono esistere varianti diversi di capitoli diversi perché ho notato che fa fatica il lettore starmi appresso oppure capire la storia, quindi posso cambiare piccole cose. Però come storia, inizio-centro-fine, la storia è quella e quella rimane. Quindi ecco perché dico che... a me piace narrare, anche per il fatto che vengo da una cultura orale, mia nonna mi raccontava le storie ma non è il [pausa] il solito discorso di qualunque scrittore o di chi scrive in generale in tutto il mondo che dice che "ho sentito i racconti di mia nonna e sono diventato..." no, non è questo. Il fatto è che mia nonna era analfabeta, quindi era l'unico modo. Veniamo da una società che era abbastanza contadinesca, che non aveva, non era andata a scuola, una società che la cultura... la cultura, ma tutto ciò che riguarda la storia di un Paese, quindi l'ha trasmesso oralmente, c'è una trasmissione generazionale in questo senso.

Ma anche a livello femminile c'è un'educazione alla vita che si faceva alle ragazze, alle fanciulle che si affacciavano alla vita. Non c'era educazione sessuale, sentimentale, quella che sia. Con le madri non c'erano questi rapporti di questa generazione d'oggi che ha un rapporto anche meno formale e più libero, nel sapere, sia sui sentimenti sia anche sulla sessualità, sul cambiamento del corpo, eccetera. Invece una volta tu... questa educazione era affidata a questi racconti, erano queste donne della famiglia che nelle feste o durante le serate d'inverno, durante quando andavi in



visita dalla vecchia zia o... tutte queste situazioni al femminile, le donne che si raggruppavano in una stanza senza la presenza degli uomini e... si raccontavano queste storie di una zia o di un... cioè quelle storie al femminile che però a distanza di tempo ho capito che... fu la mia educazione sentimentale, la preparazione alla vita e... non soltanto a livello di scrittura che a me è servito, un giorno, però io ho fatto tesoro anche a livello personale. Io... spesso ho realizzato nella mia vita che ho avuto questa forza, sono una donna abbastanza forte, e... mi ritengo molto forte... e anche emancipata, a modo mio... per quanto poi si pensi che le società patriarcali hanno... diciamo, una forte impronta di educare le donne sottomesse al marito, è contrario, perché matriarcato è... soprattutto nel patriarcato... le società patriarcali mediterranee c'è questo gioco, patriarcato-matriarcato, come se fossero due facce della stessa medaglia. E il fatto che io-uomo regno fuori casa, però consegno il potere, cioè il potere dentro casa ce l'hanno le donne ma... la madre, di solito, però è un gioco molto bislacco e molto... profondo, perché il potere che il figlio maschio dà alla sua madre un giorno è come se fosse una riconoscenza, perché la madre a sua volta quando il figlio maschio è piccolo gli consegna il potere dicendo "io madre consegno il potere a te, figlio maschio, e purché sia un giorno ritorni da..." quindi un gioco tra nuora, suocera... il matriarcato mediterraneo è molto molto interessante, anche sotto questo punto di vista, perché è una società patriarcale con... donne molto forti, perché in Albania paragonando poi con altre situazioni in giro per il mondo, in altri Paesi, è molto diverso: perché la... diciamo la cultura da dove vengo io ha sempre, non lo so se anche tu hai notato, eccetera, che le donne... io sono la seconda magari che tu conosci dalla stessa area geografica<sup>1</sup> però sono donne molto risolte, in un certo senso. Sono forti, non sono donne sottomesse, che stanno...

E... io, a modo mio ho imparato comunque a affrontare... a essere madre, anche, mi ha aiutato tanto. Mi ha aiutato tanto di crescere i miei tre figli, di fare la compagna, di fare la donna di casa, di fare la donna che lavora fuori, eccetera, tutta questa trasmissione di madre in figlia, tutta questa cultura al femminile trasmessa da generazione in generazione tramite questa oralità, tramite questi racconti. E... [pausa] e poi è vero pure, poiché i ricordi al... al livello... questi livelli, i ricordi poi si riformano. Io credo che la memoria nostra non è semplicemente un pozzo, no?, dove noi andiamo attingere, prendere qualcosa ogni volta, un ripostiglio. È come un archivio di... di produzione. Io ogni volta che ritorno vedo che i miei questi miei ricordi è come se fossero modificati. Modificati perché l'identità mia è cambiata. Perché io adesso le vedo quelle cose che vado a cercare con gli occhi di una donna che [ha migrato]... c'è anche l'interazione, poi, con il luogo d'arrivo. Io adesso questi ricordi non li prendo più come una ragazza, se fossi rimasta a Tirana come le mie cugine, no? E lì i ricordi sarebbero stati anche altri. Invece, modificati magari a modo con... la modernità che è arrivata in quel paese. Invece i miei ricordi, l'archivio di produzione come mi piace chiamarlo, è... è cambiato... in interazione con il luogo dove vivo: l'Italia.

Anzi, ti racconto una cosa molto importante, interessante, che io vorrei fare un romanzo un giorno, se... non farò più figli [ride]. Se smetto di fare figli posso fare un sacco di romanzi! [23:38 qualche parola indistinguibile mentre ride] Una volta... io c'ho... questa cugina che vive a Detroit, in mezzo alla neve, fa il medico, è una persona... durante la... [pausa] diciamo quando è successo tutto il fatto, dopo la caduta del comunismo, l'hai visto pure in Russia, in tanti altri paesi, c'è una disgregazione ma c'è anche una... diciamo... "andare", no?... la gente, dopo gli anni '90, è stata come una malattia, "vado a vedere oltre... che c'è, il mondo, cos'è il mondo". Le motivazioni possono essere economici, politici, al momento, ma spesso anche per fare il giramondo: "voglio vedere il mondo, voglio vedere oltre", oppure causali, puramente casuali, perché uno c'ha un cugino... E così è successo anche nella mia famiglia. Quindi c'ho questa parte di famiglia che vive in America e lì son tanti cugini e cugine, una in particolare cui io sono molto legata e a volte parliamo su Skype, queste cose... diciamo... Viber... tutti i programmi moderni... e ci siamo viste in questi anni molto poco. E... [pausa] ho notato che gli stessi ricordi miei... tipo "Quando... quella volta che noi... al fiume, di notte, uscimmo senza il permesso di nonna..." oppure "Quando ruba... abbiamo rubato quelle prugne nel..." i ricordi che hanno a che fare con delle ragazze,

pre-adolescenti... i suoi c'hanno una sorta... quando lei racconta, a me non risultano le sue cose, perché sembra un film americano. Lei che racconta: “Quella volta che ci hanno dato appuntamento quei ragazzi, che noi siamo andate al fiume e ci siamo svestite a fare il bagno, poi arriva la...” “La polizia nel villaggio di nonna non c'era!” “No, no, qualcuno, lì, qualcuno insomma, perché hanno chiamato qualcuno” “No, non hanno chiamato perché non c'erano neanche i telefoni”. E quindi nei suoi... tutto torna: perché il fatto che noi siamo uscite di casa, siamo andate, in quel momento in quel luogo preciso, è molta precisa la geografia, è molto precisa la cronologia degli eventi, però tutta l'interpretazione è un'interpretazione che io ho paura che vivo un film americano, no?, di questi ragazzi, a Texas, in mezzo al nulla, mentre escono di notte... mentre è impossibile accadere ciò che lei racconta. Però è pure possibile perché i fatti tornano. Combacia tutto. E invece... ho fatto questa cosa anche con un'altra cugina che vive nell'Europa del nord. E lei racconta che “Sì, mi ricordo perché fu quel giorno... perché c'era il sole di mezzanotte”. “Cioè non può essere nel villaggio di nonna, nel cuore dei Balcani, il sole di mezzanotte come in Finlandia, Norvegia... è impossibile”. “Ah, sì, non era giorno? Era mezzanotte però c'era...” E quindi tornano anche i fatti suoi, torna tutto però è come se sono modificati... diciamo a distanza di tempo è modificata l'interpretazione secondo la cultura del luogo dove lei vive. Non lo so cosa accade nel nostro... nel frattempo, no? Soprattutto io parlo di certe come me, che ho una seconda cultura, una seconda lingua, comunque, che non è madrelingua, abbiamo dovunque anche le mie cugine impararle da grandi, non siamo nati... E forse subendo la cultura del posto dove noi viviamo, e poi le mie storie... chiaramente insomma anche un po' più vicine alla verità perché rimangono, visto che in Italia sono l'unica...

**AB:** e i tuoi ricordi...?

**AI:** I miei ricordi sono segnati dalla mia vita in Italia...

**AB:** Ma sono diversi...

**AI:** Dalla mia cugina che vive a Tirana.

**AB:** In che cosa allora?

**AI:** Sono molto diversi perché, tipo, quando io... per fare un esempio banale: mia cugina è più precisa, quella che vive al posto, no?, che non ha mai lasciato l'Albania o una che vive a Valona. Molto più precisa anche nell'abbigliamento, come noi eravamo andati... invece io, tipo: io rammento pantaloni corti, che non... non li portavamo in quell'età perché le ragazze venivano dopo... cioè a tredici anni mettevamo le gonne più lunghe, perché non andava bene perché ci vedevano i maschi, no?, siamo ragazze.. Invece io ricordo particolari che sono fuori, comunque, che è il shorts, che non dovevamo andare, i bikini... ehm... il trucco... tutte cose che hanno a che fare con l'estetica, soprattutto con... i particolari degli abiti, no?, molto... che ha a che fare molto con l'estetica italiana, della donna che dev'essere in un certo modo, femminile eccetera. Quindi i miei... anche i miei sono molto vicini alla verità, perché il Mediterraneo è sempre il Mediterraneo, però io aggiungo sempre queste cose che hanno a che fare spesso con l'estetica: “Ah, ricordo che avevamo messo quegli abiti...” “No, non c'avevamo quegli abiti”, per dire c'era un sarto del villaggio che ci portava la nonna e c'avevamo abiti tutti uguali, no?, quindi erano... E invece io ricordo. “Ma tu hai messo i pantaloncini, io avevo una gonna lunga con...” “No, non...[c'erano]” E tutti particolari che hanno a che fare con l'Italia, comunque. Questa cura, diciamo, anche un po' maniacale, anche dell'aspetto fisico e anche del fatto di essere sempre abbastanza...

Quindi... e questo è molto interessante perché quello mi fa pensare che c'è un'interazione forte con il luogo d'arrivo, che non è indifferente, che modifica in un certo senso i nostri ricordi e che fa sì che le memorie rimangono lì ma non come un archivio, come un ripostiglio, come una cantina, che noi quando dobbiamo cercare un oggetto andiamo a ripescare o a riutilizzare. È come un archivio di produzione che si aggiorna in un... [pausa] Allora, in parole povere, perché sto cercando di fartela più semplice, è una sorta di... cioè, in parallelo con noi. Questo archivio, questi ricordi, si spostano parallelamente con noi; cioè che la nostra vita d'adesso, diventano in quel... capito? È un livello molto parallelo. Non so poi se è una cosa tipicamente femminile: forse le femmine sono anche più... diciamo anche più attente a conservare tutto ciò, anche ricordi,

anche a *condividere*, non lo so se... gli uomini, anche scrittori uomini, ma gli uomini in generale, capita di confrontarsi o di... di... soprattutto di... di confrontarsi e di *ri-raccontare*. Forse è un mio difetto anche personale, professionale, che spesso con le cugine cerco di sentire la loro versione su fatti accaduti, no?, e questa cosa mi diverte spesso, tant'è che ho pensato di fare un libro un giorno, prendendo le tre o quattro vite in quattro paesi disparate e molto diverse e sentire la storia... che già nel cinema è stato fatto spesso però per altri motivi, invece il mio motivo è più antropologico, a dire il vero, il mio motivo è: voglio andare a vedere vicino quanto è forte l'influenza della cultura del luogo nuovo, della nuova parte, della nuova lingua e quanto è... così potente da modificare, far questi... questo... questo archivio di, di produzione che è la nostra memoria, lo adatta al momento. Quindi come si sposta in questa... parallelo, sì, ma come? E quindi mi interessa abbastanza questa, questa storia.

**AB:** È molto interessante, davvero.

**AI:** È che io parlo di tutto, poi... [ride] Mi devi dire...

**AB:** Io infatti ti riporto solo un attimo indietro, perché mi piacerebbe che tu mi dicessi, diciamo: tu hai scritto queste poesie, mi dicevi. Ehm... e le hai mandate a una casa editrice, poi non hai neanche saputo che sono state pubblicate ed è finita lì. E poi... ehm... come hai continuato a scrivere? Non lo so, a un certo punto sei venuta in Italia: quando hai cominciato... quanto hai scritto ancora in albanese, quando hai cominciato a scrivere in italiano... Ecco se puoi...

**AI:** Allora io... controllo: [guarda il telefono]

**AB:** Dimmi se siamo limitate...

**AI:** No, no, fino alle due meno cinque, meno dieci, c'ho tempo. No, c'è tempo. No perché prendo David, Copperfield [ride] che poi qui diventa Davide...

Allora eravamo rimasti alle poesie, allora: io poi in Italia... aspetta che devo rammentare... no, non ho più scritto. Nel senso che: poi ho saputo di questo libro, me l'ha portato... Sto in Italia, e non scrivo più. Ehm... non... non mi interessa nemmeno, è una cosa... che nemmeno... E...succede poi che... Ah: io lavoravo per il Consiglio italiano per i rifugiati, facevo l'ufficio stampa e quindi... devo, devo collegare i fatti: Ah, ecco cosa è successo. È successo che una volta mi viene a incontrare Mia, mi trova Mia, Mia Lecomte, e lei stava facendo "Città della Poesia"<sup>2</sup>, il secondo volume per... i poeti dei Balcani. Ce l'avrò pure da qualche parte. A questo punto vengo contattata, mi viene... mi incontra Mia perché io conoscevo un altro poeta albanese, che era diciamo, lavorava all'ambasciata albanese a Roma, un famosissimo poeta [34:03 - pronuncia il nome ma non sono riuscita a individuarlo] che io conoscevo molto bene, e quindi tramite lui mi ha trovato Mia. Siamo andate a prendere un caffè, mi ha raccontato questo progetto, mi ha detto che voleva fare questa antologia, eccetera, e mi sa poi che sapeva questo poeta quindi le aveva detto che c'è una poetessa che... non mi sentivo poetessa però abbiamo avuto questa... Però è vero che c'è anche un libro... cioè, pubblicato da me, sotto sotto, c'è il mio nome... Perché adesso ogni volta non riesco a... non so come raccontare questo libro: la sensazione è: presente che tu senza saperlo, senza avere consapevolezza, a sedici anni rimani incinta e fai un figlio, no? Però, per questo figlio, magari non sei pronta di accoglierlo come si potrebbe, di dare...tutto... anche questo libro, no?, nel senso non è che io non lo riconosco però forse mi dispiace tanto che non sono stata pronta per scrivere un libro di poesia che avrei potuto fare meglio. Fare della vera... cioè, nel senso: un rapporto del genere non è un rapporto di vergogna o di imbarazzo, no?, è un rapporto che...

Che poi ho letto negli anni, ho letto pure bellissime recensioni, che questo libro lo ritirano in ballo anche in Kosovo e in Albania che pubblicano... quindi mi sa che non è nemmeno tanto male, a quanto pare. Io non oso leggerlo, non ho mai riletto una frase.

**AB:** E hai avuto contatti con la casa editrice?

**AI:** No, non so se esistono ancora, no, mi sa che non c'è questa casa editrice. Sai di quelle che nascono, no? Dopo il comunismo mi sa che non c'è più.

E quindi, praticamente, incontro Mia e... mi è piaciuta tanto questa idea che dovevamo mettere qualche poesia [nell'antologia da lei curata]. Io non scrivevo ancora in Italiano e non ho mai

scritto una poesia in italiano. Come non ho mai scritto della prosa in albanese. Mai. Quindi abbiamo deciso con Mia, Mia mi avrebbe aiutato a tradurre queste, queste poesie. La nostra traduzione è così: che io raccontavo, oppure facevo... e Mia... [scriveva]. Cioè, è bellissimo perché poi in quell'antologia è scritto che la traduzione è di Mia Lecomte però Mia non sa l'albanese, no?, e io non ero pronta per scrivere in italiano. Quindi io con... eravamo munite di vocabolari, di... sinonimi, contrari, eccetera, e io spiegavo ogni verso - avevo scelto qualcuna che a me piaceva no? - ogni verso lo spiegavo in tante... finché Mia mi diceva la versione: "Forse questa" e io vedevo, dicevo "OK", dicevo, "Fermati qui, è questa la cosa che stiamo cercando". Quindi abbiamo tradotto queste poesie, insieme, collaborazione, poi è finita lì, non ho più scritto, non ho più scritto nessuna poesia, siamo andate... sono andata avanti con la vita, ho fatto tanti anni al Consiglio italiano per i rifugiati, poi mi è arrivata la seconda maternità, nel frattempo, la vita va avanti, ma ancora non avevo deciso cosa scrivere, cosa...

E poi nel... 2004 ho lasciato il mio lavoro al Consiglio italiano per i rifugiati perché... dicendo a mio marito che: visto che ce lo possiamo permettere perché tutto sommato sei tu che lavori in questo momento, io ho bisogno di prendere un anno perché voglio vedere cosa voglio farmene della mia vita, perché non voglio arrivare a quarant'anni... magari sentivo qualcosa di incom... cioè, mi sentivo incompleta, però non do tanta importanza perché anche adesso mi sento incompleta, manca sempre qualcosa, io non sono da quelli che dicono "Il destino", anche adesso... mi sento... Tanto, e vorrei fare tante cose che ho la certezza che non le potrò fare mai, quindi non è questo. Forse era... era così, ho detto: "guarda, ho trent'anni, li ho compiuti, suonati" e io non lo so, ho detto "non voglio svegliarmi dopo i quaranta e dire avrei voluto fare questo, voglio pensarci, intanto ho due figli da seguire, un anno a me serve". Sono passati sei mesi, con una ricerca internet ho trovato questo corso che facevo Rai Fiction che formava per un corso diciamo di sei mesi che selezionavano trenta persone con... [...] eccetera e si poteva fare questo corso perché selezionavano per scrittura e perfezionamento della sceneggiatura. Ho detto "Voglio vedere se a me interessa la sceneggiatura", nel frattempo ogni volta amici a cena, gente, quando io racconto dicono che sono una fabulatrice, persino la lista della spesa quando la racconto io diventa una storia di vita da raccontare... quindi spesso la gente mi diceva: "ma non scrivi più? Ma non vorresti, non hai provato a raccontare queste cose?" Oppure mio marito spesso mi diceva "Tutte queste storie che tu racconti perché non provi a scrivere una volta una seriale, un qualcosa?". E io non, non rispondevo, non avevo, non sapevo, non avevo nemmeno pensato...

E quindi fu quel momento che ho preso questa informazione ho detto "No, voglio provare, vedere la sceneggiatura se a me interessa o no", quindi ho partecipato in questo concorso, sono stata selezionata e ho fatto questo corso per sei mesi. E lì ho scritto per la prima volta, perché il materiale doveva essere... hanno quattro prove, quattro prove diverse tra di loro, e queste quattro prove che io non so più dove siano finiti, dovevo scrivere il trattamento per una, scrivere il pezzo di un romanzo come se fosse un capitolo... e ho scritto... Ricordo soltanto che quello che doveva essere il capitolo di un romanzo o un racconto, una storia compiuta, è il primo capitolo di *Rosso come una sposa*<sup>3</sup>. Quindi, e così è iniziata la... Ho fatto questo corso, poi uscendo da lì non è che mi interessava nemmeno tanto fare sceneggiatura, ho capito che non era la mia strada, la scrittura per me è anche solitudine. Io spesso scrivo qui, questo è il mio studio, proprio personale che i figli non entrano nemmeno, perché volevo una stanza che sta dentro casa ma che è abbastanza diciamo isolata, per... quindi per me la scrittura è anche isolamento, anche... non è un lavoro di gruppo come la sceneggiatura, quindi ho capito che non era, non era la mia strada.

Ho fatto un'altra esperienza lavorativa, sempre, diciamo con Mia, ci siamo, diciamo, incontrate di nuovo perché io ero stata contattata dal Premio Solinas, che è un premio che seleziona trattamenti per sceneggiature in onore di Franco Solinas, grande sceneggiatore e cineasta, a questo punto ho iniziato a lavorare in questo progetto che si chiamava "Intorno al fuoco", praticamente recuperare vecchie storie da diversi paesi del mondo, laboratorio di scrittura, che io facevo il tutor, e lì ho chiamato Mia, le ho detto "mi dai una mano e lavoriamo insieme in questo

progetto”, che io ci credevo, e abbiamo lavorato di nuovo con Mia, un anno. E mentre facevamo insieme questo laboratorio di scrittura, tramite tante altre storie, anche lì è successo che... ehm, tutti partecipanti, però persino io e Mia, che non eravamo, che eravamo... coloro che dirigevano il laboratorio, dovevano scrivere un... e lì ho scritto un altro racconto, mi sa, sempre in italiano: dovevamo condividere.

E lì ho visto che io potevo scrivere, cioè, era una lingua che mi veniva naturale, non è che mi sono mai domandata: che scrivo in albanese poi mi autotraduco. Non mi è venuto mai il dubbio. Mi sono messa e ho scritto direttamente, senza nemmeno... senza esitazione, senza nemmeno domandarmi “in quale lingua?” Perché per me era scontato che la lingua era una. Che era italiano. Quindi in questo senso... ehm... da questa seconda esperienza, poi finita, dal Premio Solinas ho capito che volevo scrivere, e in quei mesi lì, durante il laboratorio, quattro mesi, [pausa] cioè il laboratorio durava sei mesi, io in quattro mesi [pausa] comunque nel mentre, tornavo a casa e... e ho preso il primo capitolo che era usato per quel concorso della Rai, “Arriva in una mattina di settembre...”, era proprio l'inizio, l'incipit di *Rosso come una sposa*, ho ripreso il primo capitolo e sono andata avanti con la storia. E quindi è nato *Rosso come una sposa* in quei mesi lì.

E poi avevo deciso che... io adoro Agota Kristoff e anche [...] nostre letture, è stata la mia maestra di vita, avevo letto la sua autobiografia, un libricino, poi lei ha scritto poco, io la adoro anche per questo: perché io odio gli scrittori che continuano a scrivere senza avere più niente da raccontare, da dire, giusto per, che non sanno fermarsi. Invece lei, a un certo punto, disarmante, ha detto “non ho più niente da raccontare” cioè “tutto quello che avevo da raccontare era questo”, è il mio mito in un certo senso. E avevo letto che lei scriveva in francese, come dice giustamente anche lei, [...] la vita è andata avanti senza... E lei scrive questo... questo manoscritto, della *Trilogia della città K*, e addirittura c'ha due figlie, e dice che vorrebbe mandare questo materiale a una grossa casa editrice francese e le figlie dicono “Ma chi mai ti prenderà in considerazione, tu... operaia in una fabbrica di orologi” e lei ha detto “Vabbè, io inizio dai più grandi, poi c'è sempre tempo” dice proprio con queste parole, “inizio dai più grandi poi avrò tempo per mandare ai più piccoli”. Anche io ho iniziato così, ho detto “Io inizio da Einaudi, perché a me piace Einaudi, a questo punto se mi dicono di no andrò dai più piccoli.” Perché il primo consiglio è stato questo, “Chi prenderà un esordiente, chi ti prenderà in considerazione, quindi fai prima a trovare una piccola casa editrice romana che andare a cerca...” E io ho detto “No. Se Agota Kristoff l'ha fatto, ha funzionato, perché non devo farlo anch'io”. E a questo punto ha funzionato. Ho avuto subito questo contratto da Einaudi e ho iniziato... Sono al quarto libro sempre con loro, scrivo lentamente perché non è un fatto linguistico, anzi scrivo molto meglio di quanto parlo, perché quelle non ci sono quelle inflessioni che sempre rimarranno perché è una lingua imparata da adulta e da autodidatta, perché io non ho mai fatto un corso di italiano, per nessun motivo, quindi tutto ciò che ho imparato è soltanto grazie alle letture.

Quindi, scrivo così lentamente, ora, perché tra figli...

**AB:** E i libri successivi come sono nati? Sono partiti da... qualche particolare momento, evento, non lo so... o da lì in poi hai visto “Questa è la mia attività...” Cioè, come hai vissuto il seguito, perché il primo libro era qualcosa di nuovo nella tua vita, però la continuazione di questo...

**AI:** Mah, dopo il primo libro un po' m'ha cambiato anche... me, ma anche... nel senso che è stata una cosa abbastanza grossa, perché... il primo libro ehm... io sono arrivata, diciamo la letteratura italiana scritta da non... italoфона... c'è pure il fatto dell'etichetta [pausa] cioè “migrante”, cosa... cosa vuol dire, poi? Non lo so se sono letteratura migrante oppure letteratura da scrittrice albanese che rimane sempre... però io non scrivo in albanese quindi... la... la critica letteraria albanese spesso si arrabbiano con questa cosa perché dicono “Ma chi...” e invitata, tipo quando io vado in giro per il mondo magari si riporta “La scrittrice albanese che vive” ... “Non ha scritto in albanese, quindi non la associate a noi”. Poi la vecchia polemica, no?, che è la lingua dello scrittore che definisce la natura sua o la nazionalità, e... questa...

**AB:** Tu cosa ne pensi?

**AI:** Ma penso forse mi sento più vicina alla definizione, ma... spesso capisco, adesso non mi arrabbio nemmeno, capisco che si fa puramente per... ragioni anche... lo...cioè, logistiche, no?, nel senso che devi dare un dare comunque, perché io non posso essere... cioè, letteratura italiana, sì io sono letteratura italiana perché al momento che è anche un... nome come Aldo Rosa tratta il mio romanzo nel suo ultimo libro *Letterature e popoli* c'è... sono scrittrice italiana: detto da lui, io... sono [ride] se lo dice lui... E quindi l'ha... lui è più avanti comunque di... Quindi io mi sento abbastanza. Però, non del tutto. Rimane sempre una parte che... una voce dentro che senti comunque la differenza ma... più per la lingua, non è una questione linguistica, io sento la differenza con gli scrittori italiani, coetanei, della mia generazione, per altri motivi. Ehm... è come se fosse saltata una generazione. Ehm... il fatto... no, chi?... prendiamo un esempio molto semplice. È vero comunque che la letteratura italiana vive una crisi identitaria molto forte, comunque, i trentenni, quarantenni, c'ha una crisi identitaria, non c'è più coscienza di classe collettiva e questi libri sono libri spesso molto belli però concentrati su una sorta di limbo, di... di una corsia preferenziale dove l'autore parla soltanto di sé e per sé, spesso auto-fiction, raccontano una storia che è accaduto solo a loro, sconnessa da tutto il resto, eccetera. E quindi c'ha un'assenza di identità. Manca l'identità letteraria. Non letteraria ma l'identità nazionale, soprattutto.

Invece io non ho queste crisi di identità nazionale, io sono ben definita. E ho notato che forse... ehm... il fatto è che noi viviamo in un momento, il post-capitalismo, forse, non so come lo dobbiamo chiamare, che loro l'hanno vissuto però io sto vivendo ciò che hanno vissuto i *loro* genitori, perché io ho saltato, io arrivai in Italia che ero più che ventenne, mentre loro crescendo... è come se io arrivando qui, io non c'ho una crisi, né identitaria e né di coscienza collettiva, no? Io esattamente [pausa] esattamente... si sente nei miei libri ma comunque anche nella mia persona. Quindi io dico questo, che... più che loro... il fatto di... di questo dislivello, no?, ma anche altri scrittori migranti, se lo vogliamo chiamare sempre migranti, e c'è questa cosa, questa presenza che non c'è. Intanto, non è letteratura di auto-fiction, o letteratura comunque di... è una letteratura ben definita, di storie, comunque, spesso anche... ehm, ancestrali, o... la parola "etnica" la odio... però che raccontano una società. Invece, la letteratura italiana odierna è come se avesse perso la capacità di raccontare la realtà ma non è colpa loro, dico io, è il post-capitalismo, è questo, cioè... anzi la parola giusta è atomizzazione sociale. Sono staccati da tutto, quindi loro trovano in mezzo a questa... Invece io questa crisi non la vivo. Perché io sono arrivata da un'altra... Quindi si salta la generazione però *anche* con miei coetanei, comunque. Il fatto che alla mia età c'ho tre figli mentre tanti miei coetanei pensano ancora a fare il primo figlio, è anche un fatto generazionale. Io appartengono più alla generazione delle loro madri che a loro.

Io ho sentito questo dislivello a livello di vissuto personale perché... [non ricorda come è arrivata lì]

**AB:** Questo perché mi spiegavi cosa è successo dopo il primo libro.

**AI:** Dopo il primo libro... Ah! La letteratura migrante, poi tu... No, il fatto della letteratura la sento... finisco quel concetto della definizione... forse la parola giusta è quella [pausa] sono andata qualche volta, qualche volta: tante volte, essendo tradotta in un po' di lingue, adesso siamo a sette... e quindi giro, a volte, anche con gli Istituti Italiani di Cultura, loro hanno la sezione "scrittrice italoфона", perché è come se definisce la scrittura italiana però definisce anche il fatto che la scrittrice non è nativa... Anglofoni, no?... Credo che è molto più giusta, dico, è più logica come definizione, no?, perché non è italiana né albanese, però definiamo un po' questa cosa della scrittura.

Poi dopo il primo libro niente, ho avuto un po'... io sono arrivata in un momento... Ah, ecco questo stavo dicendo: erano pubblicati altri autori, comunque: sia Ornella prima di me, hanno pubblicato Elvira Dones... Questo per l'area Balcanica...

E... e poi, non è un fatto abbastanza buffo, visto che ti occupi di... scrittura anche femminile, il fatto che di tutti gli scrittori o di tutti quelli che scrivono in albanese, soprattutto parlo del... È curioso il fatto che siamo tre donne, comunque, pubblicate con grandi autori [editori] ma anche

più conosciuti di case... che continuano... gli uomini, no?, che continuano a scrivere... non per levare nulla alle case, non volevo fare un...

**AB:** E tu come lo spieghi, questo?

**AI:** Dico come rappresentanza al pubblico, perché magari ci sono mille altre case editrici molto piccole di nicchia che pubblicano gli scrittori maschi, però parliamo di scrittrici che... di materiali, di... di libri, che arrivano alle masse, no?, con Feltrinelli e Einaudi, cioè... Perché Ornella pubblica con Einaudi e anche Elvira sia con Einaudi sia con Feltrinelli e io sono con Einaudi... È curioso il fatto che le donne sono riuscite a usci... uscire dai confini nazionali, ma anche dal... ehm... che [...] in un certo senso di madrelingua, o di...

Io me lo spiego il fatto che noi siamo più brave nel... non siamo retoriche. Cioè, nel senso che: ci è capitato di vivere altrove. Abbiamo preso atto e siamo andate avanti. Anche raccontando ciò che è accaduto con... credo questo. Siamo anche più risolte degli uomini. C'abbiamo quell'assenza di... Non siamo rivendicative. Non rivendichiamo, in lontananza, il... rapporto con il genitore magari che invece... gli uomini c'hanno quella cosa del rimpianto, la Patria che non li ha voluti, in un certo senso, e che “adesso ti faccio”... invece il nostro rapporto, almeno parlo anche a livello personale ma credo che sia così perché il fatto che tutte e tre siamo comunque, ehm... Credo che nel mio caso personale io il rapporto con la letteratura e la Patria le ho viste, nel senso, non ho mai usato e non non penso mai che la letteratura mi possa servire mai per rivendicare qualcosa contro la madrepatria. Non è il rapporto irrisolto del figlio con i l genitore che “Adesso io me ne sono andato però devo dimostrare...” Io non ho nulla da dimostrare né alla madrepatria né alla nuova patria, no?, la patria attuale, e quindi ho un rapporto molto più rilassato, penso come ho detto prima: perché vorrei raccontare qualcosa e la racconto. Però non per... regolamento di conti, per... Invece gli uomini sono molto più... *primordiali* in questo. Non riescono a passare facilmente dall'altra parte e avere un rapporto molto più... ehm.. cioè, “andiamo avanti, no? È accaduto”.

Il fatto delle donne nel Mediterraneo è un fatto anche.... Facciamo un esempio, le guerre: gli uomini andavano in guerra, dovevano combattere. Le donne rimanevano a casa. Però rimanendo a casa, mandavano avanti la vita. Perché mettevano al mondo dei figli, che crescevano senza padri. Ehm... il raccolto, seminavano la terra, prendevano cura del villaggio, costruivano, no?, perché senza casa... lavoravano da sole, sodo, come gli uomini. E nel frattempo erano pure [pausa] attente a trasmettere la cultura, le ninnananna, la lingua, i canti, la narrazione, l'oralità di una cultura che non è mai andata persa, perché poi anche nel mio caso, no?, la matr... l'Albania sono tre milioni, però è comunque una lingua tramandata, abbastanza...E quindi io credo che sono più forti le donne, no? Riescono a trasmettere, a *re-inventare* una vita, no?, senza [pausa] senza nessun, senza j'accuse... non accusano nessuno... prendono atto che è la vita e vanno avanti. Quindi credo che una marcia in più in questo senso, che è molto pratico, molto...

Quindi dopo il primo libro è stato quel momento che come ti dicevo in Italia erano pubblicati anche altri autori, non so poi degli altri paesi perché mi sono soffermata solo nel bacino, diciamo, nemmeno Mediterraneo, ma quasi albanese, però Mediterraneo non c'è tanto perché poi c'è... sì, c'è Amara Lakhous però a te non ti interessa perché è un uomo, che è algerino e va bene poi altri, altri paesi.. no, c'è della Bosnia, non ricordo chi, che pubblicava in italiano ma sicuramente sarà arrivato dopo di me... E... in quel momento lì, quando è uscito *Rosso come una sposa*, è anche un fatto che prima era stato [pausa] Questa letteratura era una letteratura abbastanza più di nicchia, perché anche il libro di Ornella era uscito, il primo, *Il paese dove non si muore mai*, però nella collana Arcipelago, che pubblicava all'epoca, era abbastanza nicchia...

E... quando è uscito il mio libro è stata la prima cosa che scrivevano tutti i giornali era il fatto che nei primi due mesi aveva già venduto ventimila copie. E quindi già la prima settimana era in classifica dei libri italiani, non letteratura straniera. Quindi era anche una novità, comunque, il fatto che arrivi al grande pubblico, ma non per il fatto delle copie vendute, perché a me non interessa, ho un rapporto abbastanza... la strada che fa il libro dopo che l'ho scritto non mi riguarda, è anche casuale... però nel caso mio era questa la curiosità del momento. Che un libro

scritto da una scrittrice comunque non italiana che... comunque va in classifica e che il pubblico accoglie.

E quindi è stata anche una responsabilità che dopo il primo libro... non sapevo cosa... Una cosa molto risolta anche lì, perché io volevo raccontare la storia della guerra nei Balcani durante il mio lavoro al Consiglio italiano per i rifugiati... ho tanti amici serbi che ho assistito con lo stesso zelo e amore che assistevo tutti gli altri sfollati. E quindi per me era molto importante raccontare questa storia. Spesso pensavo, no, quando venivano questi ragazzi serbi, pensavo, no?... mi era accaduto una volta che uno mi aveva raccontato di una fidanzata albanese che non aveva più rivisto. Però non era una storia come l'ho raccontata io<sup>4</sup>, non c'entrava nulla, però lo spunto era... che lui la cercasse tutta la vita, e invece... E poi erano tante storie.

**AB:** Mi ha sorpreso questo romanzo... perché non vanno le cose come uno si aspetta... e anche il personaggio l'ho trovato... cioè io adesso lo dico da lettrice, l'ho trovato non univoco, perché non tutte le cose che fa son apprezzabili, no? Anche per il suo rapporto con la ragazza italiana, io pensavo “finisce lì la storia...”, dopo tutta questa violenza, dopo tutto quello che accade...<sup>5</sup>

**AI:** Beh, certo che il protagonista innanzitutto spesso nei miei libri il protagonista... è il tempo. Il tempo che ci cambia, il tempo che non ha pietà, il tempo che fa di noi altre persone. No? La vita, l'identità... che torna in tutte... E poi, sì, a me incuriosiva comunque anche seguire la vita di questi personaggi, perché poi non è tanto strano, perché se vai a vedere, la ragazza italiana Ines non è altro che... come lui avrebbe immaginato la sua Ajkuna se non avesse mai lasciato il suo Paese. Come lei sarebbe diventata nel tempo. Mentre Ajkuna è diventata un'altra, perché è andata in Svizzera. È di integrazione che parlo, è integrata ma in una situazione svizzera, diversa. Quindi lui la incontra e non si riconoscono, hanno un rapporto anche tranquillo, perché sono ricercati tante volte. Mentre scrivevo il romanzo mi chiedevo: “Cosa ti può spingere a sopravvivere dopo una tale violenza, un tale travolgimento della vita, no?, che non lo meriti?” Ti può fare... l'attesa, l'attesa di qualcosa che tu devi vedere, comunque. Se no, poi, è la fine. Tutti attendiamo qualcosa. E doveva essere questo amore.

Però poi sentivo anche doveroso... almeno io penso così, se io incontrassi un uomo che ho lasciato dieci anni fa io non ho nulla da dire oggi giorno. Perché è la vita, io non ho... la vita ci cambia entrambi, è un rapporto che comunque è rimasto in quel momento lì ed è impossibile saltare dieci anni e riprendere. Anche chi ci ha provato dopo un po' ha chiuso. Quindi era abbastanza anche realistico il fatto di non... E poi i miei romanzi di solito non hanno lieto fine, finiscono così, come è la vita, finiscono sempre con una nota anche di scontentezza dalla parte dei lettori che si aspettano il lieto fine.

La vita non ha un lieto fine, la vita è com'è, può accadere come può non accadere. Però in quel caso lì preciso è molto razionale la mia scelta di fare... perché... non lo so, non so la tua età, magari sei molto più giovane di me, però se incontri un fidanzatino di dieci anni [fa] hai tanto da dire?

**AB:** No, certo, capisco.

**AI:** Cioè, in questo senso, dico. È un rapporto già... la vita li ha cambiati entrambi. Però sono partita dal fatto di raccontare non soltanto la violenza, il fatto che la guerra rende delle bestie tutti, non è un fatto di etnia, più violenta o meno violenta, è di raccontare che anche il popolo serbo, comunque, ha vissuto male e ha sofferto uguale. Quando c'è una guerra in corso, all'improvviso... Tipo, per fare: tutti gli albanesi erano santi e tutti i serbi erano i diavoli che... cioè, non è così, perché noi siamo anche vittime delle scelte di... di... dei nostri, chi ci governa, e siamo persone che ci troviamo in mezzo agli eventi. E quindi a me sembrava, visto che avevo conosciuto e avevo... frequentavo tanti ragazzi e ragazze serbe, che... erano dovuti scappare perché le bombe, le bombe amiche, poi, vogliamo parlare di bombe amiche? Non si può sentire... e mi sentivo abbastanza, era doveroso, comunque, dedicare, fare di loro dei personaggi, come anche il padre, Miloš, è un uomo. Lui è il padre, per ... par excellence, è lui il padre, la figura paterna. Quindi io parto anche dall'impegno sociale, comunque, anche se i miei libri non partono dall'impegno, dal sociale, comunque l'impegno di raccontare che non è come ci viene detto



sempre, che tutti santi e tutti diavoli... la guerra è... E volevo raccontare tante cose. Quella era anche una parentesi di quello che io avevo assistito ma anche il fatto della materia dell'asilo, che più attuale di oggi, no?, io li avevo parlato ampiamente di cose all'italiana, no?, "Io ti do il diritto ma tu il giorno dopo non sa cosa è la tua vita", perché prendere l'asilo politico in Italia equivale a un pezzo di carta, non c'è integrazione, non c'è nulla. Erano problematiche che comunque, che io avevo vissuto da vicino e soprattutto anche il fatto dello stupro durante i conflitti armati, che è sempre usato contro le donne, era anche un fatto femminile che... Accade in '94 in Bosnia, ma già in Congo Brasaville era stato usato durante i conflitti tribali, ma anche in Ruanda... nel '94 durante il genocidio... quindi avevo tanto letto, intervistato ma anche per via del mio lavoro, e quindi avevo incontrato queste donne che erano state stuprate durante un conflitto e... anche il meccanismo malato, comunque, che "io prendo la tua donna, sesso, e la voglio anche ingravidare perché lei sarà... tu come maschio sarai comunque... svalutato, svilito nella funzione di padre di marito di fratello eccetera, però nel frattempo lei metterà al mondo... stermino te ma mantengo lei in vita finché non mette al mondo la mia razza, il mio sangue", quindi un meccanismo veramente tremendo, quello, e soprattutto nel Kosovo era ancora più tremendo perché tante ragazze sono state... ci sono dei dati sconcertanti, però queste ragazze non si sa dove sono finite, perché queste ragazze sono state abbandonate dalla famiglia, dopo, perché era la vergogna, dopo, erano la vergogna, portare avanti, essere incinta del nemico, no?, andare avanti con il figlio del nemico era una cosa veramente... Quindi queste ragazze hanno vissuto questa violenza due volte, la prima e la seconda abbandonate dalla società, ai margini. Spesso quelle che hanno portato avanti le gravidanze sono ai margini della società.

Alla fine erano tante cose che volevo raccontare e ho deciso di raccontare con *L'amore e gli stracci del tempo*, che poi [pausa] era *La pianura dei merli*, però spesso... *Rosso come una sposa* è un titolo mio, l'ho messo io, me l'hanno mantenuto. Il secondo era *La pianura dei merli*... e non gli è piaciuto e quindi poi...

**AB:** Come mai hanno voluto cambiarlo?

**AI:** Perché la pianura dei merli è un luogo storico che a me sembrava molto significativo per il fatto che è rivendicato... e la guerra tra... se vai a vedere, in parole povere, ehm, [06:30] ancora la litigata sta lì, la, la strage... la piana dei merli, no?, perché per loro è un luogo storico. Per i serbi perché hanno vinto contro i turchi, e lì nasce il mito serbo, della... Per gli albanesi perché comunque la pianura sta nel Kosovo. Quindi rivendicano, magari raccontano la stessa storia ma... Anche qui con le fiabe... Quindi per me aveva un significato era molto profondo, però...

**AB:** Ma loro perché hanno proposto un'altra cosa?

**AI:** Come romanzo non reggeva perché comunque devi spiegare che è un luogo storico. Invece "merli" poi mi hanno spiegato [pausa] chi collabora con me, mi hanno spiegato che in Italia sono degli uccellacci stupidi, che non c'hanno un valore. Tipo da noi c'è una poeticità nei merli. Tante poesie che raccontano l'arrivo. "Mentre i merli..." E invece in Italia sono un po' stupidi, uccelli, così... [ride] Non hanno un... ogni cultura comunque ha un suo uccello che non dice niente, se vai a leggere "La pianura dei merli" nemmeno interessa la storia, insomma è anche un po' logico. Fuori dalla proprietà letteraria del testo, riguarda un po' anche la logica delle librerie. Questa cosa non ha passato la votazione nella casa editrice della redazione e quindi hanno cambiato il tempo... eh, il tempo: il titolo... E il titolo poi ho condiviso all'inizio... non ti nascondo perché... la parola... Io odio i titoli che hanno "L'Amore"... [pausa] perché è abusata, come parola. Anzi, non comprerei mai libri che hanno... un libro che ha [ride] "L'Amore" come titolo, dico spassionatamente. Però mi è piaciuto perché c'è questo verso che mi ha raccontato... cioè c'era questo verso di questo Don John [John Donne] si chiama, un poeta del Cinquecento, un poeta... inglese, Inghilterra del Cinquecento... che dice "Dell'amore solo i brandelli"; e quindi da lì abbiamo fatto... con il tempo, per dare un'impronta un po' veritiera anche della storia... Il tempo, solo brandelli... abbiamo messo "stracci" perché "brandelli" non suonava bene.

**AB:** Dimmi una cosa: tu hai mai pensato o hai in mente di scrivere qualche cosa che non sia legato direttamente al tuo paese d'origine?

**AI:** Ma io il terzo libro non ho mai precisato dove, è un luogo comunque che non ha un nome, un luogo, la città N, il paese... cioè non... a dire il vero anche io sono molto stufo... del fatto che ogni cosa si legge poi... viene letta in un contesto abbastanza etnico, invece io le storie che scrivo parto anche da un presupposto universale, quando scrivo una storia mi piacerebbe pensare che se vengono lette ehm... nei Balcani, vengono lette in Portogallo, per dirne una, se vengono lette in Siberia, in Finlandia o in Kenya, c'hanno lo stesso significato, no?, cioè... per me la letteratura debba avere anche questo significato.

Ehm... quindi sono abbastanza... nel terzo libro ho cercato, non ho mai messo riferimenti ben precisi, nessuna città, nessun luogo, eccetera... e quindi abbastanza... Però non sono uscita, c'è una storia anche lì di maternità e di adozione...

**AB:** Anche i nomi dei personaggi...

**AI:** Sono abbastanza, sì, non richiamano prettamente soltanto nomi albanesi, sono abbastanza... usati in tutto il mondo, quel terzo<sup>6</sup>. Ma il terzo è un fatto curioso, perché io stavo scrivendo il quarto, che c'ho adesso, ero a settanta pagine e ho dovuto interrompere perché era più forte, io ero incinta poi ho partorito il terzo figlio e mi chiedevo sempre, prima di avere questo figlio, volevo adottare un figlio, volevo tre figli, un altro figlio ma... Era un po' difficile poi accettare la... e ho fatto... l'ho fatto da sola, poi. E quindi ero molto curiosa dell'adozione, di prendere un bambino, e come mi sarei posta anch'io, no, la maternità, il significato, no?, i figli della pancia... il sangue, il significato del sangue, il richiamo del sangue, cosa è alla fine? Cosa cambia? Una donna, no?, ha un figlio suo di pancia, quale è il rapporto, quale è l'amore, quale è tutto.. Erano temi che mi frullavano durante tutta la gravidanza e quindi ero... è nato quel libro lì; interrompevo questo che sto scrivendo adesso... che poi è diventato il quarto perché ha slittato e sto scrivendo ora e... e così ho scritto il terzo. Però il libro credo... fuori, sì ce l'ho pure, l'ho quasi finito, però sarà il quinto. Quello c'ha due persone precise che possono essere tutta la diciamo, l'Europa dell'Est, non necessariamente Albania, per niente, anzi non ho mai pensato che fosse l'Albania, perché poi ho cercato di descrivere... E che è a Londra, quindi sempre sullo smarrimento, sull'identità, sul... questi temi.

**AB:** Però sono sempre dell'Europa dell'Est i protagonisti.

**AI:** Sì. Però non ha a che fare nulla con l'Albania. È una storia che può nascere ovunque. Non mi interessa nemmeno da dove vengono, avevo pensato Europa dell'Est ma posso lasciare anche l'Europa in generale, perché è sul fallimento, sul... anche sradicamento, come tema. In questo senso mi interessa... Però... ho pensato a volte... però è abbastanza... abbastanza voluta la cosa, perché tipo ho questo quattro romanzo, per me molto importante perché ricostruisco un grande pezzo storico anche... e io di storia non parlo ma è sullo sfondo, storia del Paese che sarebbe la salvezza di tremila ebrei durante la Seconda Guerra. C'è questo re albanese che nessuno sa... lo sanno, diciamo... in Israele, che l'Albania... Il giusto tra i giusti... lì oppure in America, in tanti musei che hanno parlato di questo in tante mostre, anche in un documentario addirittura è anche obbligatorio per le scuole medie... Praticamente c'è questo fatto che prima della guerra in Albania c'era una comunità ebraica di duecento persone, piuttosto, che erano arrivati da Salonicco durante [...] eccetera, dopo i fatti di Spagna, tutta la storia... E invece dopo la guerra... in Albania sono stati tremila ebrei.

Il nostro re, quello che è l'unico, il primo e l'ultimo, dico io, perché abbiamo avuto solo questo re, prima dell'occupazione fascista, nel... in un arco di tempo dal... 1938 dopo la notte dei cristalli e fino a... alla diciamo... a... alla fine, no: lui poi... l'Italia ha occupato l'Albania nell'aprile del '39, quindi negli anni successivi, precedenti, scusami, lui aveva... diciamo accoglieva tutti gli ebrei da tutta l'Europa dando loro [...] ma anche la cittadinanza immediata, nel modo che chi desiderava poteva rimanere e avere la sua attività, oppure con il passaporto albanese era più facile andare in America, e dicono – io non l'ho ancora, non ho le prove certe – però in tanti materiali in tutto il mondo ho letto che, ehm... no: questo è un dato di fatto, però da dove è partito e come non si sa... Albert Einstein ha lasciato l'Europa con un passaporto albanese.

Quindi, negli anni avevo letto tanto di queste storie e quindi avevo deciso di... quindi mi ha preso tanto tempo perché materiale storico, eccetera, e io non parlo di Storia solo perché... a me interessa la storia di questa famiglia ebrea che lascia Berlino nel 1938, viene in Albania, ehm, [pausa] diventa... un fatto, c'è un fatto assurdo, molto brutto, perché durante... no: arriva in Italia e loro rimangono incastrati, non possono... loro volevano andare in America, poi rimangono dentro al Paese, poi arrivano nel '43 i tedeschi e durante una rappresaglia la famiglia viene divisa, una figlia piccola finisce con il padrone di casa, un albanese che li ha ospitati, li ha nascosti, perché... il fatto albanese è molto importante, perché non è il popolo, solo, che li ha protetti: prima fu il governo, che il Primo Ministro albanese quando sono arrivati i tedeschi ha detto: "Numeri ma non nomi". Possiamo fornire... la sua risposta fu due parole: "Numeri ma non nomi". Gli hanno chiesto gli ebrei. Ha detto "Numeri ma non nomi". E questa fu una risposta molto secca, non hanno mai consegnato... Lo stesso ministro diede ordine a tutti i prefetti di munire tutti gli ebrei, nel giro di ventiquattro ore, durante il cambiamento, durante l'occupazione, di munire tutti gli ebrei con documenti albanesi, cambiare i nomi. Quindi fu una cosa... che a me ancora mi viene pelle d'oca, che... lì non è Europa dove la caccia all'ebreo eccetera... c'è la protezione comunque in nome di un codice che si chiama "besa", no?, che stai a casa, sei ospite, io ti proteggo anche a livello... Per quanto poi avessimo un ministro di destra. In questa cosa era inammissibile per lui consegnare. Per quanto fosse uno che condivideva abbastanza... e per altri versi aveva collaborato con i nazisti. Invece in questo era "No. Quelli che stanno dentro il territorio sono ospiti dell'Albania, quindi numeri ma non nomi".

A questo punto, è stata questa cosa, prefetti, da testimonianze che ho trovato negli anni, prefetti che si svegliavano di notte e portavano per... dare documenti tutti... da David a diventare Daut, no?, tutto da... tutti i nomi, no?... E lì è andata bene. Però poi è viva la caccia all'uomo, proprio, perché i tedeschi vanno casa a casa per vedere dove sono nascosti questi tremila ebrei. E il popolo albanese li ha nascosti, li vestiva come gente locale, diceva "i miei parenti"... Questa famiglia viene divisa. La sorella rimane con i genitori invece l'altra sorella con il padrone di casa finisce a Dachau, e quindi quando rientra poi nel '47, dopo i campi, movimenti strani in tutta l'Europa, la famiglia la dà per morta, non si sa più niente, la famiglia nel frattempo nel '46 lascia l'Albania, perché ha detto [18:04] "gli ultimi ebrei, chi volesse, ora o mai più", no?, l'arrivo della dittatura. Questa famiglia se ne va, quindi questa sorella rimane però nella dittatura comunista, adottata da un'altra famiglia, quindi cresce una ragazza di dieci anni ha fatto tutta la sua vita in attesa che si aprono... non sa più niente della famiglia. Quindi a questo punto io ho raccontato i destini delle due sorelle: una che è in America e l'altra... Quindi ho ripercorso... tutta la storia, perché è anche beffarda, la storia, in generale: no? Ti salvi dai nazisti però non sai con chi giochi, arriva la dittatura comunista, che ti ha salvato però ti tiene lì isolato, no?, dal resto del mondo. Quindi dovevo raccontare questa storia, mi sembrava anche... mi ha preso troppo tempo anche per ricostruire io certi passaggi.

Quindi ma c'ho tanto materiale narrativo che... Quindi a me [pausa] un po' interessa raccontare storie, della realtà italiana qualcosa è doveroso anche da parte tua chiedermi, però, il, diciamo, il tessuto italiano in questo momento... io la Storia italiana non è che la posso ricostruire io, raccontare un passato che non ho vissuto e che non mi ha toccato. Perché a me, i miei temi eterni rimarranno lì: identità, lo sradicamento, e tutto ciò che ha a che fare con il tempo... E invece la realtà italiana fino adesso non mi attira per niente, cioè, è una realtà talmente frammentaria, strappata, che... quello attuale non, non saprei cosa raccontare. Del passato comunque... è una cosa comunque che non *sento* tanto, non tanto vicina, però mai dire mai.

Certo, [...] il fatto quando i miei genitori hanno visto - qui non ce l'ho ma a casa, qui vicino a casa al mare, vicino a Roma, che era la casa dei miei suoceri dove noi andiamo spesso al mare a stare in vacanza oppure portiamo i bambini al mare, e c'è questo fatto che i miei genitori hanno visto la foto del nonno di mio marito, che era un colonnello fascista, che era andato nelle Abissinie, eccetera. E questa è proprio sotto il balcone di Mussolini quindi era molto curioso il fatto che mio padre vede, mi guarda e mi dice: "Era un *fascista*". [pausa] Perché cresciuto anche

lui, no, vissuto in una dittatura dove tutti i film con i fascisti erano gente veramente tremenda... e quindi gli è sembrato così... dopo anni che sua figlia era sposata... e vede questa cosa e c'è stato un momento di sconvolgimento e ha detto "Ma hai sposato una famiglia fascista", "Ma no", gli ho detto "mio marito non è... ha ideali anche di sinistra, di uguaglianza..." condividiamo abbastanza i valori politici. E dice "Impossibile!" Perché per mio padre è come se fosse rimasto che una cosa è per sempre: sei fascista e per sempre... Quindi a volte trovo queste cose molto carine che mi interessa tanto il fatto di... Che poi questo nonno fascista non lo era tanto perché quando stava in Abissinia aveva abbandonato il fronte, era finito sposato con una donna locale, prima che che venisse in Italia, e quindi vestito proprio... viaggiava con tutti al deserto, teneva eh... e poi l'ha saputo dopo due anni che era finita la guerra, gli hanno detto "ma scusa..."

**AB:** Davvero! [ridiamo]

**AI:** Eh, e quindi quello va in città, con la carovana, e lo vedono "Italiano, ma com'è?" "Cosa?" dice "Finita la guerra? E quando?" "Due anni fa!": nel frattempo qui era dato per eroe, no?, a questo punto quello è ricomparso, proprio da grande eroe, perché... Però la storia vera... Tipo questo genere di storie che ha a che fare con la Storia, con l'italianità e con altre cose a me interessa profondamente raccontare. Ricostruire... un po' la famiglia di mio marito, perché poi essendo così tanto vicina per tanti anni... anni lì comunque ho scoperto un sacco di cose che mi sembrano spunti per romanzo. Però, purtroppo il tempo è quello che è. Prima devo finire con quello che io voglio raccontare. La precedenza... [ride] poi mi occuperò della sua famiglia; nel frattempo poi sarà passato un po' di anni quindi la sua famiglia... non ce l'avrà a morte perché ho messo alla gogna... [ride] ho sentito di italiani che c'hanno problemi tremendi con le famiglie, che raccontano... perché io questo problema non ce l'ho, perché i miei parenti non leggono in italiano, quindi fino ad ora vado avanti [ride].

**AB:** Non sono stati tradotti in albanese....

**AI:** No, la mia è una faccenda politica, in realtà. Io in realtà ho tanti editori... al contrario... Leggevo una intervista di qualche mese fa con Ornella che diceva "Mi ha ignorato l'Albania, le case editrici che mi hanno voluto erano piccole e insignificanti" e lei ha il problema, ora mi sa che verrà tradotta... Invece il mio problema è diverso. Io ho tante richieste, le case editrici sono anche quelle che io condivido e che *amo*, comunque, che leggo i loro libri, non è un fatto... La mia è una posizione un po'... una mia battaglia, in un certo senso, che lo dico sempre pubblicamente, che durante il cambiamento è successo che tutte queste... Noi avevamo, ho detto anche all'inizio: tante biblioteche, librerie, eccetera, c'era una vita culturale molto vasta, e poi... niente: per queste cose non si sa, sono finite in Bingo, discoteche e bar... e non c'è più. Io vado a Valona non c'è una libreria centrale. Una, per duecentomila abitanti. Una con due scaffali, soprattutto con traduzioni di sfumature di... di nero e di grigio, cose comunque senza alcun significato, vabbè Kadarè però non si vive... autori locali pochissimi... niente. Non... Vado poi a Tirana, a Tirana vabbè un casino, chiedi di una biblioteca c'è la biblioteca nazionale, però non è che vai... vai a fare ricerche, non... Quindi che noi avevamo da bambini biblioteche, la biblioteca del quartiere, la condivisione, circoli di lettura, c'era una vita molto vasta! Non è rimasto più niente. Tutto, poi, da Valona fino da Saranda prima di andare a Butrinti, prima di arrivare in Grecia, non c'è una libreria... niente. Tu ti trovi in vacanza in un villaggio turistico a [...] o la punta proprio... la [nome località]... tu vuoi leggere? Non puoi leggere. Perché non c'è una libreria. Le hanno distrutte tutte. I vecchi proprietari hanno recuperato... però questo è dovere dello Stato, aprire. Quindi tu vedi a Valona tutti questi quindicenni che passano il tempo a sorseggiare bevande, aperitivi, a giocare Bingo, sembra una sorta di Monte Carlo, pieno di Casinò, i soldi per investire nei Casinò si trovano... Quindi alla fine io alla domanda... ogni volta che mi domandano pubblicamente in Albania "Perché non accetti la traduzione" io dico "Per leggermi *chi*?" Se io non posso arrivare al popolo, io sarò soltanto tradotta, [pausa] per far parte di... diciamo, per essere nelle librerie nelle biblioteche della élite di Tirana, quindi dieci persone che mi leggeranno perché anche il tiraggio sarà proporzionato a quella che è la distribuzione. Se non c'è distribuzione, come faccio? Nel

sensò, è un prodotto, alla fine, il libro, parlando, cioè... in parole povere. Quindi questo prodotto esce dalla stampa, a chi si distribuisce? Niente, a nessuno.

**AB:** Ma non ti piacerebbe che per esempio le persone care che tu hai lì ti leggessero?

**AI:** No, non interessa tanto ai miei cari, cioè nel senso....

**AB:** A loro non interessa tanto o a te non interessa tanto?

**AI:** A me non interessa tanto. Intanto sono rimasti pochi. I giovani sono tutti fuori eccetera. La maggior parte dei miei amici leggono italiano, mi hanno letto tutti... quindi... miei parenti leggono italiano, quindi... spesso... no, no, ma è... è una cosa molto importante quella che dico! Cioè, non c'è niente, non c'è distribuzione, si trovano i soldi a fare tutto, a fare festival cretini di birra, di vino, di quello, quell'altro... e tutto come in Occidente, comunque senza confini, tutte le cineserie del mondo, le americanate, quello che ti pare, c'è una fabbrica di Coca-Cola per ogni villaggio, ogni paese, no, sembra che senza Coca-Cola non si può... fabbrica di birra, o di rakija, di grappa... Non si può vivere... Trovare investitori che possono investire per la cultura, nella cultura... non si trovano! E non c'è niente. Quindi io perché devo essere pubblicata per leggermi i giornalisti, per avere due articoli, per avere visibilità? Ma non mi interessa! Se non mi legge, non c'è una distribuzione, quindi... Io l'avevo messo come condizione, ho fatto anche un appello: finché non cambiano le cose e io posso vedere i miei libri pubblicati in libreria in tutte le città, che c'è la distribuzione, che noi abbiamo buttato poi l'acqua sporca insieme al bambino... e quindi è una battaglia, anche. Ognuno c'ha le sue battaglie, crede in qualcosa: chi nell'inseminazione assistita, chi in quella artificiale, chi diritto alla morte dolce, quello che ti pare, ognuno ha le sue battaglie. Io posso avere la mia battaglia? Che vorrei tanto vedere le biblioteche che i miei coetanei... che i bambini piccoli vivono quello che hanno vissuto i miei coetanei? Cioè tu vedi un bambino lì che anche se vorrebbe leggere... per me è molto importante leggere.

E... è una delle cose più... ogni stanza dei miei bambini c'ha il suo étagère con i libri. Nell'altra stanza che è il salone grande c'è una libreria grande con tutti i classici. Io vivo tra i libri e con i libri e quindi per me è molto importante che i ragazzi delle nuove generazioni... Anzi: i libri ti salvano. Ti possono salvare la vita. [ride] A me hanno salvato. Quindi è una battaglia un po'... non so, non viene tanto capita. No, le case editrici a me dispiace di tutti i "no" che ho detto, perché sono le case che io sceglierei a occhi chiusi, almeno tre di loro: una viene gestita anche da una mia professoressa universitaria, che è... equivalente un po' di Einaudi, e quindi mi sono trovata in sintonia e ho detto quel "no" con molta... mi ha detto che "Sarai distribuita diversamente, perché noi..." Non è una distribuzione, questa è una battaglia... Io voglio che... si attira l'attenzione su un problema del Paese ma non il fatto che... non sono io in gioco, come verrò io: perché a me non è che... capito? È una cosa più ampia.

**AB:** Ma invece in Italia come vedi i lettori? Che... anche dalla tua esperienza che sarà molto grande di contatto da parte di lettori o di... riscontri che hai avuto... come percepisci il pubblico qua?

**AI:** Ma io, il mio pubblico, sono molto felice perché poi... è ovvio che... [...] Cioè io... [pausa] vengo, tipo l'altra settimana, no? C'ho un pubblico femminile. Molto femminile. Eh... diciamo un pubblico colto. Sono spesso... di una formazione culturale medio-alta, spesso insegnanti in pensione... ehm... comunque molto... di una certa cultura, che passano... un pubblico molto colto, ho notato, sia nelle lettere ma soprattutto anche... ho avuto questo incontro una settimana fa, o cinque giorni fa, no, venerdì, quando fu, che era vicino a Foggia, il festival Mediterraneo della letteratura, della cultura mediterranea... e... niente, ho avuto questa piazza sempre... pubblico numerosissimo, piazze piene, cinema, quello... dove si... [...] dipende dal luogo; a volte nel centro del paese, a volte biblioteca, libreria, teatro, quello che si trova la sala più... E niente, no, percepisco una grande curiosità e il fatto di una scrittura poi se la vogliamo definire femminile, che io non condivido però trovo molta affinità, soprattutto in Italia, trovo spesso le donne che mi dicono... che è come se tu avessi *Rosso come una sposa* ad esempio non è diverso da quello che ha vissuto la mia famiglia, la mia famiglia di Trieste, però ha questa storia familiare, con la madre... e uguale in Sicilia... Però dal Nord, non è soltanto la Sud, contrariamente a quello che si parla...

anche al Nord, a Milano... pubblico proprio... Sarà perché faccio pochi incontri, io sono contro lo scrittore personaggio, io giro molto poco, scelgo le cose di interesse mio, comunque, che c'è un pubblico che vorrei incontrare... cioè sono molto selettiva e questo perché non ho tempo prima di tutto. E poi andare sempre in giro come i rockettari a fare quelle cose un po' che ho visto anche di altri colleghi, dici "il peccato ma non il peccatore", andare lì da rockstar e dire "Io amo voi e voi amate me, grazie" per me è fuori luogo. Tengo un profilo molto basso perché per me lo scrittore deve essere un orecchio per ascoltare la vita dietro le quinte, non un personaggio pubblico che sta lì a fare opinionista o insegnare al mondo come deve vivere o come si vive la vita, no? Magari io mi auguro che qualche mio romanzo cambia la vita a qualcuno che dopo aver letto si sente una persona migliore, però non parto con il presupposto che devo salvare il mondo. Perché sono solo storie, so collocare comunque. C'è un rapporto molto tranquillo con quello. Non credo, poi, che sto facendo una cosa miracolosa che salverà il mondo, no, anzi, ma mi sarebbe tanto piaciuto essere un chirurgo, qualcosa di concreto, no?, vivere... l'aiuto che io posso dare [ride] piuttosto che fare questa cosa. Però, siccome a me narrare piace quindi vado avanti in questo senso.

Però il pubblico lo... [pausa] c'ho un mio pubblico e lo so, perché dopo tre libri realizzo che è sempre lo stesso pubblico che segue, che c'ha una certa età... tipo spesso il mio pubblico è dai trenta in poi, trentacinque, non sono ragazzi... anche se poi mi ha stupito il lavoro con i ragazzi, i licei, perché sono molto amata dalle insegnanti di italiano, tanto è che in molti licei mi hanno messo nel programma, perché poi c'è questa facoltà che l'insegnante sceglie il libro di letteratura contemporanea che poi viene finalizzato con l'incontro con l'autore. Ho notato che sono molto molto ambita perché dai pochi incontri che non dico mai di no è quello con le scuole. E quando sono in giro è soprattutto per le scuole: licei classici o anche linguistici, che gli insegnanti che vogliono il libro e dopo poi parliamo con i ragazzi. Quindi in questo senso... lo so, però so anche che questo poi approccio di questi ragazzi che quando parliamo sento proprio il loro affetto e le domande, la partecipazione molto molto... sono presenti... però sono molto molto uhm... riconosco il fatto che non è un approccio perché loro sono andati in biblioteca o in libreria e mi hanno scelto: passa attraverso gli insegnanti di letteratura, di solito. Quindi... poi a volte è un delirio, che sto delirando davvero, dico: ma chissà perché mi amano così tanto questi insegnanti? [ride]

**AB:** Perché secondo te gli insegnanti si orientano così spesso ai tuoi testi?

**AI:** Ma: uno... ma anche nelle università, comunque. Tante università. Ma una spiegazione mi hanno detto per la lingua: che è una lingua molto diretta, molto ehm... diciamo molto... aulica ma senza fronzoli. Cioè una lingua non troppo... per dimostrare... una lingua molto... esplicita, chirurgica ehm, ritmica però allo stesso tempo molto molto scelta, un linguaggio abbastanza ricercato. Che io sono così, comunque. Io stessa... aspetta perché ce l'ho dall'altra parte, c'ho uno dei miei volumi preferiti...

[Cerca e mi mostra dei libri, commentiamo per un momento le antologie curate da Mia Lecomte; mi mostra libri che le sono arrivati in quanto parte della giuria di concorsi letterari.

L'intervista sfuma nella conversazione, ci salutiamo.]

NOTE:

<sup>1</sup>Prima dell'inizio dell'intervista le avevo detto di aver incontrato Ornella Vorpsi, che lei conosce bene.

<sup>2</sup>Il nome della collana è "Cittadini della poesia"

<sup>3</sup>Primo romanzo dell'autrice.

<sup>4</sup>Anilda si riferisce al romanzo *L'amore e gli stracci del tempo*, in cui una coppia, lui serbo e lei albanese, viene separata dagli eventi bellici ed entrambi si trovano a vivere da rifugiati all'estero, in due Nazioni diverse. La loro vita scorre

senza nessuno dimentichi mai l'altro, tuttavia il loro incontro, quando avviene, rivela la distanza incolmabile creatasi tra i due.

5Mi riferisco all'episodio in cui Zlatan, ragazzo serbo rifugiato in Italia, insulta e picchia violentemente Ines, operatrice dell'organizzazione a favore dei rifugiati e giovane donna con la quale lui inizia un rapporto sentimentale in attesa di ritrovare Ajkuna, suo primo amore. Dopo l'episodio, infatti, il loro rapporto non si interrompe e anzi il finale del romanzo presuppone che proprio il loro sia un amore destinato a durare, almeno da parte di Ines. Anilda, tuttavia, non coglie il mio riferimento.

6In realtà, il mio intento era proprio quello di farle notare che i nomi dei personaggi avessero un suono piuttosto esotico, certamente non universale: Klodi, Arlind, Eleni, Klara, Niko, Hava, Kristo, Theodora, ecc.

DUŠKA KOVAČEVIĆ  
04.04.2015, Milano.  
Durata: 55'

**Anna:** [...] A me quello che interessa è la tua esperienza di scrittura, diciamo. Questo è. Ehm, allora: la ragione per cui volevo fare questa diciamo conversazione con te è perché la mia ricerca di dottorato riguarda autrici di provenienza non italiana che scrivono in italiano [...]. Se vuoi, io ti spiego meglio quali sono gli aspetti che mi incuriosiscono di più, qual è il focus, dopo che parliamo, così io non ti.... Però se mi vuoi chiedere qualcosa, chiedimelo ovviamente.

**Duška:** No, era giusto per capire... perché scrivi anche tu, vero? Tu adesso sei in veste di ricercatrice... quello che potrò dirti io potrà dirti chiunque, più o meno.

**A:** Sì, sì, però sono tutte diverse le esperienze, quindi a me interessa proprio... ehm.... parlare con le persone. Non dicono le stesse cose, in realtà. E poi a me interessa per esempio, ecco, la cosa che mi interessa molto è, se hai voglia, mi racconti in che modo hai cominciato a scrivere, qual è la tua storia della scrittura. Come è accaduto, come l'hai vissuto... fino ad arrivare... a me nello specifico interessa la prosa e io ho letto il tuo romanzo e quindi a me piacerebbe molto che tu arrivassi poi a parlare di questo romanzo, di come è nato e anche della pubblicazione, insomma. Perché ehm... tutto questo discorso della scrittura mi interessa anche in quanto poi si traduce in un offrire al pubblico quello che si ha scritto. Non semplicemente il fatto che la persona scrive per sé. Quindi se tu vuoi puoi raccontarmelo proprio diciamo la tua esperienza personale, poi eventualmente io potrò chiederti qualcosa in più. Va bene?

**D:** Non so se conosci la zona, ci hanno messo da poco l'acqua nel canale. E adesso si sente.

**A:** E non c'era prima?

**D:** No, perché nei mesi invernale il canale è prosciugato, ed era anche piuttosto brutto...

[...]

**D:** È proprio forte [il rumore]. Chiusa parentesi.

**A:** Niente, se vuoi raccontarmi come hai cominciato a scrivere, quando è successo, e.... come l'hai vissuto....

**D:** Ma io in realtà ho scritto... ho *sempre* scritto. Sin da quando ero piccola, ovviamente in lingua madre. Però mi è sempre piaciuto. Prima, cioè, mi ricordo a livello scolastico, perché c'erano dei giornalini e quindi partecipavo anch'io volentieri. E poi, ed è una cosa che si protrae fino a adesso e credo che mi accompagnerà, salvo miracoli, per tutta la vita, per me lo scrivere è veramente come una sorta di terapia. Cioè non credo proprio di poter farne a meno e scrivo quotidianamente. Scrivo anche a più riprese durante il giorno e non è, non è il classico "diario" dove magari mi elenco le cose che mi sono successe, però una sorta di filo del pensiero che ha una sua... condivisione con un pezzo di carta, però mi... mi risulta proprio necessario. Proprio una cosa che trovo molto bella, molto utile e spesso mi è successo - una volta non lo facevo affatto e ultimamente ho iniziato - mi è successo di rileggere le cose che ho scritto, buttate lì e dimenticate completamente, e di trovare di avere le risposte che poi ancora per molto tempo cercavo e non riuscivo a trovare ma in realtà istintivamente già le avevo lì. Questo fa della scrittura veramente un mezzo straordinario per chiunque, al di là del... della pubblicazione o meno.

Iniziare a scrivere in italiano non è stato.... non è stato immediato. Cioè, proprio, ho iniziato a scrivere in italiano al di là di alcuna... che ne so.... poesie, cose che poi non dividevo con nessuno... proprio ehm in questo modo qui, nel senso che le cose quotidiane mie che scrivevo per me da un certo momento in poi ho detto: "adesso inizio a scrivere in italiano perché facendo così mi esercito un po' di più". Perché scrivere e parlare non è mai la stessa cosa.

**A:** Quindi lo hai pensato come un esercizio, non tanto per la necessità di usare un'altra lingua?



**D:** Guarda, “necessità” ci sta, perché... perché comunque a me la parola piace moltissimo, mi piace esplorare la lingua che non è mia, mi piace... cercare di migliorare sempre di più. Ovviamente quella era un'ottima occasione per farlo, senza pretendere magari che qualcuno legga... l'ho fatto, tante volte... però che qualcuno legga roba che proprio... non la puoi digerire perché è qualcosa in sé molto grezzo... e mi sono un po' esercitata così.

**A:** Ma dopo quanto tempo, per curiosità, hai cominciato a scrivere in italiano, o hai fatto questo esperimento? ...Cioè da quanto tempo conoscevi l'italiano?

**D:** Tanti anni fa... però, allora io comunque l'italiano l'ho studiato a scuola e di certo all'epoca non scrivevo. Poi quando sono arrivata in Italia mi ricordo il primo romanzo che ho letto in italiano e potrei aver compreso tipo... il 30%. Tanto tempo dopo mi sono messa a scrivere, adesso non ti so dire... però sicuramente qualche anno dopo, è poco ma sicuro.

Poi diventa... cioè, adesso non ci penso, questo è un periodo in cui scrivo molto di più in croato, perché con la necessità di pubblicare, di farmi conoscere, di condividere qui in Italia, veramente, non scrivevo in croato. È da poco che ho iniziato a scrivere le poesie in croato, praticamente [07:55?]. Cioè... ti devi un po' adeguare a quelle che sono le, le, le esigenze del mercato. Perché già fai fatica a pubblicare...

**A:** Perché tu pubblichi in Croazia?

**D:** No, non ho ancora pubblicato nulla di cartaceo.

**A:** Però hai proposto?

**D:** Sì, sì, sì. Però questo da poco. Nel senso che ho sempre cercato di conquistare – ma poi non c'è niente da conquistare – il mercato dove vivo, poi mi sono resa conto che non è, non è giusto nei confronti di me stessa, perché mi privo di qualcosa che è mio. Cioè questa è la mia lingua, hai capito? Se posso, se sono capace di fare qualcosa con le parole in italiano, di certo sono capace di fare altrettanto nella mia lingua. Cioè, come togliersi una possibilità, cioè, nella fretta... che poi non è neanche fretta, le cose che ho scritto e ho fatto le ho fatte molto lentamente, anzi... ho scritto, sì, ovviamente, molto di più di quanto ho pubblicato... e qui vabbè poi si apre anche un capitolo che... io trovo assolutamente assurdo e non ci voglio partecipare, ossia le pubblicazioni a pagamento. Perché saprai anche tu che... però mi sembra una cosa, cioè, assurda! Proprio assurda.

**A:** Quindi ci sono delle cose che tu avresti proposto in lingua italiana ma che hanno ricevuto delle offerte per pubblicare che implicavano che tu spendessi dei soldi, quindi hai rinunciato?

**D:** Ma certo. Sì, sì. Non ritengo... Perché penso che dal momento in cui io mi devo, vado da un editore, si fida del fiuto, più o meno; se questa cosa non ha proprio [interesse, valore]... è inutile che io paghi per dire “ho pubblicato”. Cioè innesco un meccanismo falso di cui sono protagonista io che non importa niente se non la spesa... è come un pizzaiolo fa la pizza e poi mica ti paga perché tu la mangi, cioè capito? È questo, quindi.

**A:** Ho capito. Scusa, mi dicevi prima appunto del fatto di essere passata dal croato all'italiano e poi dall'italiano al croato. Ti volevo chiedere qual è per te la differenza, o se esiste una differenza poi nel risultato, tra usare una lingua e l'altra? ...Cioè, tu credi che in qualche modo abbia un effetto su ciò che scrivi o il modo in cui tu lo scrivi, o sono semplicemente così, due idiomi....

**D:** No, si innesca qualcosa di ibrido. Questo è un dato di fatto. Certo. Perché il mio modo di ehm... sono da tanto tempo in Italia, ormai, quindi in un certo senso c'è un... si è mescolato un po' tutto quanto. Però, il mio modo di esprimermi, quello d'origine, *mi fa pensare* in una certa maniera che non è tipicamente italiana e talvolta va a finire che faccio degli abbinamenti che possono anche passare, però di fatto si riconosce che c'è una zampina di qualcuno che non è di madrelingua italiana. Fin quando magari la grammatica, lo stile, o quello che è, non permette che lo stridere proprio diventa un qualcosa di nuovo... Ma difatti proprio su “l'Orecchino di Zora” avevano fatto uno studio, anni fa, a Roma, non so chi, adesso comunque... un Centro nazionale di ricerca, che ha fatto proprio su... ovviamente non solamente sul mio caso... e per vedere che cosa nasce quando uno straniero si mette a scrivere in italiano. Perché vengono fuori delle frasi, delle composizioni che cioè sono diverse.

**A:** Ho capito. Però io volevo sapere per te, come esperienza tua, mentre tu usi una lingua o l'altra per scrivere, se tu senti che una o l'altra ti permette di incanalare meglio certe cose piuttosto che altre, o se tu non percepisci questa differenza...

**D:** Ehm... io vado in cerca di... di un appagamento. E di una sorta di piacere che mi dice “sì, ci sta, sia dal punto di vista magari estetico, nel senso... però ci sta anche nel senso che sono riuscita ad esprimere a parole quello che era un'immagine interiore”. E in questo senso non faccio tanta distinzione, probabilmente mi perdo e non sto lì a pensare “questo è nato però...” con la cittadinanza italiana, questo con quella croata. L'importante è che riesca a sentirmi... ehm... che riesca a percepire di essermi espressa nella maniera in cui è verosimile, più identico possibile a quello che magari ho avuto dentro di me con quello che è venuto fuori, sulla carta.

**A:** Ho capito. Tu mi dicevi che... appunto, scrivevi da sempre, e... quando tu scrivevi in croato, prima ancora di, non so, scrivere in italiano, eccetera, avevi comunque condiviso i tuoi scritti o erano sempre qualche cosa di privato?

**D:** In croato, no, in croato ho condiviso, nel senso che... tu fai conto che sono arrivata in Italia a diciannove anni, e quindi non avevo pubblicato nulla; però strada facendo, non avevo pubblicato nulla a livello più ampio, ma strada facendo... ti avevo menzionato questi giornalini della scuola... lì ho sempre insomma contribuito in qualche maniera. La mamma ha scovato le mie poesie che scrivevo nella prima, seconda elementare, sono molto elementari anche quelle... però insomma.

**A:** Hai avuto sempre possibilità di condividere con la tua famiglia il fatto che scrivevi?

**D:** No, no. No, no. Non... Ah ah ah. Non condividiamo gli stessi interessi. Non... Adesso, magari, se scrivo qualcosa in croato, talvolta, lo condivido con la mamma, o anche in italiano con mia sorella che vive in Italia... però inizialmente era un qualcosa che... cioè conosco molto meglio le persone per così dire estranee, piuttosto che quelle che mi sono più...

**A:** Allora ecco... poi in Italia ehm... hai scritto sia poesia, hai scritto prosa... e come è, diciamo, come sei arrivata alla pubblicazione? Quale è stato il percorso? In particolar modo anche “L'orecchino di Zora”, mi incuriosisce...

**D:** Allora l'Orecchino di Zora, la pubblicazione dell'orecchino è frutto di una vincita, è proprio un concorso che organizza l'editore Eks&Tra, ed era, se non erro, nel 2007, pubblicato nel 2008, e io appunto ho vinto questo concorso. Quindi come primo premio c'era la pubblicazione. Ecco, questo è stato il mio... “ingresso” [ride] nel mondo dell'editoria.

**A:** Ho capito. Ma come è nato per te? L'avevi scritto poco prima... era qualcosa che era...

**D:** Io l'avevo... c'erano frammenti di questo testo, poi avevo trovato, non mi ricordo adesso come... ah, sì, perché avevo partecipato anche l'anno prima a questo... sì, e lì ho ricevuto una segnalazione. Ed è stato un passo in avanti. E... e...avevo ricevuto se non erro il bando, quindi ho pensato che potrebbe essere un'idea mettere insieme quello che avevo... e Zora è...

**A:** Cioè inizialmente è partito da un racconto, qualcosa del genere? Quello che tu avevi presentato l'anno prima era stato un episodio?

**D:** No, no, no, l'anno prima ho presentato un'altra cosa. Allora: ma le mie scritture, ma penso che questo non... cioè... penso che questo succeda un po' con tutti quanti, le cose, cioè, gli scritti come qualsiasi altra cosa, hanno bisogno di maturare. Hanno bisogno di... le lasci, poi ci lavori poco poco, magari in un momento stai lì a faticare e non esce fuori niente che ti soddisfi, poi trascorre del tempo, torni su quella cosa lì e in qualche maniera la vedi più... cioè si apre e ti dà la possibilità di lavorarci meglio. Questo per dire che il testo, come quello con cui per esempio avevo partecipato nell'edizione precedente, che ha guadagnato soltanto una segnalazione, però è stata una bella cosa perché ti dà delle dritte, insomma, ti dà un'idea su cosa potrebbe insomma venirne fuori, su cosa dovresti lavorare, ecc... questo testo è rimasto fermo per tanto tempo e recentemente l'ho ripreso in mano, e l'ho finito, e lo... adesso vediamo se diventerà, nel senso. Ma questo per dire che in quel momento si era lì però [...] che non riuscivo ancora a decifrare. Poi ho un po' atteso il momento giusto, e poi ho scelto di, di lavorarci di nuovo e di di di chiarire magari anche a me che cosa vorrei che venisse fuori.

E con Zora, più o meno... è la stessa cosa, nel senso che ho scritto parti di quel testo lì, poi gli ho dato una forma.

**A:** Ma erano parti che immaginavi già collegate tra di loro?

**D:** Sì, sì, già le immaginavo, però magari non avevano... cioè una cosa è immaginare, però quando vai a concretizzarlo magari non sempre ti vengono fuori le... Comunque quella storia più o meno nella mente esisteva già.

**A:** Già come, diciamo, un possibile romanzo....

**D:** Esatto. Poi, devo dire che...ehm... le cose che faccio, sia scrivere, che teatro, che comunque... ma anche la poesia stessa, in versione più piccola, magari, ehm modesta, sono sempre una sorta di ehm sia ricerca [...] e osservazione di quello che succede intorno, quindi c'è una vena psicologica e... determinate situazioni che appaiono in Zora, o le ho vissute a livello di sensazioni sulla propria pelle, oppure proprio avevo sentito, visto, quindi cioè sicuramente traggo l'ispirazione da quello che .... io penso che, ma questo vale sia per gli scritti che per i film, o qualsiasi altra cosa, ci sia talmente tanta ispirazione intorno a noi che star lì ad inventare le cose fantascientifiche non ha proprio senso, cioè la vita veramente scrive le cose migliori. E quindi è questione di rendersene conto, in un certo senso, e raccogliere quello che c'è.

**A:** Ho capito. Ehm... per quanto riguarda la... il luogo dell'azione, ehm, diciamo cosa te l'ha fatto scegliere, cosa te l'ha fatto decidere? Dove fossero queste persone... ma anche dove le avresti collocate in Italia... nel senso. Che cosa ti ha portato verso i luoghi che poi troviamo all'interno del romanzo?

**D:** Le radici, il fatto che le conosco; i miei genitori sono di origine bosniaca. Quindi è una realtà che conosco, certo, una realtà che riesco magari a comprendere un po' di più. Non è... io sono nata e cresciuta in Croazia. Però vero è anche che... non è espressamente bosniaca quella situazione, nel senso che poteva benissimo essere ambientata in Croazia nonché qualsiasi altro paese dove le persone si muovono verso un mondo migliore. Non è che ci siano dei confini. Però Bosnia ha diciamo quella vena di... ma, non so... forse nostalgia per qualcosa, comunque anche una sorta di destino che la rende... cioè è la verità: molte delle persone da quelle parti, da quei paesi, cioè si muovono alla ricerca di una vita migliore. Quindi è... così che funziona.

**A:** Cioè avresti potuto collocare questa stessa storia nella vita di, non lo so, due che venissero da un'altra parte o che fossero semplicemente croati? Non avrebbe funzionato?

**D:** No, no, no. No. Che fossero croati, come ti dicevo, oppure magari, non so, l'Europa dell'est, oppure comunque quelle realtà che in qualche maniera ehm... hanno l'esigenza di muoversi perché sai bene com'è la situazione, cioè perché ci siamo più o meno mossi tutti quanti, perché chi più chi meno avevamo una necessità, una spinta di migliorare la nostra situazione. Cioè proveniamo, cioè non so adesso di preciso tu, ma suppongo...

**A:** Io sono russa

**D:** ecco, da una realtà che almeno in quel momento ci fa muovere per cercare qualcosa di, di meglio. Questa storia non avrebbe funzionato se io avessi parlato di due svizzeri. Però se parlavo di due russi, nonché due bulgari, nonché due bosniaci, più o meno ci siamo, insomma. Magari poi ovviamente dettagli cambiano, però c'è questa storia che... questa idea che io faccio la valigia e parto.... eh ci accomuna un po'.

**A:** Ho capito. Mi ha incuriosito, diciamo che... anche nel corso della mia ricerca ho letto tanti romanzi che avevano qualche cosa a che fare con la Bosnia e tipicamente è difficile che non ci sia nessuna menzione della guerra. Anche come memoria, come pensiero, come notizia, come qualsiasi cosa. E mi ha stupito, questa è una curiosità, una cosa che mi ha fatto... che ho notato, leggendolo. Una cosa anche personale che condivido con te: che appunto potrebbero essere anche altrove, o poteva essere un posto chiamato in un altro modo, quello stesso posto, perché non ci sono questi riferimenti così caratterizzanti in maniera facilmente riconoscibile per tutti gli altri, ecco. Magari i personaggi sanno dove si trovano, perché loro quei posti li conoscono, però chi legge non ha a sua disposizione quei suggerimenti che sono anche molto facili, no?

**D:** La città [...]... cioè in questo senso oppure... quali sono i riferimenti?

**A:** No, intendevo che... finora, finora, tra le cose che ho letto e che appartengono... no, che menzionano la Bosnia e che sono state scritte magari in un certo periodo di tempo, non mi è capitato di trovare un testo che facesse riferimento a quell'area geografica ma non facesse alcun riferimento alla guerra, questo voglio dire.

**D:** Allora. È un... io ho scritto, non so se hai avuto modo di vedere... adesso da un po' di tempo non, cioè non ho più avuto tempo quindi ho lasciato stare, comunque scrivevo su Almablog, non so se lo conosci. Uno dei testi, ehm, è proprio questo<sup>1</sup>. Cioè uno dei testi parla proprio di questa cosa qui, perché mi era arrivata una e-mail da una persona che si era incuriosita da quello che facevo e quindi si è data, si è presa l'impegno di trovare un po' tutte le cose sparse, perché le pubblicazioni cartacee sono poche, magari sono due mie e decine di partecipazioni a... di gruppi, però ci sono varie altre cose sparse sul web di qua e di là. E questa persona ha seguito un po' quello che avevo scritto e mi ha fatto la stessa identica osservazione. Cioè, "ho letto, secondo me quasi tutto che c'è da leggere di Duška Kovačević, non ho mai trovato una ehm un accenno alla guerra". Ed effettivamente questo ha scatenato in me una reazione molto a caldo e poi ne ho fatto insomma un racconto, una... ho espresso lo stato d'animo che puoi trovare lì se ti interessa.

**A:** Va bene, lo guarderò. Però se vuoi puoi raccontarmi...

**D:** Non... io non sono riuscita ehm a parlare ancora di questo tema e forse... mai ehm... lo farò.

Tra l'altro io penso che le parole abbiano un potere enorme. Cioè le parole hanno un'energia. Adesso non è che bisogna andare lontano e fare discorsi veramente complessi. Se tu la mattina ehm alzi, apri il giornale e leggi tutte quelle belle notizie di disastri di qua e di là, ti carichi di un'energia negativa. Parlare di guerra è innanzitutto andare a rimescolare qualcosa di estremamente difficile, eh? E poi è... cioè bisogna... avere forse quella dose di... lucidità e di coraggio che io non ho. Ho vissuto non di prima persona, nel senso che per fortuna la mia città non è stata colpita dalla guerra, ma ovviamente per riflesso l'ho vissuta molto intensamente. Anche per via di chi sono, di quali sono le mie origini, ecc., ecc. E, ehm, è un qualcosa che sta ancora nei... non so se... ehm... toccarlo...

Talvolta, sai, andare a toccare le cose, cioè, aprire delle scatole che poi non sei sicuro di saper chiudere correttamente [ride] non è molto... e quindi le lasci lì, magari in attesa del famoso momento in cui... oppure forse non... Sulla guerra. *Tante* cose sono state scritte sulla guerra. [pausa] Non... non è il tema che, che... che riesce a... rendermi creativa, piuttosto qualcos'altro, ma non creativa. E non è... non è l'approccio giusto, non è lo spunto...

**A:** Nella storia, il dilemma che vive la ragazza, la pressione che lei subisce e la soluzione che poi lei trova e crede di esserne anche responsabile... come dire, c'è una forma di violenza che è presente ma non viene nominata. Non viene... portata davanti agli occhi di chi legge. Nonostante noi vediamo tantissimi dettagli, ehm, come dire, della vita di queste persone, no? Le conosciamo, le vediamo, ehm, vediamo veramente quello che fanno anche di giorno in giorno, però ciò che è poi la cosa più importante, ciò che sin dall'inizio è il problema principale, non è mai davanti a noi, no? Accade mentre il lettore non c'è...

**D:** Vedi, questo è un feedback che tu mi dai e per me è anche interessante...

**A:** Ma te lo chiedo anche come lettrice...

**D:** Ovviamente, non è che quando tu ti... ti prepari a fare una determinata cosa ci sono delle linee guida, c'è un'idea di quello che vuoi fare. Però è anche vero che le cose, come... io ho questa cosa. Talvolta quando scrivo è come suonare il pianoforte. Che io non suono, intendiamoci. Però l'idea è quella: cioè se partono le dita e se va, vuol dire che... se sei lì che non riesci, vuol dire che magari stai mentalizzando troppo e forse stai pensando anche a quale possa essere un... quale possa essere l'effetto che scaturirà presso il lettore e questa cosa blocca. Questa cosa blocca e mi sono resa conto che, tante volte quando pensavo di fare qualcosa di straordinario che tutti avrebbero apprezzato e letto, in realtà non riuscivo ad andare molto lontano. Semplicemente perché mi bloccavo da sola con l'aspettativa che non è, non ti lascia aprire... Quindi quando parlavo di loro due non... laddove lasciavo andare non mi ponevo il problema di cosa verrà fuori, semplicemente ehm... un po' anche ascoltavo. Non so come spiegarti. Come quando in teatro, diciamo, hai un

personaggio, lo devi ascoltare. Cioè se tu gli dici come si deve muovere, cosa deve fare, non esce fuori la cosa autentica, cioè ti devi un pochino metterti da parte e lasciare che emerga. Più o meno scrivendo succede lo stesso. Almeno questo poi è quello che è il divertimento, perché cavoli io devo scrivere... perché se devo fare qualcosa con l'idea "Oddio" se... cioè, lavoro in una situazione che non è, non è... non è per [31:41?].

**A:** Ho capito. Ehm... come ehm, ecco mi dicevi di... immaginare che impressione farà a chi leggerà. Tu come immagini, se immagini, di scrivere per qualcuno, di... perché ehm è vero che diciamo lo fai come un processo tuo personale, però immagini un pubblico o delle persone che possono appartenere a una determinata categoria o persone alle quali tu intimamente vuoi dire qualche cosa? Pensi che ci sia questa cosa per te?

**D:** Non immagino, non immagino niente nel dettaglio, però sicuramente ne sono ben consapevole, tant'è che come ti dicevo all'inizio scrivo tutti i giorni a più riprese però sono dei testi che mai e poi mai mi sognerei di condividere con il pubblico, perché partono come una sorta appunto di filo di pensiero interiore. Nel momento in cui creo qualcosa per un eventuale pubblico vero è che devo tenerne conto. Lì, secondo me, secondo me, ma questo è il mio, adesso, il mio parere, forse, da questo, [io] non credo che abbia fatto chissà che cosa, non si può prescindere. Voglio dire: vero è che ci vuole quella sana dose di libertà dove tu sei meno condizionato possibile da quello che sarà l'effetto, però non pensare che ci sia un pubblico che giudicherà, valuterà, cercherà di identificarsi oppure di anche di criticarti, cioè mi sembra un po'... naif. È vero che c'è. Tornando al discorso del teatro, non so perché mi viene adesso, come dire "adesso io farò qualcosa e non darò conto che c'è il pubblico che mi guarda". "Eh no!". Voglio dire: è importante. Cioè: io comunico con te, adesso ci stiamo guardando negli occhi, e più o meno cerco di seguire il mio filo del pensiero ma anche di rendertelo in qualche maniera fruibile. Se noi non ci siamo, e io faccio altrettanto attraverso uno scritto, cioè più o meno l'idea che tu ci sia da qualche parte deve rimanere. Perché se no si spezza questo canale di comunicazione.

**A:** Ma tu immagini, immagini ehm delle figure particolari... intendo dire, tu pensi che dall'altra parte ci possano essere – ecco banalmente per dare un esempio – delle donne, degli uomini, delle persone giovani, delle persone anziane, è veramente un esempio così, semplice, però hai nella tua mente un lettore o diciamo che la tua immaginazione non te lo... non costruisce nulla di questo tipo?

**D:** In realtà non costruisce nulla di così specifico. Però penso che la domanda sia molto... intelligente, in realtà. Perché forse... potrebbe ehm... forse potrebbe tornare utile scrivere in questa maniera. Immaginando un, un lettore o un... gruppo di lettori di una determinata fascia che... che... è che se io immagino che sto parlando a un gruppo di donne, probabilmente, consapevolmente o inconsapevolmente, le mie parole hanno una certa maniera, se magari è un gruppo di di uomini, piuttosto che bambini cioè cambierà il mio atteggiamento. In questo senso potrebbe tornarmi utile, ma io non mi sono mai...

**A:** Non hai mai percepito questa cosa...

**D:** No. No.

**A:** Però scrivere in croato, ora che scrivi anche con l'idea di pubblicare, e scrivere in italiano, ti fa ehm come dire, potresti distinguere due diversi tipi di pubblico? Due diversi tipi di gente, persone che potranno accogliere il tuo lavoro? Lo caratterizzi in qualche modo in maniera diversa di... non so, modulare diversamente il tuo discorso?

**D:** Ehm... forse sì... in quanto... ehm... scrivendo in croato la mente ehm va a toccare dei temi che sai che possono essere compresi di più. Lo stesso discorso vale anche per l'italiano. Sai, non so se ti succede, tu hai menzionato tuo fratello, prima, giusto? Hai un fratello?

**A:** ah, è vero, sì.

**D:** ...quindi suppongo che lui parla sia russo sia italiano. Quando parlate tra di voi non so quale sia la lingua, però magari anche se parlate in italiano, forse c'è qualcosa, non so se ti è mai capitato, che devi dire proprio in russo. Perché in russo ha quel peso, quella misura, quella sfumatura giusta. Se tu lo vai a tradurre in italiano, sì, il senso è più o meno lo stesso ma

sottolineiamo “più o meno”. Ecco, lo stesso principio lo prendo per risponderti alla domanda. Probabilmente quando ehm scrivendo in croato, cioè, anche inconsapevolmente non è che fai tutti questi schemi mentali e poi ti comporti perché hai detto che ti devi comportare così, però probabilmente si innesca quel qualcosa che fa sì che tu parli in una maniera oppure tocchi dei temi che vuoi che vengano recepiti dall'altra parte. Perché è inutile che... uno faccia il kamikaze e magari scrive in croato dei temi o modi di pensare o di vivere che non hanno nulla a che vedere e quindi possono non essere compresi. Dal momento che noi creiamo qualcosa per un qualcuno...

**A:** Ma puoi darmi un esempio per... io capisco che ci sia questa differenza ma mi piacerebbe molto se tu riuscissi a richiamare un esempio di in che cosa si esprime nello specifico. Questo voglio dire. Che cosa magari tu ecco non puoi proporre qui, o... o non lo so, o un modo di... riflettere... o un tema o al contrario non so qualcosa di più sottile ancora...

**D:** Sai, capita magari di... però questo veramente hm è una risposta sulla quale ci dovrò semmai meditare ancora ma intanto ti dico i flash, le prime impressioni che mi vengono. Incontri un amico o un'amica che, magari con il quale, con la quale andavi a scuola alle elementari. Trascorsi degli anni, eccetera, non vi siete visti da tanto tempo, andate a parlare, a toccare dei ricordi di quell'epoca lì, e ci sono delle cose, cioè non so: tipo di panino che si faceva per portare a scuola, cioè delle scarpe che magari si compravano... che tu “ma ti ricordi?” “Ah!” ed è facile, perché è facile? Perché condividiamo lo stesso codice, perché io parlo di qualcosa che quest'altra persona conosce molto bene nonostante tutti i cambiamenti che sono successi. Ebbene, se io volessi parlare della medesima cosa a qualcuno che non ha mai provato questa cosa, cioè dovrei investire più energia, essere più descrittiva, non coglierebbe magari al volo proprio perché sto parlando di un qualcosa di diverso rispetto ... vero è che poi avviene lo scambio e questo è. Però, questo più o meno. Come principio. Adesso un tema preciso francamente non mi viene in mente. Però, cioè, siamo nati, cresciuti, abbiamo... siamo andati a scuola, abbiamo studiato, cioè siamo venuti su in una certa maniera che.. è un po' diversa rispetto a quello che ... poteva essere magari in Italia, non so. Neanche bisogna andare molto lontano. Noi siamo un po' figli del comunismo, chi più chi meno, quindi certe cose sono diverse, c'era questa cosa del... [...] di Tito, pionieri di Tito e varie manifestazioni e cerimonie che seguivano un po' questo filone qua... Ne posso parlare a qualcuno che non l'ha vissuto, sto facendo un esempio, però se magari io lancio un.. un input a qualcuno che l'ha vissuto realmente l'intesa è immediata. Qualcun altro potrebbe insomma accogliere un po' di folklore, qualcosa di diverso, però potrebbe anche non cogliere tutte le sfumature che l'altro insomma coglie bene.

**A:** Sempre tornando a Zora, se lo legge un italiano, legge la storia di due persone con le quali difficilmente si identifica, se è anche di questo che tu parlavi prima, no? Ehm.... se tu immaginassi questo romanzo tradotto nella tua lingua madre...

**D:** Sarebbe più chiaro! Sarebbe più chiaro perché nel momento in cui io parlo di... slivovica oppure che ne so, di babbucce fatte in lana, cioè qualcosa che... ah ah!.. che magari... OK, anche i tempi sono cambiati, siamo diventati tutti... però più o meno ci sta. Mentre qui, magari... forse in città questa cosa non la troverai. Sì, sì, sì.

**A:** Va bene. Allora ti chiedo un'altra cosa che sicuramente non è una domanda così specifica, è molto generale però a me piacerebbe comunque sapere che cosa ne pensi tu, rispetto alla... avendo partecipato anche a questo concorsi o... anche blog che comunque sono degli ambienti che sono specificamente creati per autori migranti, no?, ehm... come percepisci tu questa realtà, come percepisci la categoria che esiste e che viene ehm considerata... cioè in quanto tale... nel tuo caso specifico autrice, perché sei donna... Che percezione hai dell'esistenza di questa categoria? Ovviamente parlo della situazione concreta italiana.

**D:** Ma io, guarda. All'inizio un po' mi ribellavo all'idea. A parte che io per come son fatta le etichette le vivo sempre con una dose di sdegno perché penso che condizionano troppo, quindi magari in questo caso mi sentivo definire una scrittrice migrante quasi quasi questa cosa mi dava fastidio. Però in realtà, in realtà non è così e non c'è motivo che sia così, nel senso che... nel senso che noi siamo allora: c'è sul mio canale youtube una poesia, la prima che ho messo, metto

pochissime, però la poesia che ho scritto in lingua croata, che recito io e che dice, che si intitola “cardak”<sup>2</sup>. Cardak è fondamentalmente una figura mitologica delle fiabe, è un'entità che si trova in mezzo, né in cielo in terra. Perché la chiamo in causa? Perché io mi identifico molto con questo Cardak. E lo siamo un po' tutti quanti, noi che... che veniamo definiti come dei migranti, ora il modo in cui la vivi questa cosa, perché qua ti senti come un satellite che non ha niente, non ha nessun appiglio perché, lo saprai bene anche tu, suppongo, conoscendo... per cui, cioè a casa ci sono le tue origini, viviamo qui, chi più chi meno, ma da tanti anni... sei a una via di mezzo, cioè quando torni magari nel tuo paese d'origine noti delle diversità, vedi che in qualche maniera ti sei spostato, allontanato, però qui sarai sempre uno straniero anche se acquisisci la cittadinanza, quindi sei una cosa... un'entità un pochino particolare da questo punto di vista. Se ti identifichi con Cardak, ossia satellite, ossia... può essere davvero una condizione anche come di... nicchia, però un po' emarginata, ed è una connotazione un po' negativa. Se cerchi di volgere tutto quanto al positivo, diventi un ponte. E un ponte è una cosa straordinaria, meravigliosa, cioè, perché sei consapevole della possibilità che hai, di collegare mondi, di avvicinare, magari, di far conoscere le differenze, e in questo senso avere l'etichetta di “scrittore migrante”, però essere consapevole che questo significa avere magari una risorsa in più, ehm, non ha nessun motivo di dare fastidio.

**A:** Quindi... allo stesso modo, come vedi, diciamo, l'esistenza di tutte queste piccole realtà, non lo so, riviste, concorsi, antologie... cioè tu riconosci questo valore in questo tipo di iniziative?

**D:** Ehm.. questo francamente l'ho sempre... [ride] [...] però talvolta... ehm... mi sembra che sia anche... ehm... un po' creare un evento e dare attenzione a qualcosa ehm per la sola, sola durata dell'evento. Poi appena si spengono i riflettori probabilmente la cerimonia è finita e quindi non è così tanto importante. Non c'è sempre un vero interesse in queste cose qui. Però questo dipende, insomma, da tante cose, dai.

**A:** Certo. Quindi questa condizione per te è permanente? Come avviene il distacco, come ci si trova ad essere non totalmente appartenenti a nessuno dei due luoghi, questa cosa non trova più riparazione? Cioè, ci si identifica con questa figura che vive tra due dimensioni e lì si rimane, così lo scrittore migrante rimane scrittore migrante, non diventa mai solo scrittore e basta o... qualche altro genere...

**D:** Ehm... in realtà, ehm... solo scrittore e basta basterebbe eccome. Cioè non bisognerebbe... scendere nello specifico. La nostra condizione c'è. Allora: la nostra condizione credo che sia ormai quella. Non puoi prescindere... anche se uno volesse ehm... rifare la famosa valigia e tornare nel paese d'origine, ormai è contaminato, cioè io anche se tornassi domani in Croazia e decidessi di vivere lì, vero è che per vent'anni ho vissuto in Italia e questo ha lasciato traccia su di me. Quindi da questo mondo non si scappa e non si torna indietro ma è anche un bene perché un percorso, nulla di male, insomma, un arricchimento, sicuramente un arricchimento.

Quindi fin qui, tutto bene. Che sia possibile avere solo ed esclusivamente lo spazio negli ambiti... ehm... che trattano la cosiddetta scrittura migrante mi sembra un po' riduttivo. Cioè mi sembra che se io scrivo qualcosa, faccio un mero esempio, se io scrivo qualcosa non viene riconosciuto o non suscita interesse perché, diciamo... [gesto delle mani per dire “fine”/“va bene così”]. Però se lo scrivo in quanto Duška Kovačević, ecco che cambia perché “lei è...”. Ecco, mi piacerebbe che si arrivasse o che io riuscissi ad arrivare ad un livello di scrittura che non mette netta questa condizione. “Datemi ascolto”, oppure “datemi qualche credito in più perché io scrivo in una lingua che non è mia”, ma questa è un'aspirazione mia personale.

**A:** Ma questo tu credi che possa dipendere dal tuo livello di scrittura o dal tuo nome che è e rimane sempre quello?

**D:** Sicuramente entrambe le cose [ride]. Il mio livello di scrittura è la mia responsabilità. Però il mio nome è il mio nome, e fa la differenza.

Allora, questa non è esperienza personale però mi ha fatto riflettere e te la riporto perché è molto interessante. Sono appena stata appunto sia in Croazia e sia a Udine e a Udine c'era la presentazione di un libro di uno sociologo molto interessante, ehm... se non erro si intitola “che ne facciamo dei figli di domani”<sup>3</sup>... e qui sta parlando della seconda generazione eccetera eccetera,

e questo signore che... ehm, lo so perché è l'amico di un amico, quindi so che veramente è ehm... interessato in una maniera vera e sincera nei confronti del fenomeno, non solo perché... però proprio lui magari trascorre le domeniche andando a visitare le varie comunità... Sta di fatto che c'era la presentazione, lui ha invitato varie persone, tra cui c'era un signore che ha portato la sua esperienza di vita, molto brevemente: la sua esperienza di vita di libanese che vive in Italia e che ha la metà della famiglia in Francia e portava l'esempio di un suo connazionale che aveva mandato, cercava lavoro in Francia, aveva mandato curriculum a destra e a manca con il nome Mohammed, che è il suo vero nome, e praticamente non insomma non... non... nessuno lo, lo interpellava. Poi, per... vedere se... se cambiava qualcosa, ha semplicemente cambiato il nome. Identico. Questo è, ti sto riportando quello che ha detto questo signore. Identico il nome... identico il curriculum, il nome diverso. Ed è stato contattato da un'azienda prontamente. Quindi... ha fatto differenza questo suo nome. Lo prendo come esempio semplicemente perché non credo che sia un caso isolato. Penso che... cioè, nel momento in cui ancora adesso si apre... un momento un po' delicato per tutti, quindi capirai... da questo lato diventa ancora più difficile: cercare lavoro e un nome straniero, e ci sono tantissimi disoccupati italiani... penso che, insomma, se c'è uno dall'altra parte che fa le sue valutazioni magari anche istintivamente...

**A:** Però nel caso... cioè questo era un esempio ehm... della vita... diciamo della società, no? Ma nel caso della letteratura, questo esempio secondo te in che modo vale? Cioè, che influenza hanno in questo caso i nomi stranieri? Di vantaggio o di svantaggio?

**D:** Ehm... [ride]... "Perché mi hai voluto dare quell'esempio?", non lo so perché mi è venuto in mente adesso. Nello specifico, è legato alla... alla letteratura...

**A:** Parlando sempre ovviamente dell'Italia e di ciò che conosci tu...

**D:** Magari finisce che neanche ti leggono! [ridacchia] Cioè non te lo posso garantire, però... ci sono stati dei testi che ho mandato in giro e... se devo pensare ehm a quante risposte ho ricevuto rispetto ai testi inoltrati la percentuale è piuttosto bassa... ora... può darsi che questo sia dovuto al fatto che il testo sia stato letto e magari non abbia convinto, come può darsi che non sia stato letto affatto. Può essere. Può essere. Ma questo è...

Sai, adesso non vorrei entrare... perché le questioni sono complesse. Cioè ognuno porta la sua croce, se ci chiamiamo in questa maniera qui, e quindi questo è il nostro biglietto da visita, e forse dobbiamo faticare un po' di più per farci... ehm... conoscere, magari per suscitare l'interesse, così. Però dipende poi anche chi ti trovi davanti, cioè non è sempre solo così, ci sono anche le persone che... sono molto attente perché sono consapevoli del valore dello scambio e di conseguenza... cioè tendono proprio l'orecchio per sentire anche una voce che è diversa dal coro, sono persone aperte che... che si rendono conto che... ehm... includere o prestare ascolto a uno che è diverso, straniero, non è, non significa perdere qualcosa bensì guadagnare. Dipende sempre con chi hai a che fare. Io dei discorsi generici non ho così tanta esperienza per poter... cioè posso andare a sensazioni mie, ma... non ho certezze, insomma.

**A:** E questi... sono adesso, così, curiosità, le cose che tu hai pubblicato qui, hai avuto qualche modo di, nonostante siano in italiano, di farli conoscere in Croazia anche solo, non lo so, mostrare quello che avevi fatto a qualcuno, o condividere con delle persone che conosci là, o rimane proprio qualcosa legato solo alla tua realtà italiana?

**D:** Mah... poco. Ci sono delle persone che sanno dell'esistenza però non siamo andati molto lontano. Ma comunque stiamo parlando di un settore che sta soffrendo moltissimo, cioè, si hanno casi eccezionali, eclatanti, che fortunati loro, ah ah!, cioè stiamo parlando, voglio dire... la cultura in generale e quindi la letteratura compresa, è in un momento veramente di difficoltà, dalle pubblicazioni a pagamento che io personalmente... alle... cioè non... non si riesce a fare veramente, veramente uno deve avere, sentirlo un po' come missione, deve avere tanta passione per dedicarsi a questa cosa che spesso non... non ti ripaga in termini che legittimano, cioè deve essere sempre una sfida tua.



[Prima di salutarci, le parlo delle mie impressioni sul suo romanzo, che ho apprezzato. Poi lei mi chiede di me, e ci salutiamo.]

NOTE:

<sup>1</sup>Lo scambio di messaggi tra il lettore e l'autrice è disponibile sulla pagina di Alma.blog:

<<https://collettivoalma.wordpress.com/2012/06/15/lassenza-della-guerra/>>.

<sup>2</sup>Il video è disponibile sul canale youtube gestito dall'autrice:

<<https://www.youtube.com/watch?v=T8-xN8DzQw>>

<sup>3</sup>Orioles M., 2015, *E dei figli, che ne facciamo? L'integrazione delle seconde generazioni di immigrati*, Aracne, Roma.

SARAH ZUHRA LUKANIĆ  
16/07/2015, Roma  
Durata: 2h

**A:** Allora, il mio corso si chiama Studi Interculturali.

**S:** E dove?

**A:** Alla Sapienza.

**S:** Quindi è tipo un Master.

**A:** Un dottorato.

**S:** Ah, un dottorato. Studi di... intercultura.

**A:** Studi interculturali.

**S:** Ah.

**A:** Non è proprio, ehm, esclusivamente...

**S:** Letteratura.

**A:** ... ha questo, diciamo....

**S:** Perché tu sai che a Roma esiste un comitato per un centro interculturale.

**A:** Ehm, no.

**S:** Non lo sapevi. Ecco. Sono due anni che noi lavoriamo per questo centro, io faccio parte, sono una delle consigliere di questo centro; portavoce è...è... già che... ehm... un giornalista pachistano. Poi un altro consigliere... ah... Gabriella Sanna che sarebbe la responsabile delle.... ehm... Roma Multietnica, le biblioteche di... della multiculturalità, di Roma; ehm... infatti lì c'è questa cosa tra multiculturalità e intercultura, insomma... terminologia... terminologia, diciamo, è pessima, e poi terza è Maria Lourdes che forse tu sei arrivata un po' più in là, però c'era ehm una trasmissione negli anni '90, in televisione, che si chiamava *Non solo nero*. Una trasmissione molto famosa dove c'era, ehm, Jean [cognome] quello che dopo è diventato ehm... [pausa] onorevole, insomma, di origine non so di dov'era di origine, non ho mai chiesto, di qualche paese africano, non so esattamente quale, forse... no. Invece Maria Lourdes è di... ehm... come si chiama... Ca... Isole Verdi... come si chiama...

**A:** Capo Verde

**S:** Capo Verde. Quindi sono quei capoverdiani che venivano qua negli anni settanta ottanta, tanta comunità, ehm... lei è una giornalista, infatti era prima giornalista ehm lì che in Italia, una donna simpaticissima, che oggi si dedica più che altro ecco, a divulgare su intercultura, quindi lei è terza, e quarto è un iraniano, che anche lui è un... uno che si occupa di associazionismo, eccetera, e poi ci sono più di quaranta associazioni, quarantasette, perché devi considerare che alcune associazioni che esistevano sono morte, con tutte le cose, diciamo; alcune non hanno avuto fortuna di, diciamo, di svilupparsi perché spesso e volentieri c'era questo associazionismo che ogni comunità era un'isola che lavorava per sé, quindi progetti insieme... insieme? Con chi? Quindi, immagina, che, questo magari è una cosa che io scoperta dopo, tutto ostio tra vari paesi africani, quindi sudanese con senegalese, tutte ste cose, a me fanno proprio venire il mal di testa, che a volte musica aiuta, ecco, musica aiuta, che magari musica non serve a niente, diciamo e si può andare. Però, alcuni dibattiti sono sempre stati così, approssimativi, e si faceva ehm parlare di intercultura o di migrazione senza immigrati. Magari vengono tutti questi esperti, senza nessun punto di riferimento, sì, come si fa, diciamo io lo trovo una cosa incomprensibile.

**A:** Anche perché non mancano, volendo, questi immigrati... [rido]

**S:** Ma non solo, mancano di, di vari percorsi no?; magari persone che sono convinte, che lavoravano solo per se stessi, no? Ehm... oppure persone che, ehm, sono defilate in politica, pensando, ehm, potevano essere magari più utili per la società delle, delle, degli stranieri. Però purtroppo diventi un numero, come Kyenge, no? Kyenge è una persona che non stimo tanto. Anzi, per nulla. Ehm che è uscita da... ehm, un, un contesto di PD, l'unica cosa che ho solidarietà

che l'hanno attaccato, che è brutto, allora solidarietà come donna, come persona e mi dispiace che le hanno fatto tutta sta roba, però non penso che sempre c'ha un livello... sì, una donna un medico, colta, però.... il suo percorso lo trovo, ehm, ehm diciamo strumentalizzato. Però non è colpa sua, magari lei forse non è così.

**A:** Io quando l'ho sentita parlare ero sempre sorpresa dalla semplicità di quello che diceva.

**S:** Banalità. Banale. Banale. Ecco, questa è la cosa. Perché lei è uscita dalla, da quella PD Immigrazione, che c'era questa roba, da dove è uscito pure Khalid Chaouki, che magari è un po' più furbo, ehm, ehm, non lo stimo però lui sta migliorando, quindi è una cosa buona, un percorso [parole indistinguibili] anche se mi sta antipatico a pelle. Lui purtroppo è antipatico a pelle a tutti. Però è capace di diventare più ehm credibile e... ehm è utile, e può fare il politico. Lei no. Assolutamente no. Assolutamente no. E lei adesso è scappata in Europa a fare che cosa? Niente. Brutta figura, bruttissima... quindi lo trovo una cosa...

**A:** Lei ora sta al Parlamento europeo?

**S:** Sì, sì, lui invece è marocchino, anche lui così pubblicista, così, lui era presidente dei Giovani Musulmani, ignorante in materia, completamente, ehm, e ti dico perché: nel 2007 fu organizzata una mostra che si chiamava Giusti di Islam. Ci caschi male. Picco. Perché mia madre era una sufi, una che ha seguito le università islamiche più importanti del mondo, io non sono di religione musulmana, praticamente ogni membro della famiglia è di una religione diversa, però questa è un'altra storia. Quindi, ho vissuto il, il, da una parte lo Psalmo, da una parte il Corano, quindi per me era una cosa, diciamo normale, era una cosa familiare. Quindi mamma ha finito questa Medressa [madrassa] di Sarajevo, che è scuola islamica, dal 1570, eh? Eh sì, per le donne, eh? Dal 1570. Fu istituita da un Sultano, quindi tu puoi considerare nelle Medresse andavano famiglie per bene, cioè nel senso, era un orgoglio che una delle tue figlie, diciamo allora la famiglia era magari più numerose, andava a Medressa. Mia madre non fu, diciamo, non è stata questa fortunata, però lei dopo l'ha fatto da sola. Ha fatto la Medressa, ha fatto questa università islamica, di studi islamici che sta a Sarajevo e poi è diventata sufi, anche lì sono poche donne che si dedicano al misticismo musulmano, quello dell'Islam. È anche territorio poco conosciuto, quindi, ehm, sicuramente ehm, la complessità è anche... loro hanno anche un ecumenismo molto particolare dentro, quindi lì ho visto che la fede può avere questi sbocchi ehm, fede monoteista, può avere questi sbocchi spirituali, anche la stessa Kabala, no?, vari misticismi, diciamo, del Cristianesimo, possono avere sbocchi comuni molto.... Però, a livelli molto alti. Quindi, ehm... dove... donna è inclusa, diciamo. Non è esclusa come... è raro che ci sono le donne, però forse è anche me... me...era anche un'abitudine che devono andare da questa parte, andare magari, cercare nel Buddismo questo tipo di spiritualità, non cercare nelle altre, in quelle religioni che, che diciamo appartengono al mo... monoteiste. Quindi, è tutta una scoperta. Quindi è una cosa molto bella.

Quindi è successo, io guardo sta mostra che si chiama Giusti dell'Islam: interessante [...] viene lui, lui per me a quell'epoca era Khalid. E mi ha fatto presentare sua moglie Khalida. [pausa] Completamente coperta, tutta così, con [parole indistinguibili] E io lì già, cioè, click, ho già cliccato, ho visto tutto, non mi serve nient'altro. Quindi lui, sempre parla lui, sempre... capito? [ridiamo] E io guardo la mostra e lui mi dice due cose di Bosnia errate, e io ho detto "ma Lei non sa questo, non sa quell'altro" quindi può succedere che lui era... diciamo così... perché, ehm.... Islam ehm, quelli che hanno dei paesi del Maghreb, ehm, è molto diverso, cioè veramente diverso. Allora alcuni non sanno leggere il Corano, perché il Corano è una lingua araba antica, quindi succede che magari c'ha non so il mujezin [muezzin] che chissà chi è, perché non è mujezin sempre una persona spiritualmente pro... che può proteggere, ehm il coso, spesso e volentieri è, in quei paesi, è purtroppo predicatore di, diciamo, di cose forse anche ehm non, non belle, vediamo, insomma, tutti i giorni, non è che ci serve altro. Quindi c'è tanta ignoranza. Tantissima. Quindi non c'è questo studio profondo che avevano ehm... ehm... diciamo quelli che si dedicavano agli studi dell'Islam in Turchia, ehm, da alcune parti di Macedonia, Bosnia-Herzegovina, dove c'era proprio queste [...] che erano proprio ritiri spirituali dell'Islam e dove tu potevi andare, puoi stare pure con loro, come vai dai benedettini una settimana, quindi queste

sono cose belle, secondo me, così, aiutano la mente, aiutano anche per conoscere qualcosa se c'hai del tempo, se non c'hai del tempo, niente. Però se ti occupi di religione puoi farlo. Quindi, tutto questo mio conoscere Islam è stato attraverso osservazione, qualche lettura, ehm, quindi... tanto rispetto, tanta curiosità e anche tante cose non condivido ma è normale, io ho una sorella che vive in Arabia Saudita, quindi alcune cose che, che scopro quanto si strumentalizza anche lì, sulla donna, se guida o non guida: ci sono altre cose più importanti. Però lì è importante che ultimi vent'anni donne hanno cambiato completamente, hanno stravolto la... proprio con la loro istruzione, tutte ste donne saudite oggi sono tutte laureate, tutte... pronte, tutte molto più pronte delle donne europee, certe volte. Quindi non dobbiamo essere sempre con sta cosa di veli, cose, perché lì c'è tanta superficialità e anche loro sono molo ambigui, no, quando fuori, dentro, insomma. Però già adesso, per me, che mia nipote che si è sposata, io ho quattro nipoti femmine e un maschio, allora una di queste è Sara, adesso c'ha ventitré anni, si è sposata quest'anno, e a ventitré anni io ho detto [Sarah esprime stupore per la giovane età della nipote] però sì, se sposa con un vecchio, dice no. Si è sposata con uno studente, che ha appena finito l'università, quindi è una persona giovane, che si amano, quindi ho detto: "Ammazza, in Arabia Saudita si può sposare anche per l'amore" perché a noi ci hanno, ci hanno messo molta pressione che lì donne non guidano, non... quindi a volte donne europee, donne... o, diciamo occidentali, hanno questo, ehm, sfrenato tipo "Quelle hanno bisogno d'aiuto", invece non è vero, perché esiste pure il femminismo islamico, esiste, eh? Quindi noi certe volte siamo ignoranti, bisogna essere più prudenti, più anche studiosi, più... chiedere, anche da loro. Ecco, questa è la stessa cosa degli immigrati.

Quindi quando io a Khalid ho detto alcune cose così, poi l'Internazionale feci un articolo che si chiamava "Giusti di domani", gli ho fatto passare anche questa cosa, che era un po' così, e ho parlato proprio di Khalid e Khalida che mi sembravano i giusti di domani e in qualche maniera ho indovinato, perché lui... io gli ho detto: "ma tu potresti fare politica, lo sai?" E lui "no, no, no..." e vedi invece che in fondo... no, ma c'era, c'era questa cosa, ma meglio così! Perché si vede nelle persone che hanno diciamo un appeal di mettersi in mostra e può essere che magari se ci stanno tanti altri così, perché spesso e volentieri quando a lui il partito ha scelto magari loro due di essere rappresentati di metterli nelle primarie e metterli sulle liste dove loro potevano arrivare, ehm, giustamente, come si fa? Ehm, tutti quegli altri, del PD Migrazione, non è che guidavano per squadra, ma "no, potevo stare io allora" o "no, doveva stare quell'altro", quindi è dura, hanno imparato quelle cose diciamo, questa cosa diciamo perché in Italia conta tanto questa politica, troppo, secondo me siamo logorati, ecco perché arte a volte non esce fuori. Figurati altre, altri, altre persone italofone come noi, diciamo, persone che arrivano dall'altrove dove tu... Io per esempio sono *Migrant Writers*, io non mi sento sto "Migrant Writers" [ride] Eh... e così, quando, proprio Cossi...

**A:** In che senso?

**S:** Ma perché non sapevo, per me scrittore è scrittore, cioè, non avevo questa, proprio, *categoria*, *categoria*, no? Io ho visto che loro fanno tutto convegni per Migrant Writers, questo per Migrant Writers...

**A:** Perché, secondo te? Perché si fa questo?

**S:** Io infatti ero sempre molto fuori, perché io mi sono accostata alla scrittura in italiano molto tardi. Io nel mio Paese scrivevo. Però, diciamo, ero molto pigra, quindi ehm, quando ero giovanissima ho vinto un premio importantissimo dei poeti europei, quindi scrivevo poesie però a me non fregava niente...

**A:** Quando hai cominciato a scrivere?

**S:** Poesie?

**A:** In genere.

**S:** Bah, forse... nove dieci anni. Così come mia figlia, adesso. Lei adesso avrà otto anni, Quindi così. Ehm... Forse il periodo più, ehm, importante era proprio adolescenza, dove magari ehm, in un paese così ostile verso il sesso ehm, come sono paesi comunisti, immagina, magari sei altra

generazione però credimi che sempre c'è sto pudore, che non c'entra niente con religione, che c'entra proprio con il Partito, proprio Partito. E proprio *quel* partito, eh?

Ehm... quindi, ehm, dove, ehm, [pausa] dove.... si poteva.... perché non si poteva usare determinate parole, slancio - niente, sentimentalismo - sì, però sensualità - no! Erotica - nooo! [ride] “No!” Quindi ho scoperto Federico Garcia Lorca, quindi capirai, ho scoperto un mondo... quindi attraverso un poeta ho scoperto la sessualità, la diversità, il genere donna, anche se l'ho scoperto da un omosessuale però era proprio una scoperta poetica, piena di simboli, e che dopo ho portato sempre, quindi, ehm, non penso che, ehm, questa, magari anche lui era molto randagio, come mente, anche molto anarchica, questo mi ha trascinato e.... a tutt'oggi.

**A:** Hai cominciato a scrivere poesie, quindi?

**S:** Poesie. Però, erotiche. Però ero una bambina, quindi cosa succede? Chiamano la mamma a scuola.

**A:** Perché tu le avevi presentate da qualche parte?

**S:** Sì, sì, sì, sì, non presentate, così, anche in qualche tema... le mettevo... La mia professoressa mi ha detto, prima di tutto, ma... se le scrivo io, così, però era una persona deliziosa questa professoressa, per fortuna, ecco lì sono stata fortunata, quindi lei mi ha sempre incoraggiato, e poi... mi... quasi mi diceva quasi mi diceva come queste poesie dovevano così sensuali ed erotiche dovevano diventare poesie d'amore. Capito? Che c'è anche amore. “Ah! Va bene...” [imita se stessa, poco interessata all'insegnamento della professoressa] Quindi ehm è stato, è stato questo, è cominciato proprio forse innocentemente, su... su questo, su questa cosa qua.

Quindi tutt'oggi mia sorella mi dice “Eh”, mi dice “sotto pseudonimo sai quanti romanzi erotici puoi scrivere?” Perché è vero, mi sono esercitata su questo, questa cosa, ehm, ehm, ho trovato una passione per questo. Purtroppo, quello è sempre stato legato a una letteratura magari di usa e getta, no?, quindi è stato molto, molto difficile. E quindi adesso sto lavorando a un testo, che si chiama “LA moglie del rabbino”, è un testo molto particolare, spero che non, no... che vorrei terminare, dove ehm la moglie del rabbino è una donna molto particolare, quindi, ehm, ho trovato coraggio di... di non farlo con pseudonimo ma farlo con mio nome. Quindi, la, la storia è anche così, un po' surreale, però... mi piace questa tipa; è molto coraggiosa, c'ha il diciamo... amanti di tutti tipi. Però è anche assecondata dal marito. Che ha... diciamo, un... [pausa] che è anche consapevole che lei deve fare così, perché lui è impedito di determinate cose, quindi, è un gioco simpatico, spero che...

**A:** Ma hai pubblicato mai con pseudonimo?

**S:** Sì.

**A:** Sì?

**S:** Sì.

**A:** Ma quando?

**S:** Quando ero piccola.

**A:** Ma in che occasione, per esempio? Raccontami, se ti va, proprio come è andata...

**S:** Ma io scrivevo, io scrivevo solo poesie, però poesie di quel tipo, quindi poesie d'amore, poca ri...rivoluzione, forse quando c'era mio periodo un po' punk, perché anche questo c'avevo, c'avevo un po' di poesie dedicate al... ehm... sì, alla rabbia, cioè, insomma, cose distruttive, un po'... però diciamo più che altro erano tutte poesie dedicate a love story, tutte dedicate all'amore, al... proprio *tatto*. Erano molto diciamo, ehm, sembravano vissute; però, quello mi forse mi dava libertà di determinate cose, quindi forse anche avevo trovato sempre le persone che facevano l'amore ehm in silenzio. [pausa] Quindi anche questo a me dava molto fastidio. Perché, il... io, guardavo tutte quelle cose, diciamo più latine, spagnoleggianti, dove si parlava, insomma, non lo so, c'era uno sfogo diverso, invece [imita] Quindi era tutto così, molto... guarda che non sto scherzando! Perché io penso che il comunismo ha fatto molto male sul, su queste cose. Non sto scherzando. Poi, forse, è subentrata, sono subentrati i film scandinavi, no?, che sembravano film comici, però erano film diciamo porno, che sembrava una trasgressione tra i ragazzi... però... oppure leggere *Sexus*, *Plexus*, *Nexus*, insomma un po' così. Però era... il... per me, era una

ossessione, era proprio... il genere, diciamo... erotismo era una ossessione. Però non volevo che diventava, diciamo, una cosa, ehm, unico punto di... però, purtroppo, era così. Sono partita così, era una cosa... era una cosa divertente. Ma può essere anche che avevo anche tanti amici uomini, no?, ma per modo di... erano occasioni, insomma, di vita, così, magari anche perché i miei mi facevano uscire di più, alcune mie amiche erano proprio rinchiusi... A una determinata ora, non poteva andare là perché lì non... Quindi una misera provincia, orribile, dove ero magari certe volte sola con sti ragazzi. Quindi ci si inventava di tutto. Tutto molto gioco, molto, diciamo... lì, ehm, non ero come loro. Ero diversa. Perché anche questo è bello, che conosci il mondo maschile. Quel spogliatoio maschile che tutte vogliono entrare per vedere cosa succede, cosa succede! [sorridente] Io ho giocato calcio! Mi piaceva tutto questo molto maschile che io trovo molto più... a volte molto più ingenuo, con gioco, quindi... ehm... sempre ho trovato tanta amicizia maschile, diciamo questo è... anche con ragazzi molto belli, devo dire. Quindi... questo per me era... quasi... ehm... mi chiedevano "Come fai?" Ma io non faccio...

Quindi dopo all'università è successa la stessa cosa. All'università i miei mi hanno permesso di vivere da sola, quindi ho vissuto in una comunità, bellissima, con quattro ragazzi e una ragazza, la quale, questa ragazza, poverina, sua madre era venuta non so quante volte, a visitare, vedere dove noi stiamo, quindi questa comunità, capirai tutti ci guardavano molto male, vivevamo dentro questa casa di mia nonna, una casa proprio antichissima eccetera, quindi vivevamo una vita molto così, anarchica. Però studiavamo, non è che...

**A:** E all'epoca avevi pubblicato già qualche cosa?

**S:** No, lì avevo cominciato a lavorare per un gruppo teatrale, era un gruppo teatrale, ehm, un teatro diciamo sperimentale, quindi, ehm, io... scrivevo per loro, il gruppo si chiamava "Mattone", "Cigla", "Mattone"; siamo andati a tanti festival, durante quei quattro anni di esistenza, ma tantissimi... ehm... era un gruppo veramente particolare, bellissimo, tanto esperimento, tanti professori, li ho conosciuti insomma anche Grotowski...

**A:** Davvero, l'hai conosciuto!?

**S:** Ho conosciuto, ho conosciuto tante realtà, adesso quando magari ci penso indietro, però ho pensato sempre che mi piace stare da questa parte, non mi piace... anche se facevo magari le cose da, sulla scena, però volevo sempre stare da questa parte. Ma non per *dirigere*, per essere regista, forse sarei stata capace, penso che sono capace di fare, diciamo, di unire le cose, esplorare, ehm, non è detto che non lo farò, per quello che, ho studiato un po' di drammaturgia, quindi scrivevo per il teatro. E poi, ho fatto per quattro anni il cri... il critico teatrale. E lì non sono stata, diciamo, ho fatto i miei iniziali [firmava con le iniziali] perché ero molto giovani, immagina: cioè tutti si immaginano un critico teatrale da... in fin di vita... invece ero giovanissima. Quindi conoscevo... ho fatto pure il critico un po' di opera, così...

**A:** Per riviste?

**S:** No, no, per quotidiani, per i quotidiani più importanti dell'Ex-Jugoslavia, di quell'epoca, i più importanti. Fin quando mia madre, quasi in ginocchio, non mi ha detto "Ti prego, metti il nome pieno, così poi ti vedono!" [ride] Allora abbiamo fatto anche questo. Quindi, sì, penso che questo slancio, volevo anche diventare... avevo ventitré anni, avevo fatto ehm... quando ho finito l'università, avevo fatto la domanda per diventare direttore di un teatro lì a Spalato. Sì, sì. [ridacchia] Direttore del dramma, no? Che è direttore artistico. Quindi, ecco... il direttore, a quell'epoca, una persona fantastica, un uomo, mi ha detto, mi ha fatto proprio tutta la poesia di donne, che sono ancora molto avanti, invece io ero arrabbiata con tutto il mondo... quindi... ecco. Lì ho capito che non, non sarei mai stata diciamo così... accontentata con che tutto doveva essere un compromesso.

Quando sono arrivata in Italia ho fatto una cosa in teatro, al Teatro Argentina, c'era Nikita Michalkov e lavorava a una cosa con Marcello Mastroianni, lì ero aiuto dell'aiuto del drammaturgo, e lì era l'unico e l'ultimo ehm coso che ho fatto. E non ho fatto più niente, perché non mi è mai, non mi è mai accontentato, diciamo. Forse perché prima vivevo una cosa teatrale molto più importante, seria, quindi trovarmi in situazioni con... persone così, approssimative,

non, non mi andava. E avevo bisogno di lavorare, quindi ho... fatto tutto un altro lavoro e non ho scritto più un cacchio.

**A:** Ah, non hai più scritto? E per quanto tempo? Da quando sei arrivata in Italia quando hai cominciato a scrivere di nuovo?

**S:** Allora, io quando sono arrivata nell'86-7, e.... praticamente per... vent'anni non ho scritto niente.

**A:** Ah sì? Ma neanche tu, diciamo, da sola, senza.... proprio non hai più toccato penna?

**S:** Ho scritto ricette per i cocktail. [ride] Sì, perché io sono sommelier. Io sono di professione sommelier, barman... molto brava. Molto brava. Ho fatto ubriacare persone per vent'anni [ride]

**A:** E come mai [è successo? Come hai ricominciato? La voce di Sarah si sovrappone]

**S:** Eh, non mi, non mi cadeva in mente, era come se tu fai un divorzio e... magari in silenzio... Come è successo? È successo che sono andata a Massenzio al festival delle letterature, dove ho conosciuto Agota Kristof, che mi sembrava come se raccontasse mia storia, un po' così. Perché lei poi la raccontava questa storia, di se stessa, che lei lavorava in una fabbrica di orologi, per sedici diciassette anni, quindi non solo che non parlava con nessuno, ehm, era proprio così, come dice lei; anch'io in qualche maniera ero come una specie di analfabeta, che racconta lei, ecco. Un po' così. Anche se la lingua italiana, un po' perché mia nonna era italiana, eh?, nonna paterna, però io non l'ho mai conosciuta, quindi come... nei ricordi, insomma... e quindi nei ricordi di mio padre, non l'ha conosciuta nemmeno neanche mia madre, perché è una donna che è morta molto precocemente, mio padre era figlio unico, anche lui morto prestissimo, i miei tutti morti troppo presto, tutti i genitori, tutti, tutti morti. Quindi ehm... in qualche maniera orfano, insomma, un po' così, eh... e così ho cominciato a scrivere. Però a scrivere la narrativa, quindi poesia ho cominciato a scrivere nel 2009. Hum? A tornare alla poesia. Ehm...

**A:** Direttamente in italiano

**S:** Direttamente in italiano. Però lì ho fatto una cosa, perché Mia [Lecomte] doveva fare la, la, Compagnia delle Poete<sup>1</sup>, e mi scrisse una mail dicendomi "Sai", dice, eh... io stimo molto Mia, perché l'ho conosciuta durante, eh... due anni di un progetto che si chiamava "Cantiere delle storie" questo progetto, lei era ehm docente su questo progetto, io ero una delle partecipanti; insieme lì c'era pure Livia Bazu, però lei è venuta in seconda fase, nella seconda diciamo sfornata, erano dieci persone, era molto bello. Veramente bello. Per un anno e mezzo ci incontravamo e facevamo... abbiamo fatto una sceneggiatura tutte insieme, c'era questo corso, era molto bello, diciamo, il lavoro fatto. E anche molto stimolante, quindi ci siamo conosciuti, ci siamo un po'... [parola indistinguibile] E a lei viene sta idea, bellissima, di fare questa compagnia, perché a me compagnia, teatro, è una cosa intrigante, lavorare insieme, però lei "purtroppo non ci serve narrativa, solo poeti". Eh, così... Allora io avevo un piccolo sonetto, anzi, lunghissimo sonetto che ho fatto, e non mi sono scoraggiata e le ho mandato sto sonetto. E lei forse lì mi ha detto "ti ho detto che mi servono poeti" [ride, le parole si distinguono più difficilmente] Invece la regista... Compagnia delle poete nella prima [pausa] c'aveva la regia, amica di Mia, ehm... e lei ha detto "No, mi piace questo". E così sono entrata. Un po' furbamente. Con furbizia... però mi piaceva tanto. E intanto io già ho cominciato a scrivere la poesia, quindi ehm... mi sono buttata, perché, proprio per rispetto per la lingua, per rispetto di... di... [pausa] [...] poesia, diciamo: non è che puoi scrivere così, perché hai scritto una volta. Quindi bisogna essere molto cauti e poi è una cosa che ti viene naturale, cioè, consc... con inconscio.

**A:** Cioè in che senso?

**S:** Ma con inconscio. Non è che io progetto di... Non c'è un progetto. Io *non ho* un progetto. Non c'ho un progetto di vita... non c'ho progetto. Poi, chi scrive su un progetto... Io scrivo *progetti* su progetti, sono molto brava, eh?, a scrivere progetti. Perché già lo so che tecnicamente... cosa vuole altro. Quindi spesso, questo, per questo magari a volte progetti non escono alle persone. Tu vedi "Cosa vogliono questi?" E dagli quello che vogliono!!! Invece di pensare, che devo scrivere, non lo so. Quindi, eco. Quindi lì, devi essere molto, diciamo, su questo uno deve essere

tecnicamente bravo. Ma questa è misura che ho imparato con altre abilità, no? Proprio misura giusta, diciamo, mettere cocktail giusto, nel progetto... è come un cocktail ben riuscito.

Eh... quindi... invece la scrittura, ehm... è un inconscio. Io non butto mai niente. Quando uno dice "Io butto..." No. Io uso tutto. Quando metto a scrivere, quello che scrivo e... e... posso correggere, giustamente, io correggo tutta la vita l'italiano, per forza, non è la nostra lingua madre, non è che adesso ci spaventiamo che, che... che magari mi manca qualche articolo, qua... una doppia in più, eccetera. Quello succede. Non è... non è norm... diciamo una cosa... succede anche agli italiani.

Quindi, ehm... però, però c'è sempre la pigrizia che, o magari uno fa anche altri lavori, quindi non puoi dedicarti solo, solo alla scrittura.

**A:** Mi dicevi che avevi nel frattempo già ripreso a scrivere in prosa.

**S:** No, io ho preso, perché ho scritto quel romanzo<sup>2</sup>. Ho scritto il romanzo...

**A:** Avevi già scritto e pubblicato, prima ancora di...

**S:** No, no, no, quello era prima... io sono tornata a scrivere nel 2006. Quindi il romanzo pubblicato nel 2007.

**A:** Adesso ho capito.

**S:** Quindi io dal '86 fino...

**A:** Sei tornata alla scrittura direttamente con questo romanzo.

**S:** Ecco, brava. Sono tornata con qualche racconto, che è andato molto più che molto bene. "Gli piace sta roba..." [imita se stessa che pensa]

**A:** Perché tu li hai proposti...

**S:** No, no, forse... sì. Sì, sì, li ho proposti e sai cos'è successo? Allora: era un mio, mio, ehm, scritto e poi proprio il Professor Gnisci aveva chiesto a qualcuno, dice: "Ma chi è questa Lukanić? Chi la conosce? Chi è? Boh?", "Chi la conosce?", "Chi la conosce?", non la conosce nessuno. Bellissimo. E... e c'era un convegno a Napoli, proprio di questo, Migrant Writers, dove io ho conosciuto tutti quelli che tutt'oggi sono Migrant Writers, e ... vado là, e tutti questi... [pausa] ehm... ho un distacco tremendo, subito... e l'unica persona che mi... non so, mi sembrava... non so, io non sono abituata, diciamo a questo... questa chiusura, mi piace cose aperte... e l'unica persona che mi cattura è, ehm, [Cristiana] Caldas de Brito. Che mi sembrava proprio una fuori coro, una signora, ehm, spumeggiante, mi piaceva il suo brio, no?, molto. E poi mi piaceva il Professor Gnisci, devo dire, perché io cercavo: "Ma dove sta sto Gnisci? Chi è?" Dice: "È questo". Vedo questo professore con lo zainetto. "Ah ma è lei il Professor Gnisci?" dice "Sì, sì, sono io". Mi è piaciuto subito. Ci siamo piaciuti, lui mi ha detto "Ah, adesso c'è un..." dice "Mi piace" dice "quel racconto che ha scritto, bellissimo, questo..." [39:50] "Questo già lo so, io, non è che..." Sempre così.

**A:** Questo racconto stava in qualche antologia?

**S:** Non so se è uscito su El-Ghibli<sup>3</sup>, una cosa del genere. Non mi ricordo, una cosa del genere.

Dopodiché, lui mi dice, mi dice: "Ah, adesso c'ho un progetto dell'Internazionale, ehm, per..." dice "mi piace come scrive e a mia, questa studentessa, le dico suo nome". Ah beh. Quindi intanto l'ha detto. E infatti lui l'ha fatto davvero. Quindi questa mi chiama, ha detto "Vieni". E io vado a... redazione dell'Internazionale... Io non sapevo cos'è Internazionale. Mai visto. Mai vista la rivista. Quindi, questo non l'ho detto veramente. Ma non perché ero ignorante, perché ero in un altro mondo. Quindi io leggevo altre cose. Senza togliere niente... "Ma non conosci?..." "No".

Vado là, e vedo tutti questi Migrant Writers [ride] e... tanti di loro sono diventati amici, così, insomma... ehm... tanti stra-raccomandati, perché hanno scritto moltissimo, io non ho scritto niente, quindi... Però dopo pubblicavano spessissimo, ero molto letta e ho detto: "Ma per non pestare piedi", perché già scrivevo in redazione "Che cosa posso scrivere?" Allora ho scelto di scrivere del lavoro, delle condizioni del lavoro e quello che mi interessava. E quello mi interessava molto, diciamo, le, le condizioni del lavoro.

**A:** Questo per la rivista.



**S:** Per la rivista. E spesso per la rivista Internazionale ho scritto pure serial che loro hanno fatto... perché è un progetto che doveva durare solo un anno, e poi è andato così bene che dopo è durato altri tre anni. È stato molto bello, questa cosa con Italiani<sup>4</sup>, interessante perché, ehm, diciamo non era un giornalismo diciamo di, di, un po' cinico, no? Quindi è bello che varie provenien.... scrittori di varie provenienze scrivono. Anche se tanti non riuscivano a... sintetizzare. Avere ehm... dono di sintesi.

[L'autrice mi chiede di non trascrivere questa parte dell'intervista]

**S:** Quindi li ho visto che, ehm, tu hai un popo... popolano, esce fuori quando tu parli in... format giornalistico, format che può piacere, può interessare le persone, no? Quindi la realtà, ehm [pausa] forse è anche, ehm, messa con tuo stile, il tuo...

**A:** E *Le lezioni di Selma*, quindi è nato... in quel periodo?

**S:** Sì, sì, è nato in un viaggio, che ho fatto in Croazia, perché mia madre era [pausa] presidente di Mezzaluna Rossa per tutta la... ehm... tutta la ex-Jugoslavia, quella donna che ti ho detto sufi eccetera eccetera, mia madre... E... ehm la nostra casa era sempre piena, sempre di sti profughi, cose, certe volte mi davano pure fastidio, perché dicevo "Ma dove vado a dormire, scusa, sulla barca?" Infatti andavo a dormire sulla barca di un mio amico. Sempre questi. Quindi, un giorno, oltre a questi, ehm... mia madre è morta, è morta presto. Quindi... ehm, durante la guerra venivano queste persone, che avevano un punto d'appoggio per magari dopo andare in Europa, nelle altre parti, spesso erano bambini, accompagnati dalle zie, oppure ehm... qualche persona pure ferita, oppure tanti intellettuali che pensavano che scappando... insomma, di tutto e di più. Allora va bene. [...]

E tutte queste persone... ehm... a volte non bisogna spendersi tanto. In questo, in queste... Io sempre dicevo a mia madre: "Fai troppo". "Fai troppo". Perché in qualche maniera non esiste più tua famiglia, quindi, quindi è una cosa... questo succede molto spesso anche, diciamo, nel... di figli delle persone che magari si occupano di beneficenza e con, per i figli non hanno... diciamo, come se non ci fossero, no?, come se non avevo bisogno di nulla, eh, non ho capito. Quindi questo un po' non lo dividevo. Però vedevo, diciamo, così... e l'assecondavo. Che devi fare. Quindi, forse ero unica che l'assecondava, altre sorelle magari non...

E in tutti questi viaggi viene una signora, da Sarajevo, e racconta *Le lezioni di Selma*. Quella storia.

**A:** Cioè?

**S:** Eh, quella è una storia vera.

**A:** Cioè una delle persone che era a casa di tua madre...

**S:** Sì. Sì. E racconta questa love story. Invece di raccontare... sai, tu vedi tanti bambini, con occhioni, eh... [pausa]

**A:** A chi l'ha raccontata?

**S:** A me e mia madre.

**A:** Ho capito.

**S:** A me e mia madre. Come fanno su.... eh.... bevendo caffè, racconta storia d'amore. Quindi io l'ho... [pausa] l'ho ascoltata molto volentieri, spesso li le persone raccontava, magari gli unici che non raccontavano nulla erano bambini, perché bambini magari man mano cominciavano a giocare con altri bambini, avevano quegli occhioni un po' spaventati però man mano andavano anche alle scuole, perché parlavano la stessa lingua, eh?, diciamolo, eh?. Quindi erano profughi e potevano frequentare scuole in Croazia. Quindi erano... erano sca.... schedati, come profughi, che abitavano dentro casa, di questa signora, che sarebbe mia madre, quindi a volte avevamo diciassette bambini dentro casa, quindici, quattordici, dipende. Poi queste persone spesso e volentieri cercavano che il figlio finisce quell'anno, scolastico, dopodiché andava a congiungimento in Olanda, eh, spesso in Germania... però Olanda e Germania sono quei paesi punti di riferimento, diciamo. Non, non altro... Per... per quelli... nuclei famigliari dove non si poteva più tornare. Perché, ehm...

**A:** E quindi questa donna nella pratica...

**S:** Questa sembrava proprio una fuori... proprio fuori programma. Una donna che... con... una... A parte che donne di Sarajevo sono molto curate. Poi lei è... ho visto pure che Life, mi pare, Life... no, Time, mi pare, che ha fatto quelle famose foto di questa signora, ehm, più o meno quel tipo di signora, che anche andava lì sul mercato, dove si passavano cecchini, lei si sistemava tutta, con tacchi così, ehm, proprio per essere... se more dev'essere più bella del reame. È un po' strana sta cosa, però, eh per loro è normale, diciamo, questa... curarsi... donne molto curate, molto belle. Sono belle [...].

Quindi anche lei è una donna che, io la guardavo, quindi... [pausa] a volte queste donne erano molto strane, perché a volte venivo da Roma, dice: "Che colore si porta? Che colore si porta? Che colore è di moda?" [ridiamo e si perde qualche parola] Capito, mi sembrava quasi una cosa... ehm... però è normale, perché dopo magari tre quattro giorni, ehm, tre quattro mesi, diventa, con lo status di profugo, diventa... Perché in fondo, con le persone, tutti i giorni, parli la stessa lingua. Magari il tuo accento è diverso, però vi capite, non è che stai in un paese straniero, no? Inutile dire determinate cose. Quindi per questo che mi ha colpito, e tutta sta sua storia d'amore che è ancora più forte di come è finito il romanzo.

**A:** Ah sì?

**S:** Sì. Perché alla fine è nata Blanca, una bambina, che è nata dal rapporto tra Marko e lei, e questa bambina oggi vive, oggi, vive con lei e con altri due figli e con marito di prima.

**A:** Davvero! E tu sai tutte queste cose?

**S:** Sì. Lei non si chiama Selma, ovviamente... ehm... Selma era, ehm, un nome di una canzone, ehm, di un gruppo rock, rock non mi piaceva mai, però mi piaceva nome, Selma... e c'era una canzone che si chiama *Selma putuje na fakultet*, Selma parte per l'università, è una canzone di un gruppo che si chiama "Bijelo Dugme", che sarebbe il "bottono bianco", dove c'era Goran Bregovic insieme con... suo gruppo e cantavano molto rock, insomma, molto tipo, ehm, Ligabue, insomma, questa roba così. E questa Selma, che parte su sto treno e non torna più, insomma, va... all'università però non tornerà mai più nel... nel paese. Quindi Selma. E ho, ho, ho cambiato, ho invertito anche i mestieri. Cioè, lei era un medico legale e marito era, lavorava come pianista. Invece io ho solo cambiato. Tutto il resto è tutto, ehm... lui si chiamava veramente Marko, coso, il...

**A:** Ma il marito l'ha saputo?

**S:** Tutto. Tutto. Sì, sì, ha accettato. Ma questo dopo, questi compromessi erano feroci, a volte compromessi erano anche di, di, stupro, no? E questa è una storia d'amore, ma *vero* amore,

**A:** Non è una storia di violenza quindi

**S:** Assolutamente no. È una storia travolgente di quell'amore che tu percepisci perché io se prendo questa persona... tutto quello che ti dicevo prima, che mi piace, questo borderline, ehm, sensuali, erotiche, dove magari ehm uno sguardo, un momento di abbandono ti travolge in quel periodo di vita. Magari dopo tu non sai neanche perché eri completamente presa, o preso, ma più che altro io parlo adesso al femminile, quindi forse vivi tutta la tua... ma non è frustrante, vivi tutta la... tutto l'amore che potevi dare in un altro periodo, che, che è stato compresso dentro di sé. Però non c'è ehm, non c'è, è anche amore diciamo, è anche erotico, quindi bisogna, non lo so, certe volte vedo, magari, quando vedo i libri e storie d'amore... come se fosse cioè sto pudore, dove, ehm, quando si comincia parlare dell'atto sessuale oppure ehm qualsiasi approccio ehm... sì, quello [...] avvoglia, invece tutto un approccio amoroso è difficile che esce fuori, ehm, leggero. Spesso si cerca che ne so, "bendage", questo, quell'altro, non so. A volte, magari, quella quotidianità, ma anche nel, nella letteratura italiana, non c'è. Dove sta? Molto difficile.

**A:** Ehm... invece, quello che vive il marito, in qualche modo rimane lontano dagli occhi...

**S:** Il marito, diciamo, è vero che anche lì nel periodo della guerra in ex-Jugoslavia, tutte le persone cercavano di arrotondare. Quindi era, lui era veramente un... faceva traffico di armi, e... diciamo, ognuno fa a modo, come poteva, no? Come se uno, che ne so, fa un piccolo spaccio di stupefacenti, anche lui faceva un piccolo spaccio del... del... delle armi, dove arrotondava, perché

aveva anche altri vizi, però... questo è vero. E rimane impunito perché tutt'oggi lui lavora dove lavorava prima. Quindi per me tutto è incredibile, tutto torna come se non ci fosse nulla. Loro, tutte e tre, adesso, perché ci son tre figli e loro due, quindi cinque, vivono come non ci f... cioè, così. Come se... anche per loro è stato, che ne so, un periodo, e questo è una cosa con quale ho parlato con tante persone diciamo capaci di, di... spiegare, quel momento: a volte, quando vai là sembra che non è successo niente. Come se loro non, non è che non vogliono parlare, quindi adesso forse c'è un po' di elaborazione del del lutto, perché, ehm, si è visto ultima volta, a Srebrenica quello che è successo, però quello che è successo a Srebrenica era una cosa quasi voluta, perché questo Premier serbo che è andato là, giustamente è andato là, magari invitato, purtroppo è una persona – lui è četnik – e certo, è una persona che magari molto estremo, quindi forse non era proprio persona adatta di andare, no? E quindi mi è piaciuto molto la Presidente croata, che era dignitosa, ehm, era proprio... commuovente, lei. Però è una storia atroce. È una storia atroce, quindi, ehm, secondo me non, ehm... paese tavolo... diciamo strano. [...] Molto strano e purtroppo... politica fa il suo percorso e gente comune ne soffre tantissimo. Quindi alcuni ancora vivono in alcune enclavi, per esempio a Mostar, una città [pausa] ehm, bella, insomma, col suo ponte, che è stato rotto poi ricostruito eccetera, ehm... sempre molto ostile, Mostar, per me, come posto, molto così, ottomano, medievale, sempre... Allora lì sono tre etnie, tre religioni anche, che oggi – e questo bisogna dire - per bambini insegnano tre storie diverse dentro la storia. Tre punti di vista. Quindi scuole non sono più miste, sono scuole perché vanno solo serbi là, e vanno solo croati, lì vanno solo musulmani. Quindi lì non trovo quella... loro chiamano *cosmopolitismo*, un po'.... convivenza, serena, che dopo quelli fatti, veramente atroci, non so cosa [sussurra].

Quindi io ho voluto scrivere questa storia perché avevo urgenza. Poi mi è piaciuta la storia.

**A:** Però, dopo tanti anni...

**S:** Sì, dopo tanti anni. Dopo tanti anni ho scritto perché... [pausa] ho cominciato proprio, ecco, dopo... questo incontro con Agota Kristof e tutte queste cose, mi è venuto così. Istantivamente, non c'era una, proprio...

**A:** E quindi urgenza in che senso?

**S:** Ma urgenza di scrivere. Forse, magari, a riconciliarmi con la scrittura, non c'è niente di, diciamo [pausa] non è che uno scrive per... per... non lo so, quando uno dice di scrivere per “terapia”, non so: mi sembra una cosa naturale, come quando uno dice “Oddio, non ci siamo visti...” mi sembra che ci siamo lasciati ieri, invece era... passato, sono passi trent'anni. Ecco, così. Questo, questa sensazione. Di una cosa che ti appartiene, e... che magari ehm... ti riconcili perché magari ti senti di avere uno spazio tuo...

**A:** E ti sei rivolta a questa storia piuttosto che tante altre che negli anni potevi aver...

**S:** Sì, questa mi è sembrata una storia, ehm... che, che custodivo dentro, quindi... mi è rimasta impressa, vedevo sta donna come racconta, anche dettagli, ehm... così. Insomma, forse anche quella che mi appartiene di più, parlare diciamo... d'amore, quindi... questo non mi... non mi ritiro, ecco.

**A:** Questo libro è stato tradotto, per caso...

**S:** Purtroppo non è stato tradotto anche se me l'hanno chiesto in tanti, però io dopo ho voluto anche... Io non ho fatto... Io ho fatto una presentazione di questo libro. Niente. Cioè, proprio niente. Quindi questo libro.... Tante persone hanno fatto [...] su questo libro, eh? Perché parla – secondo loro, eh? Non è che io... non dico niente – parla di condizioni di donna, ehm... nel periodo di guerra [pausa] forse ha un approccio diverso, forse, non lo so. Comunque, ehm, ci stanno alcuni punti che mi sembrano interessanti, che io non è che li ho calcolati, non c'era niente di, di, di calcolato, più che altro forse volevo catturare le cose psicologiche; quindi lei a me mi sta molto simpatica. Quindi mi ricordo...

Ah! Sì, è vero: mi hanno invitato a un festival di letteratura mediterranea, è vero, dove, dove... ho co... sì sì sì, è vero. A Lucera. [pausa] E... era ehm dove ho conosciuto Alaa Al Aswany, quello che ha scritto *Chicago*, [...] Lui è più bravo e più famoso e più letto scrittore arabo del mondo. Alaa Al

Aswany. Non lo conosci? Per Einaudi, mi pare che è uscito per Einaudi, il libro che si chiama Chicago, perché lui è un dentista di Cairo, però ha studiato a Chicago, e... infatti ha scritto un sacco di belle cose... [...] per Einaudi è uscito. E l'altro libro, quale ha fatto un boom in Italia, era *Palazzo Yacoubian*. Ma te li consiglio, eh? Alaa Al Aswany. Aswany. Ecco appunto.

Allora io ho conosciuto questo scrittore, tre giorni siamo stati insieme con lui, io e sua moglie, insomma, così. Allora, io vengo a Sapienza, con sto libro, e... volevano che mi... ehm... diciamo, che mi introduce una tizia che ho detto: “No. Mi deve introdurre...” era una amica di Mia, questa, “Simona Cappellini” che dopo ho fatto conoscere Agota Kristof e lei per *Lo Straniero* è andata lì a fare questa intervista, è stata molto carina, un viaggio molto bello e... è andata pure in Russia perché non conoscevano niente di letterature slave, per esempio a me piace molto Limonov, mi piace come scrive, poi come persona lasciamo perdere. Quindi lei è andata pure in Russia, a conoscere Limonov, ha scritto su di lui... ha detto: “ti ringrazio molto!”, ho detto: “vabbè, vabbè”. Tanto lo so che era brava a fare questa cosa. Aveva un intuito particolare.

Allora vado a Tor Sapeinza e dico... perché il giorno prima c'era una tizia che si chiamava, ehm, Baldini, che... che è una scrittrice italiana e lei di sera, c'era tanta gente, e lei chiede – qualcuno c'è qualche domanda? Di solito non c'è mai niente. Allora il giorno dopo, Simona chiede se c'è qualcuno... domanda. Per... me. C'era un sacco di domand! [pausa] Tanti uomini hanno detto “Io ho letto il libro”: io sono rimasta shoccata.

**A:** Ah sì?

**S:** Sì, sì

**A:** E che...

**S:** No, loro chiedevano, proprio, volevano praticamente, ehm, escludere qualsiasi benevolenza per questa donna che ha fatto per suo marito, che in fondo lei usciva come un personaggio negativo, che per me non è un personaggio negativo! Lei è quella che è, e quindi caso mai lui è negativo, no?, dal mio punto di vista. E questo è molto interessante. Questo, questa, diciamo... come il lettore vede, vede un personaggio, ehm.... che, che...

**A:** E che tipo di domande che ti hanno posto? Cioè, da che cosa l'hai...

**S:** Ah, prima di tutto che hanno letto il libro, che a me già sorprende questo. E poi [...] perché loro [...] hanno portato il libro lì. E... poi è un paese piccolo, questo quell'altro, quindi... mi ha colpito un signore che aveva domande pronte, scritte. Quindi mi ha colpita, sta roba. Ho detto “Ma guarda un po'...”. Quindi io, dopo, [pausa] spesso vorrei anche ehm, diciamo, parlare di altre cose, quindi cercavo di tranquillizzare il signore [ride], dire... Poi lui voleva sapere tutto, perché Simona diceva che la storia è vera, quindi questo era gasato, quindi voleva sapere che fine ha fatto quello, che fine ha fatto quell'altro, quindi... eh... [pausa] Questo è bello, che vedi... appassionarsi le persone per un personaggio. Quindi io non, non ti nascondo che, ehm, la forse la cosa più bella che mi è capitata, che una mia amica svedese, che ha letto il libro e le è piaciuto tanto, infatti mi ha detto “Ah, dovrebbe essere tradotto in svedese”, suo marito, Alfredo, che è uno pescivendolo, ma davvero pescivendolo, non è che... che ha letto un libro in vita sua, questo era il suo secondo libro, mi ha detto... Però è forse la cosa più bella che mi è capitata, ha detto: “Ho letto *fino alla fine!*”. Fino alla fine! [ride] E questo a me mi ha... mi ha colpito molto, diciamo questa, diciamo generosità ehm di, di, di lettore, non lettore, diciamo che ha saputo consumare questa storia e emozionarsi, ecco. O magari conoscere qualche piccolo dettaglio di città dove... io mica abitavo, lo conosco poco, quindi ho dovuto, ho dovuto fare... alcune ricerche, sul, sui quartieri. Perché mia sorella ehm ha studiato in Sarajevo, quindi ho chiesto a lei, ho chiesto a mio cognato, ho chiesto alcuni per quanto riguarda il quartiere ebraico, perché non lo conoscevo, quindi dovevo questo, diciamo, costruire, questa cosa qua. Ehm... entra dentro il tessuto, anche un po' la mentalità del, delle persone, anche mentalità della donna bosniaca, perché lei è *vera* donna bosniaca, punto. Che... ehm... urb... quella che vive in città. Perché in campagna è un'altra casa. In campagna è quello che è successo in Srebrenica, dove le persone... così innocenti, questa proprio sconvolgente, come proprio... proprio così, come... come li vedevi che andavano a... con questi autobus che pensavano che andavano... che non succede niente. Ehm... invece quelli che vivono

in città, specialmente le donne, sono sì, sono un po' ehm... un po' anche piene di sé, un po' sicure, molto, molto orgogliose, hum, molto slave, insomma, anche se loro dicono che non sono slave, però... [ride] Tu lo sei, quindi lo sai che una slava si sente un po'.... Perché c'ha sto charme. Charme c'è. Fascino slavo, con tutto quello che può essere lo stereotipo, però esiste, di questa ehm... eccezione, eleganza, quasi da cigno, c'è. C'è. Io lo vedo. Lo, lo sento. Come... quello per esempio di donna francese che è un po' più... ehm... canarino, diciamo [ridiamo], ecco qui è più mistero, più... ehm... interessante. E per un uomo donna slava, diciamo, dell'animo slava, può essere molto interessante, perché... ehm... ha un'eleganza non indifferente, e quella è innata, diciamo. E poi, ehm, non è stereotipo, assolutamente. Quindi... certo, ci stanno anche certi... [rospi] però io vedo nell'animo che c'è quest'animo molto... molto elegante, anche, ehm, dosato. Poi cosa c'è dietro, non lo so. Io sempre penso che c'è un progetto dietro... [ride]

**A:** Un progetto?

**S:** Ma che ne so io, boh, non lo so, lo vedo sempre così, perché io ero molto diversa. Per quello che... non avevo niente di questa... quindi per quello che pensavo che è una cosa negativa, invece è una cosa molto positiva! Quindi non è semplice, ehm, dopo magari conciliarti con, con quello che sei, no? Forse persone di provenienze miste, molto miste, quella che ero io, così scaraventata dentro una provincia, lì in Dalmazia, [...] tutta la vita "Perché ti chiami così". Tutta la vita. Perché io ho un nome particolare. Però, appartenenza alla comunità croata si vede con cognome, non con nome. Quindi mio cognome è un cognome au... non solo autoctono però particolarmente croato. Quindi quello un po' mi ha salvato da sopravvivere con questo qua. Perché non è semplice sai, ti chiami Sarah, Zuhra... è un po' difficile, no? Quindi tanta curiosità, tipo... Adesso non è più. Adesso per fortuna non è così. Però c'è sempre questa ignoranza in agguato, questa... Quindi... forse, anche per quello che mia madre era orientale, quindi non ero slava, certamente. Mia nonna era del... italiana, quindi ero un po' mischiata, però non... era una cosa positiva.

**A:** E tua mamma di dov'era?

**S:** Mia madre... suoi sono arrivati da medio oriente. Quindi lei era orientale. E mia nonna materna era ebrea. Quindi... bello! Bello, contagioso e anche divertente, perché in fondo questa multi, diciamo multiculturalità, ehm, vivi... vivi in persona, no? Però non sei, non sei... non sei sempre consapevole, no? Magari nel, durante il periodo scolastico mi hanno fatto pesare tante cose, però ero molto brava a scuola, poi scrivevo, volevo passare per una matta che scrive, quindi così è salva.

**A:** Senti, ti volevo chiedere: prima quando ti chiedevo se era stato tradotto, mi piacerebbe sapere se tu lo vedresti tradotto invece nella tua lingua madre, e se tu vedresti questo romanzo, ehm, proposto per un pubblico... per esempio croato.

**S:** Hum. Però, tanti mi hanno detto che... che... periodo giusto sarebbe adesso, metterlo, come, come storia. Tanti mi hanno detto... Perché lì si è sviluppata una letteratura post-bellica, no? Post-bellica dopo queste guerre balcaniche. Quindi immagina cosa è successo: di tutto e di più. Quindi questa era anche una storia anomala, che diciamo esce subito questa storia... che poi neppure... però è una cosa che è successa, quindi... e mi piacerebbe, non, non... non penso che è una cosa... Ma più che altro questo testo potrebbe essere adatto per una... ehm... [pausa] forse anche per pensare a un testo drammaturgico, ecco io lo vedo bene. Lo vedo bene come tipo... una specie di *Casa delle bambole*, di Nora, di Ibsen, però messo così, psicologico, ehm... diciamo con una brava regia si potrebbe fare un bel lavoro teatrale. Secondo mio punto di vista potrebbe uscire bene fuori, questa... ehm, malvagità della guerra e poi questo assurdo che si sviluppa dentro le persone, queste, ehm, questi diciamo istinti primordiali, quasi... di... accoppiamento, di... magari ultimo momento ehm... dove magari uno pure perde connessione, che c'ha figli, che ha due figli... Veramente non sapeva niente dei suoi figli. Non le fregava più di tanto. Poi quando ha avuto la comunicazione che i suoi figli stavano bene – [mima un'espressione soddisfatta e serena]. Quindi questo per me è agghiacciante, che può succedere nella mente di una persona, no?, come... che ne so, come una Medea, che ne so, che taglia figli... brutto, brutto. Quindi... io penso che... [pausa] c'è un detto che dice ehm... che è facile dire guerra ha colpa per tutto. Secondo me, guerra...

putroppo la guerra fa parte del DNA dell'uomo. Purtroppo è così. Sono convinta al 100%. Quindi noi adesso, forse, in questo periodo stiamo temporeggiando, no?, viviamo un periodo dove magari... ci sono... piccoli segnali di ehm... di rabbia, e poi ci siamo magari ehm... chiusi dentro questa Europa ormai ehm che non funziona, come, come idea, no?, come... [...] in fondo. Quindi, chissà, che periodo viviamo, noi. Non, non, non un periodo proprio... forte. Però per uno che scrive, che... che magari compone, è un periodo buono. Questi periodi diciamo di... borderline, non si sa chi ha ragione, no? Quindi... non lo so se... perché anche tu scrivi, se ti succede che possono essere periodi stimolanti per... per togliere pensieri e scrivere, no? Ma non perché tu hai una tua verità, proprio... per la scrittura possono essere buoni, secondo me. Invece... periodo... bisogna sempre che, ecco, che una incertezza ti porta a... a... sviluppare... Con me, anche adesso, quando sto scrivendo questa storia di questa donna, ehm, mi posso pure divertire con questo tipo di scrittura con questo tipo di...

Poi c'è un'altra storia che è uscita, sempre di donna, vedi?, ehm... che si chiama, lo puoi trovare pure su una... ehm... rivista InScena, che si chiama... ehm...

**A:** Un racconto?

**S:** No, no, è un testo drammaturgico, che si chiama: *Lilla la storia di donna che alzava i treni*. Allora pensa che c'è anche un racconto vero eh?... di una donna, serba questa volta, che ho conosciuto a Roma, ex-combattente, ehm... sotto le... milizie... [pausa] di... Arkan, quello... [tono di voce bassissimo] Lei per un anno e mezzo ha combattuto a Kosovo, in un piccolo gruppo specializzato, diciassette persone, lei unica donna. Quindi affascinante, per me! Ehm... [pausa] oggi vive a Roma. [pausa] Lavora in un ospedale, quindi... una seconda possibilità lei l'ha avuta. Eh... mette le sue mani sulle persone, quindi per me è una cosa molto... particolare. Una donna *per bene*, quindi per me è una cosa...

**A:** E ti ha raccontato queste cose?

**S:** Dopo *lungo*, lungo lungo travaglio. Ehm... mi ha raccontato, e... lei a quell'epoca, ehm, stava in... cioè noi l'abbiamo conosciuta proprio in un'occasione molto particolare. Siamo andati in una mostra, all'Ara Coeli, era una mostra di fotografie di un'enclave serba in Kosovo. Sono venuti ragazzi serbi, cioè adolescenti. Anche Kosovo, non ti dico... enclave... Allora c'era questa giornalista, ehm, italiana, una serba, insomma c'era un sacco di persone importanti e poi c'era questo Giuseppe che ha un... una sua... ehm... associazione che si chiama Monte Athos; lui è un... [pausa] funzionario di polizia, però... ehm... convertito nel orto... or... come ortodosso, si è convertito, quindi ha questa associazione importantissima che lavora tanto e conosce tanti serbi, ucraini, russi, greci, tutti quelli diciamo dell'enclave ortodossa, e organizza un sacco di roba e ha organizzato anche questa mostra.

E a un certo momento mi fa conoscere questa signora, ehm... e insieme con me c'era mia amica che lavora a Croazia online, una chiacchierona! E... pure facile a... parla con tutti, sempre. E a un certo momento mostra finisce, noi scendiamo per le scale e andiamo a prendere drink con questa tipa qua, ehm... andiamo proprio qui al ghetto e... lei prende un [succo di frutta?] e parliamo, parliamo, parliamo, a un certo momento andiamo a casa. Lei abita a Trastevere. Quella abitava a Boccea, quindi andava verso di qua, e a un certo momento io, non so per quale motivo, ho detto: "Ma durante... ma dove stai durante la guerra?" Ma così! Ma era veramente una cosa uscita così! Alla fine... E... devo dire che non ho visto nessuna stranezza, proprio con... solo quando noi abbiamo ordinato due bicchieri di vino, lei "No", come se... ecco questa è unica cosa un po' strana, come se è una cosa... Quindi, ehm, lei sembrava che qualcuno la invitasse a... un rapporto: "Terza brigata!" questo... [continua a imitarla, fingendo di nominare una divisione, eccetera]. Allora questa mia amica molto simpatica, le dice: "Ma allora hai sparato, pure!", [l'altra] dice: "Non si chiedono queste cose", questo e quell'altro, è uscita fuori questa storia... del... proprio noi ci [...]... questa le lascia il numero di telefono, io dopo chiamo mia amica "Ma sei scema? Scusa, il numero di telefono di questa pazza qua?" "No", dice "domani viene a pranzo". "Ma tu sei proprio matta". Quindi io sono andata a pranzo da questa mia amica, è cominciata questa... questa... diciamo... amicizia, che dura tutt'oggi, con lei... ehm... lei mi chiama Professoressa,

[mormora] e poi mi ha raccontato tutta la storia. Non subito. Non subito. Era molto difficile. Ho dovuto anche conquistarla, perché a un certo momento ho detto: “é bello”, diciamo... Però io avevo *sempre* paura di lei, lei lo sapeva, percepiva. Quando dovevamo andare a prendere autobus insieme...

**A:** Paura di lei?

**S:** Sì. [pausa] Che ne so io, io le mani sue mi sembravano mani di un *assassino*... Quindi... eh... queste cose mi colpiscono molto, e... uno che, che ne so, oggi va lì, fisioterapia cosa fa, con le sue.. ai malati, e... *prima*, vent'anni prima, facevi... che ne so, facevi stragi nei villaggi albanesi... Per me questo è molto... non riesco a digerire, purtroppo. Non riesco.

Quindi lei è riuscita a parlarmi, ehm, anche di... ehm... di sesso dentro la guerra. Quindi lei era una donna più grande, diciamo aveva trenta... trent'anni e lì venivano pure ragazzi di diciannove anni, diciotto anni, quindi lei era molto orgogliosa di metterli sotto, come diceva lei, di scegliere, perché chissà domani se ci sei, era la sua... incredibile! E aveva addosso, ha detto, non so quanti chili di armi. Ma non è normale questo, scusami, eh? Poi lei era volontaria, scusami, per fare volontaria là devi fare pure un addestramento, che lei l'ha fatto, dopodiché è diventata, quando la guerra è finita [mormora] e... è diventata alcolizzata, insomma... Allora a me interessava “Come *caachio* sei venuta in Italia?” [ride] Cioè per me era questa cosa importante. Lei è venuta in Italia in veste di un... compromesso, quindi... compromesso proprio... che gli serviva. Lei serviva. Quindi ha avuto seconda possibilità. Quindi esiste anche questo. Quindi è assurdo, per me è assurdo. Per me questo tutto è assurdo.

Quindi... ehm... ah, questo ti volevo dire: ho scritto anche un romanzo storico. Ha detto Gnisci che è molto bello, molto importante. Non l'ho voluto *io* pubblicare in una casa piccola. Questo è un mio... limite. Perché è un romanzo su cui ho lavorato *quattro* anni. Quindi non mi sono sentita... a... [pausa] bruciarlo, così. Ma non era questione di casa di distribuzione, era proprio un mio modo... Certo, anche fare un romanzo storico in Italia non è che... loro... cercano romanzi storici, magari fantasy, che ne so...

**A:** Beh...

**S:** No, no no, era molto difficile.

**A:** Che romanzo è?

**S:** Si chiama *Caciara Balcanica*. È un romanzo che comincia nel 1980 e finisce nel 2008. 2008-2009. E... quindi periodo sempre copre periodo di guerra vero, però ci stanno, ehm... posti come Santa Cruz, in America, dove ci stava reclutamento dei [partigiani] ci stava un posto di... di reclutamento di mujaheddin... Perché io ho fatto le ricerche, ho parlato con mujaheddin. Eh certo, con un mujaheddin, certo. Tu devi considerare che 4-500 mujaheddin tutt'oggi sono rimasti in Bosnia e hanno sposato le donne bosniache, quelle che ti dicevo prima, dei villaggi, le donne che sembrano... margherite, proprio animo... sembrano proprio fiori di campo, come animo. Tutte religiose, tutte musulmane, eh?, sono musulmane che conoscono tutte le bismillah e [...] che loro non sanno neanche, perché non è che sanno bene il Corano, questi che vengono dalle altre parti, non lo sanno, non lo sanno. Non lo sanno leggere. E non lo sanno cantare, vabbè, adesso non importa.

L'importante che nel romanzo ci sono due passi, dei mujaheddin, quindi quello che anche oggi, foreign fighters, che io conosco, e... una casa editrice anche molto importante mi ha chiesto di togliere... “Ma scusa devo togliere la roba che ho scritto?” “Ah, perché questo...” “No, non lo tolgo! Non me ne frego un cacchio. Non lo tolgo”. Allora mi ha chiesto Gnisci di nuovo di ripensare, di mandare a quella casa editrice con cui collabora lui, ma io ho detto di no. Quindi lui ha rispettato questa mia... “No, meglio che non c'è niente...” allora niente.

**A:** Perché credi che ti abbiano chiesto di togliere?

**S:** Ah, è una cosa scomoda, ho descritto esattamente come si chiama campo, campo di addestramento... io, io ho pubblicato da sola questo libro e l'ho dato a leggere a alcune persone...

**A:** Ah, quindi esiste?

**S:** Certo. Io l'ho pubblicato da sola... [lo cerca] Ah eccolo. Pubblicato da sola. Certo, è un po' forse da fare un piccolo editing, perché non, non l'ho fatto. Non mi vergogno, perché...

**A:** Naturale.

**S:** Te lo faccio vedere. [cerca il libro sulla mensola]

**A:** Io non sapevo che esisteva.

**S:** Eh sì sì ma non lo trovi su internet. L'ho pubblicato così, per averlo...

**A:** E come si può averlo?

**S:** Non si può. Io te lo posso... [trova il libro] Allora, vedi c'è un passo, per esempio, eh... poi c'è un'altra cosa che volevano togliere, eh? Volevano togliere... eh... [cerca] volevano togliere... ah sì. Ancora c'erano due generali, uno croato uno serbo, questo croato si chiama Ante Gotovina. Che è stato rilasciato, adesso, dal... dall'Aia. Che è stato in prigione. Per me lui è un eroe. Quindi per me, il succo, è un eroe. L'hanno lasciato, quindi non rompete il cavolo, l'hanno lasciato. Invece quest'altro, serbo, Ulemek, è... sono tutti e due legion... le legioni di stranieri, e tutte e due tornano nell'89 in ex-Jugoslavia. Uno da parte croata e uno da parte... Tutti e due erano grandi amici con... eh, papà di Sarkozy, perché il papà di Sarkozy è ungherese, tu lo sai, e anche lui era legione di stranieri, e come diceva De Gaulle, voi siete francesi di sa... di cuore, che è più importante del sangue. Quindi loro è inutile che Aia li cercava: c'erano legioni di stra... ma quando mai li trovava? Mai. Perché erano come... Santi, già. Quindi protetti, completamente, da tutto e da tutti. Quindi tutto questo "li stanno cercando, non stanno cercando", mi dà fastidio. Quindi qui più o meno c'è questa storiella della legione di stranieri però non... non proprio esplicita. Quindi chi vuole capire capisca. Lui m'ha detto "Ammazza l'hai pure fatto eroe, quello che sta in prigione" però dopo, per fortuna, è uscito. Quindi questa non sarebbe... però quella dei mujaheddin gli dà fastidio. Eh. Io invece questo non volevo togliere... e... ecco.

**A:** Quale era la tua motivazione di scrivere questo romanzo?

**S:** Di... di fare un romanzo storico, di fare proprio... [pausa] di fare un romanzo storico. Di una cosa che... come genere mi piace. Mi piace anche il giallo. Però... [pausa] non sono ancora tanto brava. Forse... eh... è difficile [mormora]. Io te lo posso lasciare... Vedi? Ecco, qui, eh? Questo si chiama campo Mehovic [...] a Bosnia, 12 dicembre 94, [legge qualcosa dal libro]. Comunque è un mujaheddin detachment, che è un... un... reparto di mujaheddin che esisteva, quindi che cavolo, ma che devo togliere? Una cosa che esisteva, ci stanno gli atti delle cose, oggi come niente c'avete dappertutto, quindi forse, eh... riproposto, in una chiave... non so come dirti... Poi c'era un'altra persona che ci credeva in questo libro, che tutt'oggi ci crede e insomma fa mio agente letterario e poi vediamo.

**A:** E questo, anche, comunque l'hai pensato per un pubblico italiano? O indifferente?

**S:** Mondiale... Perché? È una storia... anche per far capire... quello che magari uno vuole capire. Diciamo che è un paese che in qualche maniera quando, nel tratto di Jalta, Winston Churchill e... [pausa] Stalin facevano le... divisioni della carta geografica dell'Europa, allora si sono fermati... ma questa non è una barzelletta, è la verità, ci stanno pure gli atti che lo [...] si fermano davanti alla carta geografica, lì c'era l'ex-Jugoslavia, dice "Che facciamo con questo paese qua?" Allora, questo gli scrive un pizzino, un piccolo pezzo di carta, che gli scrive fifty-fifty. Vuol dire metà-metà. E così sempre è stato. Quindi in qualche maniera è un paese borderline che in qualche maniera è stato una... una frontiera tra... Occidente e Oriente, no? Quindi... ehm... forse non calcolare determinate cose che per esempio, che dopo sono susseguite per quanto riguarda il fondamentalismo islamico, diciamo strumentalizzazione del fondamentalismo. Quindi forse loro con aiuti che sono arrivati dal... vari Paesi... ehm... islamici... ehm... di aiutare questi mujaheddin, chissà cosa aiutavano, quindi loro facevano villaggi... Cioè basta dirti che... ehm, Bin Laden stava in Bosnia per tre mesi. Lo sapevi? E aveva passaporto bosniaco. Non parliamo di altro. Basta dire questo. Quindi basta dire queste cose, che si sanno, per pensare di... alcune manovre non così... ehm... come si può dire, ehm, dilettoni, quindi quello era un'esercitazione, cioè di alcune cose, quindi quelli mujaheddin, quattrocento, che sono rimasti là, sposato quelle donne che non sono più mujaheddin però noi sappiamo benissimo che un Marines quando si toglie non è mai



normale; anche un mujaheddin mica è normale, dopo. Non credo proprio, rimane sempre strumentalizzato, perché è stato ehm, diciamo, ehm... completamente plagiato, insomma, di diventare combattente eccetera e prima o poi... sta là... è una... secondo me, è tutto una... una... proforma che lui sposa sta donna là, poi non lo so. Poi, non è che ci stanno quattro, quattrocento. Quindi sono rimasti per qualche motivo. Chi gli ha dato la cittadinanza? [...] Quindi questo è molto preoccupante, per me.

Poi, preoccupante è anche, ehm... sono wahabia, sono praticamente questi wahabia, questi sarebbero, non sono mujaheddin, sono altri, ancora più pericolosi. Quelli prendono ragazzi, quindi ragazzi giovani, dentro questi campi, che allestiscono... ehm... spesso vicino là...

[continua la riflessione sul fondamentalismo islamico]

**S:** Non è forse un periodo felice per le, per le religioni, forse con... con questo romanzo storico volevo anche, così, dire alcuni miei punti di vista che, che non era una guerra fratricida, che dietro c'era un progetto diverso. Poi magari sfuggito di mano ad alcune persone, non c'è dubbio. Quindi questo lo penso.

**A:** Una domanda ti faccio: hai mai pensato – sempre parlando di narrativa – di scrivere un testo che non avesse nessun legame con l'ex-Jugoslavia.

**S:** Sì, questo con la moglie del rabbino, non c'ha nessun legame. Però è vero che, anche lì, devo dire che c'è sempre – è vero, questo che dici è vero, che... che a volte ehm... A volte esce, ecco, questo è. Questo non c'è dubbio. Ma forse è un periodo, forse, che uno ha bisogno di... di dire la sua, ma questo è involontariamente. [pausa] Ho fatto pure una piccola commedia... Sì, diciamo, mi piace anche fare le cose che non c'entrano niente con, con, con ex-Jugoslavia. Mi piace farli, però... poi scappa un personaggio, coso, non mi dispiace. Non c'è niente di male. Però è vero, quello che dici è vero.

**A:** Che cosa, scusa?

**S:** Che magari porto questi, questi personaggi con me, come un, così un *fundus* del quale sempre trovo qualcuno che esce fuori. Quindi forse, la prossima volta, non lo faccio uscire. [ride] Però è vero. Anche quando scrivo... ho scritto una bella storia di bambino... per bambini, una favola, dove ho trovato la... uno dei personaggi di favole italiane, Rosmarina, che... incontra, lui si chiama [...], che sarebbe un folletto che esce dal, dal fuoco, e... molto così, irrispettoso, però un buono, che lo consce a Ponte dei Sospiri a Venezia, quindi loro fanno un viaggetto, e così magari vedi che anche lì ho cercato un... Però mi piacerebbe, vedi, fare... perché ho visto che in Italia non c'è, però bisogna avere il tempo per tutte queste cose... le favole slave. Slave. Quindi non jugoslave. Slave. Slave.

**A:** Che sta per?

**S:** Favole slave, quelle tutte legate al mondo slavo, legate al bosco, legate al bosco, al... alle... fate del bosco, al... tutte quelle, tutte quelle cose che sembrano quasi celtiche, queste favole, che esistono, tanti, diciamo, anche in Russia, anche in Ucraina, in Bielorussia, in Polonia un po' di meno... ehm... esistono queste favole ehm... diciamo questo mito del bosco. Diciamo di queste fate, con... buone, quelle cattive, ehm, come è nato il mondo, sono una specie di Harry Potter slavo, che sarebbe una bella ricerca perché esistono bellissimi personaggi. Perché io ho visto alcune persone che hanno fatto favole sla... come esistono favole persiane... favole slave tradotte in italiano però non c'è niente “per bambini”, non c'è niente coinvolgente. Quindi sarebbe bello trovare questo mondo, molto interessante. Tante femmine, tante fate ci sono. Quindi fate buone e fate cattive. Quindi quelle che vivono nell'acqua, mi pare che sono cattive. Una cosa... del... C'è è tutto un mondo bello. Bisogna avere tempo. Per fare questo servono due anni. Per fare questo bene, trovare anche un illustratore bravo, che trova queste... che trova queste...

Ah, e anche la scrittura! Tu devi capire che in Italia, no?, legge zero virgola.... percento di persone.

**A:** Non legge...?

**S:** No, legge. Legge, legge 0.9% di persone. Vabbè tu trovi... un Paese, dove ehm... in Europa si legge di più, non lo so quanta percentuale, io dico nel percentuale... Quindi immagina che trovi un, un deserto come questo. Però si pubblica tantissimo, questo lo sai, pubblicano tutti, è giusto che c'è posto per tutti. Però, c'è una fascia, che ho sperimentato pure quest'anno quando sono andata al Salone del libro, di lettori incredibili: sono quelli adolescenti. Però dare agli adolescenti non solo fantasy e il fumetto, dargli anche una storia... un po' in veste di... un po' mistero, così, ehm... slava non sarebbe male. Una eroina, un eroe che... diciamo in qualche maniera si perde in quel mondo... sarebbe bello. Che sarebbe un serial interessante. Quindi questo lo trovo... da studiare, ma questo è un progetto che potrebbe esser un progetto di più persone... Quindi lo trovo adatto. Ecco uno dovrebbe scrivere per loro, per adolescenti.

Io pensavo un po', ehm... vedendo il linguaggio di mio figlio, no?, quindi mi interessavo, perché loro in un certo momento abbandonano letteratura, no? Loro leggono, leggono, leggono, poi c'è l'età di venti e qualcosa e non leggono più. Quindi mi piacerebbe sapere perché c'è questo... spezzare, no? Sarebbe bello. Anche appropriarsi del linguaggio loro, no? Quindi forse questo manca oggi nelle... nelle storie, anche di questi Migrant Writers, che sono spesso... storie... ehm... forse non dico piene di rancore, però piene di... anche di pesantezza che porti dall'altrove. Allora non lo so, a volte sono... rimangono le testimonianze e basta. Quindi... spesso, ehm [pausa] è successo con questi scrittori, che primo libro è buono. Dopo [mima gesti di negazione].

**A:** Perché secondo te accade questo?

**S:** [pausa] Ma perché, a volte... ehm hanno avuto facilità di pubblicare, non è che è facile pubblicare, hanno avuto facilità a pubblicare... Quindi ehm... credono, gli fanno credere, che sono scrittori, già una parola, diciamo.... narratori...

**A:** La facilità a cosa è dovuta, allora?

**S:** Ma, perché la casa editrice... è fico che sei di un altro Paese e porti una storia che ha anche un po' di... e quindi... nar... forse la testimonianza a volte esce fuori e narrazione manca. No, spesso succede: manca narrazione, universalità della storia. Ma questa è un'opinione personale, quindi... non è... che altri... Quindi invece la poesia... è migliore. Poesia scritta dalle persone venute dall'altrove, è migliore. Io l'ho visto, l'ho sperimentato, però oggi è ultima giornata dell'Isola Tiberina, isola dei Poeti, e sono mi pare tutti poeti italiani. Però a volte loro manca questa immediatezza, quindi... questa quotidianità, questa... Non dico che poeta deve avere... Ma perché io... di... di sofferenza nel mondo... quindi io li vedo troppo da poltrona, nel salotto. Specialmente quelli romani, questo direbbe Mia [Lecomte]: "Son tutti salottieri!". Però non dell'animo salottiero, perché tanti sono così nati, quindi va bene. Quindi forse la parola, così... ehm quella poesia dell'altrove è più interessante. Molto più interessante. Almeno io lo trovo, quando leggo, non solo quella della Compagnia delle poete, anche poeti uomini, trovo molto... [pausa] un peso che rimane. Ecco, questo mi sembra.

**A:** C'è differenza tra donne e uomini secondo te, in questo senso? Tra questi autori?

**S:** No. Però, per esempio il mio preferito è Gezim Hajdari. Mi piace molto. Anche se come persona è, è piuttosto... greve. [ride] Però, è un poeta. È un poeta che mi prende, che ha questa... sembra un... diciamo una roccia. Trovo [pausa] piuttosto essenziale, proprio, arcaico e... e... [...] insomma un po' spietato. E mi piace. Mi piace. I suoi silenzi... ecco, insomma... è pungente.

Poi, invece, donne forse adesso proprio grazie a... al... forse quelle migliori stanno con Compagnia delle poete, ma in assoluto migliori, sono... più... ironiche, ehm, anche [pausa] c'è tanta... tanta, tanto rapporto tra... tra corpo, madre, ehm, questo è vero. Diciamo, c'è tanto, tanta trasformazione. Quindi è bello la... Forse le mie più... le due preferite... poi, sono molto diverse tra di loro: è Brenda Poster, che è americana, lei scrive... lei è una donna molto matura, stiamo sempre scherzando: "Quanti anni hai?" Poi l'altra volta abbiamo preso un autobus: "Basta non paghi il biglietto... se io non so quanti anni hai!" [ride] Scherzo. Una donna bellissima. Ava Gardner della situazione. Allora Brenda ha questa... lei è di origine ebraica, di una famiglia... quindi mi è piaciuto quel suo rileggere eroi di... ehm... eroi diciamo ebraici, mitici, che ehm lei l'ha visto in situazione ehm... quasi quotidiana. Quindi questo rapporto con religione ebraica molto

ehm non osservante, perché [...] non sono osservanti, però... tutta sta storia dietro che ti apre un mondo, molto bello. E poi, è, come si dice signora [51:22], stella matura, insomma bello.

Invece, Barbara Pumhosel, lei è austriaca, questo... conosci Barbara, e lei invece ha questo stile inconfondibile, ehm... di meraviglia. La sua poesia è una meraviglia, è una meraviglia anche per bambini. Perché lei scrive anche cose per bambini. Però è... cioè, una cosa non appartiene al mondo, quel suo mondo così... non occultato, molto puro. Ecco questo è....

Poi ci stanno, certo, quelle più ritmiche, come quelle di... questi suoni, ecco, quelle per esempio di Candelaria [Romero], quella di Francisca Rojas oppure la stessa Adriana, che sono argentine, quella è cilena, che portano ritmo, loro hanno ritmo nella poesia loro. C'è ritmo latino americano. Invece quella di Mia [Lecomte], quella magari di Prisca [Augustoni], anche quella di Eva [Taylor]... no, Eva magari esce fuori dal coro... che è anche sua un po' surreale. Ma quella di Mia e quella di Prisca sono più ehm... c'hanno un pensiero più...

Quindi c'è diversità anche nel, nel linguaggio poetico. Quindi forse questo può essere anche la lettura interessante del... Eh, sicuramente, secondo me, la poesia [sussurra] femminile, brutto dire, però è vincente. Non lo so. Uomo rimane... [...] Io amo molto Penna, e... [pausa] anche se Pasolini mi piace tanto, Dario Bellezza, che era pure amico di Mia... ecco loro magari hanno... anche una... linea femminile dentro loro poesie, per quello che rimangono, rimangono grandi. Però ecco più o meno questo.

Io non so cos'altro ti serve. Perché non so cosa ti serviva proprio!

**A:** Abbiamo parlato di tutto.

[Sarah prosegue spontaneamente il discorso su ciò ritiene siano i miei studi; la registrazione, interrotta per poco, viene ripresa]

**S:** Quindi qualsiasi progetto che viene fatto su intercultura è fragile, ehm, perché forse parlare di intercultura a Roma è una cosa, parlare a Berlino è una cosa, parlare a New York è una cosa, parlare in Australia è un'altra cosa... quindi forse sono tante i... tanti magari, possono essere tante traiettorie di intercultura. Quindi, è un processo, sicuro. Un processo. Secondo me, è inutile che ci... raccontiamo... Possiamo, che ne so, amare un pensiero di quell'altro, io non so come è il tuo pensiero... Però a volte è più difficile a fare, a farla che a parlarne. Perché a fare... ehm... mi è capitato, nel... due anni fa, quando... abbiamo presentato ehm... ingresso in Croazia nella Comunità Europea, allora niente... [...] Ingresso poetico. Solo poesia. Però io oltre quello ho portato, ho invitato Livia, Livia Bazu, e ha portato un poeta, poesie di un poeta ehm... rumeno, che ha lavorato in... che si è ispirato al... ehm... a un'isola croata. Poi, ho trovato un... Alessandra Mattei, una poetess... poeta italiana, che ha trovato versi di... ehm... Ungaretti, che aveva una tata montenegrina. Quindi lui ha scritto alcuni versi per questa tata. E... quindi... era interessante per questo. E lui proprio parla della terra che non vive [...] che non ha conosciuto, quindi grande Ungaretti, grandissimo. Allora quando è finito, quando ho fatto tutto, con tutti i poeti, alcune poesie croate, e in più ho portato musica africana. Invece di portare, che ne so... a momenti mi [...] “Ma che ci azzecca musica africana?” “Ci azzecca! Non ho capito? Questo pure è...” Invece dopo gli è piaciuto, tutto sto... Non è che ho portato la... ho portato la kora, non è che ho portato... che sarebbe quella arpa africana, non è che ho portato il ta... le... le percussioni, quindi, ho portato una cosa poetica, quindi... quindi è piaciuta a tutti, è stato... Quindi secondo me a volte da noi, se tu presenti poesia moderna russa, tu dici “Porto poesia moderna russa però per forza devo portare uno strumento di musica russa”: non è vero! Puoi portare qualsiasi altra cosa che... che ha suono che può fare intercultura.

E un'altra volta per esempio ho fatto... Dice “Sarah”, dice “ti accompagna pipa”. Pipa? Era chitarra tradizionale cinese. Si chiama pipa. Io non lo sapevo. Che è una cosa bellissima, che sembra come una grande... liuto, così, che si suona così, bellissima, che si tiene così, no? Con sta donna giovane, una bravissima musicista cinese, che mi hanno colpito, che non conoscevo sti suoni, bellissimo, poesia pura, no? Quindi anche noi, certe volte, dobbiamo... come quando si

parla di, che ne so, di ex-Jugoslavia si mette sempre in mezzo la musica balcanica. Ma non è vero! Quella musica balcanica appartiene ad alcune cose! Non è musica che... cioè, una cosa è sicuramente è una musica Rom, macedone... Perché devi considerare che i Rom, maggior parte di Rom, concentrati in un paese: in... Macedonia. Quindi loro sono 60% macedoni, 40% rom. Presenza pazzesca. Però convivono. Tu hai mai sentito che è successo qualcosa? Perché c'è una convivenza. Certo che lì è il cuore della musica... delle bande, di cose... E questo man mano è andata viaggiando, è arrivata da queste parti di Croazia, però è un diciamo folklore, è un optional, non è musica croata. Però va bene lo stesso, perché gente lo vuole, si sperimenta, però insomma metterlo sempre, stona. Come se tu fai musica che ne so, poesia eh, e ti mettono balalaika, cose...

[Ridiamo, quindi ci salutiamo]

NOTE:

<sup>1</sup>Dal sito: «La Compagnia delle poete è nata [...] per iniziativa di Mia Lecomte, poeta italo-francese e studiosa di letteratura della migrazione [...]. A comporla sono tutte poete straniere e italostraniere, almeno in parte italofone [...]. Si tratta finora di una ventina di poete da diversi continenti, accomunate da una particolare storia personale di migrazione e transnazionalità [...]. L'idea è quella di una sorta di "orchestra" che armonizzi la poesia di ciascuna poeta, influenzata dalle diverse tradizioni linguistiche e culturali, in spettacoli in cui la parola è sostenuta e ampliata da molteplici linguaggi artistici. [...] La compagnia è spesso invitata a partecipare a seminari e convegni accademici e letterari, in Italia e all'estero, intorno alla poesia della migrazione italoфона, in particolare come espressione performativa e al femminile» <<http://www.compagniadellepoete.com/>>.

<sup>2</sup>*Le lezioni di Selma*, Libribianchi, Milano 2007. Gli eventi hanno luogo a Sarajevo nel 1992. La protagonista, Selma, è una donna ebrea, sposata con un medico musulmano. Durante l'assedio alla città, tre soldati serbi si installano nella sua casa per interrogare il marito su un presunto traffico di armi. Il marito viene trattenuto nello scantinato per tutta la durata dell'assedio, mentre Selma resta a vivere in casa con i tre uomini, tra cui Marko, di cui si innamora.

<sup>3</sup><<http://www.el-ghibli.org/>> Rivista di letteratura della migrazione.

<sup>4</sup>Rassegna della rivista: <<http://archivio.internazionale.it/tag/italieni-2>>.

**AB:** [La mia domanda, non registrata per un ritardo del programma di registrazione, è stata analoga a quella proposta per prima anche nelle altre interviste: come ha cominciato a scrivere? Come è nata e come è continuata la scrittura nella sua vita?]

**AM:** La scrittura per me è una necessità. Una necessità di esprimere, di dar voce a una certa creatività. Anche un modo di esplorare me stessa e il mondo interiore, e il mondo esterno... e di comunicare i miei sentimenti, il mio vissuto interiore soprattutto. Una... una necessità che poi è diventata un tormento, direi. Perché prendendo l'abitudine di esprimermi in questa maniera, ehm, con la scrittura, nel momento in cui ehm cessavo di scrivere incominciava una specie di turbamento interiore, non... non stavo più bene con me stessa, ero... diventavo scontenta, scontrosa, allora ho imparato a dirmi: ah, ho bisogno della mia terapia, mi devo rimettere... significa che ho un... qualcosa da dire, che mi preme, che non mi lascia stare.

Ho incominciato a scrivere, a pubblicare, già da... ehm, studentessa, per una rivista cattolica di Bucarest. Ricordo che era un articolo, ehm, di Natale, un racconto di natale e... la sensazione che ebbi quando mi vidi, no?, il nome pubblicato, stampato su questa rivista, ricordo la sensazione, come sono... lo presi in parrocchia, lo comprai, come corsi a casa e mi fermavo per la strada per guardare questo articolo "È vero, è una grande gioia!". Non so se era soddisfazione, ma... era... non so, non... non saprei dire: non era una cosa legata all'orgoglio. Era... semplicemente la gioia ehm... [pausa] non lo so, di essere ehm... [pausa] essermi *comunicata*, uscita fuori da, da questa... ehm... da me stessa, e quindi essere riuscita a espormi, anche, perché pubblicare è anche un modo di esporsi alle critiche, no?. Poi [...] perché avevo comunque la certezza che era un bel pezzo, che era una bella storia, che avrebbe... sicuramente regalato della gioia. Perché io non... nel scrivere, sì, comunichi te stesso, però lo comunichi a qualcun altro. E... e ci sta un'intenzione, di... nel comunicare. Tu *vuoi* comunicare un qualcosa, no? Io sapevo che si trattava di una bella storia e che volevo proporre agli altri. Ed era sì, in questo stava la... la gioia. E poi erano anche elementi personali, elementi di famiglia, si ispirava a una storia vera, d'altronde io mi ispiro sempre alla realtà.

Non racconto... ad eccezione di un romanzo, che ho scritto qua in Italia, il cui titolo è *Piacere Timidus, vengo dall'antichità*<sup>4</sup> - che è una storia tutta inventata, anche se ci sono dei riferimenti alla realtà, no, quotidiana, era una storia che mi sono inventata e scritta per me stessa, per farmi uscire da una situazione di trauma di tristezza, ecco - ma per il resto resto, tutto quello che scrivo è ispirato alla realtà, di solito. Anche perché, ehm, credo che una componente essenziale, ehm, è di essere... ehm, di trasmettere qualcosa di vero, di autentico all'altra persona. E che il pubblico percepisce, *molto* bene, e molto rapidamente, la sincerità dell'autore. E quello che gli vuole trasmettere. Cioè, se gli vuole... non lo so. Se vuole... vuole dargli, non so, una caramella amara, diciamo, perché ci sono pure quelli, "Ti voglio colpire con la mia intelligenza", "Voglio farti vedere come sono bravo", o "Voglio darti qualcosa di bello, un qualcosa di autentico, un qualcosa, non so, di buono", anche.

E poi ho incominciato a pubblicare, allora, in Romania, su questa rivista, ho continuato anche perché ho provato gusto, e perché trovato degli argomenti interessanti... e... era un... come dire, diventato un modo, ehm, anche di avere una, di avere de... degli stimoli, di avere una vita interessan... di fare attenzione a quello che succede attorno a me per poterlo poi raccontare. Raccontare un mio punto di vista. E ci sono stati dei... de... Poi ho cominciato a scrivere delle serie, su certi argomenti... E... fino ad arrivare, ehm, a pubblicare anche un, un piccolo libro per

dei bambini, con dei, dei racconti che ebbe anche un... discreto successo, ben ricevuto in Romania.

**AB:** Questo quando?

**AM:** Prima del mio arrivo in Italia, parliamo del 2000, più o meno, sì. E... il libro però fu, ehm... stampato in Italia in rumeno per la Romania, perché abbiamo trovato un... un tipografo che ha voluto fare questo... dono ai bambini della Romania, perché fu un libro poi distribuito, che ho messo a disposizione, come ho fatto con la maggior parte, cioè con alcuni dei mie testi... Forse può interessarle, non lo so, non ho mai scritto per guadagnare. Anche perché non... non sono... non mi reputo una scrittrice a tempo pieno, sono... *nemmeno* a part-time. Ecco, purtroppo devo *rubare* del tempo per scrivere, è una situazione triste, però tra gli impegni lavorativi, impegni casalinghi, ehm... e altre situazioni impreviste, non me lo posso permettere, e sono felice quando riesco a... a... *rubare* da... dal lavoro no, non è possibile [ride], allora lo devo fare per forza con il mio tempo che dedico alla casa, alla mia famiglia, e grazie a Dio ho anche un marito che mi capisce, mi sostiene, mi aiuta in questo. Allora questo libro per bambini, dato in dono a loro, anche... ehm... questa è stata l'idea e così è... è partito.

In Italia, ho incominciato a scrivere dopo alcuni anni dal mio arrivo... in Italia. Io sono venuta nel 2004, mi sono sposata in Italia, in precedenza avevo studiato per due anni all'Università gregoriana, ho studiato Comunicazione sociale, ho fatto una comunicazione, in realtà, in Radio. E... chiaramente la scrittura mi mancava. E mi sono rimessa a scrivere dopo... ehm... parecchi anni, nove anni. Il primo romanzo in italiano l'ho pubblicato nel 2011, ho scelto di scriverlo in italiano, e pensarlo scritto in italiano, non è una traduzione. Anche perché, ehm, il libro era rivolto, si rivolgeva a un pubblico italiano e mi sembrava ovvio pensarlo e scriverlo in italiano, poi era una... c'è stato... non tanto mettermi alla prova, ma era anche mettermi alla prova, per vedere se riesco a esprimermi a un livello di scrittura... di un romanzo, che chiaramente è più impegnativa, non è il parlare di tutti i giorni, se riesco a farlo in italiano. Poi anche una forma di rispetto per il... il Paese che mi ha accolto, che io mi sento, comunque, ospite, mi sembra normale parlare ed esprimermi nella lingua del popolo in cui vivo adesso, no? E... siccome, sarebbe comunque difficile, ehm, è stato molto difficile per me, nel caso in cui io avessi ehm scritto in rumeno, tradurlo poi in italiano, per me è impossibile tradurre me stessa, l'avrebbe dovuto fare un'altra persona, non io, assolutamente.

**AB:** Perché?

**AM:** Ma, perché ho sempre la... tendenza di re-inventarmi, di ri-scrivere. Non sarebbe mai stata la stessa cosa, avrei detto: "Ah no, stupida, [09:46 rumore copre le parole] potevo dirlo in maniera migliore!" e uscirebbe un'altra cosa, non sarei io, ehm, diciamo, ehm... *fedele* al mio testo. Non saprei farlo, ecco. Non... Anche se io faccio un lavoro, anche di traduttrice, qua. Però ci metto anche *molto* di mio [ridacchia]. Se devo dirlo. Non sono una traduttrice [...], proprio, non riesco mai. Esprimo il pensiero, ma... non...

Questo è stato, allora, nel 2011, ehm... questo romanzo, *Dalla Romania senza amore*<sup>2</sup>. E... è venuto fuori, l'ho detto, come... più o meno era interessante, perché: è stato un romanzo, stavolta non *terapeutico*, come, ehm, *Timidus*, ma... [pausa] è stato proprio un, un, un mio bisogno di ripercorrere un tragitto della storia, ehm, collettiva, diciamo, della mia Nazione, e anche individuale, di andare indietro, soprattutto a un certo periodo di tempo della dittatura di Ceausescu che è stato un periodo molto ehm... diciamo, ha *marcato* la mia vita, la mia esistenza. E... ritornare indietro, per riuscire a... ehm, *ri-definirmi*; a vedere... a ritornare un po' alle mie radici, al, al mio passato con... tutte le situazioni. Per affrontare, per riuscire a collocarmi nella nuova cultura. Affrontare la nuova situazione, però nella mia identità. Nella mia veste identitaria. Da rumena, venuta, per scelta, a vivere, in Italia. È stato questo percorso. È un libro che, ehm, parla... dell'amicizia, della vita di due giovani donne, no?, Lei l'avrà letto, me l'ha detto, no?, che si incontrano su un pullman dalla Romania verso l'Italia, e, ehm... durante questo tragitto, sì di tipo materiale, arrivano a raccontarsi e con questo racconto fanno in realtà, realizzano un viaggio all'indietro. Ehm... nell'idea di *auto-definirsi*. Cioè, è... questo tornare indietro *per* poter andare

avanti. E c'è sempre bisogno di sapere benissimo chi sei, per poterti collocare; trovarti un posto nella nuova realtà; farti rispettare nella nuova realtà. Anche apprezzare. Perché... [pausa] io dico che ci... abbiamo bisogno di sapere chi siamo, di avere anche una... un, un'identità ma... come dire, non quella forma ehm di identità frustrata, di persona che ha dei complessi, allora ehm vede tutto negativo attorno a sé, ehm, “Nel mio paese, in Romania, è tutto diverso, è tutto meglio, mentre qua fa tutto schifo”, e ci stanno pure questi atteggiamenti, ma sbagliati dal mio punto di vista. Perché tu sai benissimo quale è la tua identità, quali sono i tuoi valori, quali sono i problemi del tuo Paese. E tu ci tieni all'identità... come dire, tu sai di essere un biglietto da visita, per il tuo Paese, perché sarei sempre giudicato [pausa] anche e *soprattutto e prima di tutto* per la tua nazionalità, no?. Ti diranno: “Ah, quella rumena là!” [Pronuncia con tono negativo] “Oh, hai visto quella rumena, però?” [Pronuncia con tono positivo]. Però sempre in base alla tua nazionalità. Non ce la togliamo *mai* di dosso. Saremo sempre così. E prendere consapevolezza di questo fatto è anche un aiutare il proprio Paese. Perché io so di essere giudicata *da* rumena. *Come* una rumena. E allora mi devo comportare bene. Io *devo* essere un biglietto da visita per il mio paese. È un mio modo di far del bene, anche al mio... [paese]. Questo è stato il primo romanzo. Io prendo un po' d'acqua.

[mi offre dell'acqua, ci interrompiamo per qualche secondo]

**AM:** Il romanzo... allora. L'ho scritto... poi l'ho proposto a... a varie case editrici, ehm, alcune chiaramente, non sono andata da Rizzoli, mi sono organizzata, orientata...

**AB:** Perché? Perché non ha provato una casa editrice...

**AM:** No. No, perché... diciamo che non mi sopravvaluto. No. No. Non era un romanzo da Rizzoli. No. Dal mio punto di vista. No. Non era un romanzo... Chiaramente, no. Era... comunque un romanzo di una principiante, per quanto riguarda soprattutto la lingua italiana, ehm... poi, queste sono case editrici per *a...* diciamo, scrittori affermati, o per scrittori che comunque sono personaggi pubblici, che vendono, no? Questo è un piccolo... era un piccolo romanzo, non avrebbe sfondato, no. E non era, ehm, scritto con l'idea di, di, sfondare. Ripeto: non mi reputo... Cioè è una mia gioia, è una mia... la scrittura è una gioia ma non è, purtroppo, il mio lavoro. Mi piacerebbe vivere della mia scrittura ma non lo posso fare, ehm, perché, non so, devi essere, non so chi per poter vivere, oggi, della scrittura. E, grazie a Dio, ho un lavoro che mi permette di vivere e di poter fare, ancora, ehm, seguire, ancora, questa mia necessità. Parlo, come necessità...

**AB:** Le posso chiedere qualcosa su quanto mi ha appena detto? Non mi è chiaro in che modo questo romanzo, nonostante sia legato interamente alla Romania perché i personaggi sono tutti romeni e perché ci sono tante storie personali, anche se poi prevale quella della protagonista, no?, della ragazza che... non saprei dire che la protagonista, però forse...

**AM:** Sono tutte e due...

**AB:** Quello che voglio dire: non mi è chiaro in che modo, ehm, un romanzo che racconta questo tipo di storia, ehm, possa svolgere quella funzione che Lei ha descritto, di, diciamo, ehm... legata all'identità. Ehm... Come lo posso spiegare meglio? Cioè, ehm, il lettore viene a conoscenza di qualche cosa della vita là... Lei mi diceva anche come significato per Lei...

**AM:** Ma sì, per me è stato così. Per me è stata questa necessità. Per un italiano, perché poi... ehm, racconta delle situazioni, no?, di vita, concreta, soprattutto in quel periodo, Ceaucescu e post-Ceaucescu, questa transizione dolorosa. Ma perché un po' a un lettore italiano dà degli spunti, lo incuriosisce, lo stimola a cercare, a voler sapere di più, a... infatti poi ho avuto la gioia di alcune signore che mi hanno detto “Poi, sono andata in quella città, sono passata per Roma”, c'è una scrittrice italiana, Laura Ranieri, che poi fa anche riferimento a questo libro e che parla anche della situazione di corruz... quelle situazioni, racconti sulla corruzione, piccola... piccola corruzione però comunque concreta, vissuta dalla persone... e lei ritrova, dice “Ho capito”, ha detto, “andando sul posto, che avevi ragione. Ho capito cosa dicevi. Ho vissuto, ho toccato con la

mano. Ho sentito altre storie”. E l'idea è dare degli spunti, per poi... andare alla ricerca. Non so se sono stata... [chiara]

**AB:** Sì, ma proprio soggettivamente, ehm, come scrittrice, perché ha sentito che raccontare questo tipo di storia Le permettesse appunto di fare questa esplorazione della sua identità?

**AM:** [pausa] Mah... questo no, non saprei dire. Il libro si è scritto un po' da, da solo. Viene quasi spontaneo, come idea del libro. Poi, il viaggio è sempre ehm... questa introspezione è proprio un viaggio, forse per quanto riguarda la forma, la struttura, l'impostazione del romanzo, no? Perché tutta la vita è un viaggio. Siamo viaggiatori. Siamo pellegrini. Tutto è un viaggio, in realtà. Anche stando sulla sedia, noi due adesso parlando, anche in maniera statica, noi viaggiamo, con il pensiero... forse questo come impostazione, ecco. Mi sembra la forma più... espressiva, per me. Lo uso molto, il viaggio. Anche *Timidus*, fa un viaggio nel tempo, no? Poi, l'ultimo romanzo... romanzo: è una raccolta di, di storia, autentiche, che poi è un viaggio nella città di Roma, glielo farò avere.

**AB:** Nell'insieme, in dalla Romania senza amore, c'è una nota tragica, no?

**AM:** Sì, però c'è sempre una chiave di speranza... Sì, infatti è stata questa l'idea, che anche in tutto questo *tragismo*, la... la chiusura, chiave, è sempre di grande speranza. Perché poi chiude, no?, con questo bambino, che, l'Italia per lui è la speranza come è stata per tanti noi, no... io, grazie a Dio non... [pausa] sono in Italia non per necessità, io avevo una situazione in Romania di una certa stabilità, di un lavoro, di... non era... è stata una situazione di scelta, di... ecco, aver conosciuto una persona, e... infatti, ehm, dopo aver conosciuto quello che sarebbe stato mio marito sono tornata in Romania, per un anno, l'idea era di tornare, di svolgere il mio lavoro là, non ero venuta con l'intenzione di formarmi una famiglia, trovare una persona, no. Era una questione di studio, tornare a casa, molto precisa, molto... è andata diversamente, ecco, anzi, l'ho conosciuto una settimana prima del mio ritorno definitivo in Romania, è stata così, una, una bella situazione.

**AB:** Perché Lei...

**AM:** Sono tornata, poi, in Romania, ho esercitato il mio lavoro alla rivista che poi mi ha dato la borsa di studio, dalla quale ho ricevuto la borsa di studio per studiare Comunicazione sociale, sono tornata a casa per un anno, anche per... ho lavorato normalmente, poi, ho preso questa decisione, volevo venire...

**AB:** Ho capito. E le storie che ha raccolto in questo romanzo sono anche queste in qualche modo ispirate alla realtà?

**AM:** Sì, sì, sono dei... chiaramente, ehm, come... ci sono storie sentite, alcune vissute, alcune sentite, ehm, vissute da... [pausa] terzi, che io poi, chiaramente, come si fa con [...], poi tu, uno scrittore, si crea una nuova realtà partendo però, ispirandosi, a situazioni concrete, reali, vissute, anche presenti nella cronaca, o così. Però, comunque di... di ispirazione reale. Sì.

**AB:** Mi scusi, tutto questo era perché mi stava dicendo che ha cercato l'editore, ha individuato questo editore, poi come sono andate le cose?

**AM:** No, no. In realtà io ho mandato... lettere, con la presentazione del libro, come si fa, una breve presentazione, per chiedere se erano interessati, ad alcune case editrici; ho ricevuto delle risposte... da alcune non ho ricevuto nessuna risposta, da alcune ehm, complimenti anche “Bello, però non ci interessa l'argomento, non trattiamo questo genere di libri”, altri che mi hanno proposto, diciamo, questo contributo, no?, comprare un numero di libri che però non era, diciamo, non ero convinta, anche della... non dico della serietà, perché anche una casa editrice deve fare un suo lavoro, non deve soltanto, cioè, fare il lavoro di una tipografia e basta, no?, deve anche proporre il libro, un po', cioè, fare il suo lavoro. E ho fatto le mie ricerche, nel frattempo, anche, ho visto un pochino su internet, mi sono fatta una cultura in questo [ride] e ho trovato una casa editrice di cui io sono molto contenta, questo Robin edizioni... io ho lavorato benissimo, per la loro onestà, per un rapporto molto bello, molto di fiducia, ehm, molto corrisposto. Ecco io ho dato fiducia e sono stata... ehm, ho avuto la risposta che... mi aspettavo. Non sono mai stata delusa. Un rapporto di grande rispetto e di grande fiducia. E anche, no?, per la promozione del



libro, sta in una libreria, lo puoi trovare, non è una cosa che... è un fantasma. No. È un libro che puoi trovare, puoi ordinare, perché poi tratta della... [pausa]

Io non... ripeto: non è una cosa per... *sfondare*, "Grande scrittrice", no. Alt... no. Assolutamente no. Però nemmeno scrivere un libro e poi abbandonarlo. È come fare un figlio e poi lasciarlo alla sua sorte. Devi un pochetto, per quello che si può, seguirlo, vedere, almeno metterlo in una casa [ride], cioè una possibilità, chi lo vuole lo può trovare.

**AB:** Ho capito. E anche con le Sue altre pubblicazioni è andata...

**AM:** La seconda l'ho fatta sempre con, con Robin, questo *Timidus*, e mi sono io purtroppo occupata di meno perché non ho... avuto una presentazione, per il primo mi sono occupata. Anche per motivi pratici di tempo, no?, organizzare... [pausa] Perché nella scrittura la parte bella è quella della scrittura. Poi, da quando incominciano ehm, il lavoro con la casa editrice, ehm, correzioni, fa... rivedere il testo, o... questo per me è un po'... ehm... la parte che mi piace di meno, ecco, no? Perché mi stressa di più, che mi ruba tempo, che mi mangia tempo, e anche una presentazione significa organizzarla, significa.... *Timidus* è stato un po' abbandonato e mi dispiace. È stato un po' lasciato al suo destino proprio. Ma non mi sono *proprio* occupata di... questo... libro. Poi, un altro è stato... un libricino<sup>3</sup>... [lo cerca nel suo ufficio] un libro confezionato, diciamo, mi hanno chiesto dall'arcivescovado dove io ho lavorato se potevano contare su di me per fare questa... brochure, quasi un dépliant, per questo dico libricino.... [mi consegna una copia del volume]

**AB:** In romeno, però?

**AM:** No, l'originale in italiano, poi è stato tradotto in rumeno, e poi si sono.... occupati loro, della casa editrice, di... un attimo, mi avvicino di nuovo. [Continua ad aprire cassetti, cerca altre pubblicazioni].

**AB:** L'avevo visto su internet...

**AM:** Purtroppo non c'è.... [in italiano] Lo vuole in inglese o in francese? Perché poi hanno fatto...

**AB:** In inglese, allora, grazie.

**AM:** Perché poi è stato fatto... per la beatificazione, per la Santa Messa, no?, per questa grande celebrazione, hanno fatto alcuni... esemplari anche per le... per le persone, anche. Hanno fatto francese, ehm, rumeno... inglese, francese... penso pochi esemplari in ungherese, forse.

**AB:** Ho capito. Beh, grazie!

**AM:** Mi fa piacere. Questo è il libro per i bambini. Però è in rumeno! Se poi incontrerà una persona...

**AB:** Che possa tradurre...

**AM:** No, lo regala, magari. Se conosce una famiglia rumena che ha dei figli che vogliono...

**AB:** Grazie, grazie!

**AM:** Questo ce l'ha, vero? *Timidus*.

**AB:** *Timidus* non ce l'ho, invece.

**AM:** Glielo regalo.

**AB:** Ma mi dispiace...

**AM:** No, no, non si deve dispiacere. E questo è l'ultimo<sup>4</sup>. Di cui Le parlavo.

**AB:** Sì, sì, ho letto delle presentazioni su internet. Degli articoli.

**AM:** Sì sì. Che poi è uscito con Migrantes, Tau. Io... siccome è un testo.... molto.... particolare, e il più caro... per il mio.... animo, per il mio cuore, più vicino e più intimo di tutto quello che ho scritto, il più autentico... ehm... certamente potevo andare con... con Robin, tranquillamente, come fino adesso. Ma siccome trattava anche l'argomento della migrazione, allora l'ho... l'ho proposto, l'ho messo a loro disposizione. Infatti anche quello che sarà, se sarà un piccolo.... non so, guadagno su questo libro, andrà a una fondazione per le necessità dei migranti. Proprio donato. Cioè, i diritti sono... cessati... in questa c'è... proprio il testo è stato consegnato a loro. Donato. Non...

E un libro particolare e per questo è andato con questa casa editrice della fondazione Migrantes, che li stimo molto anche per quello che fanno per, per i migranti. Poi loro hanno delle

pubblicazioni della stessa... colonna... che sono... molto interessanti, [si allontana di nuovo per cercare] siccome Lei studia, magari lo troverà, io adesso avrò bisogno di lavorare un attimino con questi libri, questi giorni, però ci sta pure un autore... di Roma, che potrebbe interessarLe anche per la Sua... solo che è un maschio, per la sua ricerca. E c'era anche una... [prende un po' di tempo per cercare]. Molto interessante: un'autrice ucraina sulla situazione dei figlioli che rimangono da soli in casa...

**AB:** Come si chiama?

**AM:** Ecco, questo, purtroppo, non ho adesso... eccola, trovata. Eccola qua.

**AB:** Ma non c'è il nome. Che strano.

**AM:** Magari hanno fatto una....

[cerchiamo entrambe il nome]

**AB:** Strano.

**AM:** Perché poi sono... sono delle testimonianze, no?, queste... letterine... magari per questo. Sono delle testimonianze, allora magari per questo. Che lei magari ha raccolto...

**AB:** Ho capito.

[scambiamo ancora qualche altra parola di commento sulla pubblicazione e su quale possa essere il nome dell'autrice]

**AB:** Sembra interessante. Ed è sempre la stessa collana, vedo.

**AM:** Sì, sì. Storie di migrazione. Testimonianze, esperienze...

**AB:** Anche queste sono storie vere, mi aveva detto...

**AM:** Non è nulla di inventato.

**AB:** Ho capito. Senta Le chiederei un'altra cosa. Ehm... mi diceva, Lei aveva già scritto prima di quel racconto che ha pubblicato... non so: nella vita, Le capitava di scrivere o quando ha scritto quel testo era anche la prima cosa che scriveva e l'ha pubblicata in quella rivista?

**AM:** Come testo con intenzione di pubblicarlo, lo scritto era questo... articolo, questo racconto di cui... storiella, no? Scrivevo i miei compiti a scuola, venivano apprezzati. Sì, avevo in mente l'idea di scrivere un romanzo, c'era questo... Ricordo che annotavo certi pensieri, che poi sarebbero... c'era l'idea che sarebbero... potevano tornare utili per un racconto più ampio. Sì, c'era, quest'idea c'era. Poi, non sapevo manco come si fa questo lavoro. Però c'era a livello dell'intuito.

**AB:** E poi quando si è trovata in Italia mi ha detto che per un po' non ha scritto niente...

**AM:** No, non niente. No, no. Allora: come... diciamo, mi sentivo in debito morale con... con la rivista che mi ha, ehm, offerto questa borsa di studio, no?, io ho studiato poi ho detto "Ciao ciao, adesso io faccio la mia vita in Italia", no: non mi è sembrato giusto. Allora io ho continuato a pubblicare, a scrivere per loro, a collaborare costantemente. Avevo questa collaborazione e ho continuato a farlo.

**AB:** E questo però sempre in lingua rumena.

**AM:** Sì, era in rumeno.

**AB:** E il momento in cui ha cominciato a scrivere in italiano, come ha percepito la differenza tra usare una o l'altra lingua, al di là del fatto che una è lingua madre, che conosce bene, l'altra un po' meno... però proprio come possibilità di esprimere alcune cose piuttosto che altre... ha percepito qualche...

**AM:** Allora: certamente sì. Infatti, Lei vedrà la grande differenza di... di stile di scrittura, anche la sicurezza, nell'esprimere, la sicurezza nel linguaggio tra il primo libro pubblicato e quest'ultimo. Ci sta una maturazione. Ci sta una crescita. Che ho percepito anche io. Non soltanto a livello di più facilità ma anche di... sciolt... sei più sciolta, sei più... hai acquisito più ricchezza, anche a livello di esperienze, non solo di linguaggio ma anche di vita vissuta, che ti dà più coraggio, più... grinta. Ehm... [pausa] è stato difficile, chiaramente. [pausa] Mi limitavo a esprimere quello che riuscivo a

esprimere, però mi sono rifiutata di tradurre dal rumeno in italiano. Non è che cercavo “Ah, come sarebbe questa cosa detta meglio in rumeno” per poi tradurlo in italiano. No. Magari, ehm, ho provato a esprimerla con le mie parole, in maniera più povera, però in italiano direttamente, pensando in italiano. Questa è stata la, la sfida. Non, non.... non voler tradurre.

**AB:** Ho capito. E quale diversa sensazione, se c'era, ehm... nel pensare di rivolgersi a un pubblico italiano piuttosto che a un pubblico rumeno? C'era una diversa sensazione nello scrivere per... determinate persone...

**AM:** [pausa] Mi sentivo più libera. Sì. Mi sentivo più libera, perché mi dicevo: “Ah, questo tipo di racconto, anche se autentico, ehm, uno rumeno lo potrebbe interpretare [pausa] come un parlare male della propria situazione, cose che non si fanno, che vergogna. E che non è permessa. Che non fai un servizio. Per esempio.

**AB:** Lei di quale parla?

**AM:** Ma del primo romanzo [*Dalla Romania senza amore*], perché descrive situazioni non felici, ma anche qui [*in Roma era anche tua*] vedrà... Poi, certo non lo fai né per impietosire, né... semplicemente, se presenti una situazione onestamente, così come l'hai vissuta tu, cioè come l'ho vissuta io, posso esprimere un mio punto di vista, un mio vivere, un mio... [pausa] non metterlo in piazza, però racconto perché così vorrei... che tu conoscessi chi sono, quello che... ecco, la mia storia di vita. Perché in questo modo si capiscono mol, *molte* situazioni, molti comportamenti, molti atteggiamenti, molti modi di pensare, ehm... magari, non lo so, anche certe limitazioni nel pensiero, e così via. Semplicemente per il fatto che tu racconti un vissuto. Allora dici: “Ah, adesso capisco perché quello si comporta così”. Semplicemente per questo. E... sarei un po'... magari, non molto desiderosa [ride], ecco, di avere il libro tradotto in rumeno. Anche se anche là è una situazione che, dovrebbe essere, almeno quelli della mia generazione la conoscono bene, quelli più piccoli – no. Un po' i genitori non vogliono...

**AB:** Quale situazione?

**AM:** Questa vissuta... sì, sì, sì, sì, la generazione che adesso ha ventisette anni, venti, cioè quelli... cioè nati che avevano o pochissimi anni durante... la cosiddetta rivoluzione e comunque la caduta del regime o non erano nati, non hanno *proprio* idea di... no. Proprio hanno... è un altro mondo, per loro. Poi fanno “Ah, sì...” [esprime stupore]. Un altro...

**AB:** Perché secondo Lei si cerca di creare questa barriera?

**AM:** Ma non tanto... come posso... non so se è una barriera... io, io vorrei raccontare, per esempio, [pausa] lo *direi* ai miei figli. Magari anche i figli mi fanno, un po'... “Eh sì, voi sempre ‘come era ai tempi miei’, sempre dietro a questa cosa”, no?, si crea questa distanza generazionale. Si evita. Non lo so. Comunque... [pausa] a me mi ha arricchito. Come esperienza di vita. Anche nella sua purezza, nella sua... mi ha dato molto, stranamente. Mi ha dato molto. Mi permette di racconta... di raccontare. Ecco. Sa, lo dico anche a mio marito: è strano. Però... ehm... una vita sciapa, ehm... di... diciamo vissuta, sì, in un certo benessere, ehm, con uno stipendio che ti basta fino alla fine del mese, che ti copre... le necessità, le bollette... che non hai il pensiero “Ok”, non so, non hai il pensiero “Che cosa metto io nella pentola” perché non avevi proprio da mettere nella pentola, perché ricordo le file, il pensiero del giorno era riempire il frigorifero, cioè comprare quelle dieci uova se ti capitavano, era quello. Però, quella situazione di vita che poi creava anche un po' di... [pausa] ehm... come dire... univa la gente, stranamente, mi permette adesso di raccontare. Perché era una vita movimentata, in un certo senso. Stranamente, ma era così. Era una vita in cui si rifletteva di più, ci si ponevano dei problemi... [pausa] Adesso, una vita lineare del tipo “Mi alzo, prendo il tram, vado al lavoro, torno la sera”, no?, “crollo, e non ho più... [ride] mi guardo la televisione che mi lava il cervello”... non è una vita da raccontare. Stranamente, non avrei da raccontare. [pausa] Beh, qui [*in Roma era anche tua*], sì, ho trovato da raccontare. Però l'ho trovato grazie alle persone in difficoltà. Non... la vita agiata non è una vita da raccontare. La vita... di... uhm.

**AB:** Sì. Capisco. Ehm... di questi testi, Lei ha avuto qualche partolare risposta da parte di lettori, o... non so se appunto ha fatto questa presentazione, Le è capitato... ehm... come è stata l'esperienza finora?

**AM:** Beh, c'è stato un bellissimo feedback. Ho ricevuto delle... delle mail, per esempio. Mi sono trovata dei commenti su internet bellissimi, no? Ehm.... No, dei, dei, dei bei feedback. Anche da persone che poi... che per lo stile di scrittura, che è immediato, che è coinvolgente, che non hanno lasciato finché non lo hanno finito, che...

**AB:** Questo per *Dalla Romania senza amore*?

**AM:** Sì, sì, anche l'idea che è molto triste, ma quando “Spero che la seconda parte sarà diversa”... E io provavo a dire “Ma no guardate che ha un messaggio di speranza, per me”. “Sì, però...” così. No, no, ho avuto un bellissimo feedback. Meno per *Timidus* perché non l'ho fatto conoscere. Proprio... purtroppo non so se verrà fuori tra... chissà, avrà un'altra... Ma il libro piace, perché è... è divertente, una scrittura divertente, è stata fatta per divertire. Anche per mettermi alla prova, per vedere se riuscivo a scrivere un altro genere. È stata anche una sfida per me. E, oltre che una terapia perché mi ha tirato fuori da un periodo brutto, e quindi... [...] “devo raccontare una storia, me la devo inventare”. E... allora, ho scherzato, è anche ironico, perché ironizzo molto su me stessa, sulle mie paure, sulle mie [...].

**AB:** Ho capito. E... Le è capitato – ora è una curiosità - dato che mi diceva: immaginare questo libro tradotto in rumeno... magari... la mette a disagio. Invece, ehm, qui Le è capitato che dei rumeni che conoscono l'italiano avessero letto il libro e le avessero dato qualche...

**AM:** [...] no, però un feedback positivo, sì. Mi è capitato una signora che mi ha proprio colpito. Questo è un racconto molto simpatico. Questa signora aiuta in casa una mia amica italiana. E... ha visto il libro nella libreria, era questo per i bambini in rumeno e quest'altro *Dalla Romania senza amore*, no? Ed era tutta, così, meravigliata, perché ha visto il libro in rumeno, e la mia amica le spiegava che “è un'autrice rumena che conosco, siamo amiche”, allora lei ha chiesto in prestito questi due libri. E... la mia amica mi ha riferito che... ha ricevuto una chiamata da questa ragazza che piangeva, sì, diceva: “La mia storia, è la mia storia, è la mia storia”. Lei si è identificata, si è ritrovata, “Come ha saputo, è la mia storia, è la mia storia”. Chiaramente parte di questa storia era la sua, no? Poi quando ho presentato l'ultimo, *Roma* era anche tua, ho conosciuto questa signora, sì, una bravissima persona. Poi... raccontarmi... ehm, l'effetto che ha fatto su tutte le altre ragazze, perché lei veniva da fuori Roma, e dice lo ha incartato in un giornale, per proteggerlo, ha messo in un involucro, dice lo ha letto tutto l'autobus, tutto il pulmino, che viene da Viterbo e lei lo ha passato di mano in mano e tutte le ragazze lo hanno letto. Ed è stata questa la grande soddisfazione. *Questa* è stata la grande soddisfazione. O leggermi su internet un signore che faceva riferimento all'apprezzamento verso la famiglia italiana che poi accoglie molto bene una della protagoniste, che le insegna il rumeno, no?, nominando ogni parola... l'italiano, scusami, nominando ogni parola, ogni oggetto. E... [pausa] no, nominando ogni oggetto in italiano. E lui diceva: “Oh, come... sarei felice sentire un tale commento detto su di me, che faccio accoglienza ai rumeni. Come mi piacerebbe che qualche rumeno dicesse di me 'guarda il bene che mi ha fatto, come mi ha accolto, come...’”. Così, no?. È stato un libro che ha avuto una bella accoglienza. Poi è un po' dimenticato, in realtà, perché dopo... diciamo, mi viene difficile parlare di questo libro. È un po' chiuso. Capitolo chiuso.

**AB:** Lo immaginava diretto a determinate persone?

**AM:** No. Soltanto un pubblico italiano in generale.

**AB:** Ho capito. Senta Le chiedo anche una cosa... veramente un parere. Non lo so se... il Suo editore abbia, ehm, organizzato qualche cosa che magari avesse a che fare con questi eventi della letteratura della migrazione, con altri scrittori che non sono italiani ma scrivono in italiano. Se Lei abbia avuto qualsiasi contatto con questo...

**AM:** Ehm... guardi... io ho... [pausa] Mi ha messo, sì, in contatto con un organizzatore di un festival, e ho partecipato pure a un incontro molto, molto bello, molto molto bello. Poi, ho ricevuto di recente ehm tramite la casa editrice la richiesta di un giornalista rumeno che si occupa

di scrittori rumeni che scrivono in italiano in Italia, purtroppo non gli ho risposto per mancanza di tempo, non è, mi dispiace molto perché vedo... e mi ha scritto che c'è una pubblicazione proprio in italiano e in rumeno, al nord, da qualche parte. Poi se troverò il riferimento magari glielo...

**AB:** Magari, grazie, sarei molto curiosa.

**AM:** è stato tramite loro. Sempre mi hanno, ecco, riferito, no... hanno... hanno continuato ad avere questo... anche interessamento. Non è che... ho pubblicato, chiuso.... no. No. Un bel rapporto. Devo dire, un bel rapporto.

**AB:** E l'idea di questa letteratura migrante, come la immagina, che cosa significa secondo Lei, fare questa distinzione rispetto diciamo a tutto il resto degli scrittori, di parlare di letteratura migrante, di scrittori migranti?

**AM:** Ehm.... [pausa] Cioè, è strano. Però, in realtà, [pausa] io per esempio non ho avuto la consapevolezza di esserlo, cioè di farlo *come uno scrittore migrante*... no. Come Anca Martinas, semplicemente, una rumena che vive in Italia. Ma non come idea di... Però, in realtà, in pratica, scrivi quello che sei. Fai riferimento a un'esperienza vissuta. Se... [...] scrivi proprio cose immaginare, proprio della... immaginazione e basta, non so. Puoi farlo pure. Però, se la tua scrittura è sempre legata, o comunque si ispira a un vissuto, a un tuo autentico, e vuoi che rimane, vuoi rimanere in questa.... fascia, d'obbligo, alla fine, che hai una letteratura legata al fenomeno della migrazione. Perché siamo questo. Cioè, per scelta o per necessità, ma, sempre nella categoria, entriamo. E dico questo: non l'ho fatto in questa, con questa consapevolezza. Non è stata questa la mia intenzione. Ma è venuto fuori, alla fine, da sola.

**AB:** Quindi diciamo uno scrittore che non... che sceglie, o che per qualche ragione scrive di temi totalmente distinti, anche dalla sua esperienza eccetera, non si potrebbe classificare come scrittore migrante, al di là della sua ....

**AM:** Io non mi identifico, come tale. Non mi considero, come tale. Poi, se tra quello che ho, i libri che ho scritto, chiaramente, uno, due, è venuto fuori questa... che può collocarsi in questa prospettiva, è un'altra cosa. Ma non è stata l'intenzione di collocarmi. No. No, no. Semplicemente uno scrittore, rumeno, che ha scelto di scrivere in italiano. Ho detto: anche perché mi rivolgo a un pubblico italiano, perché vivo in Italia, io ho pensato anche in maniera pratica: “Questa esperienza a chi potrebbe interessare, questo tipo di racconto?” Ma....

**AB:** Va bene.

**AM:** Spero di essere stata abbastanza...

**AB:** Certo che sì. Grazie.

[La ringrazio per i libri che mi ha regalato, ci salutiamo].

NOTE:

<sup>1</sup>Publicato da Robin edizioni nel 2013.

<sup>2</sup>Publicato da Robin edizioni nel 2009.

<sup>3</sup>Il libro si intitola *Vladimir Ghika. Il principe mendicante di amore per Cristo* (Velar edizioni, 2013) e consiste nella narrazione della vita del beato.

<sup>4</sup>Il libro si intitola *Roma era anche tua* (Edizioni Tau, 2014), e contiene venticinque racconti dedicati a figure – migranti e non – che vivono in una condizione di marginalità.

ELVIRA MUJČIĆ  
17/04/2015, Roma.  
Durata: 1h10

[Elvira mi racconta che cosa fa nella vita, per scusarsi di essere stata troppo impegnata per incontrarmi nelle settimane precedenti]

**Anna:** Chiarissimo, va bene. Ehm, allora guarda, io ti ho spiegato in grandi linee, non mi addentrerò di più perché sarebbe anche come dire controproducente se io ti spiegassi magari nel dettaglio quale è il focus della ricerca, però c'è diciamo una rosa di autrici che mi interessa e in questa rosa ci sono le tue opere, io ho letto appunto i tre romanzi e... a me piacerebbe intanto che tu mi raccontassi come è cominciata per te la scrittura. Diciamo la tua personale "storia della scrittura", per te, e... fino ad arrivare anche all'esperienza di pubblicazione. Quindi, come vuoi tu.

**Elvira:** Ok. Ok. Allora,... Beh, la personale esperienza della scrittura, in realtà, io anche quando ero piccola, io scrivevo, scrivevo più che altro poesie, da bambina, proprio, da quando ho iniziato... in realtà prima della scrittura è iniziata la lettura; ho iniziato a leggere da piccolissima, davvero, perché avevo circa cinque anni, e la lettura è stata una salvezza perché... durante la guerra nell'ex-Jugoslavia, io ho passato alcuni mesi sotto i bombardamenti in un rifugio aereo, mi ricordo che ho passato il tempo a leggere, soltanto. Per cui ehm la voglia di scrivere mi è nata da tutti i libri che... che leggevo, perché... ehm perché mi sembrava di potere anch'io in qualche maniera raccontare una storia... ehm... Poi, effettivamente, che mi sono messa a scrivere... è successo con *Al di là del caos*<sup>1</sup>, ed è successo per un'urgenza, infatti ehm *Al di là del caos*, il primo libro, è... quando ho iniziato a scrivere, che non era un libro, ovviamente, ehm, ho iniziato a scrivere proprio perché non riuscivo più a gestire la faccenda della mia vita, per cui mi sembrava di dover metterla almeno per iscritto, ma per me era una sorta di diario, e tant'è che il libro ha mantenuto questa sua... questo aspetto molto diaristico e intimo.

[interrotta da un SMS, mi chiede scusa e toglie la suoneria]

**E:** Ehm... e quindi... ho iniziato a scrivere appunto su suggerimento della mia analista, tra l'altro, che mi diceva "guarda..."

**A:** Ah quindi davvero come... [nello stesso libro, la protagonista inizia a scrivere su suggerimento della propria analista]

**E:** Sì, sì, sì, sì, proprio così. Nel momento in cui ho scritto più o meno diciamo ehm... grossomodo tutto, perché poi me lo son tenuto come diario di viaggio quando sono tornata la prima volta a Srebrenica, quindi magari il giorno vivevo le cose, le cercavo di... ehm di sopravvivere alle cose che mi accadevano, e poi la sera mi mettevo lì, le scrivevo e le davo quasi un senso, non lo so, attraverso la scrittura, oltre a... che è stato uno sfogo, quindi qualcosa di terapeutico, era anche una maniera per cercare di dare senso a... a quello che stavo vivendo.

E poi, *Al di là del caos* l'ha letto Matvejevic che tu forse conosci, comunque era all'università qui, l'ha letto perché ci conoscevamo, mi aveva aiutato per fare la tesi, ecc., e quando l'ha letto lui m'ha detto: "ma guarda, questo può essere un libro", perché... io non pensavo potesse essere un libro, invece per lui sì, e a quel punto per me la pubblicazione è stata molto semplice, perché mi ha presentato delle persone che era questo Infinito [casa editrice] ehm... e loro si occupavano comunque di tematiche sociali, tematiche che riguardavano l'ex-Jugoslavia oppure in generale insomma l'Est Europa, per cui nel giro di qualche mese questo... questa cosa che io pensavo insomma uno sfogo personale e basta è diventato poi un libro e... quindi è stato un passaggio abbastanza insomma, abbastanza semplice.

**A:** Ho capito. Ma quale è stata per te, cosa è cambiato per te nel momento in cui queste cose che erano private sono diventate... cioè che le hai pensate come destinate ad altri? Con anche un valore per altri, non solo per te...

**E:** Perché all'inizio infatti non le ho pensate.... cioè all'inizio non c'era questa dimensione sociale, per cui non pensavo che... avrei pubblicato... avrei voluto scrivere nella vita, però non quello. Cioè non pensavo di fare quello. E... ehm... beh, c'è stato... all'inizio, infatti, all'inizio... tutt'ora il libro con il quale ho più problemi è *Al di là del caos*, perché è un libro talmente intimo, che spesso mi pento di averlo sc... cioè non di averlo scritto, di averlo pubblicato. Per cui... all'inizio ehm... dare in pasto tutto quello che era stata la mia vita agli altri mi... mi aveva sconcertata, mi aveva anche disorientata, perché mi ricordo all'inizio mi arrivavano queste lettere dei lettori, cioè le mail dei lettori, che si sentivano in qualche maniera in dovere anche di raccontarmi le loro, perché mi conoscevano così bene senz'avermi mai visto, da raccontarmi anche le loro di... di storie, che potevano essere più o meno tragiche, e lì quando ho iniziato, effettivamente, ad avere una sorta di condivisione, anche durante le presentazioni, quando io non ero semplicemente, non lo so, un... un essere da cannibalizzare e vedere “ah vediamo...” succede, a volte, eh? Mi è successo anche qualche mese fa a un festival... ehm... le persone volevano davvero cannibalizzarmi e io cercavo di tenermi il più possibile sul... insomma, già quel libro è abbastanza personale, fin troppo... quindi cercavo di tenermi io un pochino...

**A:** Per “cannibalizzare”, cosa intendi? Che volevano addentrarsi...

**E:** Sì sì, c'è stata una signora, sono rimasta senza parole perché... io ho raccontato un po', poi c'erano delle letture, quindi poi attraverso le letture del libro si sarebbe capito, ad esempio che io ho perso mio padre, mio zio in questo... però io a voce non lo stavo raccontando, sapevo, avevo scelto io le letture, quindi... E... prima di, di queste letture, una signora alza la mano e mi dice “Sì, vabbè ma quindi *lei*, cioè fondamentalmente, cos'è che ha sofferto? Perché non è stata violentata, cioè, non è stata ferita, fisicamente.... cioè, insomma, è un po' *poco!*”. [ride]

**A:** “Un po' poco”...

**E:** “Un po' poco!”. Quindi ho detto “non lo so, signora, vuole prendere il mio braccio, tagliarlo e vedere se il mio sangue ne vale la pena?”. E succedono queste cose quando tu... vieni da... da un'esperienza che può essere la guerra, a volte... le persone si sentono quasi in dovere. Cioè tu *glielo devi*, no? Sei un testimone e *glielo devi*. Devi sviscerare. Io poi non sono un testimone, cioè non sono un testimone perché non, non sono brava in queste cose, un testimone è in grado di ripetere la stessa identica storia a sette classi, diverse, in una mattinata; io no, cioè, mi sento... mi sento morire a un certo punto. Mi sento comunque svuotata. Però, ecco...

**A:** E il libro è anche un risultato “fisso”; tu magari non sei in grado di ripeterlo, però una volta che esiste il libro, è una testimonianza...

**E:** Esatto, può essere letto. E infatti, la... ho, ho percepito, oltre a questa piccola percentuale di persone, appunto, che ti vogliono... ehm ti vogliono cannibalizzare, c'è una grande percentuale di persone che invece ehm... da quella storia hanno tratto, non so, un... hanno deciso di andare in Bosnia per conoscere, perché hanno detto “cavoli noi abitavamo qui, a mille chilometri di distanza, e là si stava compiendo un genocidio”, quindi... a Srebrenica mia zia ha un'associazione, insomma, di donne, e spesso mi dice “dovresti farti pagare dal governo, perché c'è un tale turismo, e tutti quelli che arrivano dicono 'ah perché abbiamo letto il libro di Elvira’” e quindi....

**A:** Davvero?

**E:** Sì, spessissimo succede. E infatti... E questo è bello.

**A:** Ma succede anche con l'altro [libro], forse, con...

**E:** Sì, anche Fuad<sup>2</sup>. Perché lavoro con tante scuole in Italia, comunque sparse in Italia che fanno questi viaggi della memoria, e invece di farli sempre ad Auschwitz li fanno anche in Bosnia. E i ragazzi di solito leggono, tra i vari libri, anche uno dei miei... e lì allora... cioè lì ho compreso anche il valore sociale di.. ehm... di questa, di quello che avevo fatto, insomma, di quello che avevo scritto. E il valore sociale in questo senso è una cosa che ti arricchisce, ehm... L'altro giorno dei ragazzi mi hanno scritto ehm... che la mia storia era diventata il loro patrimonio. Questa cosa

mi era sembrata molto bella perché... perché una storia che loro non hanno vissuto però in qualche maniera è diventata anche il loro patrimonio storico e di memoria ed è bello... A questo punto ho fatto un po' pace con *Al di là del caos* e capisco che ha quel senso, che per me rimane sempre pesante perché... pensavo... nei libri dopo ho imparato un po' a nascondermi dietro i personaggi, quindi non sono così... ehm... platealmente io. Nascondersi dietro i personaggi è... ehm... ti è più facile, perché può sempre... puoi sempre non essere tu. Quindi non ti esponi così tanto. Invece *Al di là del caos* era proprio un libro dove... mi esponevo e poi ero... giovane quando l'ho scritto, perché avevo ventiquattro anni e quindi ehm... è un testo anche acerbo, che adesso quando rileggo e dico "Dio santo, cosa ho scritto!". Però, ecco, là... il valore, quello sociale, di testimonianza, e quindi condivisione della memoria è superiore a... al... al semplice bisogno di, di sfogarsi. Perché naturalmente è passato il tempo. E quindi... in questo senso... e questo è forse l'unico motivo per il quale sono contenta di averlo scritto, perché dico "Va bene, se in qualche maniera dei ragazzi di diciassette anni di alcune scuole italiane scoprono la storia di Srebrenica, e poi quella della Bosnia, grazie a questo testo, allora... allora insomma... cioè, ha avuto un senso". [ridacchia]

**A:** E quindi, dopo, come è andata con gli altri libri, o... non so, come hai continuato a scrivere... con quale nuova mentalità, se c'è stata... Come è continuata....

**E:** Beh, dopo *Al di là del caos*, ho detto "Beh, basta, non voglio più scrivere di Bosnia", perché... Sì, sì, sì sì, ho detto "no, no, no, no, voglio allontanarmi da questa storia" perché c'è un po' quando tu sei uno scrittore bosniaco in Italia, ovviamente ci si aspetta che tu scriva sempre di Bosnia, perché in qualche maniera così sei *incanalato*, no? Quindi non volevo scrivere, non stavo scrivendo niente, tra l'altro, e... e mi ricordo che mi... ho fatto un... un piccolo lavoro per l'Osservatorio sui Balcani, o forse non era l'Osservatorio, non mi ricordo: qualcuno mi aveva chiesto di informarmi ehm sulle strutture turistiche in Bosnia perché volevano fare un progetto di... ehm... di turismo responsabile. E quindi io ho iniziato, sempre dando la precedenza alla letteratura, piuttosto che alla vita, e ho iniziato da Višegrad dove è ambientato il libro *Il ponte sulla Drina* di Andrić, e quindi ho detto "vediamo che cosa c'ha Višegrad oggi". E mi sono messa su Google, così a cercare, e ho trovato... trovo questo albergo, Vilina Vlas<sup>3</sup>, che sai perché hai letto nel libro...

**A:** Dopo anch'io ho guardato...

**E:** Infatti hai visto, c'è ancora il sito... Esatto. E io, quando ho visto questo, non lo sapevo di Vilina Vlas, perché sai, uno, io, sei della Bosnia, ma di una parte, non sai tutto di tutto. E quello mi aveva colpito, ho detto "Beh, scriverò un articolo". Almeno per mettere in guardia le persone, dall'andarci. Se poi uno ci vuole andare perché ha dei... delle particolari perversioni, ok. Però almeno che lo sappiano, no? E ho detto: "Beh, vado in Bosnia, però è meglio informarmi, perché magari è una bufala, magari..." Quindi sono andata in Bosnia, e lì poi si è aperto il mondo, come per il protagonista, Zlatan, cioè mi sono trovata in questo paesino, con tutti questi... ehm... pescatori, contadini che mi raccontavano le loro storie, e... ho iniziato a scrivere l'articolo, soltanto che l'articolo poi è diventato un libro, poi appunto mi sono... messa in contatto con le donne che sono state violentate, con l'associazione, e mi sembrava che... non so, che quella storia andasse raccontata, in qualche maniera, per cui... per cui niente, mi sono arresa che la Bosnia probabilmente è un'ossessione che in qualche maniera mi... mi perseguita e allora ho scritto *Fuad, E se Fuad avesse avuto la dinamite?...* Però è un libro che non voleva essere un libro, voleva essere un articolo, voleva essere... lì voleva essere socialmente utile, sin dall'inizio. Cioè, lì non c'era bisogno dello sfogo personale.

**A:** A chi lo immaginavi destinato?

**E:** All'inizio, quando l'ho scritto, lo immaginavo per le persone che andavano, prenotavano questo albergo, e quindi non lo so, lo immaginavo proprio per... per chi non ne sapeva nulla ehm di tutta questa storia. Poi, eh, l'ho immaginato destinato a tante persone. Quando parlavo con le donne, appunto, vittime di stupro [pausa] e tutto questo silenzio che c'è intorno a loro, perché a un punto sono poche quelle che... l'hanno messo... tutto quel silenzio che spesso le donne hanno



ma non per forza ehm in Bosnia durante la guerra mentre tutta quella violenza, tutto quello che riesci a sopportare, ma anche in un paese civile, tra virgolette, come può essere l'Italia... e mi sembrava che anche quello fosse dovuto, fosse un atto comunque dovuto...

**A:** Verso... chi l'aveva subito?

**E:** Verso chi l'aveva subito e chi lo subiva continuamente. Pensavo: “Magari se uno lo legge e si rende conto”... sai a volte noi finiamo nelle spirali... c'erano queste donne che mi raccontavano che erano i mariti, poi, a ... a dire loro “no, non diciamolo, perché poi sai che figura ci facciamo in paese se si sa che tu sei stata violentata e che il figlio non è mio”. Quindi sempre questa... [pausa] questa idea ehm *machista* della donna, cioè “perché tu sei il mio territorio”, così come quegli altri le hanno stuprate perché il loro corpo era un terreno di conquista, e così il marito la considera il suo territorio e quindi guai ad ammettere che è stato di qualcun altro. E... ehm... e quindi... pensavo: spesso noi finiamo in queste spirali, senza bisogno di una guerra. E raccontarlo, magari lì – esagerato; però mi sembrava potesse essere anche uno spunto di riflessione, anche su quello che la donna può vivere oggi o su quello che davvero è il ruolo della donna. Ora, cioè, perché le guerre, quelle più barbare, uno degli atti è quello dello stupro di massa? Cioè, perché stuprare la donna? Per quale... anche ragionare su questo: sul linguaggio si ha, nei confronti... appunto, della donna, sul fatto che poi, anche a livello legale, i tribunali non... cioè questo crimine non è nemmeno un crimine. Quindi mi sembravano tutte domande... perché se tu dici a qualcuno “ah sai in Bosnia ci sono circa ventimila donne stuprate” ora quello non ci pensa che... ehm... penserà: “boh, qualcuno avrà pagato per questo”, non ci pensa che nessuno ha pagato! Che... però nemmeno il tribunale l'ha messo come... capo d'imputazione. Cioè, quindi c'è davvero tutt'un... a quel punto tutte queste storie mi sembravano storie sociali importanti da sollevare e... e lì, lì infatti il mio, il mio passaggio è... è stato, è stato questo, che a un certo punto mi sono resa conto che... avevo avuto la sfortuna o la fortuna di... probabilmente la sfortuna di avere una vita... particolare, per aver vissuto... in quella terra, con tutti i cambiamenti sociopolitici che c'erano stati... Però dall'altro lato avevo forse anche il dovere, visto che li avevo vissuti, visto che alcune... alcuni fili li avevo tirati e li avevo compresi, avevo anche il dovere magari di raccontarli a chi aveva voglia di... di ripercorre, insomma, quei fili e... coltivarli anche.

**A:** Quindi ti... ehm... cioè questa... questo sforzo di comunicare queste cose nei confronti di un pubblico italiano...

**E:** Sì, infatti, perché sì, è vero.

**A:** No, è ovvio, perché è scritto in italiano, ma lo immagini così e vedi una... in questo, una ulteriore come dire qualche cosa che caratterizza il tuo lavoro, o... lo vedi come un testo in generale diretto a chiunque non sia bosniaco, e che non sappia quindi...

**E:** Anche a bosniaci, perché spesso alle presentazioni, ad esempio mi capita che trovo bosniaci che non... appunto non lo sapevano, come me, questa cosa di Višegrad, perché un altro magari è di Sarajevo, quell'altro è di... Quindi ehm... sì, c'è una differenza effettivamente tra... ho sempre temuto i lettori bosniaci. Ma non i critici, eh? Qualsiasi lettore bosniaco... li ho sempre temuti per questa memoria comune che abbiamo e che io ho una maniera magari di elaborare, di raccontare, e gli altri – ogni persona ha la sua maniera... e quindi ho sempre temuto di dovermi confrontare su un terreno anche molto emotivo, no? Perché quando tu vivi una guerra, perdi delle persone... e poi una guerra così tra... persone che si conoscevano, che abitavano insieme... i lettori, appunto, bosniaci, mi... ogni volta che vedevo magari da....

[interrotta dal telefono, lo controlla]

**E:** e... quando vedevo magari delle persone bosniache in sala spesso mi capitava di andare in tilt mentre raccontavo perché ehm... perché sapevo che avevamo un qualcosa in comune che però potevamo interpretarlo diversamente in base magari anche alla religione che... per cui se ci sono dei bosniaci o serbo-bosniaci o così, in sala tendo ad essere molto più precisa sui termini, mentre sono più sbrigativa quando c'ho un titolo.. quando c'ho un pubblico italiano dico “serbi” quando,

invece... devo dire “paramilitari serbi” per cercare di non offendere le persone con le quali sto parlando. Quindi richiede una maggiore attenzione.... ma perché io sono così, ho questa tendenza a non voler... a non voler generalizzare, quindi a non voler parlare di “tutti i serbi”. Con *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* mi era successo anche di litigare con alcuni bosniaci invece musulmani che mi dicevano che ero stata troppo... troppo dura anche con i musulmani, cioè che avevo parlato male anche di quelli che tra virgolette dovevano essere i nostri eroi... Quindi anche lì c'è un diverso approccio, perché io penso che un criminale di guerra che sia bosniaco o serbo è un criminale di guerra, non che... io ho visto che è bosniaco musulmano e io lo sono e quindi è un eroe... perché penso che la costr... ricostruzione della Bosnia debba partire da lì, dal mettere in piazza quelli che hanno fatto...

**A:** Volevano che fossi più di parte...

**E:** Esatto perché *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* non è quasi mai di parte. Sono tante domande, non ci sono risposte, ci sono, appunto, c'è... c'è il vicino di casa che sì, ha avuto la figlia violentata, però poi per tutta la vita maltratta questi altri, insomma... ci sono tante... però sono cose reali, perché ehm...

**A:** Lo immagineresti tradotto nella tua lingua madre?

**E:** Sì, l'ho immaginato spesso, infatti... ma in realtà ovviamente mi farebbe... da un lato mi farebbe impressione, dall'altro lato, tutti i miei parenti che da, da anni sanno che io scrivo, magari vedono le cose su internet, però, però non hanno mai letto niente su... su *Al di là del caos* c'è la mia foto [in copertina] con mia cugina e un nostro cugino e a mia cugina le ho regalato il libro ma naturalmente... cioè, lei tutta contenta perché c'è la nostra foto insieme però le ho raccontato di cosa si tratta, il primo capitolo si chiama “io e Venesa”<sup>4</sup>, e insomma è lei. Quindi un po' mi piacerebbe che lei potesse leggerlo. Nonostante ciò... lo temo, perché... perché poi quando tu scrivi, e quando scrivi tanto della tua vita personale e racconti le persone della tua vita, non è detto che le persone siano contente... ma anche se non hai scritto nulla di male, però, sai è la tua maniera di vederle...

**A:** Ma anche per Fuad, per esempio, che non è una cosa....

**E:** Con Fuad no, con Fuad no, sarei... Però so che mi attirerei sicuramente tante critiche perché non sono perfettamente schierata, cioè in un paese dove tutti hanno bisogno di schierarsi perfettamente, e di sapere “guarda che io... seguo questo, sono...”. Magari i ragazzi più giovani no, ecco. Magari se ragazzi di vent'anni leggessero quel libro... stanno iniziando, alcuni almeno, ad essere un po' più tolleranti, un po' più aperti. Per cui... per cui... sì, in realtà infatti quando scrivo questi libri sono sempre... il mio atteggiamento è sempre diverso quando ho un pubblico italiano oppure quando ho un pubblico bosniaco. Ehm... Però, cioè, non li ho mai immaginati solo scritti per i bo... per gli italiani, o per tutti gli italiani tranne i bosniaci. Cioè, non... è come se uno scr... non lo so, che ti vuole raccontare una storia di mafia, però la vuole portare magari all'attenzione sia degli italiani che vivono e ignorano, cioè magari il libro sulla mafia ha successo a Milano rispetto che a Palermo, dove magari è accaduto, però, però in realtà lo vorresti raccontare anche a loro, anche se sai che la sanno quanto te, però... però li vorresti portare sul terreno, magari, della discussione. Quindi... quindi sì... non... cioè non l'ho mai pensato solo per un pubblico, però...

**A:** E quindi... dopo è arrivata *La lingua di Ana*.

**E:** Sì, dopo è arrivata *La lingua di Ana*. *La lingua di Ana*... beh, guarda. Anche lì, ovviamente, parte da un fatto autobiografico, perché anch'io mi sono trovata in Italia senza sapere una parola di... dieci giorni dopo, ricordo, sono arrivata in agosto in Italia, praticamente venti giorni dopo ho iniziato la scuola, e... e davvero non sapevo neanche una parola. Ehm... però non era tanto questo. Cioè, questo non era... una cosa che mi aveva fatto pensare, quando ho iniziato – io traduco libri dal serbo-croato all'italiano – quando ho iniziato a tradurre... io ho fatto lingue ma non volevo studiare. Cioè non volevo assolutamente rimettere mano a quella lingua. Mi sembrava una lingua, bah, inutile... la stavo totalmente dimenticando perché non la parlavo mai... anzi mi vergognavo se mia mamma per caso per strada... perché dicevo “Ecco, adesso ci riconoscono”....

**A:** Ma con lei non parlavi?

**E:** In casa, sì. In casa, sì.

**A:** E in strada, no?

**E:** In strada, no. Mi dava fastidio che ci riconoscessero. Io sono arrivata in Italia in un piccolino... un paese piccolo dove eravamo gli unici stranieri, quindi non vedevo l'ora di diventare come tutti gli altri. Poi magari a dodici anni, sei adolescente, non vedi l'ora di essere... ehm... e mi ricordo che per anni, cioè parlavo con mia mamma, però sai discorsi con la madre, cioè, una lingua la perdi, perché non parlavamo non so, di Heidegger, ma parlavamo di cosa abbiamo mangiato, di scuola... e quindi la mia lingua madre stava diventando legnosa, ma legnosissima, con accento italiano, quando tornavo là infatti tutti ridevano, perché parlavo... e... E poi, a un certo punto mi propongono di tradurre un libro [...], no?, “non sono in grado, assolutamente, non voglio farlo”, invece erano persone di una casa editrice che mi conoscevano, e mi dicevano “invece ti serve, fallo”. E io “no, perché devo far patire a un povero libro le mie incapacità?”. A quel punto però ho iniziato a tradurlo e ho detto “va bene”, e ho iniziato a scoprire la bellezza di questa lingua che non riuscivo a tradurre perché mi sembrava che in italiano non ci fossero delle parole così belle da poter, da poterle insomma... cioè c'erano tutti questi verbi che secondo me esprimevano contemporaneamente sia il modo che lo stato e, e in italiano non c'erano, per cui ho iniziato... e ho iniziato a, a sentire alcune parole, a sentirle in maniera profonda e lì che mi è... che ho iniziato a pensare a... al potere evocativo che aveva la lingua e che io avevo totalmente dimenticato. Per cui, per cui, insomma, lavoravo a questo testo, riscopro queste parole, queste parole cioè me le ripetevo in testa magari per tutto il giorno perché mi sembravano belle, mi sembrava che... non lo so, aprissero delle porte a cose che avevo totalmente chiuso, e poi, poi questo l'ho inserito, ovviamente cambiato un po' nel libro, però sono andata in Bosnia e... arrivo a Mostar, arrivo con un autobus, dovevo prendere una coincidenza, la perdo, quindi corro al bar, c'è una signora – io apro la porta per chiedere se sa se c'è un altro tre.. un altro autobus – e nel momento in cui apro la porta lei mi dice: “Duse moje, sta ti treba?”, “Duse moje” è “Anima mia”, “di cosa hai bisogno”, e io sento questo “Duse moje” che non sento da tantissimo e mi ricordavo mia nonna perché era l'unica che mi chiamava... e niente, scoppio a piangere così al bar, la signora pensava che fossi un'esaurita totale perché piangevo perché avevo perso una coincidenza... poi niente, ho ripreso l'autobus e avevo pensato... mi si era mosso... messo in moto tutto un, un flusso di coscienza, ma grazie a due parole. Cioè grazie a... e lì, lì ho pensato che, effettivamente, non si racconta mai il traghettamento, cioè questo, le migrazioni, la migrazione, si racconta sempre come un problema di sostentamento, di dover metterti a dormire, di come sopravvivere, come trovare lavoro, e certo sono tutte cose ovviamente importanti, non è che uno può elucubrare sulla lingua quando magari sta morendo di fame sotto un ponte. Eppure... però, pensavo, cioè, quanto... cioè quanto è pesante e quanto comunque è anche lacerante, a un certo punto, iniziare a... a traghettarsi nella nuova lingua, nella nuova vita, e... e spesso anche umiliante, perché nella scuole dove vado ci sono spesso ragazzine che mi dicono “ah, ma io l'ucraino... ehm o il russo, o il rumeno, io non li parlo più, perché sono delle lingue che non servono a niente” e mi parlano con l'accento di un romanaccio di borgata, però si vergognano della loro lingua, perché sai, essere stranieri è un problema, una questione di vergogna. E questo pesa, cioè a lungo andare sicuramente pesa, perché tu hai un patrimonio culturale però non lo riconosci tale perché gli altri non te lo riconoscono. Quindi tu vai a scuola e hai il *non-valore* di non parlare italiano. Fa niente se sei africano e magari parli quattro lingue, altre. Però, sei semplicemente uno che non sa parlare italiano. E... e allora mi era sembrato bello ripercorrere, cioè proprio un lavoro, passaggio interiore, di... da una lingua all'altra, quindi da un mondo all'altro, dall'essere Ana ad essere Anna, e quindi insomma tutte queste cose... così. *La lingua di Ana* è nata proprio così.

**A:** Ma su cosa si è basata la scelta di ambientarla, invece...

**E:** Ah, in Moldavia.

**A:** Sì.

**E:** Perché anche lì avevo scoperto... ho conosciuto a Cagliari... sono stata a Cagliari durante... per un festival, e a Cagliari avevano... messo in piedi un'associazione una piccola biblioteca all'interno

del parco che era aperta il giovedì e la domenica pomeriggio, che sono i giorni in cui le badanti hanno le giornate libere, giovedì e domenica pomeriggio. E quindi c'erano... c'era questa piccola bib... ma era una biblioteca proprio, non so, due tavoli così con dei libri in tutte le lingue dell'Est, e... la maggior parte infatti in cirillico, così. E... e l'avevano fatto per volontariato, per dare la possibilità a queste donne anche di leggere qualcosa nella loro lingua, visto che si trovano sempre nel parco, perché partiva da... da questo. Quindi ero andata là a vedere... cioè, a vedere questa biblioteca, in realtà, a vedere come funzionava, e avevo incontrato un... avevo sentito parlare un po' di queste signore, raccontavano più o meno tutte la stessa storia, questa storia del... ehm... dell'abbandono dei figli, non desiderato, non voluto, ma necessario e... e allora, avevo pensato che parlare della lingua madre senza parlare del rapporto tra madre e figlia, ehm, effettivamente poteva essere incompleto, mentre parlare di questi rapporti che sono rapporti viscerali, che possono essere molto belli ma anche molto conflittuali, e poi perché la lingua si chiama appunto lingua madre per qualche ragione, e... e vedere queste storie, così... di questi distacchi laceranti, davvero non voluti ma, ma dovuti, mi è sembrato... non so, bello, ma anche davvero perfetto, raccontare la storia della lingua attraverso anche questo. Perché nel, appunto, nell'abbandonare un paese, in tutto quello che è una forzatura, in tutto quello... mi sembrava ci fosse tanto anche del rapporto materno ehm, tra madre, appunto, e figlia. E allora ho sentito loro, poi da loro ho scoperto che esistevano questi orfani bianchi, ragazzini che crescono [senza le madri, emigrate per lavoro]... cose che non sapevo, scoperto quello mi sono vista un po' di documentari su quello che ho trovato in giro.. e a quel punto anche... anche la storia degli orfani bianchi mi sembrava importante da raccontare, per cui, è successo, è successo così. E poi per caso, guarda, ogni tanto a me sembra che succedano delle magie, no, nella scrittura: per tanto tempo soffri, ti esce tutta una schifezza, scrivere, scrivere... poi ci sono delle piccole coincidenze: un giorno, non mi ricordo dove, però trovo – e questo libro era a una bancarella – questo libro di Grigore Vieru, del poeta moldavo, e... lo apro a caso e c'è una poesia sulla lingua madre, che poi ho messo nel libro, e dico “non ci posso credere! È il segno allora che devo continuare avanti”. Però mi sembrava una cosa pazzesca, che se l'avessi cercato magari non l'avrei mai trovato, se mi fossi messa là “poeta moldavo che parla della lingua madre”, cioè, figurati. E invece lui, era un libro tutto dedicato a sua madre e alla sua lingua. Cioè dico “non ci posso credere”, per cui l'ho comprato...

**A:** E così Ana è diventata moldava.

**E:** Sì, sì, sì, sì, sì: Perché non sapevo se farla rumena, moldava, cioè, pensavo a uno di questi paesi da cui soprattutto arrivano... a quel punto ho detto “moldava, va bene”. E quindi mi sono informata un po' sulla storia, ho conosciuto delle ragazze che mi hanno aiutato per alcune cose della lingua, eccetera, mi hanno raccontato un po' come è la vita... in Moldavia, giusto per... non ...non dire cose assurde... e quindi... così.

**A:** Ho capito. Ma comunque, anche al di là di queste... di questi tre romanzi, tu... continui a scrivere o... magari per adesso non è una cosa...

**E:** Adesso in realtà ho finito l'ultimo libro, solo che mi sono separata dalla casa editrice, perché non... non stavamo più andando nella direzione, insomma, uguale, neanche simile, già da, insomma, da secondo libro, avrei dovuto farlo, ma poi sono una molto molto lenta nelle decisioni, quindi ho finito di scrivere il nuovo libro però adesso ce l'hanno gli agenti, e sono in trattativa con altre case editrici e quindi stiamo aspettando... stiamo aspettando una notizia.

**A:** Ma... ehm... non lo so, ovviamente questo diciamo è il tuo inedito e non è questo il punto, ma questa idea di ehm di affrontare un tema sociale o di fare emergere qualche cosa che tu credi che sia importante sapere, per il pubblico, è una cosa che accompagna il tuo lavoro o... ehm... lo ritieni magari più una fase... Cioè, tu senti che esista, scusami se sovrappongo le domande ma in realtà è una sola, cioè tu senti che esista un'aspettativa verso di te in quanto autrice?

**E:** Sui temi...?

**A:** Sì.

**E:** Infatti, immagino di sì, perché... [pausa] Anche se in realtà, cioè quest'ultimo libro, sono cose che io ritengo importanti, ma sono socialmente importanti; cioè, possono essere importanti

come... cioè a livello di un discorso esistenzialista quindi sono dei temi.... dei temi che io credo importanti, ma non raccontano un evento sociale, almeno in questo caso. Ehm... però so che c'è un'aspettativa, infatti siamo in trattativa con queste altre... altre... e... vogliono tutti arrivare al punto in cui davvero almeno un po' si parla della Bosnia, no? Perché io sono bosniaca. Quindi, questa cosa poi mi fa...

**A:** Cioè, le case editrici vogliono...

**E:** Eh sì, perché è lo stralcio: cioè “Elvira Mujčić, con questo cognome, di dov'è? Bosniaca. Bene, ok. Allora il libro di che parla? Sì, sì, sì, va bene, così, tutte queste fisime tue mentali, però quand'è che si arriva a parlare della Bosnia, un po'?”. E poi è una storia che in realtà ha a che fare totalmente con la Bosnia perché è la storia, è la storia di una sepoltura, cioè di un viaggio per seppellire una nonna che vuole essere sepolta nel suo paese d'origine, quindi questa famiglia parte, cioè, questa famiglia organizza questo funerale per anni, ancora prima che la nonna muore, sette anni prima, insomma. Perché hanno alle spalle questa storia di scomparse, di sparizioni, dove non c'è mai stata una sepoltura... quindi è cioè un topos, la sepoltura, così. Che per loro è una sorta di restituzione, una sorta di ricomposizione, no? Ehm... e a un certo punto, naturalmente, facendo questo viaggio da Trieste in giù si arriva anche in Bosnia, però mi faceva sorridere perché ieri il mio agente ehm mi diceva “Ah, no, perché a tutti piace tantissimo la terza parte, perché si parla della Bosnia” [ride] cioè, lo so, lo so che si aspettano *quello*, comunque, da me... perché...

Io penso, a volte, questa cosa mi faceva arrabbiare, queste richieste. Io dicevo: “Ma potrò scrivere un libro che non parla di Bosnia?” Infatti va bene, ho scritto “La lingua di Ana”; non parla di Bosnia. Ma potrò scrivere un libro che non ha niente a che fare con questo? Però è una sorta di ribellione molto infantile, la mia, perché in realtà io ho una storia così... che mi appartiene così tanto, un po' perché ne sono consapevole, ci ho lavorato, per cui quella storia in qualche maniera esce sempre, in ciò che scrivo. Per cui sì, potrò anche magari non nominare la Bosnia, non ... però, non è neanche così importante, cioè... a meno che ovviamente qualcuno mi dica su commissione: “Vorrei che tu mi raccontassi la strage...” Allora lì, no; è un problema. Perché mi è successo, ad esempio, che mi dicessero: “allora, puoi iniziare... puoi scrivere un libro su Ratko Mladic perché secondo noi nel giro di un anno e mezzo lo prendono e noi abbiamo già il libro pronto da sfornare?” Ho detto no. Questo tipo di compromessi - no. Dev'essere comunque qualcosa che io posso sentire, posso... altrimenti non... però, ecco, per un certo periodo dicevo “Ma io voglio scrivere di altro”, poi mi mettevo là, dicevo: “Va bene, che cos'è che vuoi scrivere? Dell'amore? Cioè di... di che cosa?” Volevo semplicemente sfuggire a questa... a questa etichetta che... che però se sei un, tra virgolette, *scrittore migrante*, che non so perché ci chiamino così, però ecco... te l'appiccicano, come cosa...

**A:** Come la vivi questa categoria? Come la percepisci?

**E:** Scrittore migrante?

**A:** Sì, cosa significa per te? Anche scrittrice migrante, dato che sei anche donna?

**E:** Ma io non mi ci sento all'interno... cioè, ehm... non mi ricordo chi... Chi lo diceva che tutti gli scrittori poi fondamentalmente sono degli scrittori che migrano, no? Perché se no... In realtà... *migrante*, io non mi sento migrante, perché io fondamentalmente è un gerundio, no? Migrante. Io sono stanziale da un po'. Cioè, ho migrato una volta, sono arrivata, sono qui. Eh... ci vorrebbe probabilmente un altro termine, però poi anche la guerra dei termini è una guerra molto noiosa. Ci vorrebbe un altro termine... Anche se, io non capisco perché uno che scrive in italiano non possa semplicemente essere uno scrittore [pausa] italiano. Cioè, che... ha una storia, certo, come tanti scrittori che hanno fatto la fortuna della lingua inglese o francese... tedesca... però venivano da un paese altro... e quindi avevano una dimensione diversa [pausa] che, che però in Italia è assurdo, perché in Italia se vieni dalla Sicilia hai una dimensione molto diversa rispetto che se vieni dalla Lombardia, per cui... Andrea Camilleri potremmo dirlo uno scrittore migrante, no? Cioè, per me, ad esempio che ho vissuto per anni a Milano, è uno scrittore migrante. Perché tutti veniamo da un contesto, da una storia, più o meno vicina a... magari a Roma, o ... per cui io

penso che uno che vive in Italia da tanto tempo, che adopera questa lingua... perché poi c'è la scelta di adoperare questa lingua... e può raccontare anche di Algeria, può raccontare di qualsiasi cosa, però... è uno scrittore italiano. Non so: adesso stavo leggendo una cosa della Cardinale... la Cardinale è nata in Algeria, ha scritto tantissimo, però è una scrittrice francese, che comunque... per cui sì, è un... non lo so, forse... c'è stato un periodo in cui era una moda, questa cosa dello scrittore migrante, c'erano tantissimi festival di... di letteratura di migrazione, e quindi ci ritrovavamo sempre ehm... varie scrittrici, scrittori... migranti e...

**A:** Perché credi che... c'è questa....

**E:** Eh, ma perché bisogna creare un... sai, un calderone dove ficcare dentro tutta questa produzione... nuova.... diversa, per l'Italia, perché l'Italia è un paese molto giovane in, in questo senso, mentre altri paesi l'hanno già affrontato, questo... questa questione, l'Italia... Quindi non sai bene dove... cioè dove mettere questa... tutte queste persone che adesso scrivono, scrivono in italiano, però ti scrivono dell'Africa, ti scrivono della Romania, ti scrivono della Bosnia, non sai che farne e quindi ne fai un unico calderone, fai... delle... dei libri sugli scrittori... migranti, eccetera... Perché [pausa] beh, perché l'editoria è diventata quello che è, insomma. Non c'è più né la voglia né il tempo di ehm... di andare a vedere magari anche la qualità di una scrittura, quello che ti racconta sull'essere umano perché [pausa] perché non si può pensare che uno scrittore debba essere identificato come... come quel... come appunto migrante e quindi ti racconterà che cosa? Il tuo immaginario [si rivolge a me], almeno, magari il tuo no, perché te ne occupi, ma l'immaginario di un italiano medio, lo scrittore migrante... "Mio Dio, racconterà di quelle storie tristi, saranno sempre biografie" perché tutti si aspettano solo biografie. Perché se tu sei scrittore migrante che cosa mai avrai da insegnarmi se non la tua... triste traversata per arrivare in Italia... la guerra che hai vissuto... Quindi non vuole uno scrittore migrante non lo so, che faccia... che ragioni su, su delle questioni esistenziali della vita, non vuole quel tipo di storia. È per quello che spesso rimaniamo imprigionati nel... nella richiesta dell'editore, di ri-raccontare continuamente la stessa storia cambiando praticamente titolo ma... Mi è successo, con alcuni libri, ho visto alcuni libri di successo e poi ne ho visti cioè uscire il secondo, un terzo, uguale identico, il plot deve essere sempre quello. Quindi non so, vuoi raccontare un quartiere di Roma, devi sempre raccontare il quartiere... perché era avvincente la prima volta e pensi che lo sarà sempre. Per questo forse, un po', per tutti, no?, uno scrittore di gialli, se si mette a fare filosofia, boh, non so se qualcuno lo... cioè, è sempre uno scrittore di gialli, per cui non è che gli dai tanta retta se si mette a... non lo so.

**A:** Quindi cambiare sarà sempre una sfida, per chiunque...

**E:** Ma cambiare è una cosa sempre molto difficile ma anche bella, perché ti... perché tu ti devi imporre agli occhi di qualcuno in maniera diversa e non è... e non è facile. Ma perché tu per primo inizi a chiederti "Ma io *posso*? *Posso* fare questa cosa diversa? Non sono prigioniero di questa etichetta che mi sono anche da solo messo?", quindi...

**A:** Ho capito. Ecco, ti volevo chiedere... ehm... più che altro è anche come lettrice, così, una... un feedback... perché ehm... al di là della "Lingua di Ana", no?, entrambi gli altri romanzi parlano della Bosnia, e... però... appunto, uno a distanza, e... e l'altro invece... va molto molto diretto e molto molto dentro. Secondo te, ehm, ha qualche... valore qui il fatto che tu abbia scelto un protagonista maschile e... o... non è... cioè sono cose che non hanno niente a che fare l'una con l'altra?

**E:** No, no: infatti ho scelto il protagonista maschile anche proprio per: uno, per distanziarmi dalla storia, e quindi scriverla già al maschile mi metteva assolutamente al riparo da qualsiasi autobiografia, no? E poi, perché la maniera maschile di raccontare è diversa dalla maniera femminile; ora, non so se... se effettivamente è riuscita, però... però, mi sembra anche, non so, raccontare lo stupro, farlo raccontare a una donna o farlo raccontare a un uomo, è diverso. L'uomo... è molto più... insomma, razionale, molto più distaccato, anche in questo tema, cioè, mentre magari se lo racconta una donna, lo stupro, è straziante, come nella lettera che c'è nel libro, ehm... però ho scelto... ho scelto Zlatan anche davvero per... perché... c'era anche questa

cosa: tanto della storia di Zlatan è ispirato a un mio amico di Sarajevo, e... e ogni tanto invidiavo il suo modo, invi.. ho invidiato il suo modo di vivere e di aver vissuto anche la guerra, cioè diverso magari dal mio, anche se eravamo tutti e due bambini e... però, la... i giochi che facevano loro, tra i maschi, eccetera e....

**A:** Certo, perché giocavano anche alla guerra....

**E:** Esatto, esatto, mentre c'era la guerra. Ma anche la sua maniera *dopo*, in futuro, di raccontare le cose... non che io volessi essere come lui, io adoro sviscerare, sono una che davvero, mi posso perdere per ore e ore a sviscerare niente, quindi non che volessi essere come lui, però ogni tanto mi chiedevo “Chissà com'è essere come lui”, poi anche a lui capitava di avere questi momenti di grandi ipocondrie, cose, dove usciva tutta questa emotività che lui aveva represso. Allora mi sembrava bello anche questo....

**A:** Con “come lui” che cosa intendi? Che era più freddo....

**E:** Sembrava che avesse una grande distanza, sembrava che mentre... a volte io pensavo “Dio mio, ho un atteggiamento patetico con questa cosa”, lui invece sembrava che l'avesse superata, bene, che tutto molto... fa parte del passato e... e quella cosa che... mi interessava, era vedere delle crepe, in lui, cioè c'erano queste giornate in cui proprio soffriva di tutti i dolori del mondo e c'aveva la gastrite, questo, quell'altro, ed erano sempre connesse con alcune cose che però lui non voleva affr.. cioè che affrontava per un pezzettino... E allora mi piaceva questa crepa, sua, che era tutta psicosomatica. Cioè era tutto testa e poi nascondeva queste cose. Come fa poi Zlatan, nel libro: arriva in Bosnia, ha la gastrite, però lui pensa che è la mamma che cucina pesante, non che tutto quello che lui non sa affrontare... ehm ha la gastrite anche solo quando lo lascia Martina, perché poi è uno che non sa quando innesca questo tipo di difesa, lo usa per qualsiasi cosa... quindi insomma...

**A:** Ho capito...

**E:** Sì, per cui la scelta maschile era un po' anche la scelta di...

**A:** Anche perché, non lo so, io te lo dico appunto come lettrice, perché io pensavo: anche perché appunto, la guerra è fatta da uomini, e quindi ciò che lui viene a sapere lo riguarda in un modo diverso... ciò che una donna testimonia è sempre come vittima, diciamo.

**E:** Esatto, esatto. Ma anche raccontare lo stupro. Spesso, magari, alle presentazioni mi chiedevano come mai.... perché è un uomo che racconta una *cosa femminile*. E io dicevo: “Ma guarda che lo stupro non è una *cosa femminile*, è un problema vostro. Cioè, non è un problema nostro. Cioè noi, purtroppo, ne siamo le vittime. Ma se c'è lo stupro siete responsabili voi e dovrete davvero parlarne voi, invece che parlarne noi”. E quindi, esatto, sono svariate le motivazioni per cui, insomma, mi è sembrato meglio che fosse un maschio a raccontare... quel libro e quella storia.

**A:** Ho capito.

[parliamo di quanto tempo ci resta; mi dice quindi che tenta sempre di essere sintetica perché ha paura di parlare troppo e annoiare le persone.]

**E:** Poi, ho sviluppato questa sintesi ancora di più da quando lavoro con le scuole. Perché per trattenerne... l'attenzione dei ragazzi devi essere molto sintetico, devi, cioè, saperli lasciare in pace un attimo con una battuta, quindi sdrammatizzare... quindi.... però è la mia...

**A:** Ma sono curiosi o ti capita anche che fanno fatica a interessarsi all'incontro?

**E:** All'inizio fanno sempre fatica, cioè i primi momenti... però adesso, per esempio, con le biblioteche di Roma lavoriamo, sì, soprattutto con le scuole delle borgate, tipo Arco di travertino, Rebibbia, Ponte Mammolo, tutte queste scuole e... lì i ragazzi sono... sono scuole tecniche, prima di tutto. I ragazzi sono comunque dei ragazzi disagiati, che hanno... sì, anche solo... anche se non sono, boh, la percentuale di stranieri a volte è anche al cinquanta-sessanta per cento... anche se non hanno, eh non hanno problemi magari in famiglia, diciamo, di cose gravi, eccetera, però il livello culturale è bassino. Per cui tu arrivi, e con loro facciamo soprattutto La lingua di Ana, da due anni a questa parte, perché ci sono tanti stranieri, e quindi... quindi io arrivo, non so mai

come approcciarli, perché iniziare a parlare di identità a dei ragazzini di diciassette anni, che stanno là con lo smartphone... Quindi ho capito che riportare l'esperienza mia li attira, cioè perché c'è quel senso anche soltanto un po' di... di pettegolezzo per i fatti altrui, no? E quindi raccontare non partendo da tematiche "identità", "lingua", così, ma parlando "Io ho vissuto questo, sono arrivata da qui", allora si drizzano, stanno attenti, eh... però... E poi, però si interessano molto, perché adesso, due settimane fa sono stata in questa scuola, con la quale lavoro già da tre anni, ed eravamo in questo punto biblioteca, insomma, della scuola, e... c'era una classe, quindi stavo raccontando, a un certo punto mi chiedono se io ho scritto qualcos'altro, e io dico "Sì, sto scrivendo un nuovo libro" e c'è un ragazzino, seduto là, che non faceva parte della classe, che si alza e mi dice "Ah, ma quel 'Dieci prugne ai fascisti?'" che era il titolo che avevo messo a questo libro, e io così: "Come fai a saperlo!?" "Ah, perché l'anno scorso eri venuta da noi, nella mia classe, e ce lo avevi detto" Cioè l'anno scorso!, dice: "E io oggi pensavo che presentassi quel libro e allora non vedevo l'ora... cioè ho chiesto di uscire..."

**A:** Davvero?

**E:** Sì, ha chiesto di uscire, di venire lì... e ogni tanto... infatti sono uscita mi sono detta "Vedi che tu pensi che non si semina mai niente, invece sì". Poi, ad esempio in questo periodo, da maggio-giugno, da tante scuole i ragazzi mi mandano le letterine di maturità, che hanno deciso di portare la Bosnia, perché magari durante l'incontro gli è partito qualcosa e l'anno scorso ho avuto tredici testine, che comunque sono tantissime!

**A:** Penso proprio di sì...

**E:** Ma proprio tante, tante!

[Mi chiede qualcosa di me, le racconto del mio percorso di vita per arrivare a dire che da adolescente ho vissuto qualche anno in Italia. Le racconto di aver studiato in una scuola italiana negli anni in cui c'era la guerra in ex-Jugoslavia e che gli insegnanti cercavano di stimolarci a seguire l'attualità ma che molti di noi non lo trovano stimolante perché lo percepiamo come un problema lontano.]

**E:** Guarda, ma poi io vedo ogni tanto c'è questa mia amica che mi accompagna soprattutto quando andiamo in posti, non lo so, persi, io a Roma poi mi perdo, anche se vivo qua da più di dieci anni, però... e... e ad esempio nelle scuole, con la "Lingua di Ana", cioè io mi stavo mettendo a piangere e questa mia amica che mi aveva accompagnato mi ha detto che anche lei si stava mettendo a piangere, perché c'era questa classe con tantissimi stranieri e l'insegnante mi aveva avvertito, mi aveva detto "Guarda, alcuni sono... chiusissimi, ci sono persone che non hanno mai aperto bocca, addirittura"; ho detto "Vabbè". Quindi raccontiamo, così, e quel giorno non so perché, ma io cerco sempre anche di cambiare la maniera... mi concentro tanto sulla vergogna, sulla vergogna del, magari anche del proprio nome, del proprio cognome, del... cioè... perché siamo continuamente storpiati... a un certo punto si alza una ragazza e... l'insegnante mi dice che era una ragazza che non aveva mai aperto bocca, loro non sapevano più che pesci pigliare per farla almeno... niente: timidissima. Rumena. E si alza, così, dice: "Ah, io volevo dire a tutti che non mi chiamo Alessandra, in realtà, ma mi chiamo Andrea, però mi sono fatta cambiare il nome perché mi vergognavo perché qui è un nome maschile". E inizia a raccontare la sua cosa... e nessuno sapeva neanche che lei parlasse italiano. Cioè, a quel punto anche le insegnanti... e mi aveva commosso... perché ha detto "Io mi sento come Ana, mi sento perduta, vivo in una casa con mia madre che si è sposata..." però ha raccontato cose sue personalissime, una che non ha mai neanche voluto rispondere a un'interrogazione. E io ero senza parole, proprio... Oppure, una volta, dei ragazzi, facevano tutti, sai, tutti seri, che capivano, dicevano "Sì, no, infatti, brutta questa discriminazione che l'è nei confronti...". E poi c'era un loro compagno, cinese, e il loro compagno dice "Ah, brutta sì, però voi che... mi chiamate sempre Ching, io invece", lui si chiama in altra maniera, lo chiamavano Ching, dice "sono tre anni che mi chiamate Ching" e infatti io dico "Beh, ragazzi, effettivamente lui mi pare che parli italiano meglio quasi di tutti noi", ho detto



“voi non siete riusciti a imparare un nome”. E a loro questa cosa li ha colpiti moltissimo, hanno detto “oddio, è vero, quanto siamo stupidi; a noi, cosa ci è richiesto? Di imparare giusto il suo nome, mentre a lui gli è richiesto di imparare tutta una lingua, tutto un alfabeto...”. E lì avevamo parlato poi per mezz'ora su questa cosa, che loro all'improvviso si rendevano conto, cioè: dicevano a lui “ah, stupido”... “Ah, stupido”? Ovviamente non parlava ancora perfettamente... e quindi far ragionare i ragazzi su una piccola... cioè gli cambia il modo di pensare, che all'improvviso da... che appunto dicono “ah guarda quello è uno stupido, non riesce a coniugare un verbo”, dici “ma tu hai imparato a pronunciare un cognome russo in maniera giusto? No. E allora?”. E allora questo è bello, perché poi... non devi seguire... io quando faccio gli incontri non è che per forza seguono... se prendiamo una strada e vedo che quella strada a loro sta a cuore... spesso si parla soltanto di separazione, e io non sono un'esperta di separazioni!

**A:** In che senso?

**E:** Eh, perché loro leggono il libro prima che arrivo.

**A:** Ah, perché hanno genitori separati...

**E:** E quindi la cosa di Ana che più li colpisce è la separazione.

**A:** Sì?

**E:** Eh sì, se sono ragazzi italiani, spesso sì.

[racconta che qualche volta i ragazzi si interessano in primo luogo della storia d'amore della protagonista adolescente con un ragazzo italiano, e quindi l'autrice tenta, partendo da lì, gradualmente, di proporre altri temi di discussione]

**A:** Invece, una curiosità... in *Se Fuad avesse avuto la dinamite?*, mi dicevi che era partito dalla notizia di questo albergo. Dopo è successo qualcosa? Come ti è capitato che qualcuno ti dicesse che ci sono delle persone, non so, che vanno in Bosnia perché sono rimaste curiose di visitarla, ti è capitato che qualcuno ti dicesse, non lo so, di non esserci... di non essere o essere andato all'albergo...

**E:** Ah, sì, sì, sì, sì! Diverse persone! Cioè, diverse... Tra l'altro, poco tempo fa, ehm... a Livorno, c'era un ragazzo che mi aveva scritto quest'estate un'email dicendo che aveva deciso di fare un viaggio per la Bosnia, era andato in biblioteca e la bibliotecaria gli aveva consigliato *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*; e quindi lui è andato, è andato a Sarajevo, è andato a vedere il tunnel dal quale il protagonista esce, quel tunnel c'è davvero...

**A:** C'è davvero!

**E:** Sì, sì, è tutto vero. Quindi c'è questo tunnel che si può percorrere... adesso è un museo. Cioè, museo: è sempre un tunnel. Cioè, lui ha fatto proprio il viaggio seguendo le tappe di Zlatan, sì, è stato molto carino ed è venuto alla presentazione, perché ha visto che ero a Livorno, ed è stato, cioè è stato bello, perché ... perché mi ha fatto vedere il libro, cioè, era tutto, sai come se fosse una guida, e questo mi aveva divertito... e lui è andato, ovviamente non a dormire però è andato a vedere l'albergo, è andato a vedere... Sì, mi ha detto “Sono andato anche sul ponte... sulla Drina, mi sono seduto, mi sono fumato una sigaretta”...

**A:** Che curioso!

**E:** Infatti, sì. Perché a volte sono dei libri che magari ti spalancano una visione sul... su un altro paese, e li usi proprio come dei... dei libri “on the road”, proprio da...

**A:** Lo posso capire, io, da lettrice; perché anch'io leggendolo mi è venuta tanta curiosità... però... questa cosa dell'albergo è agghiacciante. Io subito mi ero messa su Google a guardare, così... Però, mi, mi lascia shockata che non abbiano cambiato nome. Cioè, io capisco la struttura, che uno dice “c'è la struttura, facciamola funzionare”, non è che per forza devono farci un museo, cosa devono fare, però il fatto che... c'è su Wikipedia, questo albergo, come ... la sua storia. Non che c'è scritto “È un bellissimo albergo...” e... “PS – è successa questa cosa”. No: quel nome corrisponde a... questa storia. E loro...

**E:** E comunque anche Wikipedia sai che l'ha messo dopo. Sì, sì. Perché all'epoca non c'era.

**A:** Ma c'è solo in italiano? Non ci ho fatto caso.

**E:** Sai che non lo so. Però, so che l'ha messo dopo. Perché alcune delle persone che mettono cose su Wikipedia me l'avevano detto che volevano metterlo... E quindi anche questo, infatti, mi era sembrato importante... [1:01?] Anche se uno non legge il libro, così, però almeno...

**A:** Ma le persone che... lo gestiscono?

**E:** Eh, sai che in Bosnia purtroppo dopo la guerra eh.... c'è questa cosa strana, che... a parte che c'è una scissione mentale spesso nelle persone, tra il prima e il dopo, eh, come se.... cioè, come se non, non lo so; persone che hanno fatto alcune cose in quegli anni, adesso se ti incontrano ti dicono "Dio, come è potuto succedere", poi le hanno fatte loro, e tu dici "Ma... ". C'è una grande scissione. E poi c'è una grande, grande criminalità, perché naturalmente c'è povertà, per cui penso che se ti danno da gestire un albergo e cioè puoi avere dei soldi... Poi, c'è dietro anche un programma politico, naturalmente; cioè, lasciare quel albergo così com'è significa negare che lì ci sono state fatte delle cose. E questo lo si fa tantissimo, con tanti altri posti... Per cui ... per cui c'è una cosa politica, poi tu dai in gestione questo albergo a gente che ha bisogno di lavoro e che non... non si fa la domanda. Cioè, magari se la fa pure, però sai, tra, tra sopravvivenza e... scegli sempre la sopravvivenza, purtroppo. Ci vuole coraggio a essere... "Ah, no"...

**A:** Dici che non sono, non lo so, dei proprietari, le persone che... lo possedevano prima...

**E:** Ah, può essere.

**A:** Beh, prima no.

**E:** No, prima no, perché c'era il comunismo.

**A:** Quindi per forza è stato...

**E:** O dato, o sempre della repubblica... perché lì è la repubblica Serba, o sempre dello Stato... Può essere, perché tante ancora sono dello Stato. Cioè, c'è stata una strana transizione tra transizione tra comunismo e... proprio perché c'è stata una guerra, poi tante cose sono rimaste un po'... poi, da noi erano metà-metà, perché c'era l'autogestione, c'era anche la possibilità fino, credo a un 40% di avere proprietà privata. Mio padre, per esempio, era proprietario di questa azienda, sua al 40% e il resto era suddiviso tra lo Stato e un altro socio. Quindi... Quindi la transizione è stata un po' strana, e può essere anche che sia... cioè, che sia dello Stato, non lo so. Poi, sai, è l'ultimo, l'unico albergo a Višegrad, magari sai chi l'ha rilevato dice "Per me comunque è un affare. Perché è l'unico albergo". Certo è che se davvero... Cioè, io spesso ho accompagnato persone in Bosnia; c'è un turismo macabro molto frequente.

**A:** Ah sì?

**E:** Sì. Non so se l'hai mai anche sentito, quando c'era il terremoto ad Aquila tantissime persone andavano a fotografare dove erano morte... Anche il Giglio. La gente si faceva i selfie, perché eravamo già nell'epoca dei selfie. E in Bosnia a volte ho portato dei gruppi che appena vedevano un buco di proiettile esultavano, facevano foto. Sì, questo bisogno malsano di ... dici: "Vado in un paese di guerra, voglio toccare la guerra con la mia mano, così posso tornare e dire 'Ragazzi, c'erano buchi di granate!'".

**A:** Perché, secondo te?

**E:** [pausa] Secondo me, un po', un po' c'è questa cosa di appropriarsi un po' di una storia, un po' di... forse anche davvero chi vive, chi ha vissuto una guerra, senza la guerra gli sembra... una vita senza la guerra che poi fondamentale è così tutta l'Europa negli ultimi cinquant'anni... questo è qualcosa di, no?, estremo. Non lo so, sono quelle perversioni come tanti altri hanno altre...

**A:** Forse un esorcismo...

**E:** Sì, spesso anche un esorcismo, cioè, andare... Sì. Sì, sì, sì.

**A:** Perché si vive senza la guerra, però è sempre, come dire, appesa, sia per la memoria e sia perché comunque credo che le persone abbiano... cioè, opinione personale, penso che la maggior parte delle persone in un certo senso... da una parte dice "Queste cose non possono più succedere" ma dall'altra se le aspettano. Come se sfiorandole, è come se tu dicessi "Beh, in qualche modo non... non rimane... non è una cosa lontana, anzi, vicina ma...celata".

**E:** Sì, infatti, forse... Che la guerra è un concetto che per persone qui ormai è una cosa che riguarda i nonni, cioè, insomma... Quindi è qualcosa dei racconti, tant'è che... Sì. Perché c'è della morbosità intorno, io me ne rendo conto, anche alcune presentazioni, cioè mi rendo conto che le persone cioè vogliono entrare ancora di più, sapere... in maniera proprio morbosa.

**A:** Ma quando tu scrivi di... di questi eventi violenti che... hanno questo potere di attrattiva, ti viene in mente, ti viene qualche forma di, non lo so, di... censura o di limite, o al contrario, non so... è una cosa che ti passa per la testa o lì per lì non... non ti confronti con questo tipo di...

**E:** No, infatti no. Perché poi, sai, qualsiasi cosa tu scriva, cioè, c'è una possibilità, c'è una vasta rosa di lettori che possono prenderla o non prenderla... per cui farsi la domanda di come la prenderà uno e poi l'altro, cioè ti limita la tua libertà di scrittura, per cui... per cui spesso... no. Ma neanche nella fase di editing, no, non ci penso. Cerco di non pensarci, perché, siccome appunto, avendo questo carattere molto... molto attento agli altri, se ci pensassi, cioè, non riuscirei più a scrivere, perché, cioè, se mi chiedessi “Oddio, che cosa penserà quello, e quello, e quello... e poi se questo magari è un morboso, e se questo è un maniaco, cosa ne penserà mia mamma, cosa ne penserà...” Allora non la finisco più di... Per cui cerco di... di non pensare, perché tanto, sai, una cosa può essere intesa o fraintesa sempre. E... e non possiamo accontentare... Poi uno che è morboso nei confronti della guerra lo sarà che tu gli dai tanto così o che tu gli dai... cioè... è proprio un atteggiamento. La morbosità, sì, per le tragedie, guarda. Io ricordo una volta a una presentazione, c'era una ragazza di Sarajevo che era con me, che era di un'associazione... solo che lei è andata via da, da Sarajevo un mese prima che iniziasse la guerra insieme a tutta la famiglia. Quindi, non le era morto nessuno, lei non aveva vissuto la guerra... Sai che nessuno l'ha proprio *considerata*! Cioè quando hanno capito che lei non aveva nessuna tragedia, si sono tutti piombati su di me come le api sul miele! [ride] E ricordo che lei diceva: “Ma... Ma pensa questi: cioè, io non sono una bosniaca degna, perché non ho, cioè, non mi è morto nessuno nella famiglia vicina, non ho vissuto neanche un giorno di guerra, quindi...” Quindi la sua opinione non contava. E poteva essere, lei è laureata in scienze politiche, cioè poteva raccontargli cose molto più interessanti dal punto di vista politico di quello che stavo raccontando io, però non c'era ve... non c'era voglia di capire: c'era voglia di scavare, di nutrirsi un po' della tragedia altrui, quindi.

**A:** Ho capito. Dimmi solo una cosa... curiosità. Tu hai scritto o hai pensato mai di scrivere nella tua lingua madre... o, visto, così, come si è limitata nel tempo, non lo consideri?

**E:** Ma, guarda: un po', ogni tanto ci penso. Io in realtà alcune cose di *Al di là del caos* le avevo scritte... cioè il racconto della morte del nonno, ecc., le avevo scritte in... nella mia lingua madre. A volte anche ade... ieri sera stavo scrivendo una cosa che devo inserire nel nuovo libro, e... siccome erano dei personaggi che ho inventato ma che, comunque, nella mia testa sono dei personaggi... ehm... che conosco e che sono in Bosnia, mi veniva... cioè, mi venivano alcune battute, da fargli in bosniaco, che poi... poi però ovviamente erano intraducibili perché erano giochi di parole, però pensavo “Vedi, avrei dovuto scriverlo in questa lingua”... però, è giusto... Ogni tanto, sì, ogni tanto mi escono, mi escono delle cose che dico “Secondo me suonerebbero meglio in... in quella lingua” Però forse dipende anche da da che cosa sto raccontando, perché... effettivamente... sì, sì, sì, sì.

Sì, dovevo fare questo prologo sulla partita del mondiale in cui la Bosnia vince, perché siccome è una cosa paradossale, tutto il libro è molto paradossale, c'è la Bosnia che vince tre a uno però è già stata eliminata perché ha perso le prime due partite, quindi c'è una vittoria inutile, cioè... Però sono tutti là a sbracciarsi contenti... e insomma la cosa di fondo era...cioè, che è bello quando non si può più... cioè quando si è già perso e che non rimane altro se non di vincere, no?, qualcosa. E i personaggi che guardano la partita sono in Bosnia, stanno guardando la partita, per cui mi venivano alcune cose da... da scriverle...

**A:** Ma cose che dicono loro o proprio la...

**E:** Sì, sì, cose che dicono loro, lo scambio di battute, così...

**A:** Perché questa è una cosa che tra l'altro io mi chiedo spesso, no, leggendo il testo di qualcuno che viene da un altro paese e ambienta la situazione lì: i personaggi che sono di lì...

**E:** Viene da farli parlare la lingua made....

**A:** Io penso: in realtà non parlano italiano tra di loro. Chissà se chi lo immagina, lo immagina....

**E:** A me succede spesso. Infatti i dialoghi quando sono tra altre persone, cioè, tra le persone di quel luogo, mi capita spesso. E so che parlerebbero meglio in quella lingua, cioè, ovviamente, perché li ho sempre sentiti parlare in quella lingua, le battute che fanno sono quelle... quindi...

**A:** Quindi lo rendi in italiano....

**E:** Esatto. Come se lo traducessi. Che poi è assurdo, perché lo traduco dalla mia immaginazione... Quindi sì.

[ci salutiamo]

NOTE:

[1](#) *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica* (Infinito, 2007), è il racconto realizzato in prima persona da una giovane bosniaca – all'incirca ventenne - immigrata in Italia da molti anni che condivide le difficoltà della sua crescita segnata dal trauma di quanto aveva vissuto e lasciato indietro. Il romanzo si conclude con un viaggio in Bosnia che ha un ruolo, in certo senso, riparatorio.

[2](#) Mi riferisco al libro *E se Fuad avesse avuto la dinamite* (Infinito, 2009) dove Slatan, giovane bosniaco immigrato in Italia, ritorna in patria per un viaggio che gli farà scoprire la storia del proprio paese negli anni della guerra.

[3](#) Vilina Vlas è un albergo che nel corso della guerra era servito da luogo di detenzione di centinaia di giovani donne bosniache, le quali venivano ripetutamente stuprate e torturate. L'autrice si riferisce al fatto che l'albergo è attualmente in funzione. È curioso quindi notare che Vilina Vlas sia presente su Wikipedia in quanto luogo di orrore e contemporaneamente su Tripadvisor in quanto stabilimento alberghiero regolarmente recensito.

[4](#) Il capitolo si intitola "Venesa".

BARBARA SERDAKOWSKI  
26/04/2015, Firenze  
Durata: 1h10'

**Anna:** ...Alcune cose me le hai già dette perché abbiamo chiacchierato [in precedenza], però a me servirebbe che tu mi raccontassi... ehm... con il ritmo che ti va, la tua storia della scrittura, di come hai cominciato a scrivere e di come questa cosa ha accompagnato la tua vita, e fino al momento in cui si è tradotto nella pubblicazione, quindi è diventato anche qualcosa di fruibile, ecco.

**Barbara:** Bene. Allora, io ho cominciato a scrivere ehm quando ero bambina. Ero molto piccola, abitavo in Marocco. E ehm... parlavo polacco con la mia famiglia fino a che ho dovuto andare alle scuole, quindi fino alla materna...

[interrompiamo per chiudere la finestra]

**B:** Ho cominciato a scrivere poesie, racconti e... avevo probabilmente sette o otto anni quando ho cominciato a scrivere...

**A:** In polacco?

**B:** No, in francese. Non ho mai scritto in polacco anche perché comunque non sono mai andata a scuola in polacco, e insomma era una lingua parlata solo a casa e avevo due anni quando siamo andati via dalla Polonia, quindi era una lingua che è rimasta parlata con i miei genitori, con due persone e basta. E con mio fratello. Ehm... a un certo punto ho detto a mia madre... che doveva comprarmi un quaderno e una penna, e lei mi ha detto “Ma tu hai tanti quaderni, tante penne per la scuola...” diciamo “come mai?” ho detto “Ma perché devo cominciare a praticare, perché ho chiesto e mi hanno detto che non ci sono università né scuole per scrittori, e quindi devo cominciare a praticare perché voglio diventare scrittrice”. E quindi è stata una dichiarazione di intento...

**A:** Ma ricordi perché lo hai pensato?

[ci sovrapponiamo]

**B:** Probabilmente è scaturito a scuola, dove un'insegnante ci ha chiesto “che cosa vuoi fare da grande”, e quindi io volevo fare la scrittrice, e quindi qualcuno mi ha detto “ma sai, non ci sono scuole per scrittori” e io allora ho detto “qua siamo messi male, devo cominciare da subito”

**A:** Ma perché volevi fare la scrittrice?

**B:** Non me lo ricordo perché... Ah! Sai? La tradizione... mamma mi leggeva sempre libri, tanti libri, tante poesie polacche. E quindi la... e lei leggeva ehm lei amava la lettura, adorava la poesia. In Polonia c'è una grandissima tradizione di letteratura ehm di ehm poetica per l'infanzia. Che non esiste in tanti paesi. Non so come è in Russia, forse anche...

**A:** Anche.

**B:** C'è una grandissima tradizione proprio di... di poesia per l'infanzia. Che non c'è in altri paesi. Quindi, ovviamente, libri proprio scritti *per* bambini da autori molto conosciuti, proprio che scrivono poesie. Quindi io avevo tutto questo mondo poetico che mamma mi leggeva, e che imparavo anche a memoria, eccetera, quindi probabilmente, [...] mamma lo faceva con entusiasmo, sapeva leggere, declamava, e quindi adorava la... la poesia e lei non aveva mai potuto continuare – che era orfana – e non aveva mai potuto continuare a studiare, sarebbe stata una cosa, studiare lettere, letteratura, le sarebbe tanto piaciuto ma non ha mai potuto continuare.

E quindi forse mi ha trasmesso questa passione per la letteratura, ho cominciato a scrivere. L'unica cosa è che io ero una bambina molto serena, tranquilla, molto timida, anche, e... scrivevo invece delle poesie ehm... un po' pesanti, un po' scure, con tante cose anche negative, che i miei

genitori si sono preoccupati moltissimo, leggendo queste cose dicevano “Questa bambina è sofferente, sta male, sembra che sta bene ma invece sta male...”

**A:** Gliel facevi leggere tu?

**B:** Sì, gliel facevo leggere... le poesie... facevo leggere le poesie, o comunque le leggevo, tutta contenta, tutta [orgogliosa] delle mie poesie, senza ovviamente vederci niente di straordinariamente pesante, invece i miei genitori si sono preoccupati tantissimo. In realtà, probabilmente io non mi rendevo conto che le mie poesie erano cupe, o che affrontavano tematiche difficili, di perdite, di cose... ma probabilmente io, era il mio modo di metabolizzare il mondo intorno a me, quindi qualsiasi cosa magari... un difetto di un'amica, o un'amicizia che non riuscivo... che non era ricambiata, che mi sentivo un po' sola... ehm... qualsiasi cosa di negativo che mi succedeva magari lo mettevo nella poesia e io stavo benissimo! Quindi è probabile che io sfogavo in questo qualsiasi cosa mi succedeva. Sfogavo sicuramente di più le cose, magari più dolorose, negative, qualcosa, rispetto a quelle negative. Quindi le mie poesie erano piene di cose un pochino pesanti, forse anche un po' adulte, perché leggevo molto, quindi forse anche tematiche che erano atipiche per una bambina di otto o nove anni, e invece, diciamo, nelle mie poesie c'erano.

Poi... abbiamo cambiato dal... dal Marocco... C'è da considerare che in Marocco la situazione... ero considerata francese. Perché tutti gli stranieri che erano in Marocco in quel momento venivano considerati francesi. Perché c'era questa... post-colonialismo, no? E quindi il fatto che io ero polacca, in qualche modo, era sempre un po' un'identità nascosta, perché automaticamente se eri straniero eri considerato un monsieur, quindi eri considerato francese. E non era una cosa, negli anni 60-70, non era una cosa necessariamente bella. Era una cosa di molta tensione. Gli arabi e gli europei erano un po' separati, erano [...], c'era tensione.

Quindi questo essere francese, che non ero, ma essere comunque straniera... era un fattore discriminante. Ehm... che veniva, comunque, si viveva... quindi, pochi marocchini andavano nelle scuole francesi, c'era una grande separazione. Che poi, quando io sono andata via, negli anni 70-80, era un po' diffusa questa cosa, ma io non l'ho più vissuto, che sono andata via.

Siamo immigrati in Canada, nella parte francese del Canada, i miei genitori hanno scelto la parte francese del Canada perché... per via della lingua, dicevano “Ma qua noi non capiamo niente”; in realtà il francese canadese è molto diverso rispetto al francese, e quindi io mi sono trovata in una realtà dove i francesi non erano visti bene, erano visti come la madrepatria, e quelli che se la tirano. Io arrivavo con il mio bel francese di Francia e venivo in qualche modo discriminata perché parlavo con questo francese. Anche lì non ero considerata polacca ma ero considerata francese. Quindi io avevo questa *identità nascosta*, incognito, della Polonia, sempre un po'... che era una realtà che apparteneva a quattro muri di casa e due genitori, che però in realtà... non c'erano nonni, parenti o altre persone e i miei genitori non si sono mai tanto mischiati con la comunità polacca, e quindi siamo rimasti [...]. C'era qualche amicizia di persone che poi dal Marocco sono immigrati anche loro, ma poco. Anche perché poi siamo andati a vivere molto velocemente al nord del Canada, in una realtà isolata, sotto il circolo Artico, perché mio padre costruiva la... rete idroelettrica, quindi molta molta solitudine, e quindi dove mi rifugiavo? Nella scrittura. E quindi scrittura di racconti, alternata appunto alla scrittura di poesie.

E lì cominciavo magari a scuola ad avere i primi successi, dove gli insegnanti hanno notato subito che scrivevo bene... la mia scrittura sempre in francese, comunque.

**A:** Questi racconti e poesie li mostravi qualche volta...

**B:** Sì, li mostravo... anche a qualche professore che magari aveva notato in un tema che scrivevo bene, quindi magari mi chiedevano “ma tu scrivi?”, “sì”, “ma fai vedere” magari durante qualche pausa. C'è da considerare che stiamo parlando che vivevamo in questa realtà, no, del [...], del nord del Canada, avevamo una scuola ma eravamo tipo... cinque sei per classe. Quindi c'era un rapporto molto forte con l'insegnante. Non eravamo venti o trenta. Quindi... ecco.

Comunque vivevo una vita dove ero discriminata. Dove ero vista come la straniera, come... quella che era, apparteneva alla Francia, che se la tirava, quindi dalla... dai coloni alla madrepatria,

comunque vista sempre come un pochino... quella che non appartiene. Poi, ehm, l'esperienza lì è finita, siamo andati ehm... tornati a Montreal, ho cominciato a frequentare le scuole superiori, la cosa un po' è migliorata, ho cominciato a scrivere nei giornali... nel giornale della scuola, locale, ehm... ho... ho cominciato a fare teatro e... anche a scrivere un pochino per teatro, per... uno pièce mio è stato presentato, però sempre a livello scolastico. Poi, ehm... a livello universitario, anche, la cosa ha continuato sempre. Pubblicazioni nei giornali locali, qualche concorso... ho vinto qualche concorso di letteratura regionale, nazionale, eccetera. Però non avevo ancora pubblicato. E lì, in quegli anni lì, a parte il fatto che poi ci sono stati tanti spostamenti ma la base era sempre quella, ho fatto l'Università in inglese, e quindi comunque l'inglese è diventato una grande parte... molto velocemente ho conosciuto Cesare [il marito]. E io già studiavo...

**A:** in Canada?

**B:** Sì.

**A:** Ma l'università in inglese a Montreal?

**B:** Sì, sì. Montreal è molto più inglese che francese... È francese, ma... l'unica provincia in tutto il Canada dove ci sono grosse università inglesi e importanti anche, a Montreal, quindi non mancano. Poi c'è tutta una realtà inglese, a Montreal, è inevitabile, perché [...]

**A:** E quindi vi siete conosciuti...

**B:** Sì, ci siamo conosciuti lì, io ero molto giovane, avevo diciott'anni, e lui era di passaggio; aveva vissuto in Canada con la prima moglie e ehm... [pausa] e... il mio spagnolo, che era uno spagnolo... che avevo... non parlavo italiano all'epoca... ehm... studiavo lo spagnolo però era uno spagnolo di... di università. Leggevo, tutta la letteratura messicana [ride] ecco, tutti i sudamericani, e però era uno spagnolo ecco... Quando l'ho conosciuto l'unica lingua che avevamo in comune era lo spagnolo, quindi abbiamo cominciato a parlare spagnolo. E lui, poi è tornato in Venezuela, perché all'epoca viveva in Venezuela, ha detto io "io in Venezuela non ci voglio vivere", perché c'era proprio nell'anno 83-84 c'è stato il crash in Venezuela, quindi lui non ci voleva rimanere, aveva una bambina lì, era tutto molto complicato col primo matrimonio, ha detto "Va bene, io torno". Ed effettivamente è tornato. E... e il suo inglese ha cominciato a migliorare e siamo passati dallo spagnolo all'inglese. Però, c'erano tutte queste lingue a casa... i nostri figli sono nati, la sua figlia è venuta a vivere con noi, quindi la realtà quotidiana era che: fuori si parlava il francese e l'inglese. Tutti i giorni. Ehm... tra noi si parlava principalmente inglese e ho cominciato a studiare italiano. Con sua figlia... si parlava spagnolo, perché era del Venezuela e aveva dimenticato l'italiano, quindi parlava solo spagnolo e con i miei bambini parlavo polacco, come i miei genitori. Quindi vivevo quotidianamente in cinque lingue. Tutti i giorni. Così. Cambiando lingua d'accordo alla persona... quindi i bambini polacco, con l'altra bambina spagnolo, con Cesare inglese, ehm, cominciavamo un pochino a parlare italiano e... perché lui parlava italiano ai bambini, però spagnolo con la figlia. Quindi c'erano questi incroci di... E le mie poesie in quel momento hanno cominciato a nascere in cinque lingue.

Però non... non c'era confusione di parole. Quindi, nasceva tipo una frase, un verso, un paragrafo in una lingua, ma quando volevo esprimere il prossimo arrivava automaticamente in altra lingua. Quello che facevo... riportavo tutto al francese. Quindi, la mia lingua... la mia poesia era monolingue, ma in realtà, l'originale, era tutto spezzettato... Non avevo proprio preso in considerazione di lasciarlo in più lingue. Non era... i tempi, gli anni 80, non davano neanche per un poliglottismo di questo genere... già in Canada c'era il problema tra il francese e l'inglese, bilinguismo, già c'era un casino. Quindi io non... neanche pot... ho pensato. Io prendevo solo questo carnevale di lingue e riportavo tutto al francese. Quindi consideravo le mie poesie, poi, portate nella versione francese.

A un certo punto, con tre bambini e un lavoro, abbiamo montato anche una scuola di lingue e d'arte, quindi avevo dei professori, dirigevo la scuola, c'erano tre figlioli, ecco. Ah intanto [...] in Italia.

**A:** Ah, siete... come una parentesi?

**B:** Sì, volevamo crescere i figli in Italia, abbiamo preso i figlioli, a quel punto Gabriella era venuta con noi da un anno, non c'era ancora la terza, quindi avevamo Alessandro, che era piccolino, un paio d'anni, e la grande, e abbiamo preso, abbiamo detto "Andiamo in Europa". Siamo venuti in Italia e siamo rimasti qui, eravamo vicino a Roma, eravamo... mah, vicino a Roma, insomma, eravamo a San Felice Circeo, Sabaudia, sta vicino... E il papà suo e i parenti suoi [del marito] erano lì, loro erano di Napoli ma abitavano là, e abbiamo cominciato a stabilirci lì. Abbiamo preso il via, andava tutto bene, i bambini parlavano italiano, io poi avevo... migliorato ulteriormente il mio italiano, avevo cominciato a montare su una scuola di lingue... quindi in Italia... È successo un incidente stradale dove ha perso vita un giovane ragazzo eh... dove ha perso vita un giovane ragazzo, ero rimasta incinta proprio in quel momento e... l'agente d'arte di Cesare che non voleva che lui andasse in Italia, lo voleva lì vicino, gli ha detto: "Guarda" Cesare era stravolto per via di quell'incidente, io ero appena... avevo appena saputo di essere incinta, e l'agente gli ha detto "vieni in Canada, ti compro la casa, ti mantengo io". Era un momento... io non volevo tornare, perché sapevo che in Canada non ci trovavamo bene... in Canada funziona tutto perfetto. Ma a livello di arte e cultura... [pausa] particolarmente in quell'epoca era molto arretrato e stavano ancora cercando loro, quindi ancora stavano a [...] Inuit, dell'arte aborigena, diciamo, non c'era molto spazio per l'arte contemporanea, o qualsiasi tipologia di arte diversa dall'arte loro, ancora art canadienne, con i paesaggi canadienne... cioè, molto arretrato, quindi... Però... era convincente: ero incinta, c'era questo incidente, lui ci ha promesso veramente di mantenerci, abbiamo detto "andiamo!".

**A:** Avevi, scusami, tu in quel periodo avevi già pubblicato qualche cosa?

**B:** No, non avevo pubblicato niente. Continuavo sempre a pubblicare in riviste, avevo... avevo vinto qualche concorso, ma non avevo ancora pubblicato niente. Tutte le mie pubblicazioni sono in italiano.

**A:** Ho capito. E in questo periodo, in questi due anni che avete passato in Italia, avevi cominciato a scrivere in italiano?

[ci sovrapponiamo]

**B:** No. Nelle poesie era frammentario, quindi... [...] e anche non pensavo mai di poter scrivere in un'altra lingua.

**A:** Scrivevi solo poesie?

**B:** No, [...] non avevo mai scritto un libro, ma scrivevo racconti brevi. Racconti brevi e poesie. Alternavo questi due tipi di genere.

**A:** E i racconti erano tutti in francese.

**B:** I racconti in francese. E le poesie erano multilingue ma i racconti erano in francese. Comunque la narrativa era effettivamente in francese.

Quindi, ehm, ritorniamo in Canada e lì è il caos. Perché, sì, ehm, l'agente ci ha dato la casa, ci ha comprato la macchina, ci stava mantenendo e tutto, però... avevamo tre figli. E... e lì, lì abbiamo montato, rimontato la scuola di lingue, c'erano tutte queste lingue che circolavano in casa, le poesie multilingue sono diventate proprio delle... e lì, e lì ho mollato. Ho detto "Non traduco più. Le lascio così". Ma c'era il problema della gente che mi diceva: "No, no, ma va bene, anche se non capisco, è bello sentire i suoi". Io ho detto "La poesia non è il suono". E quindi la frustrazione di non riuscire a far capire le poesie alla gente era tanta. Quando riportavo al francese *non aveva* senso, perché comunque... le lingue portavano loro qualcosa in più, che tradotto [...] unilingue non avevano più senso. Quindi ehm... piano piano, quello che è successo è che la traduzione si è infiltrata dentro. Vedi, all'epoca, in quegli anni, stiamo parlando degli anni 80, 70-80, non c'era la moda come oggi di pubblicare libri di poesia in lingua originale e traduzione. La maggior parte, i libri venivano pubblicati in traduzione. Quindi i poeti, erano... un poeta era argentino, ma i suoi poeti venuti nel mondo erano in inglese, in francese... non c'era il testo originale a confronto. Adesso si fa questo, si pubblicano entrambi. Quindi io dicevo: "a me si disfaranno delle mie parole. Mi metteranno tutto in una lingua, non ha senso. Quindi se io faccio entrare la traduzione dentro, non possono buttare via le mie parole, perché la poesia è



quella, con la sua traduzione”. Quindi la traduzione poteva variare, poteva essere la traduzione al francese delle parti non in francese. La traduzione in inglese delle parti non in inglese. Era quindi era notevole ogni volta, perché certi pezzi erano già in spagnolo, se lo traduco allo spagnolo quelli rimangono nella lingua primaria. Quindi c'erano questi... questi incastri molto complicati.

E... e...e, e, e tornando in Canada, mi sono... cominciata a interessare gli editori. E lì ho cominciato veramente a darmi da fare un pochino con l'editoria, ma quando mi sono data da fare con l'editoria ehm... è successo... per primo la guerra del Golfo. E quindi è stato un crash economico terribile per l'agente d'arte di mio marito... e lui... [è fallito]. Per qualche anno abbiamo ancora resistito, poi abbiamo detto “si torna in Europa”. Si stava parlando dell'Unione Europea, si stava parlando di una moneta unica, si stava parlando di tutte queste cose e abbiamo detto, ehm, “Facciamo crescere i figli in Europa”. Abbiamo preso, un po' a capitombola, quindi, i figlioli e siamo venuti in Italia. Senza niente. A quel punto siamo venuti a Firenze, l'abbiamo scelta sul mappa, siamo venuti a Firenze, la figlia grande è andata per un po' dai nonni in Venezuela, sono italiani [mormora] e i figli più piccoli sono venuti con noi e, ehm... ecco. Quindi tutti questi progetti di provare a pubblicare sono rimasti in sospeso, siamo venuti in Italia, è stato... non è stato come le altre volte perché non c'era nessun parente o qualcuno che ci aiutasse, quindi abbiamo dovuto fare tutto da noi, abbiamo montato su una piccola compagnia di casting e intanto ho cominciato... a... ehm... [pausa] ci siamo un po' ehm... abbiamo rimontato lo studio di Cesare, perché uno studio di pittura non è facile da montare, l'abbiamo montato, abbiamo provato ad aprire un centro di arte contemporanea, per un po' è andato avanti ma poi... se non [20:20] sai niente.. non siamo riusciti a portare avanti, esiste ancora ma non ha più...

**A:** Ah sì?

**B:** Come centro, il Magma, esiste ancora come realtà. Abbiamo organizzato qualche evento. Però non... non ha più la se... cioè la sede... gli manca una sede. Prima c'era uno spazio con quadri, mostre, eccetera.

E lì ho cominciato, nel '99, più o meno, quindi siamo arrivati nel '96, quindi ha preso tre anni... che non riuscivo più a scrivere in francese. [pausa] È stato un casino, perché il mio italiano non era perfetto. Ho cominciato a scrivere in italiano, con errori, quindi... ho cominciato a partecipare a concorsi, ho cominciato a vincere, di qua e di là... è stato proprio come un boom, si vede che in quel momento portavo qualcosa di nuovo...

**A:** Sempre poesie o anche...

**B:** Anche racconti. Poi, sono nati tutti i concorsi per gli stranieri.... Ma prima non c'erano. Erano tutti senza nome, quindi partecipavo con le mie opere e... ehm... ho preso... nel '99 ha vinto anche una poesia multilingue che mi ha dato molto coraggio di proseguire questa via... e... da questo, hanno, ho cominciato a... a pubblicare anche in Francia, ho mandato i miei lavori un po' ovunque, ho, hanno cominciato a intervistarmi, ho pubblicato in antologie, tutto è cominciato con antologie dove i miei lavori sono stati pubblicati e... a un certo punto, ho scritto il mio primo romanzo. Che era sempre una storia breve. Ho ripreso una storia breve che mi era rimasta nel cuore...

**A:** Che non è Katerina<sup>1</sup>...

**B:** È Katerina. Prima era una storia breve che aveva già vinto un premio all'epoca. Quindi avevo una serie di premi...

[ci sovrapponiamo]

**A:** Senza la seconda parte?

**B:** Sì, era... sicuramente non c'era la seconda parte, però era anche molto, molto più corta, eh? Io avevo, come si dice, scrivevo le storie brevi. A un certo punto mi sono trovata metà storie brevi in francese e metà storie brevi in italiano, quindi ho cominciato a tradurre di qua, di là, in francese perché volevo pubblicare in Francia, ehm in italiano per... era tutto un tradurre continuo. Anche perché, ehm, una perdita la quale non mi ero aspettata... e che sicuramente speramenti anche te, è ehm... che... che quello che scrivevo non era più fruibile ai miei genitori. Alla mia famiglia.

**A:** E questo ti dispiaceva?

**B:** Sì. Perché... fino adesso, [mia] mamma era quella che mi aveva sempre letto. Ma non poteva più leggermi se non traducevo al francese. E a un certo punto non ce... non, non ho retto più, non potevo fare nulla... Adesso: Katerina, essendo un racconto... uno dei racconti brevi che poi aveva vinto anche un premio, ecc., ecc., era rimasto. Era ovviamente ambientato nei Balcani, ma non è, non è la guerra dei Balcani. In realtà è la guerra dei miei. A casa non si è mai parlato della guerra, di tutto quello che hanno vissuto. In realtà, questa guerra ha svegliato in me tutto quello che non si è detto a casa mia. Perché a casa mia tutti perfetti, tutti felici, tutti contenti, non si parlava di quello che loro hanno visto e vissuto e le peripezie che hanno avuto...

**A:** E come ti è arrivato allora?

**B:** Perché arriva. Arriva. Un po' in Katerina, poi, lo vedi che la figlia percepisce, per quanto la madre non le ha raccontato niente, percepisce delle cose. Quindi... ehm, io a casa, tra mezzo racconto di qua, mezzo racconto di là, certe... atteggiamenti di... forzata felicità tra virgolette ehm... tu li vedi. E infatti i miei genitori, particolarmente mio padre, con la vecchiaia, si è rotto. [pausa] La forza di andare avanti, il coraggio di costruire, mandare avanti i figli e tutto, gli dava questo entusiasmo, questa... adesso mio padre è una persona brutta.

**A:** In che senso?

**B:** Come se tutto quello che lui ha visto nel passato l'avesse raggiunto. E lui, che non lo capisce nessuno, tutti sono contro di lui, vede il nemico dappertutto, e... ecco. E quindi...

**A:** Tu dici erano tutte cose contro le quali lui resisteva, man mano?

**B:** Sì, secondo me sì. E che adesso queste barriere sono crollate. Infatti si è isolato da tutti, ehm, litigato, tra virgolette, con tutti i suoi parenti, con mio fratello non si parlano da anni, con noi ci ha provato a tagliare... ehm... lui non ha più amici, ha fatto piazza pulita intorno, sì, sì, ha solo mia madre, praticamente come ostaggio, che l'unica cosa che... non la molla, che... è una persona che l'ha, tutte queste cose, la guerra, l'hanno raggiunto.

**A:** Forse è l'unica persona che davvero lo capisce?

**B:** Ma sa tutto di lui. Sa tutto di lui. Senza quello lui... chiaramente lui non ha più niente. Non ha più passato, non ha più niente. Anche mamma che a un certo punto non ce la faceva più, ha detto "Sì, ma vado, ma tutto il mio passato... è con lui. Senza di lui non ho più passato, non ho più niente".

**A:** Ma allora quindi hai fatto leggere Katerina? L'hai... Lo hai tradotto?

**B:** Eh, no, si sono rifiutati di leggerlo.

**A:** Davvero?

**B:** Hum.

**A:** Ma perché?

**B:** Paura.

**A:** Ma hanno iniziato e hanno smesso o prima ancora di iniziare...

**B:** Allora: hanno iniziato, ehm... perché ho mandato una prima parte della traduzione. Credo che si sono resi conto che in fondo si parla di loro e quando ho mandato il resto non hanno letto.

**A:** E te lo hanno detto che non, non...

**B:** Mamma ha detto "Eh, adesso arriverà il momento, ce la farò"... ehm... però, sono passati anni.

**A:** Ti ha fatto capire che era difficile.

**B:** Non ce la faceva. E quindi è rimasto così. Vabbè. Insomma, queste cose... inspiegabili della vita.

**A:** Tu, scusami, poi dimmi se c'è qualcosa che non mi vuoi rispondere, non rispondermi; però siccome mi incuriosisce... perché tu credi che loro abbiano capito che riguardava loro? Cioè per chi non ti conosce, non sa niente, prendere il romanzo, lo legge e legge semplicemente questa storia ambientata nei Balcani. Come lettrice, anche, mi è difficile capire esattamente in che modo quella storia può appartenere... Ecco, da che cosa credi che loro abbiano capito che... ehm... che quelle cose li riguardavano, che non era semplicemente una...

**B:** Ah... ehm... io credo che ci sono elementi nel libro, per esempio la madre è sarta, mia mamma è sarta, qualche ricordo... che ho menzionato nel libro, per esempio a un certo punto trovano un...

come si chiamano questi animaletti? Porcospino, no? Ed è un evento che era successo a loro. Quindi... ovviamente ci sono degli elementi... anche come si sono conosciuti, quindi lei faceva, tagliava capelli e... e lui... l'ha vista, l'ha notata, proprio non l'ha notata lì, però, sono delle cose che... dei piccoli accenni, piccoli elementi che...

**A:** Ah, quindi erano proprio elementi biografici...

**B:** Sì, anche quando poi... ovviamente poi la guerra parte in quarta, c'è lo stupro, e ci sono le cose forti, e mio padre che ultimamente proprio ha scritto tre libri *così* [con le mani rappresenta l'altezza dei tomi] raccontando tutta la sua vita...

**A:** Davvero?

**B:** Sì, tre libri così. [ripete il gesto]

**A:** Ma li ha pubblicati?

**B:** Li ha auto-pubblicati. Si è creato una propria casa editrice lui, ha fondato in Canada, e li ha pubblicati e... e... ha scr... è andato in Polonia un paio di volte, anche, [...] a fare ricerche storiche, e ha... ha... ha scritto i libri sia ambientati sulla sua vita ma descrivendo anche i tempi. Quindi sono libri praticamente non, non biografici o letterari, come il mio, ma sono storicamente correttamente ambientati. Che raccontano dei fatti presi anche da diari e da racconti di persone e vicini di casa su cose successe veramente, è andato a interrogare, intervistare... dei parenti, farsi raccontare le cose come erano andate, non so quante storie, che cosa succedeva nel paese all'epoca...

**A:** Tuo papà è nato in Polonia, no? In che anno?

**B:** Lui è del '37. Quindi comunque lui ha visto... loro avevano ehm avevano terre, erano persone benestanti, di una classe nobile polacca e hanno perso assolutamente tutto, sono stati depossessati di assolutamente tutto, e hanno vissuto, i miei nonni, [in una casa di campagna] col bagno fuori a crescere galline. Quindi ovviamente è una grandissima perdita. E mio padre si ricorda, poi mio nonno [...], mia nonna era diventata isterica, ha avuto otto figli ne ha persi quattro. Ehm... delle vicende ehm... molto, molto, molto pesanti che lui in qualche modo non ci ha trasmesso. Però c'erano.

**A:** E ha scritto questi libri.

**B:** Ha scritto questi libri... *enormi*. In polacco, poi, li ha scritti. Quindi difficili anche per me anche riuscire a leggerli, inaccessibili per i nipoti...

**A:** Non hai pensato di tradurli? Così, una curiosità...

**B:** Non mi ci metterei neanche a tradurre delle cose di questo genere. Non saprei neanche da dove cominciare. Magari un giorno.

E adesso li sta distribuendo, ora è andato in Polonia, li ha distribuiti in varie biblioteche, in varie realtà, perché vuole lasciare questa... anche per persone che fanno poi ricerche su quel periodo storico... anche albero genealogico, ha fatto un'enorme ricerca genealogica su tutta la famiglia, ehm... e eccetera. Quindi, sono successe delle cose, io credo che lui si sia sfogato in questi libri, sembra che ne stia scrivendo un altro. Io sono al secondo, faccio fatica a terminare di leggerlo, quindi mi dovrei dar da fare perché so che in fondo se non finisco di leggere il *suo* libro, però, si offende pesantemente, però va bene.

[ridiamo]

**A:** Ma dimmi: il periodo in cui tu hai scritto Katerina e il periodo in cui lui ha cominciato a scrivere questi libri...

**B:** Ah no, no, no, non sembrano eventi assolutamente collegati.

A un certo punto... ho presentato il libro all'editore. Ho accett... mi ha chiamato pochissimo tempo dopo e l'ho pubblicato, è stato... ehm... considero un grande errore da parte mia, l'aver messo il libro in mano a quel editore in particolare, che è un editore piccolo-medio, ha una buona nominata, ma non è un editore importante, più persone hanno chiesto "Come mai hai pubblicato questo libro con questo editore?". Io credo che è stato... un momento di logorio; nel senso: col lavoro, tre figli, cioè erano... i figli avevano dei problemi, Gabriella ci ha raggiunti dal Venezuela, era un periodo molto molto difficile ehm... anche mantenere il ritmo di produzione... Cesare

faceva fatica a mantenere il ritmo di produzione della pittura e... e i figli erano adolescenti, c'erano un sacco di problemi, a un certo punto un editore mi ha detto "Te lo pubblico", ho detto "Sì". Avrei dovuto far e un po' più di sforzo, questo libro secondo me avrebbe potuto tranquillamente essere pubblicato da un editore un po' più importante.

**A:** Ma per l'importanza tu dici che è un peccato o per l'esperienza anche in generale di rapporto con lui, come esperienza editoriale, diciamo...

**B:** Era gente molto molto carina e molto amante del mio libro. Però è un editore che non ha mosso un dito. Veramente. E quindi... forse per problemi loro, la casa editrice fa, faceva, fa fatica... ehm... secondo me non... poteva, poteva finire pubblicato meglio. Ecco. Vabbè, comunque il libro ancora è lì, presso l'editore, l'ho visto al salone del libro, anche, l'ultima volta che sono andata a distanza di qualche anno c'era ancora il titolo mio che era nella... era presentato...

Poi, è successo che ho scritto un libro di poesia solo in italiano. Ehm... ho vinto un concorso e mi hanno pubblicato il libro di poesie. Con un editore che... riconosciuto a pagamento, quindi non mi è andata molto bene con l'editore. A me mi hanno pubblicato, perché ho vinto il concorso, però chi mi vede pubblicata con questo editore pensa che sia stato a pagamento, quindi non è stata una grande gen... genialata. Comunque va bene, è stato pubblicato. Da quel momento in poi, ehm... i miei, i miei ra... le mie poesie multilingue che erano state stra-pubblicate da tutte le parti, su diverse riviste, su diverse antologie, sono state usate di qua e di là, a un certo punto ehm... sono state già anche opera di studi di... ehm... tesi di dottorato, proprio quel libro, diciamo il lavoro multilingue di poesia... però avevo, quasi tutte le poesie erano state pubblicate di qua e di là. E, ehm, e poi mi avevano anche già studiato, per una tesi di dottorato, queste queste poesie, in multilingue. E addirittura c'è un compositore greco che ha scritto delle poesie usando... ha scritto delle canzoni usando queste poesie. E io dicevo "Ma come fai?" ecco, invece poi è andato molto bene. C'è stato... erano in rete, su vari posti, e c'era addirittura qualcuno che me le aveva mandate tradotte al portoghese... quindi simulavano, in qualche modo, qualcosa.

E... a un certo punto, durante un evento, che mi hanno invitato a Montpellier, mi hanno invitato a Strasburgo, c'è uno che dice "Barbara, ma questo libro va pubblicato". Ugo Fracassa. Lo conosci Ugo Fracassa? Ugo Fracassa mi dice "Queste vanno pubblicate". Ho detto "Io sono d'accordo". Ha detto "Guarda, chiama il mio amico che adesso era [...] con un editore però sta partendo la sua casa editrice, e... secondo me ci mettiamo d'accordo". E in giro di pochissimo tempo, un paio di mesi, il libro è uscito pubblicato. Con la prefazione di Ugo Fracassa. E quindi da questo momento, sono tre.

Adesso ho un nuovo libro che è nato ed è finito, e adesso sto inviando agli editori, e si chiama *Gli aranci di Tadeusz*. E... stranamente quando vado sulla letteratura [prosa], vado sulle situazioni in qualche modo legate alla Polonia, ed è molto strano...

**A:** Cioè, sulla narrativa, intendi dire? Sulla prosa?

**B:** Ma anche Katerina, che poi... va bene, sono i Balcani, ma in realtà, io so che è un po' la mia storia, e la storia della mia famiglia, questa... non voler trasmettere ai figli tutto quello che hai vissuto ma allo stesso tempo il figlio sente che c'è un muro, e non riesce a capire perché c'è questo muro. Cos'è questo muro. No? Perché come mia madre, come lei, più volte, ha accusato, nel libro, Katerina, la madre, di non capirla... E... e... parlo di un episodio ben preciso, dove in Canada a Halloween si decorano le case, ehm, si fanno tante cose, e mio fratello – abitando nei sobborghi nordamericani, puoi immaginare – ogni anno decorava la casa fuori, comprava mani che uscivano dalla terra [fa una voce "spaventosa"], che è una cosa divertente anche per le bambine, e aveva anche vinto un premio della città, cittadina, della casa più bella decorata, e dice – al momento ai miei genitori che in quell'epoca aveva rapporti con loro - "Venite, così vedere come ho decorato la casa", e mio padre che stava passando quei momenti lì, dove in qualche modo il passato lo stava ossessionando, non ce l'ha fatta ad andarci. Perché lui dice "Io quando ero bambino, abitavamo in una casa, e c'erano morti che erano tutti semi-seppelliti, lì vedevi mani che spuntavano dalla terra, pezzi di scheletro, e io dovevo camminare sopra quello per tornare a

casa. [pausa] E io non ce la faccio in questo momento che sto in qualche modo rivivendo questo passato, non ce la faccio ad andare a vedere 'questo si fa per scherzo, si fa per gioco'".

È una reazione a distanza di tanti anni esagerata, per certi versi, "ma sì, ma che vada in terapia, nel senso: caspita, questo è Halloween, lo viviamo tutti gli anni, anche lui ci ha portato in Canada, perché non devo decorare la mia casa a Halloween perché lui ha vissuto questa guerra tantissimi anni fa. Deve in qualche modo superarlo. Ci ha portato lui in Canada! Cioè, non ci ha fatto lui vivere queste cose! Adesso devo io... non capire che lui soffre?". Quindi mio fratello ha avuto una reazione estremamente negativa. Che posso anche capire. Ma posso anche capire mio padre, che in quel momento, dove stava in qualche modo rielaborando tutto, questo non ce la faceva proprio a vedere scheletri, morti [parla sempre più piano finché non si sente più].

E... e... esatto. Quindi, perciò ti dico: questo libro in qualche modo si rifà alla mia famiglia, alla Polonia, alla guerra che io non ho vissuto, e che non mi è stata tramandata, nemmeno, ma... con ragione. Ecco.

**A:** Avresti potuto ambientarlo da un'altra parte o un'altra epoca?

**B:** [si sovrappone] perché in quel momento, quello che ha iniziato questo libro era la guerra nei Balcani che vedevo in televisione. Sfolati, morti, le cose, le tragedie. Articoli che si leggevano. E quindi questo libro è nato proprio così. Poi, piano piano, quando scrivi, ti vengono ehm degli episodi di cose che tu hai vissuto o non hai vissuto, quindi il libro era ambientato in quella guerra che vedevo e che era la, la guerra che poi era... strano in Europa un'altra guerra in quella maniera...

**A:** Cioè la sentivi in qualche modo vicina?

**B:** Sì, sì, la sentivo molto vicina, dicevo "come è possibile". Allo stesso tempo, io dicevo "Qua siamo in Italia, siamo...", diciamo... potrebbe come nella prima guerra, seconda guerra, che dicevano "no, no, non ci arriva, qui non ci arriva", invece poi è arrivato in tutti i paesi. Ecco. Non è che poi questo comincia a andare oltre il confine, già ci sono instabilità in Ucraina e cose varie, qua di colpo... ci prende tutti, no? Quindi certe paranoie di guerra... mamma si era preoccupata, diceva "Non è che voi state" [...] diciamo, "vabbè, mamma, abbiamo il passaporto canadese, quindi casomai torniamo in Canada, in qualsiasi momento".

**A:** Però era passato anche questo pensiero?

**B:** Certo! Certo, perché questi pensieri non vanno via quando passi queste cose, o che vivi queste cose in qualche modo.

E, stranamente, vedi, Tadeusz, che... anche lui è da un racconto, scritto nel [stesso periodo] di Katerina, invece parla di un polacco, di un immigrante polacco.

**A:** Dove, in Italia?

**B:** Hum hum. Questo, questo ragazzo polacco, stiamo parlando degli anni '60, si innamora in Polonia di una ragazza, che ha avuto un nonno... italiano. Che, a fine ottocento c'erano questi super-socialisti italiani che erano andati nei paesi ehm... del comunismo, e socialismo immaginario, qualcosa che poi non rea così per niente [ride] però sono finiti in quei paesi. Quindi comunque, non è, non è ben specificato, ma comunque si capisce, per chi conosce un po' di storia, come poteva esserci un nonno italiano ehm eee... negli anni '60 in Polonia. E questo... questi due ragazzi si cominciano a sognare la Sicilia. Era siciliano, questo nonno. Sole, bellezze, aranci... Polonia grigia, brutta, sempre in guerra... se la immaginano chissà come. E lui dice "io vado là, poi ti faccio venire", no? E qui in qualche modo riesce a partire. Arriva in Sicilia, fa il lavapiatti, poi va a finire vicino a Siracusa nelle campagne, a fare il badante, in una piantagione di aranci. E... quella, però, non arriva mai. Lui manda soldi, manda soldi, manda soldi, lei spende, spende, spende... a un certo punto lui dice "Io continuo a mandare soldi e lei spende, qua non succede niente", allora si tiene i soldi. Dice "li metto da parte, così quando abbiamo abbastanza soldi, viene lei". E lei si arrabbia con lui "Come, non mi mandi più soldi, mi hai abbandonata, qua tutto va male, ho perso il lavoro, mia madre ha bisogno di medicine", qua e là, e piano piano comincia a non scrivergli più. Quindi questo rapporto, che lui è andato lì per lei, per un futuro, il rapporto comincia male; e lui accudisce un vecchio, in un... in un posto... sperduto. E quindi a un

certo punto il vecchio muore. [pausa] E lì nelle campagne... “Che faccio? Adesso che faccio?” e... torna in Polonia, però viene in possesso di un'eredità che lui trova in quella casa, trova dei soldi. E va in Polonia, però... la [nome della ragazza] era già incinta del secondo. Quindi... ormai, ecco. Ormai era andata. La Polonia sempre così grigia come prima, manca di tutto eccetera... Il figlio del proprietario, diciamo, dell'italiano, del... ecco, era americano, perché all'epoca tanti italiani erano emigrati in America, e lui dice: “Vabbè, io, Polonia, non... non funziona. Vado in America”. Aveva abbastanza soldi per riuscire a farsi i documenti, parte a Chicago, tutto funziona, Chicago, una città in fermento, bellissima e tutto... a un certo punto, lui, però aveva tutti i contatti, tutti i recapiti, perché aveva umh... il vecchio inviava le cartoline a Chicago, il figlio non gli rispondeva più, perché c'era tanti screzi di famiglia, eccetera... e... e questo gli manda questi... gli manda... ehm a un certo punto riesce a fare contatto – c'ha una certa logica – decide di comprarsi la piantagione di aranci... con i soldi trovati, quindi.. un pezzo di merda, però, perché lui ha trovato i soldi nella casa, era l'eredità di quell'uomo. E lui con con l'eredità... di quell'uomo gli compra la piantagione. E dice “Io torno in Sicilia. Lì, almeno, c'ho un posto, c'ho una casa, c'era anche quella tipa lì che vedevo, nel panificio, che forse mi faccio una vita con lei”. Però, tornando ovviamente le cose non sono come si immaginava, quindi si complica tutto ulteriormente.

Perché tu lo sai bene quando fai... quando sei migrante, fra virgolette, cambi paese: un paese vale l'altro, come mi dicevi te: “forse in Francia, chissà se non passerò un po' di tempo in Grecia, chissà se non finisco lì”... ecco: anche lui, così. Perché una volta che hai spezzato l'attaccamento... un posto...

**A:** Non c'è più ritorno.

**B:** No! Perch... Poi un posto può valere un altro. Puoi decidere: “Va bene, ci rimango”, lui arrivato a Chicago si è trovato nel periodo dei hippy e... si è trovato una, che si sbaciucchiava con tutti, e quindi lui viveva questo, però era come lo viveva ma era come estraneo a tutto. Era già estraneo in Polonia, era estraneo in Sicilia, perché lo chiamavano “il polacco”, no? Ecco. Era estraneo in Stati Uniti, era... lui era estraneo ovunque. E comunque non aveva più appartenenza. Una volta che tu [passi del tempo altrove] poi anche quando torni non appartieni più. Ecco.

**A:** Questa è la... per te... diciamo il focus di questo, di questo nuovo romanzo? La cosa per la quale hai voluto raccontare questa storia?

**B:** Sì. Secondo me sì. Che non appartieni più da nessuna parte, e... anche il fatto del destino. Che quando ti cominci ad affidare a questi movimenti che si ripresentano, ti metti in mano al destino; poi lo devi anche assecondare. Perché se non l'assecondi quel destino arbitrario, alla fine, allora, cosa è che ti muove? Quindi... prendi ogni segno, ogni circostanza, ogni... a volte anche ogni banalità come un segno del destino. Che ti fa fare delle scelte che condizionano la tua vita e cambiano completamente le tue circostanze, basate su, magari, un elemento completamente casuale. Che però, è destino, non è destino, cos'è? Ecco. E quindi... sì. Questo è il punto del, del libro. Oltre a... appunto perdere il posto dove appartieni... e... e poi, anche l'indurimento ehm. Cioè, dove il primo libro era tutto femminile, questo libro, è un po'... dove ho provato a staccarmi dal femminile. E l'indurimento del ma... dell'uomo, mano mano che prende le ferite. Ehm... ho notato che molti uomini, anche nella mia famiglia, che possono essere mio padre ma anche mio fratello, mano mano che vengono feriti dalla vita diventano degli stronzi, tra virgolette, nel senso diventano duri e cominciano in qualche modo a fare i comodi loro, i loro interessi... e... e in qualche modo c'è questo indurimento. Che magari non è tipicamente femminile, ma è...

**A:** Tu dici che, diciamo, la ehm... la donna che attraversa queste stesse situazioni non ha una reazione di questo... ha una reazione diversa?

**B:** Ha una reazione diversa. O una reazione di... che magari... capisce di più la vita, quindi la prende più come, come... come arriva, o si spezza. Si distrugge. Si disfa. Ehm... mentre l'uomo magari diventa duro, insensibile, intransigente e... ehm... magari capace anche di spezzare affetti in nome di... di proteggersi da qualsiasi ulteriore ferita. Ecco.

**A:** Tu ehm... questi, questi tuoi testi di narrativa li immagineresti tradotti in polacco, offerti al pubblico polacco?

**B:** Io *adorerei*, ecco, che ehm... ecco. Avevo anche, a un certo punto, provato... non abbastanza, evidentemente; i miei sforzi... ehm... quando dici fai sforzi sostenuti poi non succede niente, è un conto; ma quando fai accenni di sforzo e poi non li sostieni, allora è colpa tua ehm... ho provato ad allacciare un discorso con il consolato polacco, che mi sembra abbastanza attivo anche a livello culturale, e dire “Guarda, che sono polacca”, ecco, “ho pubblicato dei libri, magari può essere interessante qualche rapporto con la Polonia”... *Adorerei* che i miei libri potessero essere tradotti in polacco, qualche editore polacco... Non mi sono mossa in quel senso, quindi... sono... sono assolutamente in difetto io. Ecco.

**A:** Ma l'ambasciata poi ha avuto qualche... proposta....

**B:** Ma... ehm... qualcosa, perché più di una persona me lo aveva consigliato, anche quando ero andata un po' di anni fa in Bologna, c'era una rappresentante del... dell'Istituto di cultura polacco, eccetera, mi hanno anche invitato... però mi hanno sempre invitato a partecipare a eventi che facevano loro; per cui tu vai a eventi, piano piano allacci discorsi, ma io da Firenze come faccio a mollare tutto e a venire la... la... la... un evento... di una mostra di qualche polacco importante a Roma...

La comunità polacca qui a Firenze è una tragedia, nel senso: sono quattro vecchiette... Non guardano niente. Ecco.

**A:** Ma tu in Polonia non sei tornata... ehm... è così o no?

**B:** Non sono tornata. Sì. Ehm... me lo prometto ogni anno... Per un po' non ci volevo andare, quasi, era come un rifiuto. Poi adesso ci voglio andare [ride] ehm... sono successe delle cose importanti in Polonia. Ehm... grazie a internet, devo dire. E adesso ho delle persone che mi aspettano e che vogliono vedermi, che vogliono conoscermi. Perché io avevo perso contatti praticamente con tutti, c'era... i miei nonni erano deceduti... c'erano le mie zie che eh... e i cugini inesistenti e poco più. Adesso invece si è sviluppato... ehm... una rete di persone con le quali sono in contatto, che fanno parte della mia famiglia, mia madre che non l'ha mai saputo del suo padre, che era morto quando lei...

**A:** Ehm, tua madre....

**B:** Non sapeva di suo padre. Per tutta la vita. Perché suo padre era morto quando lei aveva otto mesi. Era ammazzato durante la guerra come partigiano. E da lì non... aveva quattro foto di mio padre e non sapeva niente di lui. Se aveva fratelli, sorelle, niente. Zero. Fino... a... due anni fa. Si è scoperta la famiglia... E questo... è stato un regalo di un ragazzino di diciannove anni che... ehm... c'ha il pallino della genealogia, di cercare, si mette dappertutto, parla solo polacco e invece... è sul facebook di tutti anche dei miei parenti [...] e lui si è attivato e...

**A:** Ti ha trovata lui?

**B:** Sì sì.

[mi racconta più dettagliatamente la storia della sua famiglia, di dove e quando si sono spostate le persone, di come mai hanno perso i contatti e di come il ragazzo ha fatto ritrovare tutti loro.]

**A:** Senti, io però vorrei chiederti ancora alcune cose che vanno fuori da questo discorso, se hai ancora un po' di tempo. Mi piacerebbe anche chiederti questo: se hai avuto qualche rapporto con... ehm... cioè quando, ecco, tu scrivi – adesso parliamo sempre di... prosa – tu immagini un pubblico al quale ti rivolgi? Mi dicevi prima che ti dispiaceva che i tuoi genitori a un certo punto non potessero più essere parte del tuo pubblico, però al di là di loro, dal momento in cui tu... non è più una cosa privata... nel momento in cui diventa stampato e a disposizione di tutti ehm... nel tuo immaginario ehm... chi sono queste persone? Hai avuto qualche ehm... prova che esitano persone particolari che siano attratte da... da questo testo?

**B:** Sì. Si ho avuto dei riscontri. Prima cosa, persone che... persone che non conosco, che mi hanno scritto dicendo che il mio libro che li aveva commossi. Persone magari che... ehm... anche che... che sono in situazione di leggere molti molti libri, che mi hanno detto “Guarda, da, da anni che leggo tanti libri, che sono ormai insensibile, e il tuo libro mi ha toccato”. Ehm... persone che

mi raccontano ehm... che hanno avuto un parente o un familiare che ha avuto esattamente la stessa reazione, quindi di non raccontare, di fare muro, su cose terribili successe ehm... quindi in qualche modo riconoscersi nella guerra di Katerina come una guerra ehm... ovunque, perché una persona è nata in Argentina, l'altra in Cile, ehm, e quindi realtà diverse; e infatti nel libro come vedi non è menzionato mai un posto, non c'è una città menzionata. Non c'è neanche il nome della protagonista, in realtà. Perché in realtà è una guerra che potrebbe essere ovunque. E... ehm... e quindi Katerina è il nome della figlia, che non è neanche il suo nome, lei si chiama diversamente<sup>2</sup>, ma il nome della madre non c'è nel libro. Ecco. E... ehm... anche questa parte di non avere nome è legata a un... una... a un vissuto mio. Ehm... molto forte, quindi l'assenza del nome. E si ripeterà anche nel... nel nuovo libro che ho scritto, dove Tadeusz non chiama mai poi la sua moglie che si è sposato in Sicilia non la chiama mai col nome. La chiama "nipote", no, perché era la nipote di una signora dove andava e la chiama sempre "la nipote", non la chiama per nome. E in questa assenza del nome ha in realtà qualcosa che ha a che fare con la *mia* storia, che non è quella dei miei genitori.

Però, va bene, il pubblico ehm... in qualche modo credo che ehm... che mi immagino o che ho avuto conferme che si riconosca nella mia storia sono persone che hanno vissuto qualcosa di traumatico, e che ehm... fanno muro, che non lo raccontano. Non ne parlano e non c'è accesso a quella persona per quanto tu possa provare ad accedere a *quello*, è come un... una serranda chiusa.

**A:** Quindi tu pensi che il testo possa svolgere una funzione? Un qualche cosa a favore di queste persone? Come dire, di superare questo muro che...

**B:** Non credo che sia superabile. Ehm... credo che sia proprio... la... parlare del tema del muro... ti succede quando tu vivi un'esperienza traumatica, che succede questo all'essere umano, che invece di parlare, raccontare la sua storia o... o in qualche modo farne tesoro, o come proviamo a fare, mantenere sempre la Seconda Guerra attuale, per non dimenticare i torti fatti, credo che il [...] dell'essere umano sia troppo grande e che supera le forze umane, e che come un elastico che... si... se tiri troppe volte si spezza e non è più un elastico, è una corda. E credo che parlo di questo. Non della possibilità di superamento del muro. Quindi credo che qualsiasi persona abbia vissuto un evento molto traumatico nella propria vita, credo che possa in qualche modo identificarsi con questo muro, che viene, che *nasce* spontaneamente nell'essere umano e in qualche modo è invalicabile, che dura fino alla morte. E che le persone intorno, ehm, devono fare conti con quel muro. Senza poter... mentre pensavano che potranno superare quel muro, ma in realtà non sono in grado di superarlo. Appunto. Ecco.

[breve interruzione per un SMS]

**A:** Ehm, il fatto che sia scritto in italiano, questo testo, in qualche modo interagisce con il testo stesso? Cioè, avresti potuto tranquillamente scriverlo in francese se in quel momento tu vivessi altrove...

**B:** E questo non si sa, se vivendo altrove sarebbe nato questo libro. Secondo me, no. Perché è molto contestualmente a quel momento della mia vita in cui la tivù si è riempita di quella guerra e in quel momento della mia vita la grande mancanza dei miei genitori ha corrisposto anche a un periodo di... di... che sentivo che si stavano sgretolando loro, per non reggere più tutto quello che hanno retto, ehm... [pausa] il desiderio di riavvicinarmi alla Polonia, e quindi che sia circostanziale legato al mio percorso, ecco. La lingua è accidentale. E poteva essere... Non... non potrò mai più avere il legame che ho avuto con il francese, con una lingua. Io, in realtà, non mi sento che scrivo in italiano. Sento che scrivo nella lingua dove sto vivendo. Non... non potrò avere il colpo di fulmine che ho avuto con il francese. È che il francese era *la* mia lingua. Io facevo così, facevo così [gesticola come se manipolasse un oggetto tra le mani], facevo quello che volevo. Ma non posso fare così in italiano. [ride] Per quanto passino gli anni... non... non è... non è più risuccesso.

**A:** Ma... potrà tornare se mai tu dovessi...



**B:** Sì, il francese tornerebbe sicuramente, adesso è handicappato, non potrei scrivere in francese, però tornerebbe senz'altro. Ma il francese dove? Il problema è che il francese reale, mi sono resa conto in Italia, che il mio francese è comunque fortemente condizionato dal francese canadese. Il francese in Francia... dovrebbe comunque subire una rielaborazione. E non rappresento più la letteratura... a un certo punto c'è qualcuno che mi ha detto "Ma allora tu hai fatto parte di tre letterature studiate nel mondo, la letteratura post-coloniale del Nord Africa, che ti ha condizionata perché hai passato la tua infanzia in quel tipo di realtà, poi fai parte della letteratura della francophonie nordamericana e adesso fai parte della letteratura italoфона. Quindi fai parte di tre letterature studiate al mondo". [ridiamo] "Se pubblicavi qualcosa in quei tre paesi diventavi un caso!", ecco.

**A:** Ma c'è tempo!

**B:** Sì, no, ormai... pubblicare... no. [in Marocco] Ero troppo piccola per poter pubblicare. Avrei potuto pubblicare in Canada, avrei avuto un libro pubblicato in quel periodo canadese, ecco, però non è successo, perché non... non... non... Ho fatto i figli troppo presto. Avrei pubblicato, ti dico. Perché ero pronta, avevo dei testi pronti, ero... avevo cominciato a... un po'... corteggiare dei case editrici, avevo ricevuto un po' di interessamento... cioè, ci sarei riuscita. Però... ho fatto i figli molto presto, tre bambini! Ecco. A un'età molto molto giovane. Adesso la mia più piccola ha venticinque anni. Stiamo parlando di [...]. E la terza è arrivata da sola, col marito. Quindi... siamo già nonni, di... ho un nipote di nove anni. Eh! [...] Ecco, e quindi, ecco. La letteratura credo è il problema della lingua... mi ha colpito moltissimo, in quegli anni lì, proprio. In quegli anni del libro di Katerina ho sofferto moltissimo, questo... questa perdita del francese. La perdita della mia lingua di scrittura. Perché dovevo ricorrere per tutto quanto scrivevo, anche i racconti... ehm... quelli brevi o... o... per poco pubblicavo, perché non era... non c'erano abbastanza, se no li pubblicavano. Ho scritto una serie di racconti sul mio... scontro e incontro con l'Italia. Ho una raccolta di racconti che parlano tutti di questa tematica, anche di... di discriminazioni, di cose varie. Ehm... però c'erano troppo pochi e l'editore ha detto ehm... "O ne scrivi altri, o... non posso pubblicare..."

**A:** Non hai aggiunto altri, non hai provato?

**B:** No, il tempo era passato. Poi era lì per lì, avrei dovuto mettermi a scrivere in modo quasi forzato... Racconti che sono stati tradotti all'inglese, in tedesco, hanno girato, perché uno in particolare, "niente da dire"... ehm... altri hanno avuto un loro percorso... abbastanza interessante. Sono... sono... molto ironici e quasi scherzosi, però la dicono tutta, ecco. Se vuoi un domani ti trovo...

**A:** Sì, molto volentieri.

[parliamo di come passare i file sulla penna USB]

**B:** E quindi... questi racconti erano un pochino, come dice, "Se tu fai un atto discriminatorio nei confronti di uno scrittore, è un po' un problema, perché poi lui ne scrive".

**A:** Ma... dimmi una cosa, una curiosità. Tu sentivi per esempio che questi racconti che riguardavano la tua condizione di migrante, come si suol dire, ehm... che appunto questa occasione di pubblicare fosse facilitata dal fatto che... ehm... che parlassero di questo, o che riguardassero...

**B:** Naturalmente sì, però non... vedi...

**A:** Rispetto appunto a un altro testo...

**B:** Questa situazione della "scrittura migrante" di cui si sta parlando ora, è *ora*, nel senso negli ultimi anni. Quando è iniziando, io sto parlando di anni fine 90, non si parlava di scrittura migrante. Era solo curiosità nei confronti di qualcuno da fuori che scrive. Quindi poi, quando hanno cominciato a fare... un... un gruppo, dove tu appartenevi agli scrittori migranti, dove tu dici "Oh, oh, oh, aspetta, mi stanno mettendo con i... i... gli etiopi che sono arrivati col barcone, diciamo, aspetta un momento, diciamo, non è che posso..." Perché qui stiamo parlando di

scrittori, veri, che erano scrittori, o stiamo parlando di persone che raccontano... ehm... i loro dolori? Ecco. Quindi... lì, hanno cominciato a dire “Ma chi è scrittore, chi non lo è, chi qua, chi là, è veramente scrittura migrante, ma cos'è la scrittura migrante?” Perché nel mondo migrant writer non vuol dire la stessa cosa. Migrant writer è una persona che ehm... [pausa] è uno scrittore che ha viaggiato. Tipo... Kundera o altri. Stiamo parlando di migrant writers. Non è la stessa cosa che scrittore migrante qui, come l'hanno interpretato.

**A:** Però esiste anche il fenomeno.

**B:** Certo, però qui sembrava tutto nuovo, qui in Italia, tutto da rifare, il fenomeno è arrivato tardi perché non ci sono state le colonie, la Francophonie aveva tanti paesi che scrivevano in francese, l'Italia no. E quindi qua tutto nuovo, sembrava tutto nuovo, di termini sembrava che li avevamo conosciuti noi, ecco, invece era in giro da tanto tempo. E quindi ehm... io a un certo punto come... come... come scrittrice... e poi cosa rappresento io? A me mi cercavano perché ero dell'Est. Ma io non... non raccontavo cose dell'Est. E quindi ero... un po' tipo... mi cercavano e poi mi trovavano un po' scomoda, ecco.

**A:** Sì, però in un modo o altro ti sei rivolta in quella direzione.

**B:** In realtà sì, ma... *dopo*. Nel senso... [ci sovrapponiamo leggermente] anche col romanzo Katerina, non parla della Polonia. Io ti posso dire che in realtà è la storia della mia vita, della mia famiglia, ma in realtà il libro non era scritto [...] della Polonia. E quindi... pubblicamente, qualcuno che lo prende, legge “Barbara Serdakowski” e legge un libro sulla guerra dei Balcani, c'entra poco, ecco. Magari si aspetta che io gli racconti in quegli anni... adesso comincia a finire questo movimento. Come adesso [il tono di voce si affievolisce] la discriminazione che uno possa sentire per essere straniero. Ci sono *tanti* stranieri in giro. Sono anni che non mi chiedono “Ma tu non sei italiana?”. Ma prima, appena mi vedevano. Aprivo bocca “Bah!” - “Ah, ma tu non sei italiana?”. E il discorso era sempre sullo stesso tema. Poi ti correggevano anche, se facevi un errore, dicevi una frase, una parola... Adesso è più cosmopolita tutto. Ma stiamo parlando degli anni 90. Era diverso. [Armando] Gnisci, all'epoca, era ancora che scriveva gli articoli e cominciava a provare a capire cos'è il post-colonialismo, o cosa sono il Sud della Terra o cosa sono e cos'è la scrittura migrante, Mia Lecomte era ancora sposata e viveva a Firenze ehm... ancora non aveva scritto su tutti gli scrittori migranti e tutto il resto, era l'inizio. Non si... non... non si parlava del fenomeno. Poi hanno cominciato a fare le categorie. Ecco. Quindi, io... come scrittrice [pausa] mi sono sempre forse tenuta un pochino al margine ehm... e... è certo che la perdita della lingua è stata molto molto influente nella... non tanto nella mia narrativa, nella mia poesia, di quello che scrivevo. È stato un problema *mio*. Ecco. Perché in realtà mi hanno sempre fatto i complimenti su come scrivevo, di lingua buona, bella, eccetera. Per prima cosa sapevo che... io... scrivevo in altro modo in francese. Avevo una penna molto più agile e quindi io mi sentivo... [mima il voler parlare senza poter aprire bocca]. E ancora oggi mi sento così. Ancora oggi mi sento che l'italiano non è quello che era il mio francese. Di certo. Poi ci ho fatto pace. [pausa]

Però non... non ti dico, Katerina non è stata scritta in italiano, è stata scritta in italiano, ma in realtà... [sussurra e si mangia le parole terminando la frase].

**A:** Questa è una cosa molto... lo pensavo mentre lo raccontavi. Tu il francese l'hai imparato prestissimo, no? E tuttavia è una cosa che si può perdere. Perché io, per un periodo dicevo: adesso non me ne andrò mai dall'Italia, perché ormai scrivo in italiano, che cosa farò da un'altra parte? [...] Ma ora, rispetto a qualche anno fa che dicevo “non me ne andrò mai”, ora dico “me ne andrò assolutamente”.

**B:** Ma adesso, per esempio, se a me mi... adesso, io non avrei mai pensato... [...] non pensavo di poter dimenticare il francese. Ho fatto le scuole materne in francese, ho fatto tutto il mio percorso... [...] Ho passato dal polacco al francese. Ho dovuto cambiare lingua con i miei figli. [pausa]

Io ho dovuto cambiare lingua più volte con le persone a me vicine, lingua nella quale tu parli. Cambiare lingua con una persona... se tu adesso... in che lingua parli con [il tuo compagno]?

**A:** In italiano.

**B:** Bene. Immagina che tu adesso cambi lingua di... [ci sovrapponiamo] Cambia il rapporto tra due persone. [...] Perché cambia proprio il rapporto con le persone, il senso dell'umorismo.

[Condividiamo alcune esperienze, nostre e di conoscenti, che hanno vissuto bruscamente il cambio di lingua]

**B:** Io ho dovuto cambiare dal polacco al francese con i miei figli, per fortuna il francese a me è molto vicino come lingua, quindi è andata abbastanza bene, però... hanno perso molto i miei figli, di non... che io non potessi continuare a parlare il polacco, hanno perso molto. Ehm... e io... ho anche perso parte del rapporto che era... il rapporto di trasmissione dei miei genitori, di certi atteggiamenti nei confronti dei miei figli, che... ho cambiato proprio il modo di rapportarmi con i miei figli quando ho cambiato lingua. Noi, per esempio, con Cesare, quando parliamo inglese, è... è molto difficile arrivare a un conflitto. Molto difficile. Perché in qualche modo quando parliamo nell'inglese ci... siamo... siamo più efficaci nella comunicazione. E quando parliamo in italiano è facile che non ci capiamo.

**A:** Siete forse più diplomatici?

**B:** No, semplicemente in qualche modo... trasmettiamo meglio quello che vogliamo dire. Credo che sia collegato anche a fattori di... ehm... l'inglese non è né la mia lingua né la sua. In qualche modo quando parliamo, nessuno si offende per qualche allusione, qualche frase, qualche intonazione.

[continuiamo a parlare di questioni sempre più personali, l'intervista termina]

NOTE:

<sup>1</sup>Mi riferisco all'unico romanzo sinora pubblicato dell'autrice, *Katerina e la sua guerra* (Robin edizioni, 2009), che racconta di come una donna, insieme alla sua bambina neonata, scappa dalla guerra ambientata presumibilmente nei Balcani per andare a costruirsi una nuova vita in Germania. Il romanzo è diviso nettamente in due parti, diverse, per certi versi, anche stilisticamente, di cui la prima, più lunga, parla di ciò che subisce prima di abbandonare il paese; la seconda, più breve, si concentra sulle esperienze della ragazza, ormai cresciuta, che si scontra con la chiusura della madre. La diffidenza di quest'ultima appare alla giovane fuori luogo nel mondo nel quale vivono, e non può comprenderne le ragioni.

<sup>2</sup>La bambina si chiama Miriam per tutta la prima parte del romanzo. Il nuovo nome viene dato dalla madre nel momento in cui le due riescono a oltrepassare il confine e iniziare una nuova vita in Germania.

MARINA SORINA

26.03.15, Verona.

Durata dell'intervista: 1h 35'

**Marina:** La mia migliore amica che sta a Verona fa proprio antropologia della migrazione e anche se non ho ancora capito esattamente di cosa parla, lei mi ha intervistato, ha usato proprio esperienze comuni che abbiamo avuto lei le ha usate nella sua tesi. Però lei...ehm... qualcosa tipo "forme di organizzazione politica di donne migranti"... relative allo spazio. Cioè come fa una donna che ha immigrato ad organizzare e pensare lo spazio nuovo in cui arriva, come lo conquista, quali sono i suoi punti di riferimento, vabbè... [...] solo per dire che ci sono ... interdisciplinarietà... ogni persona è insieme, come dire, rappresentante di un gruppo sociale e poi individualità.

**Anna:** A me incuriosisce... cioè, il focus è proprio l'atto di scrivere un testo letterario e anche di pubblicarlo, soprattutto.

**M:** Guarda, ti posso assicurare che ti ho detto subito di sì perché era il mio sogno che: un giorno arriverà qualcuno cui potrò raccontare come ho fatto il libro.

**A:** Davvero!? E io ci tengo tanto a saperlo, perché l'ho letto con molta attenzione, più volte...

**M:** Addirittura più volte?

**A:** Per forza. Beh, più volte tutto dall'inizio alla fine, ma... anche perché trovo molte cose particolari, magari dopo potrò raccontare meglio. Ma sicuramente è molto ricco di analisi...

**M:** Potevo renderlo ancora di più se l'editrice non mi avesse limitata. Io volevo fare un libro con più digressioni, più profondo, ma questo non è stato possibile, mi è stato impedito. Prima, posso chiederti due domande. Come m'hai trovato e se hai letto altre cose che ho scritto.

**A:** Non ho letto altre cose che hai scritto... [invece mi sbagliavo, perché avevo letto un paio di racconti pubblicati nelle antologie di Lingua Madre].

**M:** Ma sai che esistono.

**A:** Guarda, ho stilato una bibliografia ma proprio per non aver trovato magari un romanzo...

**M:** Sono dei racconti.

**A:** Ho capito.

**M:** Però sono, come dire, sono molto diversi.

**A:** Ma sono libri di racconti?

**M:** No, delle miscellanee. A Roma esisteva qualche tempo fa una casa editrice intitolata Le Mangrovie che ha pubblicato tutt'una serie di piccole... se vuoi andiamo un momento allo scaffale della letteratura dei migranti... i libri di cui ti sto parlando sono questi. Che sono sia romanzi, come questo di Guergana Radeva. Se vuoi intervistarla, è molto intelligente e vi metto in contatto. Poi ci sono queste miscellanee che erano tutte... questa è Claudileia [Lemes Dias], è molto brava... questo era quando è uscito un decreto sulle ronde e così...

**A:** Ah, questo non ce l'ho, ma lo conosco.

**M:** E qua ci dovrebbe essere il mio racconto. Qua c'era un altro mio racconto...

**A:** Io queste antologie non so per quale motivo non le ho trovate.

**M:** Loro a un certo punto hanno chiuso, hanno venduto i fondi agli autori, ma se vorrai ti do i contatti dell'editrice che è di Roma. E questa è una racconta di racconti diciamo sull'amore e ci sono due racconti che ho mandato a scelta due, hanno detto "sono tutti e due molto belli"... oltre a questo c'è Lingua Madre... però io negli anni ho mandato loro racconti bellissimi....

Poi c'è un'altra scrittrice importante che è Tatyana Gordienko che è una mia cara amica che però è tornata in Ucraina, che era una persona di talento enorme, un po' più sull'umoristico barra ironico, ma secondo me era la numero uno nel settore...

[...]

Era molto spiritosa, molto brava, ma poi è dovuta tornare in Ucraina per motivi personali. Ha dovuto scappare da un marito sbagliato.

**A:** Italiano.

**M:** Hm. È una grande ingiustizia, perché è una donna molto simpatica, molto intelligente, che è capitata con una persona squilibrata, come capita spesso. [...] Dopo guardati anche la critica perché ci sono anche dei libri dove analizzano quello che ho scritto io.... [...] va bene, adesso lavoro.

**A:** Allora, se ti va raccontami... io ti chiedo come è nato il libro, però ti chiederei anche in genere come hai cominciato a scrivere.

**M:** Allora io ho cominciato a scrivere quando avevo sedici anni, penso, per un semplice motivo di conformismo, perché intorno a me tutti scrivevano qualcosa. Quindi io nono potevo assolutamente essere da meno. Beh, proprio le prime cose in assoluto che ho fatto erano ancora nell'infanzia però in modo un po' più cosciente, io avevo un'amica che scriveva poesie molto molto belle, e con lei avevamo un quadernone e dopo le lezioni scrivevamo dei romanzi a turno dentro il quadernone e poi immaginavamo un futuro nostro molto libero, molto artistico, ecc. E poi io frequentavo un circolo letterario, uno studio letterario presso il palazzo dei pionieri, che anni prima era frequentato anche dai miei genitori e dai loro amici; era una cosa naturalissima andarci. E proprio in quegli anni, parliamo degli ultimi due tre anni della scuola, in quei tre anni ho creato il giro di amici che ho ancora. Perché i gruppi [...] ma noi conoscevamo il gruppo dei più grandi e il gruppo dei più piccoli, perché ci vedevamo quando uscivamo e quando entravamo. Perché facevamo delle cose insieme. Non so, per esempio andare in una prigione minorile a leggere tutti insieme. Queste sono cose che ricordo molto bene. L'80% di questo gruppo son emigrati nel mondo, ma noi siamo ancora... Perché c'era una forte presenza ebraica. Questo va detto. Poi, quando sono immigrata, ho cominciato a scrivere lettere a mano ai miei genitori, parlo del '96, non era ancora abbastanza diffusa la posta elettronica...

[breve interruzione]

Allora il primo racconto che ho scritto in Italia, nasce da un litigio con la mia famiglia di quel periodo. Perché ero sposata....

**A:** Mi dicevi che scrivevi le lettere.

**M:** Sì, prima scrivevo le lettere ai miei genitori. Però è solo per dire che mantenevo l'abitudine alla scrittura. Poi... io lavoravo in un ufficio e abitavo fuori città, in una famiglia molto simpatica, dove c'era il mio ragazzo e i suoi genitori. Poi ci siamo anche sposati e a un certo punto io tornavo col solito autobus e cioè era il tragitto che facevo ogni mattina praticamente. E si è seduto vicino a me un ragazzo africano che mi ha chiesto se parlavo per caso inglese e io senza pensare due volte gli ho detto di sì, abbiamo cominciato a chiacchierare. E alla fine lui mi ha convinta a dargli il mio numero di telefono, che era quello di casa dei genitori del mio compagno. Io all'epoca non avevo idea che dare a qualcuno il tuo numero significa che sei pronta ad andare a letto. Pure adesso mi sembra abbastanza [...]. Quando sono tornata a casa gliel'ho raccontato in modo molto divertito “oh, sapete che strana storia, ho chiacchierato con un ragazzo in inglese, era africano...”. Quando hanno saputo che ho dato il loro numero di telefono erano diventati *molto* arrabbiati. E io dicevo: “Ma dai, non chiamerò mai, era solo così per far [quattro chiacchiere], è uno che non ha nessuno qua, vuole solo un po' di pratica di lingua”... in quel momento ha squillato il telefono ed era il ragazzo che voleva parlare con me. E allora io mio futuro ex suocero ha parlato molto [duramente], ha detto di non chiamare mai, e siccome era militare il mio ex suocero si è arrabbiato anche molto perché ha detto “ma tu non capisci che i nostri telefoni potrebbero essere sotto sorveglianza e se ci chiama gente strana penseranno che abbiamo dei contatti...” cioè. Allora io mi sono arrabbiata tantissimo ma non avevo nessun modo di esternarlo perché ero una contro tre, ero in casa loro...

**A:** Ma parlavi già bene l'italiano?

**M:** Certo. Io lo parlavo già bene dopo sei mesi che ero qua, circa. Allora io sono andata al computer e ho scritto un racconto in russo in cui modellavo una situazione in cui io ero una donna sola che abitavo per conto mio, conoscevo quel ragazzo, lasciavo il numero, poi lui mi richiamava e andavo a scopare con lui in mezzo alle colline e poi tornavo a casa molto contenta. Basta. Questo era il primo racconto che ho scritto, assolutamente per ripicca, perché era la mia libertà di modellare uno spazio mio di fantasia basato però assolutamente su dettagli realistici.

**A:** La prima cosa completa.

**M:** La prima cosa completa che ho scritto che, anticipando, è poi stata pubblicata anche in una raccolta... però l'ho scritto in russo perché scrivevo per me, non avevo nessuna intenzione nemmeno di condividerlo con qualcuno, era solo diciamo un diario esteso e poco realistico. Cioè realistico a metà. Poi, in giro di un anno e mezzo ho scritto una dozzina di racconti sempre di questo tipo, in cui c'erano mescolati diciamo elementi reali e elementi *modellati*, e come era l'ultimo anno del millennio l'ho chiamato tipo "l'ultimo anno" [...] e per me era come un ciclo compiuto di racconti. Poi a un certo punto ne ho fatto vedere qualcuno a qualche amico e me ne hanno pubblicati diversi in russo in una rivista online, altri in una rivista letteraria della mia città d'origine. E questo è rimasto lì.

Poi, nel 2005, [una] mia amica mi ha presentato diciamo a questo editore, sua moglie editrice. E loro volevano variare un po' la loro produzione che fino a quel momento era ridotta a non so manualistica stile new age, tipo sciamani, angeli, la vita nell'aldilà, macrobiotica, ecc. Però hanno voluto fare una collana di racconti al femminile di tutto il mondo. Tipo "la mia dura vita alla corte del sultano di Brunei".

**A:** Ho visto, nel libro ci sono....

**M:** Sul risvolto della copertina. Però, loro volevano anche inserire un libro sull'argomento donne dell'Est. E l'idea iniziale era quella di coinvolgere me in quanto traduttrice per trovare qualche libro in cui si racconta una storia di una donna dell'Est che viene in Italia. Io ho trovato un libro così. Era la storia di una ricca donna di Mosca che viene a Venezia e ha una storia d'amore con il lavapiatti srilankese del ristorante dove ha mangiato la prima sera. E poi grande amore, ecc. Però "stranamente" questa storia all'editrice non è piaciuta per niente.

**A:** Non era esattamente quello che...

**M:** No, anzi, era il contrario delle sue aspettative.

**A:** Hai questo romanzo in russo?

**M:** Ce l'ho. Dopo, se lo trovo...

Allora, poi cosa è successo. Che lei aveva deciso di commissionarmi il libro. E come prova mi ha proposto di scrivere un racconto in italiano e io l'ho scritto. Si chiamava "il primo di settembre", oppure "autunno inizia", ora non ricordo, ed era basato sulla storia vera di una mia mica. Alla redazione è piaciuto tantissimo. Hanno detto "abbiamo pianto tutte", tutte commosse, perché era molto forte come emozioni...

**A:** Che però non è legato al romanzo, una prova di scrittura...

**M:** Sì, ma prova di scrittura che poi è entrata nella Lingua Madre, se non sbaglio. Insomma, da qualche parte è stato pubblicato.

Allora, più o meno a fine primavera siamo arrivate all'accordo che io avrei dovuto scrivere questo romanzo, del quale lei aveva già inventato il titolo, questo titolo schifoso, ce l'aveva lì in tasca, già pronto e lei mi ha detto che...

[l'autrice mi chiede di non trascrivere questa parte dell'intervista]

Il fatto è che lei aveva già il format in testa e quando abbiamo fatto questo incontro preliminare lei mi ha detto ci deve essere: prostituzione, ci deve essere matrimonio calcolato, e io stavo già per rinunciare. E poi lei ha detto "insomma voglio un romanzo verità in cui dici le cose come stanno!". Allora io ho detto: "Ah! Vuoi la verità? Quella te la do. Ok! Ci sto!". Ho preferito non ascoltare l'inizio e prendere solo la seconda parte che mi permetteva di essere onesta nello

scrivere. Allora più o meno durante l'estate ho pensato a cosa voglio, facendo proprio scalette, lista delle esperienze, ho parlato con le mie amiche chiedendole alcune cose tipo "la vostra prima impressione in Italia, cosa vi ha colpito"; poi parlavo con i miei genitori, che è importante perché mia mamma scrive, ha pubblicato anche un romanzo, e ha scritto tanto tanto che non è stato pubblicato, e quindi il loro parere per me era molto importante, erano persone molto qualificate. E poi da settembre, ottobre, novembre, l'ho scritto. Ho fatto tutto in tre mesi. Ero al secondo anno del dottorato, quindi ancora potevo permettermi... secondo anno era ancora possibile. Ecco, il mio problema più grande era che io non avevo una persona che mi controllasse l'italiano. Perché anche un italiano, quando scrivi tanto, è pacifico che fai qualche errore, qualcosa ti sfugge proprio per una questione di attenzione, ma il compagno che avevo all'epoca mi ha snobbata totalmente. Prima mi diceva "te lo leggerò quando sarò completo". Quando era completo mi ha detto "io non leggo romanzi rosa, leggo solo libri di filosofia". E quindi in un modo o altro mi ha negato l'aiuto, ho fatto molta fatica chiedendo quasi come carità a qualcuno, [il libro è così grande] e quindi magari un'amica, una collega, italiana, mi ha letto due capitoli, ecc. Quindi alla fine il libro è stato consegnato all'editrice, all'inizio della primavera e io non ho più sentito nulla del libro per tanti tanti lunghi mesi in cui ero preoccupata ma pensavo che stanno lavorando il manoscritto.

Poi, quando ho sollecitato ecc. mi hanno telefonato e detto "bene, Marina, noi siamo pronti con le prime bozze, aspettiamo un tuo OK per mandare in stampa". Io ho detto: "bene, ma fatemele vedere queste bozze, posso?" e mi hanno mandato un PDF che ancora devo avere da qualche parte, se vuoi te lo giro, in cui su ogni pagina c'erano errori madornali, di contenuto, di stile, anche di italiano... che io non avevo! Cioè loro, a parte che hanno tagliato, ma pazienza. Magari [...] hanno ragione. Loro hanno fatto molti inserimenti di testa loro che non c'entravano nulla con il senso del libro e che sono tutte evidenziate, ho scritto anche un articolo su questo dopo; e in più hanno tolto cose significative oppure per accorciare hanno avvicinato dei paragrafi creando delle ripetizioni a livello stilistico. Cose che per me erano come una pugnalata al cuore.

E io ho detto: "ragazze, se voi non mi permettete di correggere le vostre correzioni io non firmo il libro, non faccio niente per la sua promozione". E loro mi hanno concesso di venire un giorno a Vicenza presso la loro sede, un giorno di giugno molto caldo, molto pesante, ora che arrivi, ora che ti siedi, e praticamente non mi hanno permesso di scrivere al computer. Vicino a me c'era una signora e dovevo dirle: "pagina..., riga quinta dall'alto, sostituire questo con questo". E lei, se era d'accordo, metteva. Se non era [...]. Non era più mio, me lo hanno estraniato. E semplicemente verso tre, le quattro, eravamo stanchi, quindi la fine del libro è rimasta senza correzione o quasi. Però [d'altra parte] probabilmente anche loro dell'editing si erano stancati verso la fine e hanno fatto meno... più ho fatto due [eventi] ho fatto lista delle priorità assolute. Per esempio quando siamo in Ucraina e loro dicono, non so, "abbiamo pagato tipo dieci rubli", ma non sono rubli sono grivne. Poi quando io dicevo "era giugno, comincia a piovere", loro: "era la giornata piovosa e buia tipica del giugno russo". Ma che russo! È Ucraina!!! Siete alla pagina 250! Ma non l'avete ancora capito???

Tutto questo... io ero molto depressa quindi quando il libro poi è stato pubblicato per me non era nessuna gioia nessuna festa, perché non era come volevo; e mi sono vergognata molto della copertina. E in più ho avuto questo dispiacere di vedere qualcuno che lo comprava... ero a Milano in una libreria vicino alla stazione, e io ero lì in giro, ho visto il libro, contenta, l'ho fotografato, e vedo che c'è un uomo che lo prende in mano e poi va alla cassa e dice "ah sì sì, mi piacciono i libri un po' così, un po', capisci, peperini, libri un po' che mi fanno 'ah'", così, e io "ok ciao!"; perché gli avevo detto che ero autrice del libro e lui voleva, come dire, subito ha trasferito le emozioni che gli suscitava la copertina su di me. E poi certe ragazze dicevano "mi vergogno a chiedere un libro così al negozio". E io sono convinta ancora adesso fermamente che loro hanno pregiudicato il successo di questo libro con la copertina e con il titolo. Ho parlato anche con dei librai che hanno detto chiaro e tondo che anche c'era un titolo diverso, copertina diversa, l'avrebbero comunque [...].

Allora, dopo la storia con il testo, che io ho protestato, lo stesso giorno, quando mi stavano accompagnando già in stazione, stavo già per scendere, mi hanno detto: “e a proposito, sai, la copertina l'abbiamo già mandato in stampa”. “Ma come?” ho detto, “No, no, perché sapevamo che tu avresti da ridire, quindi noi l'abbiamo già fatta, non si può disfare. E quando l'ho vista, sono rimasta malissimo. Perché c'è la chiesa, allora, ed è blasfema, intanto, perché mettono un luogo sacro fra le gambe; due, è banale, molto banale. Presenta una donna oggetto. E soprattutto questa è una chiesa è russa mentre il libro è ambientato in Ucraina. È come mettere la Torre Eiffel su un libro ambientato a Roma. “Ma sì, ma tanto è lo stesso!”. Queste sono parole precise che mi hanno detto. “Uh, ma tu sei sempre a spaccare il capello in quattro! Ma è lo stesso! Russia, Ucraina!”. 2006. Non hanno ancora capito.

[...]

Allora la mia rivincita era che poi ho fatto analisi di questi cambiamenti mettendo com'è, com'era, come hanno proposto, come avrei voluto io che fosse, e diciamo che parla più della mentalità vicentina che delle persone che si considerano educate, illuminate, che però hanno degli stereotipi mentali fortissimi. Questo te lo posso far vedere. Questo intervento l'ho portato a qualche conferenza in Grecia, e lì ho fatto un discorso orale. E poi quattro cinque anni dopo l'ho ristampato in un... su carta... ma deve esistere da qualche parte. Insomma ho fatto un articolo e a Ferrara facevano delle giornate di letteratura migrante dedicate a un amico nostro e lo pubblicavano tipo in un volume con tutti gli interventi, non ricordo più siamo andati forse tre anni fa o quattro, con il mio compagno e ho fatto un intervento. Non ero mai tentata di fare la lista delle cose che facevo perché... oh, prima presentazione, seconda, terza, quarta, alla decima non pensi più... perciò mi è difficile ricostruire dove sono stata e con chi.

Ecco, questa è la storia del libro.

**A:** Perché io ho visto... devo dire che lo pensavo, leggendo il libro. Cioè, vedevo che c'era una discrepanza però due erano le possibilità: una era che l'autrice volesse riuscire a vendere più copie e dare più possibilità al libro facendo credere che dentro poteva esserci qualche cosa così, e l'altra era questa. E l'avevo immaginato. E ho visto un video che forse hai pubblicato tu su youtube, di una partecipazione a una trasmissione televisiva, che parlava di badanti, mancano i dati, non dice...

**M:** Ma era il mio youtube?

**A:** Sì, sì. E... è una trasmissione così, che parla di badanti e nell'intervento che facevo dicevi che il titolo non era stato... e lì ho immaginato che l'intera presentazione fosse stata in qualche modo condizionata.

**M:** Assolutamente. Tutto è stato condizionato.

**A:** Perché man mano che andavo avanti leggendo capivo che non era l'intento dell'autrice. Poteva essere inganno, ma non era inganno, era qualcos'altro.

**M:** Ecco una cosa importante è che siccome l'editrice sin dall'inizio era molto centrata sul sesso, lei alla fine quando... allora, due cose: una, il progetto del libro era molto più lungo di così. Includeva una sorta di – ecco perché avrebbe potuto diventare Volume 2 – la ragazza si sposa, vive con quel Franco, capisce che non fa per lei, si sente intrappolata, si emancipa grazie all'Università, divorziano, lei va a vivere sul lago, porta qua sua madre, aprono un negozio di biancheria... [...] e poi, cosa succede: che intorno al lago c'è tutto un giro di tratta e di prostituzione, lei cerca di non saperne niente però un poliziotto di quartiere che indaga su queste cose la coinvolge perché ha bisogno di qualcuno che traduca e lei si commuove all'interrogatorio vedendo in questa ragazza se stessa di molti anni fa, anche se per poco, comincia a collaborare con lui, si innamorano e si sposano. Ecco, questo doveva essere... ma poi ero arrivata a metà ed erano già duecento e passa pagine, mi hanno detto “Marina basta, fermati”, e ricordo anche c'è stato il fatto dell'editore, [...] che ha detto “arriviamo fin qui e basta”, proprio ha deciso *l'uomo* dove dovevo fermarmi...

**A:** Quindi era già scritto?

**M:** No, avevo fatto la scaletta. Questo, questo, questo, questo... [illustra con i gesti]



**A:** Ma quindi passavano tre anni per far divorziare questa povera ragazza...

**M:** Ah, sì! Durante il divorzio c'era in mezzo un'altra storia d'amore, ora me lo sono ricordato! Stando con Franco lei non andava all'Università; mi sono scordata le mie proprie scalette. Lei cominciava a lavorare come cassiera al supermercato. E un giorno passava un ragazzo, giovane, bello, di una famiglia aristocratica, ricco, che fa il vino, ecc. E si innamorava. La convinceva a scappare da Franco. E lei stava con lui quegli anni diciamo del divorzio, mentre lui le faceva tutte le pratiche, però era il tipico, e qua presentavo, il tipico veronese viziato, figlio di papà, figlio unico, mentre Franco era più burbero, magari con poca cultura, questo era super colto super chic, però stronchetto diciamo così. E lei rimaneva con lui senza sposarsi oltre il necessario perché si affezionava ai suoi genitori, come era accaduto nella mia vita reale; e quindi sopportava tutta la sua cattiva condotta... lui le faceva cose tipo: "vuoi una brioche fresca francese?" quindi la mette in macchina la porta in [...], e questo succedeva a una mia amica. Cioè questo genere di rapporto super-romantico ma poi al dunque è un uomo senza sostanza, senza cuore, bla bla bla, e poi da questo che, lei partecipava nell'impresa di famiglia, cominciava a guadagnare, metteva soldi da parte e poi andava via. E poi apriva il negozio di biancheria. Ecco, detto questo hai il quadro completo. Quindi era parecchio lunga la storia.

Seconda cosa che ti volevo dire adesso mi sono già scordata... ah sul sesso. Allora, a un certo punto, quando ho già consegnato il manoscritto mi hanno chiamato a Vicenza e siamo andate con la redattrice a parlare e mi ha detto: "Marina, ma c'è poco sesso! Mettici più carne, mettici più carne!" E allora abbiamo cominciato un'assurda trattativa sul cosa esattamente doveva esserci. Io dicevo: "Guarda, che una ragazza che ha avuto delle esperienze traumatiche il sesso non lo vuole". "No, lo devi mettere!" e a un certo punto ha cominciato ad alzare la voce e a urlare: "Mi ci devi mettere almeno un pompino! Un pompino glielo devi far fare!!!". E la gente intorno sì... Vicenza, pasticceria delle signore, pomeriggio [...]. "Eh no, un pompino glielo devi far fare!". E io "eh... certo... lo faremo, lo faremo..." era molto buffa questa scena.

E quindi, per via di questo ho inserito il personaggio aggiuntivo di quella che si trova nel risvolto della copertina. Questa donna ti ricordi a un certo punto lei viaggia in aereo, incontra una signora che è molto cattiva... [pausa, cerca un'altra copia del libro] Allora cosa è successo: che io ho scritto la storia e questo episodio è stato inserito con la cornice narrativa tipo "te lo racconto mentre voliamo" che era totalmente diversa, diversissima, racconta di una donna che è stata tratta qua con l'inganno, tenuta prigioniera e quando si è liberata si è vendicata degli uomini. Qua hanno ammorbido molto l'elemento del perché lo fa, l'hanno fatta sembrare cattiva, e hanno messo esattamente questo episodio aggiuntivo in seconda della copertina, dando di nuovo immagine assolutamente deviata del libro. Quindi questa è stata una aggiunta post-facto.

E adesso ti racconto anche un piccolo aneddoto su come il libro è stato recepito. Allora, qualche anno fa viaggiavo in treno, mi è capitata una ragazza ucraina, molto simpatica, con cui ci siamo messe a chiacchierare. E lei era tutta felice che parla con me, si è molto confidata e mi ha raccontato varie cose, a un certo punto ci siamo presentate e le ho dato il mio biglietto da visita. Lei ha letto nome e cognome, e ha iniziato a guardarmi male. "Ma tu sei *quella*?" Dico: "In che senso?" "quella che ha scritto quel libro orrendo?" "Sì, ho scritto un libro orrendo, ma perché me lo dici, non ti è piaciuto?" "no, no", dice "io non l'ho nemmeno letto" "E allora perché ne parli così male?" E lei ha spiegato. Allora lei frequentava da tre anni un ragazzo italiano. E lui non si decideva di sposarla, lei aveva ventitré anni e non capiva come mai non la vuole sposare. Il tempo passava, tutte le amiche erano al secondo bambino ecc. E allora è entrata in una libreria e ha visto il mio libro e ha detto: "è quello che mi serve, ci sono le istruzioni su come sposare un italiano". E quindi l'ha portato a casa con tante aspettative; poi ha visto che è un romanzo, si è incazzata e l'ha buttato fuori dalla porta. Dalla finestra. Cioè l'ha proprio buttato fisicamente. "Io avevo tante aspettative, tante speranze, pensavo che quel libro mi avrebbe dato dei metodi di come convincerlo a sposarmi, in modo delicato. Pensavo che fosse un manuale di auto-aiuto" tipo come diventare miliardario. E quindi per la rabbia l'ha buttato. "Ti è rimasto?" Ma guarda "hai buttato via quindici euro". Insomma. E allora mi ha dato il suo indirizzo e gliel'ho mandato di

modo che potesse leggerlo comunque. Ed era esattamente la dimostrazione che avevo ragione io e che il titolo era sbagliato.

Queste sono cose che sembrano impossibili ma mi è successo.

**A:** Poteva funzionare con un punto interrogativo, invece del sottotitolo...

**M:** Eh ma guarda che poteva essere peggio. Qui dopo “amore”<sup>1</sup> dopo il punto interrogativo c'erano puntini di sospensione, nella loro bozza. Cioè una cosa che non si fa, è sgrammaticato, in più “tre punti” significa “allusione”, come se la risposta fosse già scontata. “Dall'Est per amore? Eh, ma manco per sogno, certo che no!” E io ho dovuto battagliaire fino a urlare per togliere questi tre punti.

**A:** Non hai pensato a rinunciare?

**M:** Rinunciare, no. Rinunciare alla scrittura ovviamente no.

**A:** No, a questo libro.

**M:** C'è stato questo momento, perché se non mi avessero dato le bozze da correggere, cioè se non mi avessero dato la possibilità di pulire quel testo prima dell'editing, avrei rinunciato, non avrei fatto nulla. Poi, invece, proprio per via dei tanti errori che ci sono stati, questo era il mio stimolo di non dire mai di no a una presentazione, anche nel punto più lontano, perché dicevo: almeno se vado di persona, ci metto la faccia, magari riesco a spiegare alla gente che non è come sembra. E ovviamente ogni volta dicevo: “io con la copertina non c'entro, però il libro posso garantire”. Anche lì mentivo, perché se lo avessero lasciato a me sarebbe stato molto meglio. Perché l'editor è uscita dai limiti di quello che doveva fare. Si è permessa di creare una sorta di co-autorialità da me non concessa, di testa sua, che per me era estremamente offensiva perché supponeva che io non posso fare da sola. E io non so come funziona con gli autori madrelingua italiani ma dubito che qualcuno possa permettersi di aggiungere qualcosa al loro testo senza nemmeno avvertire, senza dare un chiarimento, e così fu nel mio caso.

E poi, diciamo che ero molto molto demotivata e quindi la gioia che dovrebbe provare un autore all'uscita del primo libro, non c'è stata proprio per niente. Però era una cosa generale della mia vita da quando sono in Italia i grandi traguardi non diventano una festa: la laurea, il dottoramento, l'esame di guida, guida turistica, nessun festeggiamento insomma. Mentre ho visto italiani festeggiare per ogni voto buono che hanno preso a qualunque esame, però pazienza, ormai sono abituata.

**A:** Al di là del rapporto con la casa editrice, come credi che questo libro ti faccia dialogare con il pubblico? Mi incuriosisce, ora che mi hai raccontato questa storia, perché in particolare questo libro cioè qui dentro c'è una sorta di duello tra due forze; però al di là di questo scontro questo libro è rivolto... a dei lettori. E come percepisci questo aspetto? Come hm.... non lo so se capisci cosa intendo dire. Come lo senti e come vorresti che arrivasse?

**M:** Allora a chi era rivolto e a chi è arrivato, magari?

**A:** Anche, sì, sì.

**M:** Allora io quando scrivevo, mi rivolgevo alle coppie miste, in primo luogo. La mia intenzione era di creare una sorta di manuale... Allora la mia intenzione era un manuale per le suocere delle donne dell'Est. Io scrivevo per le donne, per le donne italiane, anche di una certa età, non era una cosa per i giovani, in cui cercavo di riassumere tutte le situazioni quotidiane che possono creare del conflitto e spiegare la differenza. C'è la storia tipo pomodori [...], pasta scotta, ecc.

**A:** Certo, perché ci sono molte donne tra l'altro di mezz'età che...

**M:** Sì, quindi da un lato era una sorta di intelaiatura nella quale mettere questa storia tipo cenerentola, e infarcirla di dettagli quotidiani che credo che siano comuni per tutti. E da questo punto di vista anche il marketing del libro orientato verso l'uomo giovane che vuole una donna, che non ha ancora fidanzata... nello stesso tempo ho avuto molti riscontri dalle coppie, positivi. E un caso molto bello è quando un uomo romeno mi ha detto “Mi sono riconosciuto nella sua protagonista! Anche io avevo gli stessi problemi, dato che portavo i capelli lunghi a quell'epoca, ho avuto problemi con il phon! Mi obbligavano a usare il phon e non potevo asciugare i capelli... se no ti viene la cervicale” diceva “io non so nemmeno cos'è questa cervicale che mi deve venire.

Ho sempre fatto così, ora non si più fare.” Quindi anche un uomo un po' più aperto ha potuto riconoscere questo.

Ci sono stati tantissimi riscontri positivi dei lettori che si riconoscevano, si identificavano. Addirittura una volta una donna dopo la presentazione è venuta a dirmi “ma questa è la storia mia, come hai fatto a capire? È successo a me, io non l'ho mai detto a nessuno!” Ho detto “Ah, ma io ho immaginato, non è successo a me.” e quella si è arrabbiata, ha detto “Ma immaginare è troppo semplice, pensavo fosse capitato a te, che l'hai vissuto!”

Poi, il lato negativo, soprattutto gli uomini, in massa, hanno identificato me come autrice con la protagonista. E frasi tipo “Oh, poverina, tu hai sofferto tanto nella vita” quante volte le ho sentite! E io dicevo “Sì, sì, ho sofferto, ma... perché me lo dici? Pensi che è successo a me?” Proprio non distinguevano, perché l'editrice ha fatto di tutto per farlo apparire come libro autobiografico.

Ah, un'altra cosa. Una cosa con cui assolutamente mi hanno offeso, mi hanno proprio fatto del male, è che hanno pubblicato il mio profilo biografico indicando la data di nascita. Cioè, questa è una cosa che non avevo concesso. Che mi ha... hm... mi è dispiaciuto molto. Diciamo, io questo credo che sia molto scorretto perché l'anno di nascita non mi caratterizza come autrice e... hmm... insomma un'altra cosa... che avevano scritto, ecco: hanno aggiunto una bugia, una mezza bugia. Qua c'è scritto “ha pubblicato questi racconti”, che è tutto vero, “e ha tradotto in russo un ciclo di poesie di Pier Paolo Pasolini”. Forse lo hai notato, qua. Questo è vero, ma non dovevano scriverlo. Perché l'ho tradotto io per me stessa, come esercizio perché amavo Pasolini e amavo le sue poesie e ho fatto delle traduzioni che non ho fatto quasi mai vedere a nessuno, però l'ho menzionato in una conversazione privata e lei l'ha messo come se fosse un dato caratterizzante, ma sembra che è una millanteria da parte mia. Cioè, io non ho pubblicato, ho tradotto. Cioè, ho tradotto anche Oscar Wilde quando avevo quindici anni, e allora? Cosa significa che sono traduttrice di Oscar Wilde? E questo lo ha fatto solo per dire: “ah, questa è una persona intellettuale, è nata in Ucraina e sa cos'è Pasolini. Vedi questi qua se li addestri bene sanno fare cose meravigliose! È come se fosse un cane che sa abbaiare al ritmo dell'inno di Mameli.” Insomma, qualcosa così. E poi chi mi voleva prendere in giro, mi usava sempre tipo “Marina, vorremmo intervistarti su quel ciclo di poesie...” “Grrr!” Io subito mi arrabbiavo, sì. Gli amici, lo facevano.

Però è un piccolo dettaglio in cui c'è tutto il disprezzo. Io non lo vedo come se mi dicono... perché se vuoi far vedere che sono una persona qualificata, scriverai la mia tesi. Per carità, l'hai scritto. Però questa cosa di Pasolini mi sembra un manierismo inutile. Insomma, da che parte lo giro [il libro] c'è sempre qualcosa che non mi piace. Vabbè, la copertina penso che l'hai analizzata anche senza di me.

**A:** Ma una cosa ti volevo chiedere. Tu mi dicevi che avevi... cioè, non essendo la tua storia, hai ricorso...

**M:** Sì e no. Non è la mia storia, ma non c'è nulla di inventato. La classica frase che dico è “non c'è nulla di inventato tranne il fidanzato buono”. Perché è una somma di esperienze mie personali che ho trasformato creativamente, di esperienze narrate da altre persone, o anche cose che ho letto e sentito, per esempio cioè la parte sulla prostituzione naturalmente l'ho modellata. Le cose che sento come assunzione [...] per esempio... posso farti vedere uno a uno, cosa è vero e cosa no. Però per esempio, la parte sulla prostituzione è nata da due cose. Una volta mi hanno chiamato come interprete perché c'era un fotografo che stava facendo un album sulle migranti e ha fotografato questa donna che faceva la prostituta. Cioè io ero solo interprete durante una sorta di conversazione con una donna che batte e ho ricordato lei sulle espressioni, le cose che dicevano... La seconda volta, ho sentito un gruppo di ragazze prostitute che parlavano russo dietro le mie spalle in un autobus a raccontarsi nel loro linguaggio, come si prendevano in giro, e su questo ho fatto... anche se ovviamente c'è quest'idea di quando lei scappa, c'era il film di un regista italiano che si chiama “Vesna va veloce”, che io non ho visto, all'epoca, quando l'ho

scritto, ho solo visto la locandina che era del novanta qualcosa e solo visto tipo il trailer, ho visto la ragazza che corre e quindi ho... come dire...

**A:** Visualizzato quell'immagine.

**M:** Sì, sì. Poi mi sono come dire obbligata a vederlo... [prepara il tè].

Quando Svetlana torna a casa, succede che ha l'appendicite. Ecco, a me è successo. Solo che eravamo a Mosca. E la differenza è che nel suo caso l'hanno tolta dal treno la prima fermata ed è andata in ospedale, mentre io sono stata operata prima di andare sul treno. Primo giorno del mio rientro dopo i primi tre mesi in Italia, eravamo a Mosca, mio papà è venuto a prendermi, la sera ho mangiato cibo locale e mi è venuta l'appendicite. Però l'ho trasformato. Cioè è stato un pretesto per parlare degli ospedali e... oppure... per esempio la situazione della città senz'acqua, c'è a un certo punto lei torna e saltano questi sistemi idraulici della città. Questo è successo veramente a Kharkiv, solo che non c'era questa organizzazione, lei che organizza la gente per aiutare, non l'ho fatto io, solo che vorrei che fosse così.

In realtà avevo degli amici che avevano scelto di partorire in acqua. Ma non in un ospedale svizzero, proprio a casa. Proprio nel momento in cui doveva partorire non c'era acqua. E i loro amici si sono riuniti tutti, portavano, dai rubinetti di strada, la facevano bollire, poi la facevano scendere alla temperatura giusta, mettevano nella vasca, e lei ha partorito.

[interruzione per la preparazione del tè]

**A:** Allora ti chiedo una curiosità che è proprio una curiosità ora che mi hai raccontato questa storia: ma tu non hai mai tentato di, non lo so, agire in qualche modo, per vie legali... Essendo tu così dispiaciuta...

**M:** No, perché appunto non avevo [...]. Perché quando sei alle prime armi non hai nessun potere di trattativa e, come dire [...] mi pare che anche nel contratto c'è scritto che loro hanno l'ultima parola sulla copertina... quindi la mia vendetta è stata più subdola ed è stata di andare a parlare a tutti delle cazzate che loro hanno fatto. E questo è un altro punto, che c'erano anche rapporti amichevoli in mezzo, con l'editrice che... [...] era molto risentita contro le ragazze ucraine...

[l'autrice mi chiede di non trascrivere questa parte dell'intervista]

lei all'inizio era piena di pregiudizi, ma poi cos'è successo: che ci siamo conosciute, ci siamo frequentate, abbiamo lavorato insieme al libro e lei dopo si è messa con un polacco. [...] Quindi lei che aveva pregiudizi contro di noi, si è trovata con uno di noi.

Allora qua ho trovato la scaletta [mi mostra il computer].

**A:** M'incuriosisce che tu adesso... questa era una cosa personale che mi hai raccontato e non c'entra, però mi dici "uno di noi"...

**M:** Sì, i polacchi adesso sono fratelli. Perché nella... io sono impegnata, diciamo, nella situazione ucraina.

**A:** Sì, ho visto su facebook.

[Ci interrompiamo per qualche minuto]

**A:** Ti stavo per chiedere qualche cosa... ah mi stavi cominciando a dire che valore dai a questa espressione "uno di noi"...

**M:** Purtroppo per me adesso è una parte da [...]. Io sempre metto davanti la mia identità ebraica, per me è la cosa più importante, però da quando sono cominciati a succedere questi eventi in Ucraina, per me è molto più marcante e diciamo il legame Polonia-Ucraina che Ucraina-Russia, perché ho visto come le amiche polacche hanno reagito [mostrando] molta solidarietà, mentre fra i russi la percentuale di gente che partecipi è molto più bassa. Però non voglio parlare di politica perché già ne penso tutto il giorno, tutto il tempo, e vorrei riposarmi spostando l'attenzione sulle

cose diciamo creative, che è più bello. E ho fatto appuntamento con te oggi perché domenica abbiamo fatto un'enorme manifestazione, e quando la organizzi in tre è difficile... circa centocinquanta persone, ed era venuto un gruppo folcloristico che forse hai visto sulle foto, che poi tutto lunedì li ho portati in giro [...] e quindi era tutt'una corsa ed è il primo giorno tranquillo e domani arriva il mio compagno dopo due mesi di assenza. Lui è del Marocco, come puoi vedere dalla mappa. [mostra due mappe appese in casa] Abbiamo le due mappe che ci rappresentano, di là c'è Ucraina. E quindi dovrò diciamo seriamente dedicarmi a lui e per cui oggi è proprio il giorno perfetto.

**A:** Allora, guarda, un'altra cosa che mi incuriosisce del libro, in un certo senso; non è proprio una cornice, però ci sono due episodi dove ehm le donne diciamo protagoniste subiscono della violenza, no? Da una parte c'è la madre e il suo rapporto con il padre, della protagonista, e questa cosa viene abbastanza sviluppata, anche se poi nel corso della trama centrale risulta qualche cosa di secondario. Però viene dato molto risalto. E poi c'è una cosa più piccola che è quella dell'incontro della ragazza con l'uomo italiano che poi fa sì che lei rimanga. Che... hm, non lo so. Beh, certo, poi c'è anche il momento nel quale lei viene presa per essere fatta prostituire... però, questi momenti, io leggendolo, li vedevo come delle cornici o delle parentesi...

**M:** Forzature?

**A:** No, no, no! Assolutamente. Mi incuriosiva chiederti che valore attribuivi...

**M:** Allora, per me sono casi diversi. Allora la storia del marito violento è una situazione molto tipica... diciamo tipica per la... per come vanno le cose nell'Est... e... era solo la cosa che succedeva agli altri e io l'ho messo.

**A:** Lo rappresenti come caratteristica, una situazione familiare...

**M:** Sì, come una famiglia modello, come [...] spiegare, ci serviva, ecco, per spiegare perché Svetlana non è molto femminile, non vuole molto... cioè non è, come dire... perché lei evita gli uomini. Perché... questa è una cosa importante che non ho quasi mai parlato. La mia idea era, per ingannare la editrice, riprodurre con materiale moderno il classico schema della vergine che viene rapita e che passa mille situazioni ma è vergine. Cioè io la volevo far arrivare vergine all'altare con l'italiano, perché è proprio un genere di novella, da 1001 notte, che una viene rapita, venduta, sta in un bordello, ma ogni volta che si arriva, cercando di farle qualcosa, lei evade in qualche modo. Quindi, questa era la mia volontà. Però non ci sono riuscita, ma in ogni caso volevo creare una donna che: già la mamma da esempio di una donna che si è fidata di un uomo... diciamo che qua forse c'è del mio femminismo sotto sotto, perché non bisogna fidarsi degli uomini. Che la mamma la mamma l'ha fatto e poi è rovinata, perché il padre è violento, e poi ha fatto questa cazzata... questo salto, questo è successo veramente. Sì, sì, è successo a una mia. Questa storia che vanno a prendere il sale... cioè... Quindi sono tutti luoghi concreti, posso farti vedere la foto di questa sorta di scavo, dove hanno fatto un lago dentro. Non importa.

Poi, lei comunque si innamora e si lascia trasportare dal sentimento, per poco, anche perché c'è una differenza sociale, poi viene fregata e diventa fredda e cattiva. Questa era l'idea. Allora, poi c'è la scena del garage [si riferisce allo stupro]. Allora.

**A:** È anche paradossale, no? Che alla fine diventa l'inizio del suo nuovo destino, però...

**M:** Sì, è della serie che non sai mai cosa ti porta a cosa. Ma è normale per qualunque, diciamo, sia romanzo rosa sia altro romanzo che c'è un abisso, qui si arriva, qui si risale. È naturale.

Lì io volevo sottolineare la differenza di codici comportamentali. Cioè, quello che lei prende per una gentilissima cortesia di un italiano, perché per lei è Marcello Mastroianni quell'uomo, lui dal suo lato prende per la disponibilità di una troia dell'Est. E loro parlano, passano anche del tempo insieme, nel totale fraintendimento. E ciascuno con le proprie azioni conferma l'idea sbagliata dell'altro. Cioè lei vive il suo sogno di "oh, qua in Italia, non come da noi, tutti gli uomini sono così carini, guarda come è curato, guarda come è vestito bene, sicuramente è proprio un gentleman che fa tutto questo perché è buono, adesso mi accompagna anche alla stazione, che figo" e lui sente, quando le dice "tu e le tue amiche state sempre alla stazione" lei dice "sì, sì, oggi siamo lì", ma non capisce che per lui stazione significa battere. Perché per lei questo non esiste. È

proprio come un dialogo di due sordi che riescono a collaborare ma alla fine tutto a vantaggio di lui, anche se dopo, se guardiamo bene, è il contrario nel senso che lei... però solo dopo tante prove e tante sofferenze. Poi, allora, io... diciamo... ho il tema della violenza carnale lo conosco di persona, molto bene, perché è successo a me più volte, è successo a molte delle mie amiche, ma sono quelle cose di cui non si parla, però per me era molto importante che nel libro ci sia anche come ammonimento per chi legge, magari per prevenire questo. Per spiegare a chi leggerà che tu vedi una ragazza, tutta con minigonna, tutta truccata, che ti guarda così con... non è una prostituta e non è una donna disponibile. Ok?

Poi, la quarta situazione che hai detto, la prossima, quando lei viene catturata, quello è basato su quello che so su come funzionano i meccanismi... ma ho cercato di renderlo umano, anche questo in qualche modo... se mi ricordo chi c'era: una donna, in questo appartamento, che cercava in qualche modo di gestire la situazione. Vabbè, comunque questo, come ti ho detto prima, il tema della prostituzione mi era stato imposto dall'editore, dall'editrice, che era necessario anche magari per onestà in un certo senso, ma in realtà il mondo delle badanti e il mondo delle prostitute sono due pianeti diversi, sono diverse categorie di persone, diversa età, e... ehm... io ho dovuto...

**A:** È difficile il passaggio...

**M:** È impossibile passare dall'uno all'altro. Sì, nel senso che... non conosco nessuna prostituta che si sia redenta e cominciato a fare altri mestieri, perché guadagna molto di più, e questo l'ho saputo in quell'intervista a quella ragazza che io ti dicevo, che lei diceva: “io ho anche cercato lavoro diverso, ma guadagnavo così poco... che senso ha per me? Economicamente non è vantaggioso!”. Eh... quindi era un po' basato su quello che ho letto.

**A:** E anche quelle badanti...

**M:** Con le badanti è la parte più bella. Con le badanti mi sono documentata ma non ne conoscevo nemmeno una. E ho fatto tutto di fantasia, modellando la situazione, e ho avuto una bellissima soddisfazione al punto di avere varie badanti che si sono avvicinate e hanno detto “ma come hai fatto a sapere?”. E la cosa più assurda, io avevo inventato il personaggio di una donna, dell'Est, per dare dare più [...] ho detto che era russa, ma era più realistico se dicevo che era ucraina, che in passato era stata medico, direttrice di un ospedale, e che continuava a comandare. Bene, nel nostro gruppo di donne ucraine c'è una che è stata direttrice di una scuola, che vuole comandare, che critica tutti, che a un certo punto ho detto: “oh cavolo, non è che l'ho inventato io ed è una mia creatura?” e sono anche andata a prendere il libro in mano per vedere che nome e patronimico le avevo dato però era diverso... però proprio il tipo di persona frustrata per via del fatto che prima aveva un ruolo di potere e adesso non ce l'ha, questo è veramente... si ritrova. Poi invece, lì c'erano delle donne che, parecchie, l'ho fatta bielorusa, che prima era insegnante di musica e che adesso spolverava il pianoforte, questa era una persona reale che ho conosciuto che era violinista che ora spolverava il violino e il padrone di casa le chiedeva “per favore suonaci qualcosa...” e lei diceva “no”, perché le mani non erano più quelle. Quindi c'è veramente un misto fra... lì a un certo punto c'è uno scandalo sulla biancheria, mi pare Svetlana, ha lavato la biancheria, l'ha stesa sul calorifero e le hanno fatto una scenata per via di questo. Mia mamma, quando è venuta a trovarmi ehm... a casa del mio ex-marito.

[interruzione]

**M:** A proposito della violenza. Se non era una cosa aggiunta.

**A:** No, ma non intendevo una cosa aggiunta rispetto alla trama! Ehm, intendevo anche come percepivi il peso che aveva nella storia... cioè....

**M:** Sì, ma secondo me era come dire parte intrinseca, necessaria per spiegare il carattere della protagonista per quel che riguarda suo padre, e per spiegare una certa freddezza e delusione. Nel secondo caso era proprio esempio di dove può portare l'incomprensione dei ruoli sociali e come si può parlare e sentire senza capire in realtà cosa sta succedendo.

**A:** Con Franco questo non succede?

**M:** Perché Franco parla poco! [ride]. Franco è un personaggio, sì, non è proprio inventato, è basato su un mio amico che, cioè, è misto tra il marito di una mia amica [...] e un mio amico al quale è successa la storia della fidanzata slovena, che ha avuto un tumore, lui le è stato vicino, poi quando è guarita non l'ha voluto più vedere. Ed è preso dalla vita reale anche se l'ha raccontato molto in tratti sommati e io poi ho rifatto... e... Franco non è che è buono, è silenzioso, per cui in realtà non sappiamo nulla di lui perché come ti dicevo stavo preparando già il fallimento di questo rapporto. Perché comunque la sindrome del cavaliere che ti salva veramente porta al fatto che poi questa persona la odi e poi la associ con trauma, e questo non c'entra proprio niente con la mia vita reale, proprio zero, perché nella mia vita, siamo, con mio marito, eravamo molto amici e siamo rimasti molto amici ancora dopo tanti anni anche se lui adesso è sposato ormai da dieci anni con un'altra donna dell'Est, del Kazachstan, ma per me è come se fosse un nipote...

**A:** Ho capito. Il libro... tu l'hai fatto avere ai tuoi genitori, l'hai fatto conoscere in Ucraina....

**M:** Allora io l'ho fatto avere ai miei genitori e a mia zia, perché sapevo che gli avrebbe fatto piacere anche se non potevano leggerlo; molto molto spesso mi chiedevano se e quando verrà pubblicato in russo; io credo che davvero avrebbe potuto essere un progetto buono ma qua c'è stata una mia mancanza perché non ho trovato contatti, non ho trovato nessuno che se ne occupasse.

**A:** Tu non volevi tradurre...

**M:** Io l'avrei tradotto. Oppure se qualcun altro l'avrebbe fatto “prego, accomodatevi”. E io sono ancora fermamente convinta che il libro è ancora attuale, che andrebbe ristampato, che potrei... se qualcuno mi permettesse di fare editing, e adesso è del 2006, quindi fra poco scadono i 10 anni, proprio... cioè... loro hanno i diritti finché non è esaurita la tiratura.

Ah, sì: un'altra cosa che forse ti può interessare, se mi hanno pagato. Io sono convintissima che mi hanno fregato, fortemente. Perché loro non mi hanno detto a quanto ammontava la tiratura. Dovevano pagarmi un euro su ogni libro venduto. Però, siccome mi hanno dato un anticipo mentre scrivevo, questo mi viene in mente proprio... che non potevo protestare. Cioè, loro mi hanno già pagato. Se io... Cioè per me 500 euro all'epoca erano soldi. Se io dicevo che non volevo più scrivere loro mi dicevano “ridacci i 500 euro”. E magari non potevo. Nel senso che ancora è una cifra... cioè l'affitto mensile, in sostanza. E quindi avevo anche questo aggancio. E poi cos'è successo: che ho guadagnato molto di più acquistando il libro con lo sconto e rivendendolo durante le presentazioni. Però io già all'epoca mi son detta questo: che io non l'ho fatto per arricchirmi, nemmeno per avere qualche soldo in più. Ma perché le presentazioni e la trasmissione, ecc., mi hanno portato molti contatti umani e mi hanno fatto girare l'Italia in un certo senso; quindi come dire ho guadagnato di più con l'esperienza di vita, con i contatti e amicizie nuove, che con il danaro. Però la sensazione di essere stata derubata è rimasta, comunque, in fondo. E una volta avevo fatto una, come dire, per sbaglio, chiamando l'editrice, sono capitata in magazzino, e ho detto: “ah, ma a proposito quante copie avete del mio libro?” E mi hanno detto una cifra che non era compatibile con quello che dicevano prima. Mi avevano detto tipo “ah, ci sono solo 300 copie”. Tre anni dopo, mi hanno detto che ne ha stampato 1000, mi hanno detto che ho venduto tipo tutto... e ce ne sono ancora 800?? Cioè loro sicuramente ne stampavano ancora, però poi comunque la tiratura è scesa e io ho preso quattro cinque scatole, perché la vita è ancora lunga, e insomma, questo non ha importanza. L'importante è che sono sicura che è esaurita, che i diritti sono miei e ho un'amica in una casa editrice di Milano e ogni giorno c'è qualcosa di più importante scriverle e dirle: “Senti, ora che si è tornato a parlare di Ucraina, possiamo ristamparlo?”. Cioè il mio sogno nel cassetto veramente è ristamparlo. Perché non è un libro geniale, non è chissà cosa per l'arte, dal punto di vista letterario, però non è di meno di molti altri romanzi che ho letto e... migrazione o non migrazione. Se è definito medio, [...] altre persone potrebbero leggerlo. Però tu non sai quanto... salvavo anche le lettere dei lettori. Quanta gente che mi ha scritto! Le cose più assurde, e anche proposte di matrimonio, e cose così... è stato molto divertente. È stato un lungo strascico, poi è andato calmandosi, però, come dire, quello che ho guadagnato dal punto di vista umano rimane con me. Questo non posso....

**A:** Certo. Ehm... ti volevo chiedere una cosa che sicuramente in tantissime occasioni t'avranno chiesto, tutti lo chiedono sempre, ma mi interessa saperlo da te. Come vivi questa... l'idea di questa categoria di autori migranti, e nello specifico di essere un'autrice migrante... Quale è, la tua... in questo particolare momento.

**M:** A me non importa niente delle etichette. Perché tanto per me non valgono...

**A:** Cioè cosa credi che significhi?

**M:** Io credo che... sì sì. Allora, c'è chi dice “è un ghetto”. C'è chi lo vede come oppressione. Io dico: è una categoria utile per dare visibilità, per dare un sostegno a chi altrimenti magari farebbe molta fatica, io non ho niente in contrario verso la letteratura migrante, peccato che non c'è Idriss [il suo compagno] che ti avrebbe parlato a lungo di questo... io non ci vedo nulla di male. A quelli che dicono “ma è un ghetto, perché ci hanno etichettato, noi siamo scrittori e basta!”... ehm sì, ma... “Sì, però non siete degli scrittori come altri. Comunque una specificità c'è”. Allora non mi piace l'etichetta di scrittore migrante laddove implica che tu devi scrivere solo di te stesso. Cioè quando è uguale [=] autobiografia, tipo “Io venditore di Elefanti”<sup>2</sup>, no. Quando ti impedisce di scrivere, di per esempio, degli italiani, cioè uno scrittore migrante potrebbe benissimo scrivere un romanzo solo sugli italiani, senza nemmeno dire la parola “migrazione”, per me rimane scrittore migrante.

**A:** In quanto, diciamo....

**M:** Persona fisica.

**A:** In quanto persona fisica, o intendi dire che anche in quel caso lo si può definire così...

**M:** No, come persona fisica. È come dire... una donna può scrivere racconti sugli uomini, ma lei rimane una donna. Non puoi dire che se non... che è solo... *essere scrivente* e basta. Perché io, secondo me, le etichette hanno una utilità sociale, sia per dare visibilità, basta che non sia un confine, cioè che non sia una cosa in cui ti devi... dalla quale non puoi uscire. Per esempio, io ho tante amiche lesbiche, ma nessuna di loro, cioè loro diranno “io sono lesbica” solo quando vanno a una manifestazione, a un pride, perché quando stanno tra di loro hanno nomi, cioè al massimo dirai [...] della bassa veronese [...] ma non ti viene in mente di auto-etichettarti quando sei tra i tuoi pari!

**A:** Però tu per esempio hai mai pensato, oppure magari appunto io c'è qualche cosa che non so... però i racconti che hai scritto sono inclusi in delle antologie che sono rivolte agli autori migranti. Questo romanzo inevitabilmente è... richiama la storia della migrazione e diciamo la tua qualità di essere migrante ha un valore in un certo senso.

**M:** Sì.

**A:** Sì, cioè, hai pensato o hai mai provato a produrre qualcosa che non avesse nessun legame, che fosse presentato altrove...

**M:** Se io avessi ambizioni da scrittrice l'avrei sicuramente fatto. Però siccome io sono... Allora: essendo *migrante*, non ho nessun sostegno familiare, economico. Quindi la mia priorità non è espressione artistica ma è la sopravvivenza e pagare l'affitto. E quindi io non ho mai avuto tempo in cui qualcun altro pensasse a tutte le incombenze e io mi mettevo a scrivere. Questo è stato un grande dispiacere per me, per non dire dramma, perché dieci anni fa ero piena di idee, piena di sensazioni, ho scritto tanti diari, mo' te li faccio vedere, lo sentivo come impulso interiore. Poi mi è passato perché ho dovuto sopravvivere, fare la tesi, scrivere questo, scrivere altro, ogni volta c'era qualcosa da scrivere. L'ultima cosa che ho scritto era nel 2014, 2013-2014, ho scritto dodici articoli dedicati all'Ucraina. Perché era quello che sentivo il bisogno. Perché per me vale il principio di Lev Tolstoj, Leone Tolstoj, che diceva: “Se puoi non scrivere, non scrivere”. Cioè se tu non senti proprio il bisogno impellente di fare qualcosa... puoi anche andare in giro a fare altre cose. Quindi quando io non sento il bisogno, non scrivo. Quando lo sento, scrivo. Quindi, tornando a quello che hai detto... hm... hm... io... insomma, tutti gli scrittori, tranne quelli proprio [...] che scrivono i gialli o i romanzi su commissione, c'è sempre una parte autobiografica. Cioè se tu sei uno scrittore realista che scrive cose che accadono, ma anche mia



mamma che scrive fantasy c'è tanto di lei. Quindi se tu sei qualcosa, è molto strano che tu scriva di qualcosa che non sei. Non so se mi spiego.

Il mio racconto più amato e che ha vinto un concorso ma non è stato pubblicato perché poi non avevano soldi racconta di un... ragazzo, un uomo, gay, polacco, che lavora come guida turistica e incontra un bellissimo adolescente, passa una giornata con lui solo così, guardandolo, poi si separano. Allora: qua il tema della migrazione quasi non c'è. E soprattutto il tema d'incontro. Io con lo stesso motivo potevo essere una guida italiana e un ragazzo italiano. Non c'è nulla di come dire specificamente migrante. E l'ho scritto prima di diventare guida turistica, l'ho scritto quando avevo trentasette anni, e parlavo di un quarantenne. Che... questo per me è un esempio di... mm, cioè, se lo mandavo a un concorso di scrittori gay magari passava, nel senso che... mm, può essere qualunque altra cosa. Eh... ma non mi dà fastidio. Io non lo sento limitante.

So che c'è gente che è molto arrabbiata con le etichette, io le credo utili. Sono utili per riconoscersi, per orientarsi, per orientarsi, e mi sono sempre trovata bene con i miei colleghi. Il fatto che avessimo una casa editrice solo per noi era un super privilegio. Non esiste una casa specializzata in giovani scrittori veronesi. E quindi noi abbiamo un vantaggio in più. Anzi, pensa che Lingua Madre, quando alcuni amici scrittori migranti maschi si lamentavano dicendo: "voi siete privilegiate, voi avete lingua madre, noi no, che discriminazione!" capisci, sì, guardando dall'altro lato noi eravamo in vantaggio. Io non ci vedo nulla di negativo. Anche se a qualcuno dà fastidio, ma ripeto... Le cose che mi danno fastidio è quando non ti considerano scrittore. Quando ti considerano solo un referente che racconta la sua esperienza orale, e questa è la tesi del mio ragazzo, è su co-autorialità, ehm, insomma, te lo direbbe lui, però diciamo che... all'inizio c'era scrittura a quattro mani, e queste cose. Questo è fastidioso, senz'altro. E anche il più piccolo tentativo di farlo con me mi ha fatto arrabbiare tantissimo. Ma non perché sono migrante. Questo solo amplifica l'umiliazione. Pensa solo anche a una ragazza che ha delle difficoltà motorie, non può camminare, e le impongono lo stesso editing anche lei si sentirebbe tanto umiliata.

[mi mostra la bozza dove la casa editrice ha modificato il suo manoscritto originale].

**M:** Allora: questa era la bozza in cui ho fatto confronti, mettendo in giallo le cose che andavano tolte, cancellando le loro aggiunte, e sotto ci sono note in cui c'è proprio scritto che cos'è che non andava bene. Puoi guardarlo sin dall'inizio e vedrai quanto giallo c'è.

[pausa]

Vedi come funziona. Vedi quante ce ne sono. Virgolette così mi fanno incazzare, io sono *grammar nazi*, odio le cose che devono essere... congiuntivi sballati....

**A:** Io vorrei chiederti ancora una cosa, se puoi. Mi piacerebbe chiederti se... come ti percepisci scrivendo in russo e in italiano.

**M:** Uguale. Non ho differenza, nessuna. Sinceramente.

**A:** Non credi che abbia nessun rapporto con il contenuto....

**M:** No. Tanto è vero che ho auto-tradotto quel ciclo di racconti che ho scritto all'inizio. Non ricordo nemmeno, mi pare quattro o cinque li ho tradotti in italiano, da sola, rifacendoli, e per me non c'è differenza. Però... l'unica cosa è che in russo posso fare più lavoro di intertestualità, diciamo di citazione, di allusioni, più lavoro sul suono, su, come dire, poeticizzazione del testo prosaico, ma solo perché in russo si usa fare. Gli italiani secondo me non hanno questo... vabbè non posso giudicare in generale, ma non c'è il gusto della battuta, di riconoscere la citazione, di gioco di parole, insomma... non so se mi segui.

**A:** Sì, sì. Quindi magari da questo punto di vista... è un'altra cosa scrivere in una o altra lingua...

**M:** Sì, la differenza è solo che cioè in italiano faccio più semplice, ma non perché non posso fare in altro modo, perché non mi pare necessario. Anche se diciamo i preziosismi, cosiddetti, sì, perché... Ah. Vedi che parlando con te mi ricordo di molte cose che stavo cercando di dimenticare. Sì. Quando avevo fatto quel racconto di prova, mi hanno detto: "sì, è molto bello,

molto bello, ma è scritto troppo bene! Non sei credibile! [alza la voce] Penseranno che lo ha scritto qualcun altro per te!” E invece... ti passo il file se vuoi. Ha detto “Si vede che hai studiato l'italiano all'università”. Quando ho sentito questo, ho detto “basta”. Perché io l'italiano non ho imparato all'università, io all'università ci sono cinque anni dopo che ero già qua. E l'ho imparato andando a lavorare, studiando e basta. Cioè non c'era nessuna università. E quindi io anche quando parlo in italiano di solito cerco di semplificare il mio discorso perché gli italiani con i quali parlo di solito non parlano bene come me. Ma intendo dire per esempio io lavoravo in un ufficio, con la gente che entrava in ufficio parlavo in modo semplice. Con le amiche posso permettermi qualcosa in più. Però molto spesso l'abitudine a semplificare nasce dal fatto che sono stufo di sentire le parole: “Uh! Ma quanto parli bene la nostra lingua!” che avrai sentito anche tu mille volte, e “Oh ma che parole usi! Ma se sicura che si dici così? Dai, controllo. Ah, ma hai ragione tu”. Cioè dopo questo ti cadono.... Poi, una volta, te lo racconto come aneddoto, lavoravo come... in una ditta molto semplice, il padrone era uno che ha finito la scuola ed è andato subito nella bottega del padre, e ho detto “devo andare via che ho un esame di filologia romanza”. E lui si è messo a ridere!!! “He he he he! Cos'hai detto? He he he! Ma cosa dici, ma che vuol dire fi-lo-lo-gia” Cioè lui non ha mai sentito queste parole e pensava che “romanza” ero io che ho sbagliato invece di dire qualcos'altro, che io stavo sbagliando, mentre si dice così, e io ho detto: “basta, non parlo più con voi, parlo in un modo che mi potete capire”. Poi è chiaro che [...] ovviamente faccio degli errori sugli articoli, qualcosa, ma sono errori di grammatica... eh.... diciamo quando trovo una parola che non conosco me la segno nel diario, perché è “la parola del giorno”, puntini, faccio la lista delle parole nuove.

Vabbè penso che tu mi puoi capire benissimo perché sei nella stessa situazione sicuramente.

**A:** Sì, hai ragione però, questa cosa di semplificare non ci avevo mai pensato però lo faccio anch'io. Invece di usare una parola specifica qualche volta uso una parola generica.

**M:** Io prima parlavo, volevo dire “rammentare”, poi ho detto “venire in mente”, ho detto: ma perché, con lei posso rilassarmi, non c'è bisogno... Una volta ho detto una parola, parlavo con un signore anziano, e ho detto tipo “imbroccare”, tipo... Lui era talmente colpito che... è rimasto lì “come hai detto? Io questa parola non l'ho sentita usare...”

[mi chiede quando ho il treno, l'intervista si conclude]

NOTE:

<sup>1</sup>Si riferisce al sottotitolo del libro: “Dall'Est per amore?”.

<sup>2</sup>Khouma P., 1990, *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, Garzanti scuola, Milano.

IRINA TURCANU  
12/05/2015, Piacenza  
Durata: 1h35'

**Anna:** Allora guarda: intanto, ehm, mi piacerebbe che mi raccontassi ehm... con il dettaglio che vuoi, di come hai cominciato a scrivere. Come... come è evoluta per te la tua storia di... con la scrittura.

**Irina:** Sì, allora, io ho iniziato a scrivere in verità quando avevo undici anni, la primissima volta, ho scritto questa poesia durante un compito in classe. Perché la professoressa di romeno... Ora, va specificato che non ero esattamente l'alunna più ehm... [pausa] come si può dire: più... studiosa di tutta la classe, ero molto cacciatrice di voti. Cioè se c'era una cosa che mi piaceva, andavo oltre il profondo. La sapevo a memoria, e oltre. Se invece c'erano cose che non mi piacevano, io le guardavo di sbieco. Per cui avevo un andamento scolastico molto altalenante. Quindi mi sono... insomma, quando ci ha invitato... quando ci ha invitato l'insegnante di provare a scrivere a scrivere, se vogliamo, invece del compito, a scrivere il tema, no? Invece di scrivere il tema, magari una poesia... non lo so. Mi si sono allineati i pianeti e ho scritto la poesia. Che era una poesia abbastanza idiota... idiota, insomma: sciocca, da bambina di undici anni. Parlava di fiorellini, acqua, luna e... fiume. Ehm... il problema è che, quando la professoressa è tornata, con i compiti, ehm... mi ha... messo un po' alla... ehm alla pubblica gogna perché ehm... mi ha detto, mi ha, mi ha accusato di avere plagiato o comunque di averla preso per i fondelli perché quella non era la mia poesia. Era impossibile che avessi scritto quella poesia. Ehm, ora, te l'ho fatta molto breve e molto più light. Lei invece mi ha... stile romeno, vecchio, no?, in cui [...] anche perché mi sono permessa di ehm... insomma, vendere cose altrui per mie e... come se lei fosse fessa. E quindi ehm... mi sono sentita molto... a disagio. Perché tutto è successo davanti alla classe, ehm... veramente da esempio del tipo "non osate fare ancora, perché io vi magno tutti vivi", e quindi ho detto "Oddio cosa ho combinato?". Anche perché qualsiasi cosa le dicessi lei... lei sosteneva una, e basta.

Questo dopo questo mio primo approccio con la scrittura ero andata molto in paranoia. Col tempo ho ripensato questo episodio e ho detto: se una professoressa di romeno, oddio non eravamo all'Accademia, però se comunque un docente, che era questo il suo lavoro ed era in qualche modo a contatto con la letteratura, aveva pensato che io a undici anni avessi potuto scrivere o comunque quello che avevo prodotto poteva sembrare quello di un adulto, ho detto: ma forse non scrivo proprio malissimo! E quindi se all'inizio mi ha allontanato molto dal... o... qualsiasi ehm... tentativo di, di creatività letteraria, col tempo ho ricomin... col tempo: due tre mesi... ho ricominciato a scrivere. L'unica cosa è che imboscavo molto bene quello che scrivevo. Non esattamente molto bene, perché nell'arco di sei sette mesi, innamorata, ovviamente cotta, di un... determinato ragazzino, il mio primo amore mai corrisposto, ehm, durante le lezioni di matematica, invece di seguire ehm... quei numeri lì, astrusi, che poco mi parlavano, ehm, io scrivevo poesie per lui. Il professore si era accorto che ero in piena vena creativa, prende il quaderno, si ripete la scena umiliante della prima volta, che porta anche il ragazzino, che poverino manco sapeva che io morivo dietro a lui... quindi veramente una cosa terribile.

Avevo pensato che ci fosse una dannazione, questa scrittura [...] non andava molto bene, e quindi ho mollato la poesia per... un pezzettino di tempo. Poco. Poi ho iniziato a... ehm.. inventare scritture, in verità. Quindi gli alfabeti. Modificavo le lettere. Ho sempre avuto un amore per le lettere. Del tipo anche anagrammare tutte le cose... e avevo molta, molta, molta passione per proprio la lettera, per la... Ehm... col tempo, invece, ho ripreso... che, credo che sia veramente un demone la scrittura, non puoi... per cui non puoi farne a meno. Poi ti inseguo, poi scrivi senza rendertene... senza volere. Io ti raccontavo l'episodio di prima [di iniziare l'intervista] di questa esperienza con il carcere. È stata un'urgenza raccontare...

**A:** Il carcere?

**I:** Sì, perché mi presto per il tribunale, ti dicevo.

**A:** Sì, non avevo capito...

**I:** Sì, ed è accaduto tutto in carcere. Sono andata a fare interpretariato per questa ragazza, che era stata accusata di avere rubato una collana... Mi ha colpito però, ehm, e forse era tutta scena, tutto teatro, non lo so fino a che punto lei fosse innocente e sincera, però mi aveva molto colpito la sua storia, perché continuava a sostenere che ehm... al momento dei fatti lei si trovava in verità in Romania, dove sua figlia ehm... era stata ricoverata in... dopo un... abuso sessuale. Per cui... però sai... il giudice era lì... io mi trovavo in mezzo, ma anche ehm geograficamente, tra le sedie. C'era la ragazza accusata di qua, il giudice di qua, molto severo, un giudice molto tosto, e io qua, seduta. E... lei, che attraverso questo canale, questo ponte tra me e lei e la lingua, che la teneva distante da loro, ma vicino a me, cercava... quasi la mia *indulgenza*, come se io avessi avuto qualche ehm... non so, una parola da dire nel caso. Invece, in verità, ero semplicemente un... no robotino che trasformava l'input in output. Quindi non potevo... far niente. Però questo suo aggrapparsi a me mi aveva molto colpito. Il giudice che invece continuava a ehm... a troncarsi quando lei andava troppo avanti e si vedeva che stava supplicando. Per cui mi trovavo in questa situazione veramente per la prima volta, quindi a maggior ragione ti colpisce, no? In una situazione veramente assurda. O comunque particolare, che mi ha... mi ha... mi ha colpita. E... lì è diventato urgenza, raccontare questo episodio, tant'è che... questo.. e l'ho intitolata ehm... "Cristo si è fermato ai cancelli del carcere"<sup>1</sup>, che se ti ricordi c'è "Cristo si è fermato a Eboli", no?, e ho ripreso questa cosa... perché veramente mi è sembrato di di... divinità, umanità, identità che entra in crisi: "Dove sono io? Son buona? Sono cattiva? Sono tra i cattivi ma casualmente son buona? Ehm... sono con gli italiani o sono con i romeni? Ehm... Dove sono? Chi sono?", no? [ride] Questa è la grande domanda. Ehm... ho divagato. Comunque.

La scrittura quindi è iniziata così. E ho proseguito a... scrivendo poesie. Poi invece mi ha colto la narrativa verso i dodici anni, dove ho scritto una storia di fantascienza, di questo Fantometus e... anche questa, ripensare...

**A:** Cosa, scusa?

**B:** Fantometus era il cattivo. Il... il figliolo, il protagonista, si chiamava Sandu. Che poi è tornato in altri testi, altre storie. Sto Sandu voleva vivere a tutti i costi.

**A:** Il cattivo<sup>2</sup>...

**I:** Il cattivo, sì, ma... all'inizio era il buono. Era questo bambino qua che praticamente scappava di casa, attraversava un bosco, e attraverso il bosco diventava adulto ma al contempo un mostro. Che tu se ci pensi adesso alla narrativa dell'iniziazione, eccetera, dei passaggi, le tappe, per entrare nel mondo adulto, probabilmente nel mio cervello l'adulto era un mostro, all'inizio [ride]... nell'immaginario di bambina, da... da... ragazzina... attraversava quindi questo bambino, il... il... bosco e grazie a Fantometus che era il cattivissimo di turno che era uno... spirito maligno, e al contempo un essere umano, non si capiva bene, l'avevo inventato ad hoc, diventa questo mostro. Tornava a casa e sbranava tutti. Solo che tornava dopo un lunghissimo tempo, che a lui era sembrava molto poco, nessuno lo riconosceva, se non per questa collanina dove c'era scritto "Sandu". Allora: non so come finisse, perché tempo che finisse in nulla... [ride]

**A:** Sterminava la famiglia?

**I:** No, non proprio la famiglia. Sbranava tutti eccetto la famiglia, che erano comunque morti... mi dispiaceva farli fuori, proprio mamma e papà... non era carino. Ed era scritto tutto a mano, su dei fogli A4, tutto... avevo appiccicato... è andato perduto questo capolavoro della mia infanzia [ride]. Peccato. Avrei voluto rileggerlo.

**A:** Puoi riscriverlo...

**I:** [ride] No, credo proprio di no! Questa storia non credo che... Sandu si è riformato poi dopo in altri personaggi... ehm... Quindi il rapporto con la scrittura è nato così, è stato quasi... più forte di... sé, le cose che non riesci a fare altrimenti.

**A:** E poi, però, gradualmente... tu quando sei venuta in Italia?

**I:** Sono arrivata in Italia che avevo diciassette anni e mezzo.

**A:** Quindi tu fin lì avevi sempre scritto?

**I:** Ho sempre scritto.

**A:** E poi a un certo punto in Italia hai cominciato a scrivere in italiano...

**I:** In Italia ho iniziato a scrivere in italiano.

**A:** Come è successo?

**I:** Ehm... non so. È successo che... ehm... in Italia è coinciso con il momento in cui ho iniziato a poter utilizzare il computer. Però facevo parte di piccole comunità, scrivevo inizialmente ogni giorno, ho sempre scritto in romeno, per esempio. Però, piccole comunità ehm... in internet... che erano però di lingua italiana. Per cui ho iniziato a tradurre le poesie dal romeno in italiano...

**A:** Ah, perché erano delle comunità diciamo di scambi...

**I:** Di scrittori... di aspiranti tali. E quindi ci si dava un po' di consigli l'uno all'altro, così. Però era molto light, molto da livello... cioè, avevo diciott'anni, ero appena arrivata in Italia... cioè, sì, sì, sì, ci sono queste realtà...

**A:** Sapevo che ci sono... però pensavo che non ci fossero da così tanto tempo...

**I:** C'erano, tipo, dei forum, dove comunque delle... delle persone che hanno lo stesso tuo...

**A:** Ma quindi tu eri curiosa di frequentare questi forum prima ancora di scrivere in italiano?

**I:** Sì, volevo anche uno stimolo... anche perché era una sfida per me l'italiano. Allora... io ho fatto moltissimo tempo prima... del... dell'essere... dell'esame di stato, della maturità, giravo per la casa con le matite in bocca, cercavo di pronunciare bene le parole, cercando di dare ehm un... le doppie, che non le sentivo, le... è con accento, senza accento, che mi sembrava la stessa identica cosa, quindi avevo... avevo già forse per questo discorso dell'amore per la lettera, per la parola, per il suono che ho sempre avuto, avevo quest'urgenza di imparare l'italiano in modo eccelso. Di... di... ma non per una questione di integrazione. Ho sempre pensato che la cosa più... carina che possa fare qualcuno che arriva per scelta o per obbligo in un nuovo paese che comunque vuoi starci, è imparare la lingua al meglio delle tue possibilità. Nel senso di pulirla fin dove... ti è concesso anche biologicamente parlando, perché comunque dopo un po' un certo accento lo avrai per sempre, ed è inutile ehm... lottare contro la propria natura. Però cercare di dare il meglio di te. Quindi... imparare, non so, la coniugazione dei verbi, eccetera. E quindi, io avevo questo... questo... grandissimo bisogno di... far mio l'italiano. E ancor di più nella scrittura, era diventato ossessivo. Proprio un pensiero ossessivo.

**A:** Quindi tu quel primo anno, cioè, tu proprio sei arrivata e dopo due anni hai dovuto fare l'esame di maturità.

**I:** Sì, dopo un anno e mezzo. Perché sono arrivata in quarta e mezza... metà quarta.

**A:** E già quindi... il momento in cui tu facevi l'esame di maturità, per esempio, avevi già cominciato a scrivere in italiano?

**I:** Sì, scrivevo già in italiano.

**A:** Sempre poesie?

**I:** No, raccontini. Poesie... ma non era tanto uno scrivere, direttamente, se non qualche tentativo, però molto a livello di... di... prova, era tradurre dal romeno all'italiano.

**A:** Cose che avevi scritto?

**I:** Esatto. O comunque che stavo scrivendo in romeno, cercavo di tradurre in italiano, anche perché mi è sempre piaciuta questa musicalità della lingua, per cui mi sembrava si prestasse molto... e soprattutto per andare in cerca, [usando uno] pseudonimo, di *consenso* da parte della comunità. Infatti, poverini, non sapendo fossi romena, si attaccavano ai miei errori grammaticali. Che poi mi ha aiutato molto, anche se... sui primi era una cosa del tipo "Ma come osate brutti impertinenti [ride]... a farmi obiezioni sulla grammatica" io stavo molto...

**A:** Non glielo hai detto mai di essere straniera?

**I:** No, no, no, no. Pseudonimo, non sapevano chi fossi, non volevo che sapessero chi fossi... Ma per un... forse per questo problema con il pubblico che ho avuto per lungo tempo... anche adesso un po' l'ho... La paura di essere di nuovo, probabilmente, umiliata, no? Forse inconsciamente...

faccio molta autoanalisi, per cui mi rendo conto che... mi sono resa conto che probabilmente nel mio inconscio rivivo quei momenti lì in cui mi sono sentita ehm... bugiarda, ehm.... umiliata, proprio davanti a tutti, i ragazzini poi sanno essere veramente cattivi, quegli sguardi del tipo “Ma chi vuoi ingannare”, no? E quindi, ehm, forse questa paura qua mi ha sempre fatto ehm... del... nascondere dietro a paraventi, no?, a pseudonimi, eccetera. Anche la prima pubblicazione, per esempio, è arrivata grazie a questi forum qua. Sì, è stato casuale, è tutto causale la pubbl, la prima pubblicazione, di Alia<sup>3</sup>, che adesso [non la manderei] mai più in... pubblicazione, perché ehm... è un... Lonely Planet dei posti meravigliosi della Romania che avevo un'*urgenza pazzesca* di.... non so di cosa...

**A:** Scusa, non ho capito, è un che cosa?

**I:** Hai presente quelle guide turistiche di Lonely Planet? Ecco, sembra questo... in narrativa. Perché non era... non ha... [pausa] non ha niente di narrativo, secondo me, il libro. È un'urgenza di raccontare... A mio avviso è... è troppo... ehm... priva di contenuto fondamentale, e, e, e, invece colma di riferimenti, di pezzi, addirittura, in romeno, lunghissimi... Quindi, è sicuramente sintomatico di un mio... ehm... desiderio, necessità di raccontare cosa mi stava accadendo. Perché l'ho scritto in verità che avevo diciott'anni, diciannove. A diciannove anni l'ho scritto. Quindi era ehm c'era questa urgenza di... cosa mi succedesse, no? E poi stavo studiando, quindi era un raccontare quante cose sto scoprendo io... Forse non avevo tanti amici, a questo punto, ai quali raccontare le mie scoperte. Per quello ti dico: era troppo... personale. Nel senso io credo che in narrativa ci si...si può nascondere dietro a personaggi, però se diventa ehm... però se diventa un dialogo quasi privato con un... un pubblico ignoto ehm... non è narrativa. È diario, è... è... non so, ehm... psicanalisi, se vogliamo, però non va bene. Non è quella la... narrativa vera. Ecco. Di questo incolpo quel... quel primo testo.

**A:** E quindi come è andata, mi dicevi, con la...

**I:** Allora: avevo pubblicato un po' dappertutto. Avevo... come il prezzemolo ero. Però sempre con pseudonimo, però c'era comunque modo di contattarmi in modo privato. Per cui la casa editrice Seneca edizioni, questa tipografia – si è rivelata, poi dopo – con codice ISBN – adesso ti racconto, poi dopo, la faccenda – mi ha contattato e mi ha chiesto se avevo ehm... prosa. Se avevo narrativa. E... ho detto loro “Sì, ho questo romanzetto, se volete” quindi l'ho passato loro. Il mio italiano era abbastanza ehm...insomma.... da... da rivedere, tant'è che ho una grandissima amica che è italiana che sin dagli esordi mi ha... mi ha... aiutata anche correggendo, spiegando, dicendo “Si dice così, si dice così, è meglio togliere questo...”. Quindi mi è stata di mo... grande aiuto. Ehm... per cui vicino a lei, io l'ho scritto, però lei mi ha aiutato magari terminologica, oppure mi metteva magari diverse opportunità, mi spiegava il termine che cosa significasse e... magari, la perifrasi... che a me mancando il termine esatto ovviamente andavo... da... da... da Genova per arrivare, non so, a Roma, partendo da Piacenza. Lei mi diceva “Guarda, la via è questa”. Ehm... l'ho inviato a questa casa editrice, che erano tempi in cui si parlava poco di lett... di... di scrittori di lingua straniera... ero giovanissima. Nel frattempo avevo avuto un'altra proposta di pubblicazione, però mi era suonata molto strana, perché avevo scritto un racconto ehm... un lungo... un romanzetto, che poi, che poi è diventato *La frivolezza*<sup>4</sup>. Però, era molto diverso nella sua essenza. Ehm... di... un editore di Pavia. Però, ero una ragazzina. Avevo... vent'anni. Sono andata con mio padre, mio patrigno, perché temevo mi imbrogliassero, non ne sapevo niente, ho detto “non è il caso che mi avventuri...” Ehm... mi avevano detto che mi pubblicavano, gratuitamente, a loro spese, eccetera, però dovevo impegnarmi ehm a... organizzare dieci presentazioni del libro. Ai tempi mi sembrava una cosa assurda. In che modo posso impegnarmi in una cosa del genere? Non conosco nessuno, non so da che... in che direzione andare. Lui, poverino, in verità, intendeva, cioè, che mi presentassi. [pausa] Che lui avrebbe ehm... provveduto ad organizzare gli eventi ma che io garantissi la mia presenza. Non avevo capito. Per cui mi ero spaventata.... con... [il mio patrigno, mi ero detta] “Ma cos'è... no. Cioè, no. Non ha senso”.

**A:** Perché anche lui aveva capito che dovevi...

**I:** Esatto. Esatto. Quindi... avevamo quantificato dei costi, pensavamo, insomma, per fare una... una presentazione di un libro servirà qualcosa... in verità adesso so che non servono grandi risorse economiche, però mi sono allontanata subito da questa possibilità. Ho capito poi dopo perché l'editore aveva insistito con diverse mail alle quali io non avevo poi risposto. E lì lui si spiegava meglio. Però ormai io avevo preso la mia scelta.

Quindi Seneca edizione mi contatta, mi scrive, mi chiede se ho narrativa e mi spiega... mi propone un contratto di edizione per cui non mi venivano riconosciuti diritti d'autore per tot copie e, ehm, loro avrebbero pubblicato senza chiedermi, ehm, nessun... contributo, ehm, purché avessi un testo che non necessitava, ehm, di editing, di correzione bozze. Quindi, lo presentavo pulito. Io l'ho mandato, ho detto "Se lo reputate pulito, son d'accordo. Se non lo reputate pulito, me lo mandate indietro, lo tengo in casa, perché va benissimo, non ho... non ho esigenze, non ho..." non cercavo la pubblicazione. Anche perché avevo, nel 2008, avevo ventitré anni, quindi non... la vedevo neanche come una cosa da fare, era...

**A:** Ah sì, non era...

**I:** Non era una mia urgenza. Per niente, anzi. Non avevo mai *cercato* di pubblicare, non era neanche nelle mie... nei miei pensieri. Forse perché ero molto ragazzina, quindi non... non me ne rendevo conto di cosa significasse.

**A:** Ti era sufficiente l'approvazione...

**I:** Della mia amica...

**A:** O nei forum...

**I:** Esatto! In maniera anonima, anzi, a maggior ragione, ancor meglio, perché non sapevano neanche chi fossi, quindi era ancor più agevole poter soltanto entrare a contatto con loro quando volevo io! Senza nessun... subire nessun tipo di critica, no?, a viso aperto. E quindi ehm... avevo valutato, però, questa possibilità perché mi hanno, mi hanno scritto indietro, mi hanno detto "Non c'è problema, anzi, lo vogliamo pubblicare". Ehm... non c'erano... nessun tipo di richiesta, di tot, libri da prendere... quindi... perché nel frattempo ho iniziato a guardare in giro cosa significava pubblicare. E quando avevo scritto, sempre in un forum molto... ehm... avevo ricevuto, mi ricordo, trecento-quattrocento risposta – sì, sì, forse c'è ancora...

**A:** Che forum è?

**I:** Si chiamava... Qui forum, Q-forum<sup>5</sup>, qualcosa del genere... Sì, era un forum che andava molto in... di moda nel 2008. Mi avevano detto - io nel frattempo stavo studiando filosofia e quindi ehm... insomma, stavo cercando anche di pensare alla... forse per questo non avevo nessun tipo di urgenza di pubblicazione, perché ero molto... nell'accademia, nel pensiero di una... professione da questo punto di vista... e... ehm... - quindi quando avevo scritto là, alcuni mi hanno detto: "è buona cosa", alcuni "attenzione che non ti chiedano soldi", "attenzione al contratto", però, lì... lì, lì, pensandoci, ho detto "Ma sì, cosa me ne frega! Cioè, al massimo... non mi danno soldi, non mi chiedono soldi, cosa vuoi che sia? Al massimo... non andrò da nessuna parte!", no? "Non è un rischio di impresa", no? "Io l'ho scritto. Invece di tenerlo lì, lo diamo alle stampe". Andò alle stampe e... questo romanzo mi ha fatto conoscere poi Carlo Santi che poco tempo dopo si è aperto una casa editrice, CIESSE edizioni. Insieme a me aveva fatto una presentazione a Torino, dove abitavo io, ehm, ci siamo conosciuti proprio come persone, ehm... e abbiamo avuto proprio un legame intellettuale, comunque, come persone... ci siamo, ehm... insomma... conosciuti letteralmente anche con sua moglie, eccetera. Per cui abbiamo stretto un'amicizia. Nel momento in cui ha aperto la casa editrice – io nel frattempo avevo pubblicato, avevo iniziato a lavorare con le riviste, tipo, non so... Confessioni... Come si chiama? La prima è stata Vera. Che tu raccontavi, scrivevi storie del tipo... ehm... "Lui non mi ama più"... [sussurra].

**A:** Ah sì? Che rivista è?

**I:** Allora: ho lavorato con Vera, adesso non pubblica più narrativa; poi, con Confidenze, Confidenze pagava meglio di tutte. Con Intimità non sono mai riuscita ad entrare a pubblicare, ma comunque non pagavano...

**A:** Cioè sono quelle dove raccontano storie come se fossero delle confidenze però in realtà sono scritte da...

**I:** Sì, sì. Romanzi. Romanzi, in verità.

**A:** Ah, che continuano, a puntate?

**I:** Ci sono anche a puntate.

**A:** Perché non conosco...

**I:** Allora sono riviste femminili, si chiamano. Che pubblicano questi racconti di donne, di vite vissute. Ma sai cos'è buono lì al di là di fare duecento euro per una paginetta e mezzo – è vero, eh? Fa gola! - è che per un po' riesci ad [reggere], dopo un po' non ce la fai più. Arrivi... basta. Tutte le cagate che avevi in mente le hai... le hai spiegate, le... le... le hai finite. [ridiamo]

**A:** Ma siamo sicuri?

**I:** Sì, te lo assicuro. Ho lavorato due anni con le riviste. E poi magari hai diverse riviste al contempo. Quindi... ne cominci due o tre alla settimana... e però ho lavorato... perché: Confidenze è la più... puntigliosa, la più... perché devi scrivere in prima persona... ed è un ottimo esercizio per la scrittura, perché: devi scrivere in prima persona, per cui se il tuo personaggio è una donna di cinquant'anni, devi avere il linguaggio di una donna di cinquant'anni; alta istruzione – devi parlare come una donna di alta istruzione; bassa istruzione - devi avere il registro lessicale di una donna di bassa istruzione. Idem se è una ragazzina di vent'anni, che ha un altro linguaggio. Ora tu pensa a questo, come esercizio, poi trasponilo in un romanzo. Tu riuscirai ad arrivare al punto che il tuo personaggio sarà caratterizzato da un linguaggio specifico, ti diventa proprio ehm... come si può dire, ehm... ehm, veloce, questa cosa qua. Perché un ragazzino di vent'anni parlerà da ragazzino di vent'anni, se è un uomo parlerà come un uomo. Se tu lo fai per due anni, è un esercizio che ti crea proprio la mano. Per cui... ti pagano bene... e in più... Oddio, adesso hanno smesso, perché ci sono stati diversi problemi, però ci sono stati gli anni d'oro, in cui questo l'abbiamo usato come scuola... Per esempio una mia carissima amica che è Cristina Caboni, che ha scritto questo romanzo... molto... apprezzato dal pubblico femminile soprattutto, che si chiama "Il sentiero"... "Il profumo dei sentieri"<sup>6</sup>. Non so se hai sentito... Comunque. Con lei eravamo un gruppo... ecco: sono entrata nel gruppo delle scrittrici italiane, immediatamente. Perché abbiamo crea... abbiamo partecipato a un concorso di... ehm... di Mondadori, ehm... si chiamava... ehm... What... Woman... Write. E... ehm... Women. E... che nessuna abbiamo vinto, ovviamente, e quindi creato il gruppo delle disilluse, poi abbiamo notato certe... incongruenze, quindi ci è sembrato una sorta di propaganda per pubblicare un libro che loro avevano già, no?, pronto, per fare uscire. Quindi, c'è sotto questo...

**A:** Questo quando, scusa, solo per metterlo...

**I:** Dunque, questo era nel... verso la fine del 2008. Quindi dopo la pubblicazione.

**A:** Dopo Alia.

**I:** Dopo Alia, sì.

**A:** Però, ancora non avevi fatto altro.

**I:** Non avevo fatto altro.

**A:** E in più lavoravi per queste riviste, anche.

**I:** Lavoravo per queste riviste, e avevo iniziato a lavorare per CIESSE come comitato di lettura. Nel senso mi venivano passati dei libri, li leggevo, davo la mia scheda tecnica, di lettura. Poi lavoravo per le riviste, quindi... Nel frattempo, però, non è stato pubblicato prima, avevo già scritto "La frivolezza del cristallo liquido", che giaceva lì. Stava lì, nel cassetto, tranquillo, senza disturbi. E... avevo partecipato a questo concorso della Mondadori giustappunto con "La frivolezza". Non avevo vinto, non avevamo vinto, anzi, avevamo fatto questo gruppo delle disperate, in cui, veramente, si respirava un'aria...

**A:** Gruppo su internet...

**I:** Su internet, sempre su internet. In cui si respirava un'aria di... ormai di necessità, quasi, di pubblicazione. Tant'è che avevo inviato, il romanzo, alla Nottetempo e ehm... una di queste ragazze, Cristiana Pivari, una mia grandissima amica e... la adoro, questa donna qua, è una



bravissima scrittrice, tra l'altro; aveva inviato il romanzo alla Absolutely Free, di Roma, e... il suo romanzo. E aveva ricevuto risposta positiva. [...] mi aveva detto "Provaci, al massimo ti dicono di no".

**A:** Con questa Absolutely Free...

**I:** Esatto. Perché lei mi ah detto ehm... Attendevo la risposta da Nottetempo, che non arrivava, quindi ho detto "Ma sì, proviamo, semmai mi dicono no. Cosa vuoi che sia". Però ero ormai in uno stato *febbrile* da pubblicazione...

**A:** Come mai ti aveva preso...

**I:** Perché eravamo lì, questo ambito, ambiente, nel quale tutte volevamo pubblicare a ogni costo, tutte eravamo "Oddio, ma perché non riusciamo a..."

**A:** Scusami, solo perché non immagino di che cosa parli: queste tue amiche scrittrici, tu le avevi conosciute sempre nell'ambito nel forum o erano anche tue colleghe nelle riviste?

**I:** Poi erano mie... sono diventate mie colleghe...

**A:** Cioè, diciamo, come ti sei trovata in questo gruppo...

**I:** L'abbiamo creato, in verità. Perché eravamo tra ex-concorrenti al concorso What Women Write.

**A:** Quindi tramite internet.

**I:** Esatto, tramite internet. Forum del concorso; chiacchieri, chiacchieri, si creano affinità. Abbiamo creato un gruppo, in cui ehm... ci raccontavamo, anche, per conoscerci anche un po' meglio, soprattutto quelle che erano un po' più frequenti in questo forum. E poi abbiamo creato un gruppo *segreto* su Facebook che ormai è andato perduto, in cui abbiamo iniziato ad aggiornarci l'una con l'altra e a scambiarsi informazioni. Tra cui: le riviste, in concorsi, ehm, la pubblicazione... Però, cosa succede: quando incontri tante persone che hanno tutte lo stesso obiettivo, però mancano, perché non si è ancora all'apice della... della tua professione... ti... addossi anche le ansie dell'altro. Quindi diventa tua ansia la sua ansia, la sua ansia... e... volevamo *pubblicare!* Domani mattina! Tutte!

Ed ero arrivata in un punto... se prima non mi fregava nulla, ero proprio distante... a un'ansia totale del "Perché io no! Perché non mi vogliono? Cosa è successo!?", no? E quindi lentamente questo cosa produce? Allontanamento. Perché arrivi a un punto in cui non reggi più questo passo, questa angoscia generale. Tant'è che ciascuna poi è riuscita nella sua carriera ad arrivare a dei punti interessanti. Ehm... [pausa] Cristina, Cristina Caboni, ci aveva raccontato un po' come funzionava la... le riviste, quindi abbiamo iniziato a pubblicare sulle riviste, e... abbiamo creato proprio un nucleo molto... con Cristiana Pivari e con Cristina Caboni... e...anche con Daniela Frascati, si chiamava l'altra ragazza... ragazza: insomma, son signore di una certa età... ehm... Quindi: Cristiana Pivari pubblica con Absolutely Free. Invia, e le viene detto sì. Avvisa anche me, e anche Daniela Frascati. E... ehm... Cristina Caboni, invece, già preferiva... perché ha un altro tipo di letteratura, e quindi preferiva ehm... altre vie. E... noi inviamo i rispettivi romanzi e ci viene risposto che sono interessati a pubblicare. E pubblichiamo.

Quindi, esce "La frivolezza", sono al settimo cielo, perché... Però, esce prima in e-book. Perché Daniele Azzolini [l'editore] ci dice ehm... "Se volete, però in e-book". Ehm... poi ci ha detto "Ovviamente, se dovesse andare bene" ehm, "nessun problema, lo facciamo uscire in cartaceo. Però andiamo un po' cauti", no?. E... accettiamo, tutte quante, inclusa me, esce e-book, dopo un po' di tempo, poco tempo, credo due o tre mesi più tardi, esce in cartaceo. Nel frattempo, nel mentre, con... Carlo sto lavorando per i... come lettrice, per CIESSE. Però mi capita un... un fantasy, che neanche mi piace il fantasy, di cui mi innamoro. Mi rendo conto che può essere molto potenziato se si lavora bene con l'autrice e propongo a... Carlo di permettermi di lavorare a un editing con l'autrice. E ci lavoro. E viene fuori una bella cosa. Tant'è che Carlo poi dopo mi dice "ma perché non facciamo un salto, e facciamo anche l'editing?". Quindi: "Lascia stare la lettura, oppure ogni tanto ti occupi anche della lettura. E ti passo l'editing". Tant'è che con Carlo ho editato parecchi testi, parecchi romanzi. E ho iniziato questa avventura che mi è piaciuta un sacco.

Nel mentre, poi.... sto divagando, sto andando di pane in frasca....

**A:** No, no, ma se hai tempo...

**I:** Sto divagando troppo! Ehm... nel frattempo, sempre grazie a Cristiana Pivari avevamo [pausa] Cristiana Pivari mi ha dato... mi ha dato un suggerimento. M'ha parlato di Sulromanzo<sup>7</sup>. Non so se hai sentito, di... del blog letterario Sulromanzo. Comunque. È uno dei maggiori... ehm... blog letterari... attualmente ehm... con... *Minima&Moralia* sono... insomma, è il quarto, credo, più seguito, d'Italia. E, ai tempi, però, era... muoveva i primi passi e cercava collaboratori, soprattutto per ehm letteratura ehm straniera. Per esempio romena, per esempio inglese, eccetera. Mi sono offerta per la Romania, e per lungo tempo ho... ho... recensivo una volta al mese un libro di un autore romeno. Finché sono... sono... entrata a far parte di questo gruppo, di questo team, ehm, in modo più ehm... preciso e anche loro hanno detto "Guarda, la letteratura romena... lasciamola ogni tanto, perché non attira molto la... la curiosità del pubblico". Anche se ogni tanto, anche adesso, se mi capita, ne recensisco ancora dei libri romeni, anche non tradotti. Oppure tradotti. E, ehm, ho iniziato a lavorare con loro, quindi recensendo.

Nel frattempo, ehm... non so, per esempio, sono andata a conoscere Irvine Welsh, ho fatto un'intervista, un momento bellissimo... è stato una... Chi avrebbe mai pensato che... no? Però, capita a Milano e io sono... geograficamente vicina a Milano, per cui sono la persona più o meno, se non ci sono magari altri disponibili, che va a... a intervistare, per esempio, chi capita... Anche Massimo Gramellini... L'altra volta abbiamo... hanno organizzato un... un... un incontro e quindi ho avuto modo grazie al suo romanzo di incontrarlo. O, non so, Castellitto, ehm, perché era uscito il libro ehm, il film fatto dal libro, quindi, insomma... Mi ha portato verso nuove direzioni, questo iniziale... collaborazione con Sulromanzo.

E quindi, avevo pubblicato... [pausa] tornando indietro, sono veramente una cosa [divago facilmente]... "La frivolezza", lavoravo con CIESSE, e CIESSE mi ha detto, Carlo mi ha detto: "Ehm, non è che hai un romanzo che possiamo inserire, o se vuoi, insomma, parliamone", perché servivano un gruppo di titoli", no?, inizialmente. Perché quando parti devi puntare un po' su qualcosa, però hai bisogno anche di qualche scelta, no?, da offrire ai tuoi... ai tuoi lettori. Nel frattempo, con il gruppo delle ragazze delle riviste, avevamo partecipato a un altro concorso che si chiama IoScrittore<sup>8</sup>, alla prima edizione. E sembravamo delle indemoniate, perché... i giudizi, i non giudizi... [ride] eccetera, eccetera, dove abbiamo conosciuto Giuliano Pasini, per esempio, che adesso è alla terza pubblicazione con Mondadori... eravamo veramente un gruppetto, lì, di... di... di quell'ansia da pubblicazione di cui ti parlavo prima, eravamo *disperati*, "Oddio, cagateci!".

Quindi, ehm, abbiamo partecipato a questo prima edizione, nessuna ehm ha passato il turno, anche perché comunque... ehm... [pausa] come posso dire? Passano il turno ehm... comunque delle letterature abbastanza canoniche. Io fuori tutto fuori che canone. Cristiana Pivari, se tu vai a curiosare il suo romanzo che ha... cinquanta... sì, centocinquanta... che parla di una cosa veramente assurda, cioè, ha fatto, proprio, un esperimento letterario... in verità... e... ehm... uno scrittore... e [...] la letteratura, una... la... una *matrioska* di letterature... perché lo scrittore i cui personaggi prendono vita, e lui entra nella sua storia, contento, insieme ai suoi personaggi, che non si capisce più chi è... che racconta, che... allora: la *matrioska*. Uno ha scritto... Allora: è l'autore Cristiana Pivari che racconta di uno scrittore che a sua volta racconta di uno scrittore... ed è veramente una cosa che detta così è una follia, lei è riuscita a gestirla... però capisci che non è esattamente un romanzo per la... per il grande pubblico! Potrebbero essere in pochi quelli che, che veramente riescono ad apprezzare la... la... la letteratura nella letteratura.

Quindi: nessuno aveva passato il turno, per cui figurati, ancor più angoscia nell'angoscia, però nel frattempo, ehm, questo romanzo che è *La pipa, Mr.Ceb e l'altra*<sup>9</sup>, mi chiede ehm Carlo se non volessi magari darlo alle stampe per CIESSE, visto che la situazione era.. ehm... ehm iniziale... CIESSE m'ha detto "Perché no?", e io ho detto "Effettivamente, perché no?". E allora ho pubblicato con CIESSE, questa... la... la... questo romanzo.

Poi, nel frattempo, mi han pigliato un po' di... di desideri, di... di antologie, di curare delle antologie, quindi è nata "Ritorno a casa" e poi "Io scelgo", e poi nel frattempo ho tradotto il

romanzi di Cezar-Paul Badescu dal romeno in italiano, poi ho tradotto il, il, il romanzo di Dario Fertilio, di questo giornalista del Corriere della Sera, dall'italiano al romeno; avevamo la casa editrice, dovevano uscire, poi la casa editrice ha cambiato comitato e direttore e quindi ehm... non è più andata in porto, spero di riuscire a trovare un nuovo editore... e... poi ho tradotto dall'italiano al romeno le poesie di Severino Bacchin, e... dove abbiamo presentato poi... adesso in dei centri in Romania, presso... ehm... la casa di Mihai Eminescu, insomma a... a... vicino a Iasi, il nostro sommo poeta... Ehm... basta, credo.

Ah, poi ho pubblicato anche *Le ossessioni* [Absolutely free, 2014], che è questa raccolta di racconti... pensa: allora, il mio editore mi dice: “Mi piace come scrivi racconti. Alcuni ti vengono proprio bene. Perché non facciamo un esperimento? Il racconto non si vende, però lo pubblichiamo in e-book”. Quindi ho pubblicato questa... m'ha detto: “scrivi su qualcosa di... di... profondamente poco... ba... ehm... che si tratta poco, che, insomma, non è un argomento tanto amato”. Io, passavo un momento storico, sentimentale, abbastanza ossessivo. E... quindi, ho detto, “Mo' so di cosa parlare: delle ossessioni. Del... dei numeri che ossessionano”. Poi, mi imbattevo sempre in persone ossessionate. Chi da un numero, chi da... ehm... gesti rituali, chi da... ehm... soprattutto da numeri. Persone del tipo “Doveva pagarmi uno, e piuttosto mi ha pagato tre volte tanto per evitare il numero con cui finiva, perché così finiva con 8”, e tu dici “Ma che vuoi dire? Tu devi essere matto, pagare tre volte tante, quanto... per poter arrivare a quell'altra cifra... Va bene... felice tu, felici tutti”. Per cui, mi capitavano sempre ossessioni... allora: ho parlato di questa... una serie, un... una... sono quattro racconti, credo, di... di persone ossessionate, sì, e la ragazza ossessionata, che racconta questo... questa vicenda... [pausa] sì: c'è la ragazza e il ragazzo, i due protagonisti che si alternano, in un... Io parlante... la stessa storia vista da due punti diversi.

[breve interruzione]

**I:** E quindi questa è la... la vicenda... bio... bio-bibliografica.

**A:** Ho capito. Ehm... ti volevo chiedere una cosa. Nel... nel momento in cui tu hai cambiato lingua, no?, che ehm cioè, non lo so, hai continuato a scrivere in romeno o... alla fine hai smesso completamente?

**I:** Ho smesso completamente.

**A:** E il fatto di ehm... non lo so, tu hai condiviso anche le cose che scrivi con la tua famiglia, o... con i tuoi genitori... il fatto di non scrivere più... non lo so, il fatto di non scrivere più nella tua lingua madre ha fatto sì che certe persone potessero leggere e altre no, oppure... che delle nuove persone potessero leggere che altrimenti non avrebbero potuto...

**I:** Sai cos'è che è successo? Che... ehm... dunque. Mia mamma forse, ehm, a livello, ehm, familiare e, e, come costituzione, così, anche della sua persona, non voleva che io venissi illusa. No? E quindi, ehm... né mi appoggiava, né mi stroncava. Però era abbastanza un giudice intransigente. Per cui, diciamo che passare dal romeno all'italiano, non avendo un pubblico, non avendo nessuno con cui...

**A:** Non condividevi con lei le cose prima?

**I:** No, con nessuno. Mai condiviso con nessuno. Imboscate. Te l'ho detto, al massimo...

**A:** Neanche con la famiglia?

**I:** No, no, no, assolutamente. Anzi, temevo i loro giudizi, i loro pensieri, i loro... per lungo tempo non... non mi sentivo... a mio agio raccontarlo... Poi, sai, ehm... [pausa] non vengo da una famiglia d'arti... d'artisti, no? E quindi è difficile comprendere la vena artistica di tua figlia. È difficile comprendere che quello può essere anche un lavoro. Cioè, mia nonna ancora oggi mi chiede “Ma quando ti cerchi un lavoro?”, e tu provi a spiegare alla nonna che stai lavorando, ma per la nonna non... questo non è un lavoro. Questo lo fai come hobby, la domenica, quando non sai che fare. Mentre io, ehm, lo voglio fare come professione, quindi, insomma, e mi pagano per farlo. Ehm... per cui, cosa succede: ehm... Loro non hanno mai capito; in Romania, mio padre, per un periodo, si avrebbe voluto avere accesso a... ehm... a quello che scrivo. Dopo un po' però... ehm... ha

lasciato stare anche lui. Anche perché mio padre è un matematico, un economista, non ha grande inclinazione artistica neanche lui. E non mi sono posta neanche il problema, sai? Non ho percepito neanche il momento del passaggio da una scrittura... da una lingua all'altra. È stato talmente... ehm... quasi... *naturale*, [pausa] mi è venuto spontaneo che non me ne so... Te l'ho detto, avevo grande ansia di imparare molto bene l'italiano. Quello sì. E quindi forse anche per questo non mi sono posta il problema che lingua scegliere. Mi è venuto spontaneo.

**A:** Ma immagneresti, ehm, “La frivolezza” oppure anche *Rigor Artis*<sup>10</sup>, o quello che è, tradotto in romeno e proposto al pubblico romeno?

**I:** Mi piacerebbe! Mi piacerebbe moltissimo, tant'è che ci ho provato a tradurlo, però sono molto infedele. Parto scrivendo quello che ho scritto in italiano, ma poi dico “Ma ora mi suona meglio così” e inizio a scrivere un'altra storia. Con *Rigor Artis*, volevo scriverlo in romeno. Ho scritto ehm... penso un capitolo o due in romeno, però non mi veniva. Si bloccava. Non... non c'era. La parola non era... c'era qualcosa che mi mancava. Non... non funzionava. E quindi... ho lasciato perdere, ho iniziato a scrivere poi in... in italiano.

[breve interruzione]

**I:** E quindi sì, non... non ho... non mi sono posto il problema, proprio, della lingua. Della... sì.

**A:** E invece, come... luogo dove tu scegli di collocare il tuo romanzo, in base a che cosa ehm... lo scegli, cioè cosa ti ha portato ad ambientarlo lì, piuttosto che altrove.

**I:** Allora: questa è una risposta che... [pausa] va bene in modo confidenziale, però [...] anche in modo non confidenziale, non vorrei sembrare pazza. Non lo scelgo. Ehm... quando scrivo, è molto probabile che siano... elementi che mi colpiscono durante la giornata, durante la vita, però quando scrivo, poi, in verità, ho la sensazione di entrare quasi in uno stato di trance, per cui non so fino a che punto io scelga qualcosa piuttosto che un'altra cosa. Ehm... perché non è tanto un atto razionale. Cioè, *accade*. Mi accade, e magari quando rileggo mi rendo conto di aver... scelto una determinata azione, per esempio ho scelto un determinato posto, ho scelto un determinato nome, ho sempre fatica a scegliere i nomi, non mi piacciono mai i nomi, poi arrivano! Per cui, non so, non so fino a che punto sia una scelta razionale. Cioè, praticamente mi... mi ritrovo... Oddio, poi effettivamente se ci penso c'è una motivazione! Forse è inconscia e non me ne rendo conto immediatamente, perché per esempio la Romania, la prima... “Alia”, è ambientato in Italia. Ma però, perché ero in Italia... una ragazza straniera che si trasferisce, quindi in realtà parlo sempre della Romania ma dal punto geografico Italia. E si spiega, psicologicamente, con tutta la vicissitudine, le viciss... che vivevo. Ehm... invece *La pipa, Mr.Ceb e l'altra* è ambientato a Milano, che... che [...] a Milano. Ora, non ho la più pallida idea perché. Forse mi sentivo... far parte di questa comunità e quindi sentivo di elogiare, di raccontare, di parlarne, in qualche maniera...

**A:** Non sono stranieri i personaggi? Perché a volte dai nomi non si capisce bene...

**I:** No, no, no. Tutti... non c'è il dramma. Non c'è il dramma dell'immigrato, no, no. Lì, diciamo, senza drammi. Ci sono... ci sono drammi personali... ma anche perché, allora: più che scelta...

**A:** “La frivolezza”, per esempio?

**I:** “La frivolezza”, invece, non lo so come mai io sia andata a parare su Chisnau e su questo... pe.. parco. Tra l'altro poi sono andata a Chisnau anni dopo a vederlo, il parco. Sono capitata casualmente, perché volevo andare durante il giorno ma... abbiamo fatto tardi, sono arrivata... la notte. E ti dico che mi ha dato sensazioni sinistre quanto quelle che ho immaginato. Questo buio e queste zone, veramente, chiazze di oscurità totale, questo lago... e... è stato veramente... mi ha colpito moltissimo. E mi sembrava veramente fosse tale e quale lo avevo percepito nella mia immaginazione. Questo mi ha molto colpita. Per cui... Chisnau? Boh.

**A:** Quindi non c'eri neanche stata?

**I:** Mai stata, mai avuto a che fare con Chisnau, mai pensato di andarci a Chisnau. Ehm... Non lo so, forse perché ho detto “smettiamo di parlare della Romania”... [fa il gesto di spostare un oggetto immaginario sulla superficie del letto]

**A:** E ti sei spostata di poco...

**I:** Sì, di un millimetro! Non lo so, forse, forse è questo, cerco di darmi una spiegazione inconscia, del perché. Non volevo andare via, forse, dalla Romania, ma non volevo neanche restarci. E dove vai? No, in Ungheria non si può, vado in Moldavia, che alla fine è sempre Romania, che in Ungheria... non lo so, perché non la conosco, hanno un'altra tradizione, un'altra cultura, molto più distante a quella romena, no? Quindi è un po' difficile. L'Ucraina, anche quella, mi è poco nota... Forse per questo, ho traslato poi fondamentalmente la... la... la mentalità romena in quella moldava, che... non è distante anni luce.

La scelta sicuramente è stata ehm... per... per esempio nella “Frivolezza”, questa è stata una scelta voluta, tra ehm... [pausa] Italia e non-Italia. E... ecco. Questo è stato voluto perché... ehm... [pausa] un lettore, quando riceve delle critiche, che io in verità critico la società maschilista nella sua ampiezza, non necessariamente quella romena, e... a mio avviso, l'Italia è maschilista, solo che è un demone velato, non te ne accorgi, però se tu ci pensi è banale, ma è esempio calzante: quanti uomini senti che si domandano “Cosa scelgo, famiglia o carriera?”. Non si pongono il problema, perché c'è una donna che ha già fatto questa... questo tipo di domanda e ha già dato una risposta. È vero, c'è la... il parcheggio rosa, grazie al cielo, perché se no io come vedi devo andare in giro con l'amica per parcheggiare, però tante donne magari hanno la capacità di parcheggiare senza grandi ausili, ma se tu guardi il parcheggio rosa è sempre... per così! [con me mani mostra il parcheggio frontale] Ma che carini! Perché... allora: un'altra cosa sempre del parcheggio: troverai sempre il parcheggio dedicato alle donne, alle donne... che sono mamme. La mamma con la carrozzina, e quindi c'è un parcheggio ampio affinché lei possa manovr... e perché il papà no? Il papà non ha la carrozzina? È vietato dalla legge? È improbabile che lui abbia... ehm... il... la cosa della paternità, no?, del poter andare in congedo pater... di paternità, è fresca! È molto fresca! Ehm... l'asilo. L'asilo, se tu ci pensi, inizia alle otto e mezza – nove, finisce alle quattro – quattro e mezza. Quante donne lavorano esattamente dalle nove alle quattro? No, lavorano tutte di più. E qui... cosa ti puoi concedere se hai un figlio? Un part-time. E... se è un part-time non ti concedi il lusso di essere mamma single per esempio. Per cui devi sempre appoggiarti a un uomo. Per cui la società è un filino maschilista. Perché non crea delle strutture tali per cui dare la possibilità a una donna di poter essere attiva al 100% nella vita familiare e anche in quella sociale. Perché basta fare dalle otto e mezza alle cinque, o cinque e mezza la... lo... la giornata dell'asilo, così una mamma non ha necessità di appoggiarsi su altre... mamme, o baby-sitter o comunque avere un lavoro part-time. Sono dettagli, sono... in Romania, invece, è molto più palese. In Romania, fino a pochissimo tempo fa, e questo è un esempio sciocco ma calzante, per esempio la fellatio era una cosa dovuta, la donna doveva, ma il cunnilingus era una cosa schifosa, se un uomo lo faceva, a momenti perdeva di virilità. Per cui, è una cosa banale, però è calzante! È calzante. Adesso, per l'amor del cielo, si sono evoluti...

**A:** Ma tu intendi dire così nella cultura giovanile, o...

**I:** Nella cultura generale. Allora: il rapporto sessuale era molto simile a questo: missionario, “Mo' io c'ho voglia che sono omo e tu, hai voglia o non ha voglia – poco m'importa, faremo un missionario veloce perché la posizione è proprio anatomica del corpo e mi permetterà di finire anche prima il mio... attività, la mia attività fisica, e... se tu hai orgasmo o non hai orgasmo io non mi pongo il problema. Se tu provi piacere anche minimo, saranno affari tuoi”, per cui... ehm... era una società profondamente maschilista. È maschilista. E lì si nota. Ora è un po' cambiata, per amor del cielo. Sicuramente, adesso... non mi sono fatta fuori tutta Romania né come intervista né come [ride] attività, però te ne accordi dalle... dalle cure che hanno: del corpo, anche ragazzotti...

**A:** Gli uomini.

**I:** Gli uomini, esatto, per cui ti rendi conto da... da come guardano, da come fanno la battuta, da come non si nascondono più dietro a battutacce del tipo “Oh, la prendo, la...” [fa voce “da maschio”] Hanno battute molto più sottili, più fini, quindi... è sintomatico di un cambiamento, senz'altro. Però, fino a pochissimo tempo fa, era una cosa... vergognosa!

**A:** Scusami, non è per interromperti, però questo come lo colleghi a... a “La frivolezza”.

**I:** Io denuncio una società profondamente maschilista.

**A:** È anche un testo molto molto violento.

**I:** Sì. E infatti, però, se tu noti, la protagonista non è la brava ragazza chiusa in casa ehm... santa... alla quale la “brutta belva” arriva e ruba la purità. Lei secondo lei sta cercando l'amore. Ora, la domanda è questa: qualsiasi cosa la donna stia facendo, che sia una poco di buono, che sia una brava donna casa e chiesa, che sia tutto quello che vuoi, non ha forse comunque il diritto di dire no? Provocare o non provocare, ehm, con gonna corta, gonna lunga, tutto quello che vuoi, non ha forse dall'altro lato sempre un essere civile, sempre un essere umano con il quale tu parli, e se c'è il mio... diniego, che non voglio, ti rifiuto, tu non hai il dovere di capire che io non voglio più e questo gioco qua finisce qua? Anche perché al contrario è difficile! Molto difficile! Ci sono le violenze psicologiche, sì, senz'altro, sui maschi, perché... abbiamo affinato un'arte!... ma... di necessità virtù! Perché come fare, altrimenti? Tu hai la forza fisica, io dovrò, per sopravvivenza, affinare qualcos'altro? Per cui, sì, ci sono violenze psicologiche... però, cosa... cosa... cos'è diverso? Che la violenza psicologica la subisce anche la donna, mentre la violenza fisica... è molto improbabile che un uomo la possa subire. Anche per una questione anatomica, proprio! Non c'è la, la, la facilità. Per cui, le donne sono doppiamente, secondo me, vittime. Anche se a parità di violenza... parliamone, perché, insomma, ci sono uomini che sono stati distrutti da donne! Non... non sto dicendo questo.

Però, ecco: tu... ehm... immagina un... immagina: poi, hai letto, quindi lo sai bene... c'è questa ragazza che secondo lei sta cercando l'amore. E sta cercando l'amore secondo lei attraverso il corpo. Perché pensa che il modo in cui, no?, mi manifesto... l'abbraccio, pensa al bacio, e il modo in cui ci si manifesta negli affetti, sia in primis il corpo. Ora, siamo in una società maschilista: l'uomo, sì, attraverso il corpo, ma non che mi tiene la manina. “Io voglio ben altro, dal tuo corpo”. Lei è convinta che questo sia il ponte. Gioca a far la donna quando donna non è. Perché sì, giochi con il tuo corpo, se proprio vuoi. Però devi essere anche pronta per fare una cosa del genere. E una ragazzina, non è possibile... Ora: è vero che abbiamo questo nucleo qua. Però visto dal di fuori, dalla società maschilista che vuole la donna pura, casa e chiesa, considera questa fanciulla... una che si merita qualsiasi destino. Giusto? Perché ha provocato. Perché... è colpa di... di ciò che le accade. Oppure, è esattamente quello... la domanda essenziale, che quella “frivolezza del cristallo liquido” sta proprio qua, è... proprio questo discorso: qualsiasi cosa io faccia [pausa] chi ti permette di diventare un *animale*, che non... neanche un animale, perché una bestia ha un altro tipo di comportamento... cosa ti autorizza a non avere più... *rispetto* del mio “no”? Cioè, se io ho un altro essere civile dall'altro lato, un altro essere intelligente, non potrà, come una *bestia*, trarre, anzi, peggio, *demoniaca*, la cosa, trarre piacere dal mio dolore! Perché è *demoniaco*! Avere un'erezione mentre uno urla. Non può... Anche se il sesso fondamentale è un gioco di potere, è un gioco di “Io ti sto sopraffando, ti possiedo, ti coso”, e poi dopo è lei... però, finché è gioco, ci sta. MA quando non è più il gioco e violi la mia... violi i miei... diritti [pausa] non va più tanto bene.

Però, mi piaceva che fosse una ragazzina dal doppio... ehm, dalla doppia interpretazione. O comunque dalla doppia possibilità dal punto di vista sociale di vederla, perché: perché volevo che veramente fosse uno scerzio, perché è semplice patteggiare o comunque avere delle velleità e voler proteggere una ragazza alla quale... brava, che ha fatto sempre tutto bene, alla quale accade la disgrazia. Ma è molto più difficile entrare ad... in empatia, con qualcuna che non ha, magari, i tuoi stessi valori, ok? Che tu dici: “Ma insomma, dovevi comportarti diversamente! Ti meriti il destino!”. No, che destino? Dove sta il destino? Non è il destino! È la scelta di un cretino, di... di un *demone*, secondo me. Poi, nella Frivolezza, io giustappongo questa... quanto è sottile. Dipende veramente da che punto guardi. Il cattivo, il buono, il... il... non so, la vittima, il predatore, è veramente una questione di... punto di riferimento. E come tu guardi, tu avrai una vittima o un predatore. Relativismo allo stato puro. Einstein mi avrebbe stretto la mano secondo me! [ride] Hai capito?

**A:** Ma... nel rivolgere questa storia poi a un pubblico italiano, e che comunque in un certo senso... tu per esempio credi che ehm... questa ambiguità del comportamento della ragazza sia altrettanto sentita e altrettanto un contrappeso ehm... per il... la mentalità che c'è qui, o credi che ehm... offrendo, appunto, questa storia a un pubblico italiano ehm... l'eventuale, tra virgolette, colpevolezza della ragazza in un certo senso è smussata? Cioè, percepita di meno?

**I:** Sì, sì, sì, secondo me, sì. Se l'avessi pubblicato per esempio in Romania, pubblicato in Romania ehm... quei... quattro cinque anni fa, probabilmente il pubblico avrebbe avuto qualche problema in più, a patteggiare per la... o tifare per la ragazza. Avrebbe molto più... avrebbe avuto momenti forse in cui avrebbe pensato "Beh, insomma... tutto sommato, forse, alla fine, avrebbe dovuto avere un altro atteggiamento se voleva un'altra vita". Mentre in Italia ehm... il '68 si è sentito. Il femminismo, tra peli lunghi e peli corti, insomma, è arrivato. Ed è un terreno molto più facile, su cui poggiare questo... Benché ci sia ancora una vasta... Perché il pregiudizio, ehm, quel tipo di cui parlava Jung, cioè, che trasmettiamo di generazione in generazione, senza volere creiamo un pregiudizio, pensiamo che sia giusto così, e, e, e, ed è difficile anche rendersene conto, di possederlo. Quando on ti trovi proprio davanti una situazione di questo tipo. Per cui, in Italia, per quanto mi... mi è dato sapere, dai, dai lettori, hanno avuto modo di immedesimarsi molto di più. Nella ragazza. Anche perché ci sono tante donne, magari, in Italia, anche più... non necessariamente quindicenni e non necessariamente violentate, che hanno avuto scelte, hanno subito delle violenze, magari, ehm, psicologiche, o comunque delle scelte sbagliate e hanno creato dei giochi, non necessariamente al massacro ma comunque lì vicino, per cui, ehm... questo discorso qua che lei sta cercando l'amore... in maniera, ehm, parliamone, la maniera in cui lo sta cercando, è molto più vicino a una concezione italiana, rispetto a una conce... mia nonna, per esempio – sempre, povera, mia mamma – mia nonna resterebbe di stucco, direbbe "Mettiamola in galera, perché così non..."

**A:** Ma l'hai messa in conto questa specie di discrepanza...nel momento in cui andava a un pubblico italiano... e ci accorpo subito un'altra domanda che, non so se ci vedi qualcosa, comunque, in generale scrivendo, a chi lo immagini rivolto? Cioè ti capita mentre lo scrivi, o mentre lo vai a pubblicare, o una qualsiasi fase, di prefigurarti una sorta di pubblico? O immaginare idealmente delle figure, delle categorie, alle quali tu vorresti che arrivasse o pensi che arrivi?

**I:** La prima domanda l'ho già dimenticata, ma ti rispondo alla seconda, che ho in mente. Ehm... parlavo l'altro giorno con il mio futuro marito giustappunto del pubblico. E... ed è bizzarro quello che accade. Perché scrivi per nessuno, ma vorresti che ti leggessero tutti. Ehm, vorresti che lasciasse un segno in tutti quanti. Però nell'atto dello scrivere è veramente uno scrivere per te stesso. Non hai in mente ehm, neanche l'amico che ti leggerà. Non hai in mente neanche, non so, l'amore della tua vita che non vedi l'ora di passargli le cose "cosa ne pensi tesoro" [ride]. È una cosa talmente organica, un incontro talmente tanto con te stesso, almeno per quanto mi riguarda, che è in un secondo momento quando io non scrivo più ma mi leggo, che divento lettore, e mi metto nei panni di qualcuno che sta leggendo, che inizio a pensare al target. Cioè, questo mi accade con i romanzi. Mentre, se scrivo non so un articolo, o se scrivo un racconto, ho ben presente a chi mi sto rivolgendo. Invece, il romanzo, chiedendoti tanto tempo, chiedendoti tante energie, davvero non riesci a immaginare qualcuno. Ti immagini tu, e basta. Tu e i tuoi personaggi. Sei talmente soffocata dalle loro storie che arrivano, e ti, ti, ti trascinano... davvero, non riesci più a mangiare, non hai fame, non hai sete, non, non, non hai niente! Sei in uno stato di extasy che... manco se fossi fatto... mai provato, però, probabilmente non hai... hai le stesse sintomatologie. È davvero una cosa... Quindi, non hai un pubblico. Per quanto mi riguarda, io riesco ad avere un pubblico quando ri-leggo. E quindi inizio a pensare: "Bene. Ehm... sono adolescenti quelli che possono leggere sta roba qua? Ehm... che volevo dire qua? Quale è il mio messaggio finale? L'ho inserito, il messaggio finale?" E quindi inizio ad andare a tracciare la struttura. Per vedere che non ci siano incongruenze. Creo cioè che solitamente uno crea all'inizio. Io lo creo dopo. Prima scrivo tutta la... l'ossatura. Tutto, tutto, dal primo all'ultimo momento, tutti

i capitoli; più lunghi, più corti, più... quello che vuoi. E poi dopo passo sopra e inizio a vedere: “Bene: mo' l'ho chiamato qua così, vediamo se rimane questo nome. Vediamo che la nonna morta nel primo capito non resusciti” ehm... a meno che non sia un... fantascienza [ride] “al terzo capitolo”. Quindi, vado a ricostruire tutto e a vedere come va. E quindi è lì che mi immagino qualcuno che sta leggendo. E allora magari penso all'amica, allora penso magari a un determinato tipo di persone: non so, a delle donne che stanno vivendo una determinata situazione, nella loro vita. Che in qualche modo si possano ritrovare lì dentro. E quindi di dar loro un qualche tipo di messaggio, comunque farle sentire meno... meno... “la tua storia non è... ehm... l'unica, e comunque attenzione, non prendere certe strade del silenzio”, per esempio, “ perché può essere devastante, questo silenzio, ti corrode”. Quindi ehm... dopo, dopo. Dopo viene anche il pubblico, si materializza nel cervello.

**A:** Ho notato, ora che mi parlavi di... ehm... dell'atto sessuale, ma anche della... ehm... di questa aberrazione di collegarlo alla violenza, al vedere il dolore altrui, alla fine, il tuo *Rigor Artis*<sup>11</sup> è l'espressione massima forse di questa cosa... no?

**I:** Sì. Di quanto il cervello, in verità, e il corpo, a un certo punto riescano a non comunicare più. Tu sapevi che per esempio ehm nell'uomo l'orgasmo arriva dal cervello? È da lì che parte. Biologicamente, ci sono studiosi che... sostengono questa tesi. È vero che c'è... serve un po' di stimolazione, però il... proprio l'input... è il cervello. Quando smettono per esempio di pensare, non lo so, alla nonna nuda sul divano per resistere, capisci?, sono talmente, ehm, cerebrali, che... [pausa] mi sconvolge [ride].

Il discorso è che nella donna, non si sapeva questa cosa molto bene, ma è la stessa identica cosa. Se la donna non è stimolata psicologicamente, cioè il cervello non è stimolato, non c'è possibilità di avere, raggiungere un orgasmo. Per questo io mi immagino queste donne qua, ehm, ehm, romene del 1990, ehm, in cui ehm... quell'uomo...

**A:** Ma è ambientato nel 1990?

**I:** No, no, no, 2011, 2012.

**A:** Quindi è attuale.

**I:** Sì, è attuale. Quindi io mi immagino questa donna degli anni '90 che il marito ubriaco marcio arriva a casa con grande furore, passione dentro di sé, che... la possiede... Ora, lei pensa: “Il suo alito è terr [pausa] terribilmente cattivo”. Non è stata stimolata né fisicamente né cervell... nel cervello, né da nessuna parte. È ovvio che non raggiunge nessun tipo di apogeo, questa povera donna. Mentre lui è talmente disinibito, grazie all'alcol probabilmente, che il cervello rilascerà... un insieme di stimolazioni. Per cui... [pausa] è frustrante, però, una vita così! [pausa] E pensare che questo è il tuo destino. Che tu non puoi fare altro. Che non puoi, non c'è via di uscita, non andrai da nessuna parte, perché hai scelto, questo. [pausa] A me fa proprio paura una cosa del genere!

**A:** Mi puoi dire qualcosa, ecco, rispetto a *Rigor Artis*, lo ambienta in Romania, ma *molto* in Romania, nel senso che non è semplicemente una città romena, è ambientato in un modo che non può essere altrove perché poi si collega alla Storia... Non lo so: come...

**I:** Come mai questa cosa? Come mai sono tornata in Romania?

**A:** E anche questo collegamento di... questa figura di mostro che riappare... però in un'espressione così estrema che è la continuazione anche di... [mi riferisco al regime]

**I:** Ma guarda che non è poi tanto mostro, pensaci! Sandu<sup>12</sup> è un mostro, a tutti gli effetti, secondo me. Vlad<sup>13</sup>, già non è un mostro. Ma perché: ehm, è mostruoso l'effetto. Ma in verità incarna, in un modo esagerato, il pensiero della maggior parte dei miei connazionali nei confronti di Ceaucescu, quando dicono “Si stava meglio quando si stava peggio”. E piangevano disperatamente nel momento della riesumazione del corpo di Ceaucescu. E si sono ritrovati, dopo venticinque anni, in delle condizioni peggiori, effettivamente, dal punto di vista economico, rispetto agli anni di Ceaucescu. Quindi, è mostruoso negli effetti, Vlad, però è davvero l'incarnazione del... pensiero medio e comune romeno. Ed è... [pausa] molto ben ambientato a Bucarest, ma è ambientato... potrebbe essere ovunque nel mondo. Perché: quanti ex-fascisti ci sono in Italia? Ma quanti ex-nazisti ci sono in Germania? Ma quanti ex-.... non so che altra cosa,



nel mondo? Che quindi, con la stessa ehm... violenta prepotenza vorrebbero fare altrettanto, come avrebbe fatto Vlad? Cioè, è... è... come ti ho detto, è mostruoso non tanto lui. O è mostruoso ciò che rappresenta. È mostruoso questa fetta di, di, di popolazione, che vorrebbe riesumare qualcosa che ha *ucciso!* Anche se la Storia, davvero, di, apriamo un'altra grande parentesi, perché è dei vincitori. Nessun vinto ha mai fatto in tempo a raccontare la sua versione dei fatti. Ed è come una relazione fra due: ehm... se si separano, lei racconta la sua versione dei fatti, lui la sua. Eh... è la verità dov'è? Da qualche parte in mezzo, perché è soggettiva, la verità. Cioè, una fotografia... però ci sei tu in mezzo. E quindi... E al contempo, però, Vlad [pausa] incarna anche la reazione che vorrebbero in molti, la rivoluzione. Ma la rivoluzione del sangue! La... la... la... ehm... ehm... “A tutti questi soprusi posso rispondere soltanto con... violenza!” Questo accade in Italia, accade in Romania, accade in Francia, accade un po' ovunque. Un po' meno, un po' di più, però è questo il sentore, no?, di, di, di, “Io non ho più fiducia in voi, non ho più fiducia in nessuno, e non vedo altre vie di uscita, non vedo altri Ghandi che stia qua, in meditazione, per convincervi che non è giusto ciò che fate”. Quindi, Vlad, è, sì, un mostro, però non è altrettanto un mostro umano quanto poteva essere Sandu. Che per scelta deliberata va a fare... lui è un idealista, Vlad! Vorrebbe ricostruire...

**A:** Ma comincia da queste ragazze...

**I:** Certo, perché rappresentano il non plus ultra della decadenza. Perché è il simbolo... Cosa fai per distruggere, ehm... per distruggere una religione? Distruggi... gli idoli. Non vai a uccidere i fedeli. Vai ad uccidere... ciò che pregano. Quindi: se la società odierna prega questi idoli, e vorrebbe emulare questi idoli, io tolgo gli idoli – ho risolto. È per questo, perché se tu noti non c'è grande violenza a livello della descrizione della morte, perché non sto lì a raccontare... è macabro, oddio, tutto quello che può fare con un corpo, però entro in dettagli splash a mo' di, di, di... di... Django che mi piace un sacco... come si chiama, Tarantino. Che ha questo dono del sangue... Non c'è: è quasi una morte artistica, insomma. Soffocamento, non spargiamo sangue da nessuna parte. E questo, anche questo, perché non volevo che chi si... mi sembrava più che sufficiente ciò che stesse facendo con il corpo per aggiungere anche altro.

**A:** Pensi che se tu avessi voluto, ehm, domanda di fantasia: se tu avessi scritto questo testo in romeno, direttamente, presentato in Romania, sarebbe stato un testo diverso?

**I:** Avrebbe fatto molto più... clamore.

**A:** Cioè, nel suo contenuto, nella sua sostanza, sarebbe stato diverso in qualche modo?

**I:** No, no, no. L'avrei scritto tale e quale, questo avrei voluto scrivere, quello che ho scritto in italiano. Ehm, l'unica cosa che sarebbe stata differente, sicuramente avrebbe fatto molto più... ehm... molta più scena. Sarebbe stato ricevuto diversamente.

**A:** Preferiresti, o avresti preferito che questo o altri tuoi romanzi fossero nati e usciti in Romania?

**I:** Credo di sì, giustappunto per il tentativo di scrivere in romeno. Tentativo fallito. Però, forse inconsciamente avrei voluto. Anche se sinceramente [...] non avrei saputo a chi rivolgermi per pubblicare. Ora, ho qualche contatto, eventualmente potrei anche, la Romania, per esempio, se ne è accorta che esisto. Però, ehm, inizialmente, non avrei saputo neanche quale è l'iter. Ma d'altronde non sapevo neanche quale è l'iter in Italia, però... sono molto convinta di una cosa: sono molto hippy nell'animo, in verità, scrivo molto di violenza. Avevo un fidanzato che mi diceva “Ma... un po' d'amore? Ma hai [...] due che si baciano?”. Ehm... nel... no. Praticamente, cosa succede, secondo me. Noi abbiamo... un... [pausa] essendo anime, abbiamo scelto un percorso. Da anime. Prima ancora di diventare corpo. E abbiamo scelto di... seguire quella determinata strada. Con... disgrazie, con cose belle, con cose brutte, con spezzamenti di tutto quello che vuoi, e con gioie. E tu, ogni volta che incontri, che incontri persone, queste arrivano perché tu hai scelto già, e loro avevano già scelto, come energie, che vi incontraste. Perché ci sono piccole lezioni, o magari anche grandi, da apprendere. Hai bisogno di imparare qualcosa attraverso quell'incontro. È un *do ut des* continuo. Magari anche oggi, un tuo gesto mi ha insegnato qualcosa. Magari qualcosa che già [...] conoscevo, però qualcosa su cui magari ci rifletterò e salterà fuori, no?, quella cosa lì inconscia che si manifesta, però senza incontrarti

magari incontravo qualcun altro tra cinque mesi, però perdo già cinque mesi... no? E quindi, è uno stare attento a ciò che si incontra, a chi si incontra, ma anche a tutti i segnali che arrivano. E le cose, se devono accadere, accadono, esattamente come tu hai scelto che accadano.

[...]

Per cui credo che in verità, cosa mi accada? Questa è una confidenza, non lo so neanche. Perché scrivo in italiano? Perché, sì, sicuramente ho avuto questa ansia di imparare bene l'italiano, ma secondo me poiché ho sempre avuto la sensazione che prima o poi sarei arrivata in Italia, secondo me cosa è accaduto? Una maggiore sensibilità nei confronti di queste scelte che tu fai, scelte già prese in precedenza, ti permettono di... [pausa] entrare in un fiume e seguire il fiume. Quindi, non è neanche tanto merito tuo. Cos'è, merito tuo il saper seguire il flusso? No! È semplicemente... magari è merito tuo di non nuotare contro corrente, sì, quello, se possiamo dare un merito a qualcosa... però, qui, è questo che accade... Non so perché sono andata a parare in questo...

**A:** Forse vuoi dirmi che ormai è questa la direzione che hai preso...

**I:** Sì, forse voglio dire che Italia, piuttosto che Romania... Ecco, è qui che volevo andare: quindi la Romania non... non mi chiamava! Non si manifestava, non aveva, non... non... taceva. Per cui, non mi sono – forse per questo mi sono fermata da questi impulsi di scrivere in romeno. Perché non c'era nessun segnalino, nessun... nessun niente. Niente, niente che chiamasse la mia... le mie energie in quella direzione. Sì, dev'essere questo.

Sì, mentre adesso, per esempio, ha iniziato [pausa] a manifestarsi molto più con, con forza, la Romana. Specie da quando ho tradotto da ita... dal romeno all'italiano, ma anche adesso, e anche varie traduzioni mi hanno portato sempre molto più spesso in Romania. Per esempio adesso quest'estate, se riuscirò, che andrà tutto bene, sono stata invitata per un workshop che si terrà con diversi altri traduttori, per cui vengo richiamata verso la Romania, è come se, in qualche modo, volesse... la mia attenzione. Non so in qualità di cosa. Però sta... sta... apprendo in qualche modo le sue attenzioni verso di me. Perché là non esisteva. Ma vedi, è... è, è sempre questo fiume, è inutile... è inutile ehm... e questo l'ho capito dopo il, il, il club delle disperate, delle scrittrici ehm, ehm, invece di desperate housewives eravamo desperate writers, che vuoi pubblicare a ogni costo: se non è il tuo momento [pausa], non c'è niente da fare! Tu puoi impazzire, puoi strapparti i capelli, non è il tuo momento! Non sei pronto! Anche perché arrivare a un determinato successo, devi essere veramente pronto, di psiche. Perché andare su [...] e quando scendi vai in depressione! Tu pensa se questo libro è troppo grande per te. La tua vita normale non ti basta più. Devi essere veramente integro mentalmente, se no caschi nei, nei, nelle, in delle situazioni [pausa] molto spaesanti! E questo è il racconto proprio, dal mio, del più, nel, del mio piccolo, no? Perché lo noti, con un piccolo esercizio di autoanalisi, te ne rendi conto di quello che ti accade. Ogni volta che vai magari a una presentazione di libro che sei la *star* del momento, duecentocinquanta persone, per esempio in Sardegna erano centocinquanta persone che stavano lì ad ascoltarti, poi ti fermano per la strada, ti stringono la mano, si fanno le foto con te, tutto questo... “Oddio”! Quando torni a casa... sei depresso! Perché non ti caga più nessuno. Cioè, sei tornato alla tua vita normale, dove tu sei una persona normale... della quale tu hai bisogno! Perché altrimenti uno – non scrivi più, due – impazzisci a continuare a star così. Per cui hai bisogno della tua normalità. Però, dopo aver sperimentato queste... vette, come fai? Hai bisogno di due giorni in cui guardi Fantozzi. Io... il modo è questo, di tornare nel mondo reale... Sì, assolutamente, la de-connessione e il ritorno nella vita normale, devo guardare, non so, Fantozzi, Il ragazzo di campagna, Bridget Jones, solite porcherie che il cervello non ha bisogno di... di essere utilizzato. Quindi si mette in stand-by, si calma, si acquieta. Quindi io torno la mamma, torno la moglie, torno la figlia, torno... ciò che sono.

**A:** Dimmi una cosa: prima [dell'intervista], ehm, per caso si parlava di Lingua Madre, perché ci siamo conosciute lì. Però, in tutto questo come... ehm... come vivi e che percezione hai di questa categoria di “scrittrice migrante” che è quella nella quale in un certo senso ti trovi, o... ti trovi in

alcuni momenti, insomma quale è il tuo rapporto con l'esistenza di questa categoria? Sia a livello pratico, appunto, di esperienza, sia di percezione...

**I:** Allora, io ho questa idea qua: che in me ci sono veramente talmente tanti... ehm... tante bandierine, che... ehm, ho momenti in cui davvero non sono né italiana né romena, né una né l'altra, né niente. Sono la figlia dell'universo. Che... ehm... cioè, [pausa] quello che è bello, ma è altrettanto come una storia personale. Incontrare qualcuno che arriva da un altro paese, per esempio, non può che arricchirmi. Mi racconterà di distanze che non potrò mai... colmare, neanche se andassi lì a vivere, perché sarà la sua storia personale con un qualcosa di... una tonalità personale e diversa rispetto a quello che posso trovare... in loco, andandoci proprio! Perché avrà sempre il filtro dell'occidente, saprà, saprà raccontarmelo diversamente. Per cui... ehm... è... credo che sia una... la grande... ehm... la globalizzazione sia la nostra grande fortuna. Del non aver veramente le distanze geografiche e di poter davvero raccontarci, con le nostre tradizioni, con le nostre... i nostri bagagli, che torniamo, arriviamo qua, e la letteratura migrante, se la vogliamo definire così, ci dà proprio questo: anche se poi tu arrivi a un punto che... non hai più radici piantate nella terra, hai radici davvero verso... da qualche parte, non so... proprio per Lingua Madre eravamo andate a Chivasso e si parlava di radici, di questo, questo discorso. E... l'avevo detto allora e te lo dico anche adesso perché sono ancora convinta: se proprio devo essere una pianta, non voglio essere un albero, tutto... irradicabile, inter... secco... voglio essere pianta! Pianta in vaso. Mi porti, mi trasporti, mi pianti, mi togli, mi sp... [...], mi metti nel vaso, così mi proteggi un attimino, se proprio dobbiamo essere piante, siamo piante in movimento. Perché... io probabilmente sono nata in Romania ma avevo spirito italiano, magari non è neanche italiano e magari tra dieci anni mi ritrovo, non lo so, in... Congo! Che ne so! Magari è lì il mio destino, è lì la mia scelta finale, è lì la mia... Perché devo essere... ehm, bloccata da... da dei tizi che si sono messi a un tavolino, hanno disegnato una mappetta, hanno detto "fin qua sono io, da qua sei tu, di qua sei tu"... la proprietà! Come il cane che fa la pipì sulla sua proprietà. Ma perché? No! Siamo... coloratissimi, tutti insieme ed è bello se [...] da certe proprietà senza... l'ottusità della proprietà, a raccontarci cosa accade nella mia proprietà. Ed è bello, perché così ci mescoliamo, inventando davvero una bella pizza, no?, con mille ingredienti. È un po' questa l'idea. E questo mi piace della letteratura migrante o comunque degli scrittori migranti che... cercano di raccontare la loro vita, comunque attraverso un filtro occidentale, perché l'Occidente ti *da* un altro tipo di filtro, rispetto a una letteratura ehm... ehm... autoctona.

**A:** In che senso un altro tipo di filtro?

**I:** Io non so di dove sei, tu.

**A:** Io sono russa.

**I:** Sei russa! Io so *ja tebja liublin*. Che bello. Allora, che cosa succede? Per esempio in Romania c'è la letteratura delle persone che sono romene e sono rimaste in Romania sin da sempre, e ha avuto una determinata evoluzione. Quindi: sono rimasti in contatto, un... ehm... a un determinato iter da seguire. Ed è una letteratura... ehm... autoctona. I soggetti che tu scegli sono autoctoni. Ehm... c'è poco il dramma del migrante, della dogana, dell... "Oddio, mo' non mi fan passare". C'è poco... la... la distanza dal... dal tuo paese d'origine, c'è poco di tutta questa cosa che si muove attorno. E c'è poco anche nella letteratura del... ehm... dell'Italia, per esempio. C'è una letteratura universale che arriva in romeno, o se sai una lingua straniera ti arriva in lingua, ma comunque è tutto attraverso un filtro ben delimitato della proprietà. Ti muovi tra... tuoi simili, che hanno le stesse identiche problematiche, che hanno le stesse identiche... quindi sei, in qualche modo, circondato da questa... non so se mi spiego bene. Comunque, sei circondato da una realtà che condividi tale e quale con un altro.

**A:** Sì, l'ho capito, ma ecco, in Italia c'è una certa realtà, no? Che esiste questa... ehm... questo gruppo, categoria, o comunque la si voglia chiamare. E... che tu mi dici in Romania no...

**I:** Eh, no, non c'è. Allora, in Romania c'è lo scrittore romeno che scrive in romeno. Influenzato dal suo percorso personale. [Idem] in Italia. L'Italia ha i suoi scrittori che sono influenzati dalle vicissitudini ehm autoctone, non so, da Gomorra, quello, quell'altro... c'entra un cavolo con tutto

il resto, no? E quindi hanno questi loro problemi e queste loro preoccupazioni, e parlando di questo. Perché: hanno influenze, sì, esterne, però non, non sono un... miscuglio. Sono prodotto auto... DOC, no? Del posto.

Poi arriva colui che è lo scrittore migrante. Che è contaminato di qua, ed è contaminato di qua. Ti porta cose di qua, e ti porta cose di qua. È lontano dal suo oggetto, ma è non è neanche dentro l'altro oggetto. È da qualche parte in mezzo. Per cui si crea sì una nuova letteratura, per forza di cose. Ed è distante da quella romena. Ed è distante da quella italiana. Sarebbe assurdo pensare di essere... far parte di una o dell'altra. Perché è questo il grosso problema che si pone: cos'è la letteratura migrante? Una letteratura a sé? "Non dobbiamo inglobarla perché è letteratura italiana se la scrive un italiano". Di nuovo torniamo, comunque, al discorso della proprietà. "Di qua sono io, mo' ci sei tu", e senza categorie di proprietà vado in tilt. Non possiamo essere letteratura, punto. Dobbiamo... però se proprio dobbiamo avere dei... dei [...], e delle triangolazioni e, e, quadretti in cui metterci, allora sì, siamo una letteratura a sé. Che utilizza il veicolo della lingua autoctona, però mescolano dentro, come proprio su una pizza, Romania e Italia, Francia, Russia, Ucraina... dove arriviamo!

**A:** Se non lo facessero? Quello che descrivi ha molto a che fare con il contenuto...

**I:** Ma certo! Ma anche la scelta linguistica!

**A:** E se il contenuto non fosse legato alle proprie origini...

**I:** Non c'entra niente. Anche la scelta linguistica. Pure... [pausa] conoscendo l'italiano perfettamente, pur arrivando a un punto in cui italiano... pensi in italiano. Tu avrai sempre, ma sempre un'influenza del tuo posto! Potrebbe essere che ti tradisci... in... nell'inversione tra un aggettivo e un sostantivo. Nella topologia proprio della frase. In un modo di dire, magari, che non te ne rendi conto di aver tradotto. E... anche se tu ambienta, racconti del de... del... a mo' di Sciascia della... de... della mafia siciliana, perché ci sei dentro fino al collo, sai di ogni, sai di tutto... lo farai sempre attraverso un filtro... che è il filtro tuo! Del... dell'essere un ibrido! Cioè, una volta che sei stato contaminato, sradicato poi rimpiantato, non rimpiantato, eccetera, eccetera... non puoi fare un passo indietro! Hai fatto un passo sopra! È come un'evoluzione! Cioè... è da accettarlo, non c'è neanche da porti tanto il problema. Sei tutto un miscuglio. Sei... come non ti poni il problema quanto... quanto percentuale sei tua mamma e in quanta percentuale sei tuo padre, altrettanto il migrante non dovrebbe fare questo tipo di ragionamento. Una certa quantità è rumena, una certa quantità è italiana, peace and love. Siamo tutti...

**A:** A te quindi la categoria non disturba...

**I:** Ma affatto! Affatto! Allora: non mi sento... non mi sento... non mi sento letteratura romena. Non mi sento letteratura italiana, e quindi se proprio bisogna che qualcuno dia una connotazione... migrante, per forza di cose. È come se io negassi di essere migrante. No, ho migrato! Ho mollato la mia... il mio paese che mi ha dato diciassette anni di... esistenza ed un certo imprinting, sono arrivata qua, ho ricevuto il nuovo imprinting, si sono mescolati, mo' sono questa! Chissà magari ero un'altra se restavo in Romania. O se fossi nata in Italia sarei stata un'altra. Come fai a quantificare questa cosa? Perché prendersela come se fosse una cosa di basso costo, cosa? Una cosa... ma perché di basso costo? Non è di basso... perché è questo il problema del motivo per cui qualcuno dice "non è letteratura migrante ma è italiana"; perché è come se fosse di seconda mano. Come se la donna, no?, fosse uomo mancato. C'è sempre questo inferiorità/superiorità. È diversità... la donna è diversa dall'uomo. E il... la... lo scrittore migrante è diverso da quello italiano. Ma la diversità non implica... inferiorità/superiorità. Significa un nucleo [...] che è diverso dal tuo nucleo [...]. Ehm... Però, vedi, il, il linguaggio dovrebbe... ehm... aiutarci a capirci meglio. In verità, ci rende tutti donne che... che non si capisce più niente, che siamo tutti complessi, ci perdiamo veramente in delle necessità che comunque sono antropologiche. La necessità della proprietà è... è il bambino piccolo... "è mia mamma", quindi "non la tocchi". Quindi abbiamo insita nel nostro... del creare la categoria, "la proprietà". Perché così sai bene... dove vai, dove ti muovi.

**A:** Oltre a Lingua Madre... tu hai partecipato la volta che ci siamo conosciute, giusto? Poi hai provato anche un'altra volta...

**I:** Avevo provato anni fa, credo nel... l'anno precedente, due anni precedenti [a quando ci siamo incontrate alla premiazione, nel 2013]. Quando si sapeva poco di Lingua Madre, in verità. Ahm... ehm...

**A:** Loro adesso sono diventati più importanti...

**I:** Sì, sì. Adesso è diventato molto più... una realtà. E avevo partecipato con un racconto molto... ehm... quando dico che la letteratura non dovrebbe... non deve essere il tuo problema personale: perché avevo raccontato questo grido, questo problema, qua, del... della ragazzina che si trasferiva, l'avevo scritto molto prima, però l'ho riciclato e ci ho provato, a Lingua Madre. Perché mi hanno detto... Ho sempre rifiutato i concorsi. Adesso ogni tanto mi piglia... Sono veramente spasmodica. Partecipo a duemila concorsi, poi mi disinteresso totalmente, poi magari mi dimentico di vedere i risultati, e ci rimango puntualmente male quando non lo vinco. [...] Guarda, ci resto male. Probabilmente, inconsciamente rivivo quella... professoressa di romeno che mi bacchetta, però nel mio cervello... per cui io mi rifiuto e per cui mi avvicino, proprio un effetto Stoccolma, vado dal mio carnefice, ho bisogno di essere martoriata di tanto in tanto. Quindi avevo partecipato in... ed ero stata soltanto inclusa nell'antologia con un racconto di sta ragazzina che sbraitava, urlava, disperata, il suo dolore, il suo arrivo in Italia, però... non ha fatto niente di che.

Per cui mi ero scordata di Lingua Madre. Poi, invece, avevo partecipato... e non pensavo proprio di vincere. Sinceramente, non pensavo proprio che rientrasse nelle loro corde. Davvero. Perché fondamentalmente... gioco con un numero. Sì, parliamone, ho avuto idee interessanti, forse. Ho avuto idee ancora più interessanti con un gioco con elementi chimici, però...

Però ho partecipato... così, forse perché ogni tanto mi piace soffrire.

**A:** Un po' di tensione.

**I:** Sì, un po' di tensione.

**A:** E poi, così, a qualche altra realtà legata proprio alla scrittura della migrazione non ti è capitato... Vabbè, hai curato tu delle antologie che raccolgono sempre delle autrici migranti, se non sbaglio...

**I:** Sì, esatto, queste autrici rumene che scrivono in italiano, ma perché mi piaceva sempre questa idea di... che ti chiedono sempre di “Come è stata la rottura dalla Romania all'Italia”. La sfida era in questo caso “Ma come sarebbe questa seconda rottura, dall'Italia a Romania?” Cioè, di tornare a casa<sup>14</sup>...

Cioè, praticamente cosa succede, cosa è successa; mi è venuta l'idea da questa cosa, non so se succede, se è successo anche a te, non so che contatti hai. Ti chiedono sempre: “Quando torni a casa?” Come se io non mi fossi mai spostata, non ho una casa qua, qua sono in prestito e casa è lì. Non mi chiedono “Quando vieni in Romania”, mi chiedono “Quando vieni a casa? Questa è casa tua, diamine! Mica lì! Lì sei tra *stranieri*”, no?, questa è la percezione. E allora mi sono domandata. Uno, sarebbe interessante perché loro pongono questa domanda. Due, mi sono domandata: “Ma se veramente dovessi tornare a casa, [pausa] quali sarebbero i miei... sentimenti, le mie emozioni?” [...] Mi è successo che per sei mesi sono andata in Romania di recente, nel 2011, poco dopo la, l'uscita di questa... dell'idea dell'antologia, sono andata in Romania per sei mesi con un'associazione umanitaria, e lavoravo con dei bambini; ero in una zona completamente diversa da dove abitavo io, e mi ha molto colpito questo ritorno con questi bambini disperati, dove tutte le mamme erano... mamme erano andate via, badanti eccetera, e loro mi chiamavano “mamma”. Avevano bisogno proprio di una figura, in un'età abbastanza giovane da fungere da mamma, e, ehm, severa e dolce al contempo, per cui hanno proprio beccato me. Perché vivevano con la bisnonna, con la zia, col fratello maggiore... per cui ho trovato una Romania totalmente distante da quella che io mi ricordavo. E mi ha colpito parecchio. Per cui mi sono detta: “Ma cosa accadrebbe se io dovessi tornare in Romania?” Per quello... quello è un episodio a sé. Però è

stato su questa scia, su questo... incontro, che mi ha molto sconvolto, e... è stata proprio l'idea generale del ritorno. Forse anche perché i bambini chiedevano sempre “Quando torni?”.

**A:** Ah sì?

**I:** Sì. Perché poi sono andata via e quindi... non mi era neanche possibile più tornare. Sono andata con mia figlia, lì. Però era in un'età in cui potevamo gestire questa cosa. Perché andando all'asilo, non vai sei mesi all'asilo, non succede niente... Possiamo fumare una sigaretta?

[L'intervista si interrompe, la conversazione poi prosegue su temi diversi.]

NOTE:

<sup>1</sup>Il racconto ha partecipato alla X edizione del Concorso Letterario Lingua Madre ed è stato selezionato per la pubblicazione in antologia.

<sup>2</sup>Sandu è il nome, nel romanzo *La frivolezza del cristallo liquido* (Absolutely Free, 2010), del personaggio più negativo e violento che abusa sessualmente della giovanissima protagonista.

<sup>3</sup>*Alia, su un sentiero diverso* (Seneca, 2008) è il primo romanzo di Irina Turcanu che parla di una giovane rumena immigrata in Italia.

<sup>4</sup>Si riferisce ancora al romanzo *La frivolezza del cristallo liquido* (Absolutely Free, 2010).

<sup>5</sup>Forse si riferisce al sito <[www.qlibri.it](http://www.qlibri.it)>, dove esiste una community di utenti ed è possibile scambiare, promuovere, recensire libri e discutere di letteratura.

<sup>6</sup>Il romanzo è stato pubblicato da Garzanti nel 2014. Sito del libro: <<http://www.ilsentierodeiprofumi.com/>>

<sup>7</sup><[www.sulromanzo.it](http://www.sulromanzo.it)>

<sup>8</sup>IoScrittore è un concorso letterario online organizzato dal gruppo editoriale Mauri Spagnol, definito sul sito (<[www.ioscrittore.it](http://www.ioscrittore.it)>) un “torneo”, in quando la selezione dei testi è gestita dagli stessi partecipanti.

Al primo turno i concorrenti caricano sul sito l'incipit del romanzo in un file separato, il romanzo per intero, e compilano una scheda dove inseriscono anche una sinossi. Il concorso si svolge in forma totalmente anonima e lo pseudonimo è d'obbligo. In questa fase, a ogni concorrente viene assegnato un certo numero di incipit (circa venti) da leggere e valutare, anche numericamente.

Al secondo turno passano solamente i duecento incipit più votati, quindi i concorrenti, sia quelli passati sia quelli rimasti indietro, possono leggere un certo numero di romanzi assegnatigli per intero. L'editore interviene solamente nell'ultima selezione, composta da dieci romanzi più apprezzati.

I giudizi cui si riferisce l'autrice sono i commenti che ogni lettore può e deve lasciare per valutare l'incipit/il romanzo che ha letto. L'insieme dei commenti – con intento anche costruttivo – viene svelato, sempre in forma anonima, allo scrittore al termine di ogni turno. L'anonimato rende facili giudizi estremi, spesso crudeli.

<sup>9</sup>Publicato da CIESSE nel 2011.

<sup>10</sup>Ultimo romanzo dell'autrice, pubblicato nel 2014 da Absolutely Free editore.

<sup>11</sup>Il romanzo, ambientato a Bukarest, è costruito attorno a dei delitti “artistici” di un serial killer – figlio illegittimo di Ceaucescu e nostalgico del regime – che colpisce giovani aspiranti pop-star, espressione della occidentalizzazione della società romena, lasciandone i corpi in luoghi pubblici e in pose che richiamano grandi opere di arte figurativa. Nella parte finale il killer, che riconosce in una vittima il suo amore d'infanzia, ha comunque con lei un rapporto sessuale prima di ucciderla.

<sup>12</sup>Si riferisce nuovamente allo stupratore di *La frivolezza del cristallo liquido*.

<sup>13</sup>Il protagonista di *Rigor artis*.

<sup>14</sup>Parla dell'antologia bilingue *Ritorno a casa*, CIESSE, 2013. Per una sintesi dei contenuti:

<<http://www.ciessedizioni.it/ritorno-a-casa/>>.

ORNELA VORPSI  
21/04/2015, Parigi  
Durata: 50'

**Anna:** .... Dopo, ovviamente, trascrivo quello che mi serve...

**Ornela:** Sì, sì, lo so. Perché ne ho fatte un po' di interviste nella mia vita.

**A:** Sì, immagino. Molte le ho lette, però ovviamente quelle giornalistiche, diciamo.... appunto, interviste che... hanno questo scopo.

Allora, quello che mi piacerebbe è che tu mi raccontassi, liberamente e come ti va, con i dettagli che vuoi, il tuo rapporto con la scrittura nel senso di come hai cominciato a scrivere, come nel corso della tua vita questa cosa ti ha accompagnato fino a tradursi poi nell'esperienza di pubblicare.

**O:** Ok. Allora... comincio con un'infanzia, molto brevemente, che volevo essere solo una pittrice, ma una pittrice di genio, non una qualsiasi, quindi i miei studi in effetti sono pittura, non c'entrano niente con le lettere anche se ho... ho sempre avuto sin dall'infanzia un grande amore per la lettura. Però, mai e poi mai un desiderio chiaro di scrivere o tutto quanto. Cioè, per me, l'orizzonte era molto chiaro: la pittura. Nient'altro. Ok, quindi faccio questi studi... quindi termino in Albania l'accademia di belle arti, proprio sotto l'influenza dell'Unione Sovietica, perché noi siamo stati evidentemente coalizione con l'Unione Sovietica, poi con i Cinesi, quindi era una pittura molto indottrinata alla... alla Unione Sovietica. Quindi dopo questa scuola, ho fatto l'Accademia, avevo il sogno di fare un'accademia straniera di belle arti, soprattutto italiana... ho fatto l'Accademia di Brera, questo per dirti come sono arrivata alla scrittura, dove, al momento in cui sono andata io là, quindi mi sono presentata, si faceva solo... arte concettuale e... e quello che... che... rinchiude... trasforma... installazioni... cioè io veramente d'impatto non ho amato. Non... cioè mi sono detta: "Visto che non conosco, proviamo a conoscere, poi magari, una volta entrata in questo processo, ehm, rivaluterò meglio se mi piace o meno", perché il mio amore era la pittura... la pittura. Sono stata accolta da un professore che mi disse che la pittura è morta "Qua in occidente è stato tutto fatto", quindi è morta.

Quindi ho fatto comunque questa Accademia, e quindi ho tentato anch'io questa esperienza per vedere un attimo dove mi potevo posizionare in questa arte, che in Albania non conoscevamo. Noi eravamo nate nel realismo socialista, cose che tu magari conosci molto bene: arte, negli interessi, o nel... sostegno della propaganda. Quindi ho fatto quest'avventura di Brera, di cinque anni, dove... [...] piuttosto osservare, ogni tanto partecipai al gioco, però la cosa non mi ha convinta. Quindi... dunque, tutto quello che c'è fuori il dipinto, dunque, non era, per me, qualcosa che proprio... ehm... mi faceva trovare il mio posto, là. Non era... ecco, non era il mio *affaire*. [...] dire "bello", "brutto", senza nessuna nozione estetica non... non mi conveniva.

Quindi poi ho avuto uno scambio tra Brera e Paris 8 Università qua, dunque ho fatto un Erasmus, ho voluto allontanarmi, ho avuto questo chance di ottenere questa borsa di studio [...]... come mi è capitata questa lotteria, non so...

**A:** Ah, proprio una borsa!

**O:** Sì, di sei mesi. Sono venuta qua a Parigi e poi mi sono resa conto che... stavo meglio. Stavo meglio a Parigi. E... che in confronti di là... quindi... essere albanese e straniera è molto più leggero da sopportare, molto più... che... in una città... profondamente multietnica, multinazionale, internazionale, cioè quindi... Quindi mi sono... ho deciso di rimanere qui, ho finito comunque l'Accademia di belle arti di Brera, [...] e sono stata in stand-by. Vengo a Parigi, non ti dico, guarda: non ho una professione, devo... trovare de... devo essere professionista da qualche parte, dovevo trovare lavoro. Quindi mi sono messa nella fotografia. Mi sono detta "Ecco, provo la fotografia". Quindi ho avuto anni e anni di fotografia, ma... che... [pausa] non è

che mi accontentava così profondamente come, come se con la pittura mi misurassi meglio, più profondamente, ecco. Con la fotografia mi sembrava che troppe cose venivano scelte dal... dal caso. Invece nella pittura, guarda, il caso... te lo puoi quasi scordare. In fotografia ogni tanto delle meraviglie... perché c'è la macchina di mezzo! E quindi non... E quindi questo grande désarroi – come si dice désarroi in italiano? - questa grande, questo grande... perdermi, perdersi... ehm... mi sono messa una volta un giorno in un caffè vicino a dove vivevo lì a [quartiere/località] e mi è venuto un piccolo racconto. Che poi avrebbe fatto parte di “Bevete cacao Van Houten!”<sup>1</sup>, no, quindi...

**A:** Quale, per curiosità?

**O:** “Lui e i miei capelli biondi”, non so quale è il titolo adesso<sup>2</sup>, perché, cioè, [...] ma l'ho scritto per... non so, mi è venuto così. E poi, mi sono messa, ho scritto degli altri piccoli frammenti, ma... penso dal grande dispiacere di non potermi trovare nell'arte contemporanea. Ecco. Di quello che si faceva, di quello... non è che... pure, non so, pure di [elenca correnti artistiche] proprio non... non mi toccavano, ecco. Non... era un lavoro che per me era molto al limite dell'assicurazione. Quindi non riuscivo, ero molto outsider, e quindi non so, non sono mai nemmeno andata a cercare la scrittura, come se veramente mi fosse venuta; ho scritto un po' di piccole cose, per puro caso conoscevo uno scrittore francese che si chiama [...] che pubblica con le edizioni [...] e gli avevo letto un po' di cose, così tra [...] italiano, francese... ho iniziato a scrivere in italiano. Perché ahm... [...] in Francia, e la lingua francese, scriverla, cioè...

**A:** Da quanto tempo eri in Francia, scusa forse l'hai detto però adesso...

**O:** Neanche... sei mesi, niente, quindi... il mio francese era pessimo, poi non sono nemmeno andata... cioè, il mio affare non era le lingue, non volevo né parlare lingue, né... scrivere, utilizzare la lingua, cioè io... per me, detenevo una lingua universale, quella della pittura, l'altra ehm... mi, mi... sbrigavo a parlare, così, senza, senza... studiare, ecco. Non mi appassionava. E quindi un giorno, gli ho letto qualcosa in traduzione simultanea a questo ragazzo, signore, ormai, e... che mi ha detto: “Ah, ma... [...], veramente, veramente mi piace, facciamo un... ehm... facciamo una... una prova... prova a tradurli”. Quindi io, perché lui non conosceva l'italiano, io traducevo a lui dall'italiano in cattivo francese, diciamo il francese di una appena venuta, e lui mi traduceva diciamo in buon francese. Però, questo sostegno che mi ha fatto lui, non so, di due settimane per tradurre un racconto, mi è... mi è piaciuto molto, così poi mi sono messa a scrivere quello che poi sarà diventato *Il paese dove non si muore mai*. Ecco. Poi, ehm la ehm la traduzione con lui ehm [si è interrotta] perché evidentemente non potevamo andare avanti, e poi a Actes Sud<sup>3</sup> ho dato il libro direttamente in italiano. Ok?

Però, questo sostegno che lui mi diede era... ehm... una certa terra dove... mi sono poggata e ho potuto... scrivere. E mi sono trovata, con questo libro piccolo, e mi sono detta... Ho provato un certo piacere, una certa difficoltà, ma ero completamente incosciente, cioè qualcuno che proprio... Dico questo, però nell'infanzia ho scritto delle poesie, però mai [...]... Ecco, lì veramente... era un lavoro diverso, quindi... però ho provato un certo piacere. E l'avventura [è proseguita] bene, e quindi io avevo passato il libro alle edizioni Actes Sud, e loro hanno detto “sì”, e poi agli italiani, sono stata molto stupita dalla loro reazione...

**A:** Perché?

**O:** Ah, perché hanno trovato questo libro buono...

**A:** Gli italiani.

**O:** È stata un'asta...

**A:** Ah, sei stata stupita dalla reazione. Perché è stato prima pubblicato in Francia, giusto? Quindi loro già lo... accoglievano in quanto...

**O:** Loro l'hanno accolto, infatti mi hanno scritto in italiano, però già era pubblicato prima in francese. Ero già pubblicata in Francia quando... Perché, non essendo assolutamente nel mondo letterario, dell'editoria, tutto, ho fatto le cose completamente a rovescio. Per ignoranza pura, e quindi...

**A:** Ma ti sei rivolta così, direttamente, a degli editori o...



**O:** Io ho inviato il manoscritto, via postale, e loro mi hanno risposto molto velocemente, quindi... un po' è stato... un colpo di fulmine, penso. Da parte dell'editore. Un colpo di chance. È che lui mi ha detto “Veniamo, troviamoci, parliamo, chi sei, ma cos'è, un manoscritto in italiano, albanese, vivi a Parigi” - anche per loro non era troppo... [...] far l'affare... Ha detto che lo dava in lettura alla signora che si occupava del... del dominio italiano di Actes Sud, parlo con francesismi, eh?, e l'ha fatto. L'ha fatto.

E poi in Italia c'è stato un massacro... asta... è questo è stato meraviglioso: vedere...

**A:** In che senso “asta”?

**O:** Perché di solito gli editori danno il prezzo uno più alto, l'altro più alto, l'altro più alto...

**A:** Ah, tra i vari che avevano accettato?

**O:** Sì, c'erano vari editori e poi la guerra c'è stata tra Mondadori e Einaudi. Perché gli altri più piccoli non potevano pagare... non potevano seguire la... E l'altra in effetti è diventata, più... Bombiani [ha offerto di più], ma io preferivo Einaudi.

**A:** Per qualche ragione?

**O:** Ohm... per ragione, evidentemente, d'affetto nei confronti degli autori che loro pubblicavano. Tutto qua. Perché Bompiani, ma è magnifico però Einaudi per me era un po' più... non lo so. Avevo più...

**A:** E come è stata la... l'esperienza subito dopo, di incontrare il pubblico, cioè di renderti conto che quello che tu avevi fatto ehm... cioè arrivava, arrivava a determinate persone...

**O:** Ah! È stato... altrettanto mi faceva piacere e altrettanto è... era... era un po' difficile, sì, era un po' difficile, perché avevo messo un po'... a nudo, diciamo, il mio paese... sempre secondo il mio punto di vista, e quindi... tanti mi hanno detto che comunque che era un libro feroce, un libro duro... e... che l'avevano amato, sì certamente, però, così... cioè... E era un po'... ogni tanto, era difficile, quando cercano veramente di vedere, con più... alla perfezione, cioè di vedere fino a che punto il sono là dentro, fino a che punto c'è la... la manipolazione della finzione o fino a che punto è l'autobiografia perfetta, hai capito? E questo un po' è leggermente fastidioso. Ma se no, io amo talmente tanto il processo creativo, portare un libro fino alla fine, che questo qua alla fine mi è molto secondario, hai capito? Mi scivola, non è che... Sì, ho temuto molto la reazione dei miei genitori. Quella di mia mamma, soprattutto. Questo, sì, l'ho temuto. Ma il resto...

**A:** E quale è stata la reazione?

**O:** Ah, mio padre [ride] mi ha detto di non pubblicarlo in Albania, che gli faceva male. E mia madre... mi ha detto che aveva letto due pagine... e che, visto che lei è molto... è molto, una grande ammiratrice di Hugo, dei russi, Dostojevski, tutto, ha detto “Sinceramente, non capisco questo tuo successo, perché è scritto in maniera talmente semplice”, perché lei aspettava, non so, Tolstoj, o aspettava Victor Hugo... capito, qualcosa di molto più monumentale. “Son contenta, ma veramente non capisco questo tuo successo”, però ha detto che aveva letto due pagine, e il libro [...], quindi ha optato per la scelta di non leggerli.

**A:** Ah. Ho capito. Ma... perché aveva anche visto, forse...

**O:** Ehm, penso che per una madre, è molto... molto... ho sentito anche miei altri amici... anche quando i figli scrivono una *finzione* completa - io invece avevo portato comunque delle cose vere della vita mia - cioè, per i genitori è molto... difficile a leggere il libro dei loro figli. Perché cercano di vedere dov'è, è in questo personaggio, cos'è che, hai capito?... non hanno la distanza... necessaria, ascoltano assolu... solo se il genitore, non so, è una persona estremamente colta o... o che sia uno scrittore, ma non è il caso dei miei genitori, loro erano ingegneri ehm meccanici, quindi... [...] mia mamma è una grande lettrice di letteratura, ma quando si trattava di leggere quello che facevo io, non aveva distanza. Hai capito? Prendeva tutto pieno così, non riusciva, cioè, in effetti...

**A:** Ti veniva in mente questa cosa mentre scrivevi, prima di pubblicare... Ehm, cioè nel momento in cui scrivevi, ti veniva in mente che... a chi poteva andare questo testo, non solo, dico, genitori, dico anche...

**O:** Ogni tanto, ogni tanto, ogni tanto. Però... c'è un coso che ti viene da altrove, nel senso che... può toccare, può far male, può essere così, non può piacere, può essere cosà... c'è qualcosa che mi spinge, che, che devo andare fino in fondo. Quindi non ci sono compromessi. Sì, ogni tanto mi dico: "sì, [...], aspetta un attimo..." Il pubblico. Ma... mi, mi, mi sfiora. Però cade altrettanto presto, perché c'è una *necessità* che la cosa, o questo processo di scrittura o altro, deve essere portata in termini e come mi viene... come si dice, dictée, come si dice.

**A:** Dettato?

**O:** Dettato. Ecco.

**A:** Però, ehm... immagneresti questo libro ehm... cioè, cosa, al di là di... Perché ovviamente anche in Italia ci sono tanti albanesi che leggono l'italiano, ecc.

**O:** Sì, lo so.

**A:** Qual è il tuo...

**O:** Gli albanesi in Italia sono molto cambiati, è una nuova generazione e quindi da loro sono stata accolta con molto molto entusiasmo. Sono veramente una generazione che... sono venuti piccoli in Italia, sono cresciuti... Ma gli albanesi quelli lì della mia generazione, o certi che sono rimasti, eh, sono stati molto... molto feriti. Tanti, eh? Tanti non l'hanno amato. Quindi è stata una cosa molto partagèe, molto divisa. Tanti... cioè, già che scrivevo in italiano l'hanno preso come un tradimento, invece per me una lingua è uno strumento, io mi sento *interamente* albanese, cioè scrivere in italiano o in francese per me non cambia come, come io mi sento, hai capito? Assolutamente. Cioè, per me è un mezzo. Ecco.

Ehm... e la... ehm... non ho questi... non... non porto in me questi... questi confini del nazionalismo. Per niente. Non mi interessano. Non... capito? Cioè, adesso per esempio, ho lasciato l'italiano, scrivo in francese, l'italiano non lo reggo più, ma...

**A:** Ma ecco, come la percepisci l'idea dei tuoi libri tradotti in albanese e rivolti agli albanesi che vivono in Albania? Rispetto a quello che ricevono tutti gli altri, che si trovano al di fuori, e che invece tramite i tuoi libri hanno un contatto con l'Albania che non conoscono, o che vogliono... che hanno l'occasione di vedere da un punto di vista...

**O:** Ma io penso che adesso li può leggere diff, differemente, in maniera diversa, perché è passato di tempo, capito? E certi diranno "Sì, sì, a quell'epoca era così come lo racconta lei" et voilà, e adesso in effetti sono... ehm... è un po' lasciata la storia, lasciato addirittura alle spalle a quella... quindi lo possono... leggere differemente. Però come per ogni cosa, ci sarà sempre chi lo ama e chi non lo ama. Ma... Certo di speculare, anch'io, perché proprio non so quegli albanesi come la possono vedere, come possono leggere... [pausa] Però penso questo. Che è molto cambiata l'Albania. Molto molto. E... è un periodo di transizione totale, e quindi ci sarebbe una... stanno correndo per poter ehm... essere al livello economico capitalistico, cioè, non so nemmeno se... se... se staremo a [...], un libro così, no... sono altrove, sono altrove, oggi. Quindi, ma ti posso dire fino [...] quegli anni...

**A:** E tra il pubblico francese che tu hai avuto immediatamente, diciamo, con la pubblicazione di questo primo libro in francese, e rispetto al pubblico italiano che poi hai incontrato, ehm, hai percepito qualche differenza?

**O:** Gli italiani mi hanno dato molto di più. Gli italiani mi hanno dato molto di più, *malgrado* la difficoltà che hanno avuto con l'Albania, con gli anni della nostra migrazione, di tutto quello che è successo, quindi... sì, sì, mi hanno dato molto di più. Per diverse ragioni. Penso... [pausa] perché dovevano essere molto più vicini a quello che io... racconto, di animo, di sensibilità, i francesi ehm... generalmente sono... un po' più seri e più... imponentes, come si dice... più... voilà. E quell'Albania, per i francesi, è come qualcosa... scordata, troppo... hai capito? Cioè, loro ancora hanno i conti col Nord Africa, ehm... e e quindi devono... o vedere con, con le loro ex-colonie... Invece noi, per l'Italia, eravamo molto presenti, quindi magari anche questo; poi, scrivevo anche in italiano. Anche per [...] sono stati molto più sensibili. Ma anche in Francia il libro è stato accolto bene, non posso dirti... però, ecco, nel Mediterraneo ci si incontra. Non è stato lo stesso

incontro. È vero che siamo molto più simili, Albanesi-Italiani che Albanesi e Francesi, loro hanno un altro, un'altra cultura, un'altra... un altro temperamento.

**A:** Quindi dopo “Il paese dove non si muore mai” come è andata? Anche per te, hai considerato anche la scrittura diversamente, forse? Non lo so... Come è continuata...

**O:** Ah... mi sono detta “Che meraviglia! Che meraviglia, sono scappata dall'arte contemporanea! Che bello, ecco posso richiudermi nella mia solitudine, non devo essere nella mondanità... e lì è cominciato che mi sono messa a scrivere. Però... ehm... è stata abbastanza dura, per quanto mi riguarda. So che c'è gente che per scrivere, gli viene, non so... Per me... con piccoli piaceri, con piccole grazie, ma... Abbastanza... Ma ho continuato, perché avevo la necessità di... di essere in un processo creativo, una necessità *vitale*. E visto che non era più la pittura...

**A:** Non dipingevi in quel periodo?

**O:** Assolutamente no. E, quindi, la scrittura, se vuoi, ha un po'.... preso quel posto, o ha riempito un po' questo vuoto, e mi ha dato una giustificazione... di essere. Perché alla fine non c'è bisogno di giustificare la sua, propria vita, si è – si è, punto e basta, [...]... Ma io, non so, avevo bisogno, ancora, *davantages*, di giustificare la mia esistenza a me stessa, è così. E per me la pittura e la scrittura, non ti so dire di più, era un'evidenza con la quale dovevo... fare i conti. E quindi... visto che il primo libro è stata una bellissima esperienza, come è stato anche ricevuto, tutto quanto, così ho continuato, meno male, ho continuato.

**A:** E quindi... ho capito. Ehm...

**O:** Fino al momento che ho dovuto lasciare italiano. Perché....

**A:** Quando è successo e come è successo? Me lo vuoi raccontare?

**O:** Mah.... uhm... insomma, ho scritto tutti questi libri in un decennio, quindi vuol dire: vivendo a Parigi, ehm, scrivevo una lingua che non la vivevo più. Ma mi era molto più facile, molto più flessibile, molto più malleabile che la lingua francese. Tutt'ora, mi sembra. Però, mi pare che cominciavo a fare molti francesismi, che quindi la lingua francese comunque mi aveva un po'... scossa, scosso per bene il mio italiano. E... e non... ero in bivio tra queste due lingue: italiano e francese. E per l'italiano, poi, sono due lingue false sorelle. Cioè, appartengono allo stesso gruppo, somigliano entrambe in tanti aspetti, ma... in tantissimi altri sono completamente diversi, diverse. Completamente lingue diverse. E per esempio la lingua francese è molto più rigida, non ti lascia totalmente distorcere come vuoi, i francesi non ti lasciano in ogni caso, ti diranno “non è francese”, non scherzano. Invece con gli italiani era molto più... divertente dal punto di... da questo punto di vista. Ma visto che poi, arrivata in un punto, che... dovevo riflettere per una preposizione ehm... “si scrive così in italiano?” perché il francese mi... comprometteva tutto, e poi... mi sono detta che non potevo più reggere l'italiano. Anche se mi ero data da fare a leggere in italiano, però non puoi negare la società, quindi la mia vita sociale, di ogni giorno, si svolge in francese. Non posso... Avrei potuto tenere l'italiano se fosse la mia lingua madre, puoi, puoi tenere con libri e tutto quanto. Ma io ho vissuto pochi anni in Italia, ho vissuto cinque sei anni in Italia, e poi non avevo fatto studi sulla lingua, non mi interessava assolutamente, quindi sono stata veramente in una posizione molto assurda e... e quindi un giorno ho dovuto fare una scelta... imposta, nella vita, voilà, perché penso che se avessi vissuto questi... ventiquattro anni, ormai, il mio italiano sarebbe stato corretto. Ma io solo cinque o sei anni. E... e poi, non potevo andare avanti con l'italiano, con tutti questi anni francesi, qua, con tutto questo... intrusione, invasione della lingua francese, questo miscuglio... che non ho saputo... gestire.

**A:** L'editore ti ha mai segnalato qualche evoluzione di questo tipo o te ne sei accorta tu da sola?

**O:** No, l'editore mi ha detto che facevo molti più francesismi di prima. Molti più francesismi di prima, e se prima producevo un italiano che... loro non potevano capire da dove veniva, perché evidentemente parlando più lingue ehm... si fa una sorta magari di miscuglio... io non sono... non ho nessun merito, capisci, cioè, se fossi italiana scriverei un italiano ortodosso, perfetto, tutto quanto, salvo se voglio passare... fingere certi limiti con uno scopo ben preciso. Ma quello che io producevo, era dovuto a... a queste lingue apprese... e all'inizio loro lo trovavano anche

interessante, [...], tutto quanto, ma... effettivamente, quando avevo dato il libro, mi aveva detto “Ah! Che francesismi!” e questa cosa mi ha molto fatto paura, e quindi io ho optato...

**A:** Non continuare a scrivere in italiano.

**O:** Voilà.

**A:** Ma in francese non hai pubblicato qualcosa di scritto direttamente...

**O:** Sì, *Tu convoiteras*, e in italiano adesso esce da Nottetempo, perché Einaudi non mi voleva in traduzione, esce da Nottetempo e si chiama... *Viaggio intorno alla madre*, quindi adesso è al salone di libro... Ho pubblicato da Gallimard, non so se li conosci, però... in francese. Voilà.

**A:** Ma è sempre ambientato in Albania?

**O:** No, infatti niente a che vedere.

**A:** E come mai credi che sia, ehm... diciamo, che questo sia cambiato in questo momento?

**O:** Ma perché mi sembra che ho scritto due o tre libri dove portavo avanti delle storie albanesi, e... a un certo punto mi sembra che ho detto tutto quello che avevo da dire sull'Albania e che avevo altre cose che mi interessavano, ecco. E poiché sono andata avanti, la mia vita, e nella mia via, ho portato avanti quelle cose che mi interessavano, ecco, quindi... quest'ultimo libro francese che sarà presentato in italiano ehm... è un viaggio attorno alla madre, della madre, questa figura della madre. Quindi un po'... mette... si dà tutto intero, senza nessuna... cioè, vedere tutto quanto, cosa può essere questa madre. E... in francese si dice [...], cioè “non ha altra scelta”, il bambino. Quindi è, è dato, insomma. [...] E quindi... e questo mi interessava tantissimo. Questo, questo terreno minato, per me, che una madre può essere... ehm... meravigliosa e altrettanto distruttiva, tremenda. E... io faccio un viaggio in questo secondo, in questa seconda parte. Cosa può essere una madre per un figlio.

**A:** E non c'era... da parte dell'editore qui, o, in genere, non avevi preoccupazione anche per questo cambio di rotta? C'erano aspettative che tu, magari, sviluppassi sempre una stessa... ehm... linea... o...

**O:** Sì, sì, sì. Ho avuto una grande paura di dare un libro in francese. Grande, grande paura. Già prima davo una storia tremenda, perché è una madre che... ama suo marito, ama suo figlio, che ha un amante, che non lo vede da lungo tempo, che non lo amo ma che subisce l'attrazione, e ho trovato un deus ex machina cioè voglio dire, il bimbo è malato ma è bebè nourissant, quindi due o tre mesi, non so, dai sei mesi in poi... e quindi si ammala e quindi lei deve fare una decisione entro stare con il figlio malato e non portare all'asilo nido o andare a vedere l'amante. Opta per la scelta di una deus ex machina, nel senso che lei da una dose di [nomina un farmaco] in più, dà anche un [altro farmaco] al bimbo, quindi può essere a rischio che...

**A:** Che cosa comporta questo...

**O:** È un ansiolitico, ansiolitico, ok? Perché dorma. E lo mette in asilo nido per vedere l'amante. Quindi è una forma di tragedia, nel senso che lei se ne rende conto che ama il marito, ama il figlio, ma fa una scelta verso qualcuno che non ama solo per una forma di attrazione, di mancanza, ma... mette in rischio veramente tanto. Questo, per esempio, [...] dei medicinali, per porre la questione cosa può essere una madre. Che mi interessava *tantissimo*. Perché la madre per me è stata... qualcosa di immenso e molto importante e... e quindi... ci ho molto riflettuto, a proposito, non potevo, insomma, non potevo essere indifferente a una figura così, ecco. Quindi, voilà. Quindi già davo un... una... un soggetto tabù. Insomma, una madre che da un... ansiolitico solo perché vuole vedere un amante, quindi... difficile da gestire, non è politicamente corretto. E poi è in lingua francese, quindi sono stata un po'... però... il mio editore francese, nuovo con cui l'hanno pubblicato, ha detto “Il libro c'è”. Poi Ginevra Bompiani, di Nottetempo, lo ha amato tantissimo, quindi è stata lei che l'ha... che l'ha tradotto, cosa che mi onora tantissimo, perché lei è una scrittrice... eccellente, una donna [...]. È la figlia di Valentino Bompiani, della casa di edizioni... Quindi da questo punto di vista ehm... Ginevra è mille volte più preziosa di Einaudi. È una vera editrice, Einaudi da un po' di tempo è stato comprato da Mondadori e da Berlusconi, e fa delle scelte molto più commerciali. E quindi per questo, perché anche Andrea... di Einaudi mi ha detto che il mio libro è il migliore libro che ho scritto, quest'ultimo in francese, ma lui non lo

poteva fare, perché dovevano guardare le vendite. Quindi Einaudi è molto cambiata, non è più Einaudi... Einaudi è di Berlusconi, cioè Mondadori è Berlusconi. Non è più Einaudi di... di... [pausa] un'epoca fa, quindi... di autori che sceglievano veramente [...], ora stanno lì tutto il tempo a contare, lì a fare, perché viene Marina Berlusconi che... li distrugge.

**A:** Dimmi una cosa: secondo te, c'è qualche relazione tra il fatto che hai cambiato lingua e hai anche scelto di dedicarti a... diciamo...

**O:** Un altro soggetto. No, perché anche in italiano ho dei libri che trattano un altro soggetto. Per esempio quello che avevo scritto "Fuorimondo", non ero già in Albania, anche se tutti... Io ho, ho cercato tanto per un posto che... non do il nome. Tanti hanno visto l'Albania ma non si trattava...

**A:** Beh anch'io in effetti l'ho immaginato

[ci sovrapponiamo per qualche secondo]

**O:** No, no per niente. Per questo ho optato per uscire...

**A:** Ma i nomi dei personaggi?

**O:** Sono piuttosto biblici, Tamar, questi qua...

**A:** Perché infatti io leggendolo l'ho immaginato in Albania così, per inerzia, però i nomi, mi dicevo "chissà se questi nomi sono..."

**O:** No, no, Tamar, Rafael, sono tutti nomi biblici. Volevo entrare con una cosa molto più universale, che non apparteneva... a nessuna, nessuna terra, ecco. Ma io so che sapendo che io sono albanese e i nomi che comunque non erano italiani... avevo pensato... E... ero già, diciamo, uscita. Perché mi sembrava che quello che avevo da dire sull'Albania l'ho detto; e non potevo stare lì a farmene un affare dell'Albania, se non mi viene più niente da dire, ecco, ho altri temi che mi sono... cari.

**A:** Ma chi ti legge si aspetta che tu continui o, al di là di... di dove vorrai ambientare la tua opera... sarà interessato a seguirti.

**O:** Non lo so cosa può interessare la gente. Se lo sapessi, glielo darei per una volta, così diventava un best seller... [ride] Non lo so. Ehm... Giusto per avere un atelier di pittura. E più gatti. Ma... non lo so. Ma... ehm... [pausa] di sicuro gli ho dato dei libri, anche questo, l'ultimo, dei libri che, di sicuro, questo l'ultimo, non sono dei libri facili. Non sono libri facili. [...] questioni, pongono delle questioni, e normalmente, in generale, da quello che vediamo di quei libri che si vendono tanto, il pubblico, o il lettore, ha bisogno delle cose che lo distraggono, che lo divertono, entertainment, e, beh, quello che porto, purtroppo, o per fortuna, non è entertainment. E... e quindi non, non so, non so cosa cerca il pubblico, io vado avanti per la mia via come... Cioè insomma, l'unico parametro che ho, in questo *affare* di scrittura e di pittura è una forma di onestà con me stessa. E questa è l'unica misura. Poi, una volta che l'ho dato... non dipende più da me.

Tu sai a chi somigli?

[ci si distrae dall'intervista parlando d'altro per qualche minuto]

**A:** Senti, ti volevo chiedere anche... parlare anche di un'altra cosa. Ecco, tu parlavi anche di contenuti, e di cosa intrattiene o... al contrario di cosa può essere scomodo, difficile... ehm... Diciamo, nei tuoi testi, molto spesso ci sono delle dinamiche violente, no? Come... che rapporto hai tu con questo tipo di contenuti, che valore gli dai nei testi...

**O:** Sì, sì, ho capito. Senti, ti risponderò che: non faccio nient'altro che... trarre... trarre da me quello che mi viene e quello che vivo o che vedo e che osservo. Quindi, se qualcosa di violento, dunque, si nota, o di feroce, nei miei libri, è perché l'ho percepita. Non... non... non sono io, dunque, la, la *madre* di questa cosa... perché quando io sono venuta al mondo, il mondo era *già* là, con le sue regole, non regole, con la sua violenza, non violenza, meraviglia, catastrofi e terrore. E quindi, se vuoi, io... in quello che porto, porto questa cosa. Di sicuro, magari, la violenza mi ha toccato, magari più... ehm... e dunque mi ha... mi ha, mi ha dato... il desiderio di parlarne di più, ok? Ehm... [pausa] penso che ho scritto quello che... ho scritto quello che mi è dettato. Quello che

mi viene, quello mi è dettato. Non è che sono rimasta lì a dire... “Oh, come lo farò, come cercherò di farlo più violento, meno violento”. Ho fatto quello che ho potuto.

**A:** Ma quindi pensi che ti tocchi particolarmente questo aspetto, lo riconosci anche tu che... che sia presente, che abbia un peso...

**O:** Ma io penso che, comunque, la violenza... sconvolge più che, della... della meraviglia. Anche la meraviglia sconvolge, ma con la meraviglia sono terrificati perché parte, subito, eh?, si disfa... Non lo so. Perché... ti dico: non è che sia così tanto cosciente quando scrivo. C'è una forma di coscienza o di amministrazione, ma che viene dopo. Però, è una forma che... che, che ti esce, che... che mi viene là e che... magari in un secondo o terzo tempo posso riflettere, leggere, amministrare meglio, ma devo seguire qualcosa che mi viene, ecco. Cioè, quindi... è violento, non è violento, è bello, è dolciastro... non lo so: faccio quello che... che mi viene in una maniera organica.

**A:** Ho capito. Guarda, ti chiedo qualcosa che ora non c'entra. Come... ehm... come, come vivi, se vivi o se hai vissuto, ehm, l'essere collocata in una categoria che può essere quella di “scrittrice migrante”?

**O:** Oh, sinceramente non mi piace per niente. E quando mi hanno messo due o tre volte con scrittori migranti ho detto “basta”.

**A:** Cioè, intendi dire a degli incontri?

**O:** Sì, sì. Perché per definizione la scrittura... [pausa] diciamo il mestiere, non so se è un mestiere, è una strada, un cammino, un processo talmente *individuale*. Però adesso vogliono fare una categoria, perché sono stranieri... Io ho visto migranti che la mamma è somala, il papà è somalo, lui è nato e cresciuto in Italia, cioè per me non è migrante, cioè proprio di madrelingua italiana, se vai a scuola... Quindi non so.

**A:** Hai conosciuto...

**O:** Sì, sì, ho visto altre persone. Sì sì, ho visto perché mi avevano invitato ma fino a un certo punto, poi ho detto “basta”, ho detto, “[...] questa storia”.

**A:** Non hai creato particolari relazioni, oppure non ti sei sentita tu parte di questo...

**O:** Ah, no, no, io mi sento parte a feeling, se una persona mi piace, non c'entra niente con... va a incontro. Può non essere scrittore, può essere che ne so io quello che fa pulizie di strada, dipende che cosa si crea nell'incontro, non... Non mi interessa. Ho visto tantissimi scrittori, anche buoni scrittori, che umanamente, o di incontro, non mi sono assolutamente interessati, come ho visto della gente che... semplice e che... È una chimica, anche, l'amicizia, diversamente dall'amore ma però c'è una chimica che... no. Ehm...

**A:** Ma... non lo so, in Francia, da questo punto di vista c'è differenza rispetto all'Italia?

**O:** Cioè, a proposito di scrittori migranti?

**A:** Sì, la categoria, diciamo. Se il mondo letterario...

**O:** Lo ha vissuto prima dell'Italia. Lo ha vissuto prima dell'Italia con Samuel Beckett, con Cioran, quindi hanno dei precedenti. Quindi non... non gli fa né caldo né freddo oggi qualcuno che parla e scrive in francese. In Italia non, l'Italia non era una terra di... di migrazione fino a vent'anni fa. E quindi non avevano non... Invece i francesi per storia, visto che hanno avuto le colonie e tutto quanto, che poi hanno sbarcato qua, hanno incontrato il problema dei, della gente straniera, che hanno... ehm... [pausa] scritto in francese, che hanno appreso questa lingua, utilizzato questa lingua, quindi i francesi proprio non... non mi sembra che interessi così tanto.

**A:** Quindi qui non ti capita di trovarti in degli eventi...

**O:** Non esiste neanche, non... non... eventi “scrittura migrante”, in Francia, no. Assolutamente. È l'Italia che ha fatto un affare... cioè ha fatto una cosa, “scrittori migranti”, si sono sentiti un attimo lusingati, che usano la lingua italiana. Chissà.

**A:** Ma tu credi che in Italia questo sia dovuto solo al fatto che la migrazione sia una cosa recente?

**O:** Ah, sì, certo, perché prima chi poteva... non ci sono stranieri che hanno scritto in italiano. Non è che... questi ultimi vent'anni ci sono stranieri che scrivono in italiano...

**A:** No, io intendo questa particolare attenzione, o il fatto di definire questo gruppo...

**O:** Ah, perché hanno avuto degli stranieri... che questi vent'anni hanno avuto una migrazione più forte, gli stranieri che si sono inseriti in Italia e che poi hanno scritto in italiano, e quindi la... gli italiani hanno detto “tien”, si sono sentiti... ehm un po'... come si dice stupiti, che, voilà, la loro lingua subisce alla sua volta quello che ha subito il francese e l'inglese, da tutti i migranti che l'hanno spostata e l'hanno mossa da tutte le parti. I francesi non te lo lasciano tanto fare. Però per esempio la lingua inglese, che è stata... lavorata da tantissime [lingue], per definizione gli Stati Uniti d'America sono... tous, ils sont tous les emigranti, eh, quindi è stata una lingua spostata, fatta, manipolata, storta, fatta una lingua estremamente ricca. In Italia questo fenomeno non... non... non esisteva. In Francia invece sì. Però i francesi non hanno... non... per i francesi non è stata una cosa così da... hanno detto che Beckett è un grande scrittore, ehm... ma non si sono fermati per dire “tien”, uno scrittore migrante. O... voilà, o Cioran. Li hanno inseriti nel loro patrimonio di scrittori, sapendo che scrivono una lingua che non è... la loro, però non è che hanno fatto una categoria, per dire “Voilà, questa categoria è 'scrittori migranti’”. No. No.

**A:** In Albanese... hai scritto... non so, sei mai tornata a scrivere, o ci pensi?

**O:** Ah, no, no, no! Non... non mi viene proprio. È una lingua – magari questo l'avrai letto in qualche intervista non lo so se ti è mai capitato - è una lingua... ho bisogno di una lingua sprovvista di infanzia. Una lingua che non porta l'infanzia. Con più distanza ehm... mi è più sano... e... e mi è più facile. Quindi ho bisogno, ehm, conosco [...] scrittori hanno bisogno assolutamente di [...] della lingua madre, senza di questo soffocano. Io ho bisogno di una lingua dove... l'infanzia e famiglia sia completamente sottratta e tolta.

**A:** Ma non è un paradosso, c'è molta infanzia e famiglia nei testi...

**O:** Ma io posso scrivere questa infanzia solo perché sottraggo questa lingua. Se no... non potrei. Se no, mi soffocherei di... di... rivissuto, di tutto ciò... no. Quindi la lingua straniera è proprio una maniera, no, un mezzo perfetto per raffreddare tutta questa magma incandescente. Dipende che rapporto ha uno con la sua infanzia, capito? Cioè, la mia comunque era particolare, ehm... tosta, dura... cioè, quindi... c'è una ragione che io metto da parte questa lingua. Eppure è una lingua che parlo ogni giorno.

**A:** Ma la parli... sai, te lo chiedo anche per curiosità, perché non lo so, tanti nel tempo, piano piano, parlando sempre solo di cose quotidiane, così, impoverisce...

[ci sovrapponiamo]

**O:** Mah, senti, sinceramente, non penso perché ho più contatti albanesi... [pausa] adesso, non mi sono provata in un libro, non so cosa darei per un libro... [non intende esprimere desiderio]

**A:** Ma non hai mai provato, neanche a scrivere, per curiosità...

[mi interrompe]

**O:** Proprio per niente. Non è una curiosità che... E poi sono una molto, molto persona ma è una curiosità che proprio [ride]. Zero, non mi interessa assolutamente, nessun interesse. Non ho nessun interesse. Non... E, visto che comunque cerco di seguirmi in una maniera più sincera possibile, perché dovrei farmi un... cioè... faccio già tanti di sforzi, nella vita, quindi perché mi devo... se non ho voglia... Cioè, è questione proprio di [parola in francese], di voglia, di desiderio; non c'è. Quel desiderio non c'è.

Quel desiderio, adesso... sto ancora, per esempio, con queste due lingue, tra italiano, francese, anzi l'italiano l'ho lasciato da parte, però quando noto, la mia agenda, le mie cose, non mi rendo conto di aver scritto in italiano. Anche se l'italiano, poi, ora non faccio più caso, scrivo con errori, scrivo con errori, cerco di tenere il francese, hai capito? [mormora] però l'albanese no. Proprio... Magari, mi deve ricordare le cose che non amo, un vissuto che non amo. Di sicuro... un paese che mi ha distrutto la famiglia, e quindi... non mi interessa. Eppure, cioè, il popolo albanese, cioè, l'Albania sono andata a vedere, e amo, mi mancano.

**A:** Ma tu ci torni?

**O:** Ci torno.

**A:** Spesso?

**O:** Spesso no, sono tornata due anni fa. Sono stata...

[L'intervista scivola nella conversazione e termina]

NOTE:

[1](#) Pubblicato da Einaudi nel 2010. È una delle ultime pubblicazioni dell'autrice.

[2](#) Il racconto si intitola proprio *Lui e i miei capelli biondi* (Vorpsi O., 2010, *Bevete Cacao Van Houten*, Einaudi, Torino, pp.101-107).

[3](#) Il libro è stato pubblicato in Francia, in versione tradotta, prima che in Italia (Einaudi, 2005).

[112](#) Sobrero 2008, pp.18-19.



Gli elenchi che seguono propongono una selezione di titoli ritenuti essenziali nell'ambito di questa ricerca, distribuiti per aree tematiche di maggiore rilievo. Per ragioni di sintesi, si è preferito indicare singoli saggi e interventi facenti parte di volumi miscellanei solo qualora i volumi non fossero stati utilizzati più ampiamente. In quest'ultimo caso, si è preferito indicare solamente il titolo dei volumi miscellanei, mentre gli interventi o le parti consultate sono comunque specificate nella bibliografia generale.

### 1. *Cultura e società dell'Europa centro-orientale*

I titoli seguenti sono stati utili, in maniere diverse, alla contestualizzazione della ricerca soprattutto in una fase introduttiva, per la loro capacità di illustrare la linea immaginaria che attraversa verticalmente l'Europa e lungo la quale sono storicamente avvenute ripetute 'collisioni' di tipo politico, sociale, e culturale.

- Brubaker R., Laitin D. D., 1998, "Ethnic and Nationalist Violence" in: *Annual Review of Sociology*, N. 24, anno 1998, pp.423-452.
- Brubaker R., 1998a, "Migrations of Ethnic Unmixing in the New Europe" in: *International Migration Review*, Vol. 32, N. 4, anno 1998, pp.1047-1065.
- Brubaker R., 1998b, *I nazionalismi nell'Europa contemporanea*, Editori Riuniti, Roma.
- Brubaker R., 2004, "Ethnicity, Migration, and Statehood in Post-Cold War Europe" in: M. Seymour (a cura di), *The Fate of the Nation State*, McGill-Queen's University Press, pp.357-374.
- Brubaker R., 2010a, "National homogenization and ethnic reproduction in the European periphery" in: M. Barbagli, H. Ferguson, *La teoria sociologica e lo Stato moderno. Saggi in onore di Gianfranco Poggi*, Il Mulino, Bologna, pp. 201 – 221.
- Brubaker R., 2010b, "Migration, Membership, and the Modern Nation-State: Internal and External Dimensions of the Politics of Belonging" in: *Journal of Interdisciplinary History*, Vol.41, No.1, (Summer 2010), pp.61-78.
- Cockerham W. G., 1999, *Health and Social Change in Russia and Eastern Europe*, Routledge, New York – London.
- Cornis-Pope M., Neubauer J., *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections*, American Council of Learned Societies, ACLS Occasional Paper, n.52.
- Corrin C. (a cura di), 1992, *Superwomen and the Double Burden. Women's Experience of Change in Central and Eastern Europe and the Former Soviet Union*, Scarlet Press, London.
- Górska U., 2011, "Central Europe as an Artistic Category: a Neurosis and Sensitivity" in: *Porównania*, No. 8, anno 2011, p. 43-59.
- Habermas J., 2008, *L'inclusione dell'altro. Studi di teoria politica*, Feltrinelli, Milano.
- Hayden R. M., 2005, "Comunità immaginate e vittime reali: autodeterminazione e pulizia etnica in Jugoslavia" in: F. Dei (a cura di), *Antropologia della violenza*, Meltemi, Roma, pp.145-182.
- Huntington S. P., 1993, "The Clash of Civilizations?" in: *Foreign Affairs*, Vol. 72, No. 3 (Estate 1993), pp. 22-49.
- Kakolewski I., Olendzki Z., 1993, "The twentieth meridian zone: myth or reality On Marian Malowist's studies on Central-East European history" in: *Europa. Revue européenne d'Histoire – European review of History*, n.0, pp.57-72.
- Kiš D., 1987, "Variations on the Theme of Central Europe" in: *Cross Currents. A Yearbook of Central*

- European Culture*, N.6, anno 1987, pp.1-14.
- Kloczowski J., H. Laszkiewicz H. (a cura di), 2009, *East-Central Europe in European History*, Institute of East Central Europe, Lublin.
- Marinelli L., 2008, *Fra Oriente europeo e Occidente slavo. Russia e Polonia*, Lithos, Roma.
- Mazower M., 2000, *The Balkans. From the End of Byzantium to the Present Day*, Phoenix, London.
- Modrzejewski F., Sznajderman M. (a cura di), 2003, *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Morganti A., Piras A. (a cura di), 2001, *I due polmoni dell'Europa. Est e Ovest alla prova di integrazione*, Il cerchio, Rimini.
- Neubauer J., 2003, "What's in a name? *Mitteleuropa*, Central Europe, Eastern Europe, East-Central Europe" in: *Kakanien Revisited*, 7 maggio 2003, disponibile in: [www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/JNeubauer1.pdf](http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/JNeubauer1.pdf) [30/10/2016].
- Platania G. (a cura di), 2008, *L'Europa centro-orientale e la storiografia post 1989. Mutamenti linguistici, storici e transizione socio-politica*, Sette città, Viterbo.
- Rai S., Pilkington H., Phizacklea A. (a cura di), 1992, *Women in the Face of Change. The Soviet Union, Eastern Europe and China*, Routledge, London-New York.
- Stokes G., 1997, *Three Eras of Political Change in Eastern Europe*, Oxford University Press, New York – Oxford.
- Szücs J., 1996, *Disegno delle tre regioni storiche d'Europa*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Todorov T., 2011, *The Totalitarian Experience*, Seagull Books, Calcutta.
- Todorova N. M., 1996, *Hierarchies of Eastern Europe: East-Central Europe versus the Balkans*, Woodrow Wilson International Center for Scholars, East-European Studies, occasional paper n.46, Washington D.C..
- Wolff L., 1994, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford California.

## 2. Studi sulla migrazione, di genere e post-coloniali

In questa sezione sono raccolti i testi che sono risultati fondamentali per l'analisi del contesto in cui si sviluppa l'attività di scrittura delle autrici migranti. I titoli, dunque, appartengono prevalentemente alle aree di studi culturali, studi sulla migrazione e sul multiculturalismo, studi di genere e studi post-coloniali, spesso in collegamento tra loro e in diretto collegamento con la sezione successiva, incentrata sulla scrittura vera e propria.

- Agamben G., 1995, "We Refugees" in: *Symposium* Vol.2, No.49 (Summer 1995), pp.114-119.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. (a cura di), 2003a, *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London-New York.
- Beneduce R., 2004, *Frontiere dell'identità e della memoria. Etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo*, Franco Angeli, Milano.
- Benhabib S., 2002, *La rivendicazione dell'identità culturale. Eguaglianza e diversità nell'era globale*, Il Mulino, Bologna.
- Bhabha H., 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London – New-York.
- Braidotti R., 2002, *Nuovi soggetti nomadi*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Brennan T., 1997, *At Home in the World. Cosmopolitanism Now*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Brubaker R., 2010b, "Migration, Membership, and the Modern Nation-State: Internal and External Dimensions of the Politics of Belonging" in: *Journal of Interdisciplinary History*, Vol.41, No.1, (Summer 2010), pp.61-78.
- Burr V., 2000, *Psicologia delle differenze di genere*, Il Mulino, Bologna.
- Cotesta, V., 2002, *Lo straniero. Pluralismo culturale e immagini dell'Altro nella società globale*, Laterza, Roma-

Bari.

- Dworkin A., 2006, *Intercourse*, Basic Books, New York.
- Fanon F., 2007, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino.
- Favaro G., Tognetti-Bordogna M., 1991, *Donne dal mondo. Strategie migratorie al femminile*, Guerini e Associati, Milano.
- Glissant E., 1998, *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma.
- Hall S., 2006, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di Miguel Mellino, Meltemi, Roma.
- Lonni A., 1999, *Mondi a parte. Gli immigrati tra noi*, Paravia, Torino.
- MacKinnon C., 2012, *Le donne sono umane?*, Laterza, Roma-Bari.
- Magli I., 1985, *La femmina dell'uomo*, Laterza, Bari.
- Makaping G., 2001, *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Moller Okin S. (a cura di), 2007, *Diritti delle donne e multiculturalismo*, Cortina, Milano.
- Pojmann W., 2010, *Donne immigrate e femminismo in Italia*, Aracne, Roma.
- Polezzi L., 2012, "Translation and migration" in: *Translation Studies*, 5:3, pp.345-356.
- Said E. W., 1979, *Orientalism*, Vintage Books, New York.
- Sapegno M. S. (a cura di), 2004, *Donne in rete. La ricerca di genere in Europa*, Casa Editrice Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma.
- Sayad A., 2002, *La doppia assenza*, Cortina, Milano.
- Sibhatu R., 2004, *Il cittadino che non c'è. L'immigrazione nei media italiani*, Edup, Roma.
- Siebert, R., 2003, *Il razzismo. Il riconoscimento negato*. Carocci, Roma.
- Silvestre M.L., Valerio A. (a cura di), 1999, *Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico*, Laterza, Roma-Bari.
- Spivak G. C., 2004, *Critica della ragione postcoloniale*. Meltemi, Roma.
- Spivak G. C., 2006, *In Other Worlds*, Routledge, New York.
- Todorov T., 1991, *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Einaudi, Torino.
- Todorov T., 2009, *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*, Garzanti, Milano.

### 3. Letteratura della migrazione in Italia, scrittura delle minoranze e di autori plurilingui

I titoli che seguono sono stati di maggiore riferimento per riflettere sulla produzione letteraria di autrici migranti in Italia. Di grande utilità sono risultati collegamenti con studi sulla letteratura nel contesto post-coloniale, quella delle minoranze e con l'esperienza di autori non madrelingua o plurilingui in luoghi diversi dall'Italia.

- Barbarulli C., 2010, *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, Ets edizioni, Pisa.
- Camillotti S., 2009, "Per una scrittura eccentrica: *Occhio a Pinocchio* di Jarmila Očkayová" in: *mediAzioni, Rivista online di studi interdisciplinari su lingue e culture*, n.6, disponibile in: <http://mediazioni.sitlec.unibo.it> [17/07/2015].
- Clayton J., 1994, "The Narrative Turn in Minority Fiction" in: J. Carlisle, D. R. Schwarz (a cura di), *Narrative and culture*, The University of Georgia Press, Athens Georgia, pp.59-76.
- Coppola M., 2011, "Rented spaces: Italian postcolonial literature" in: *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 17:1, pp.121-135.
- Cosenza F., 2011, *Letteratura nascente e dintorni: bibliografia aperta*, Quaderno n.28, Biblioteca Dergano-Bovisa, Milano.
- Curti L., 2006, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma.
- Curti L., 2007, "Female Literature of Migration in Italy" in: *Feminist Review*, No. 87, Italian Feminisms (2007), pp. 60-75.
- De Courtivron I. (a cura di), 2003, *Lives in Translation*, Palgrave Macmillan, New York.
- De Petris S., 2005, "Tra «agency» e differenze. Percorsi del femminismo postcoloniale", *Studi Culturali*, Anno II, N. 2, dicembre 2005, pp.259-290.

- Derobertis R. (a cura di), 2010, *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Aracne, Roma.
- Emberley J. V., 1993, *Thresholds of Difference. Feminist Critique, Native Women's Writings, Postcolonial Theory*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London.
- Gnisci A., 1998a, *La letteratura italiana della migrazione*, Lith, Roma.
- Gnisci A., 1998b, *Creoli, meticci, migranti, clandestini e ribelli*, Meltemi, Roma.
- Gnisci A., 2003, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma.
- Greene G., 1991, "Feminist Fiction and the Uses of Memory" in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* No.6, Vol.2, pp.290-321.
- Hawthorne S., 1989, "The Politics of the Exotic: The Paradox of Cultural Voyeurism" in: *NWSA Journal*, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1989), pp. 617-629.
- Huggan G., 2001, *The Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*, Routledge, London-New York.
- Lionnet F., 1995, *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*, Cornell University Press, New York.
- Matteo S., 2007, *Radici sporadiche: Letteratura, viaggi, migrazioni*, Cosmo Iannone, Isernia.
- Mohanty C. T., 1988, "Feminist Scholarship and Colonial Discourses" in: *boundary 2*, Vol. 12, No. 3, On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism (Spring - Autumn, 1984), pp. 333-358.
- Moll N., 2013, "La rielaborazione della guerra nella nuova narrativa italiana: i Balcani di Tamara Jadrečić, Sarah Zuhra Lukanić e Anilda Ibrahim" in: M. Kleinhans, R. Schwaderer (a cura di), *Transkulturelle italoophone Literatur, Letteratura italoфона transculturale*, Königshausen&Neumann, Würzburg, pp. 291-308.
- Pezzarossa F., Rossini I. (a cura di), 2011, *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna.
- Sabelli S., 2007, "Scrittrici eccentriche. Generi e genealogie nella letteratura italiana della migrazione" in A. Ronchetti, M.S. Sapegno (a cura di), *Dentro/Fuori – Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo, Ravenna, pp.171-179.
- Waring W., 1995, "Is This Your Book? Wrapping Postcolonial Fiction for the Global Market" in: *Canadian Review of Comparative Literature* 11, 3/4, pp.455-465.

#### 4. *Analisi testuale, linguistica, campo letterario*

La sezione raccoglie i titoli ritenuti utili alla riflessione sui testi e sul linguaggio, sia in un'ottica di genere e sia dal punto di vista del contesto nel quale questi si articolano. Oltre ai riferimenti più strettamente legati all'analisi testuale e alla linguistica, infatti, si è scelto di dare spazio all'analisi del campo letterario e del sistema che accoglie e interagisce con le opere pubblicate.

- Aristotele, 2010, *Poetica*, Carocci, Roma.
- Bachtin M., 1997, *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo*, Einaudi, Torino.
- Bachtin M., 2000, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino.
- Balboni P. E., 2002, *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Utet, Torino.
- Barthes R. (a cura di), 1982, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, Bompiani, Milano.
- Barthes R., 1999, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Einaudi, Torino.
- Bertoni F., 2011, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milano.
- Booth W.C., 1987, *The Rhetoric of Fiction*, Penguin Books, Middlesex.
- Bourdieu P., 1993, *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, New York.
- Bucholtz M., Hall K. (a cura di), 1995, *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*, Routledge, New York.
- Bucholtz M., Liang A.C., Sutton I. A. (a cura di), 1999, *Reinventing Identities: The Gendered Self in Discourse*, Oxford University Press, New York.
- Bueler L. E., 2001, *The Tested Woman Plot: Women's Choices, Men's Judgements, and the Shaping of Stories*, Ohio State University Press, Ohio.

- Cardona G.R., 1976, *Introduzione all'etnolinguistica*, Il Mulino, Bologna.
- Cardona G.R., 1981, *Antropologia della scrittura*, Loescher, Torino.
- Cavarero A., 1997, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano.
- Chomsky M., 1980, *Rules and representation*. Columbia University Press, New York.
- Deutscher G., 2011, *Through the Language Glass. Why the World looks Different in Other Languages*. Arrow Books, London.
- Goldmann L., 1981, *Per una sociologia del romanzo. Una ricerca esemplare sui rapporti tra letteratura e società*, Bompiani, Milano.
- Iser W., 1987, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna.
- Iser W., 1993, *The Fictive and the Imaginary, Charting Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Jacobs C., Sussman H. (a cura di), 2003, *Acts of Narrative*, Stanford University Press, Stanford.
- Kalmar I. D., 2003, *Word, Culture, Image: Notes on Linguistic and Semiotic Anthropology*, Quirk Press, Toronto.
- Kappeler S., 1986, *The Pornography of Representation*, Polity Press, Oxford.
- Kristeva J., 1981, *Le language, cet inconnu*, Editions du Seuil, Paris.
- Lakoff G., 1987, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, Chicago University Press, Chicago, IL.
- Lakoff R., 1975, *Language and Women's Place*, Harper&Row, New York.
- Nussbaum M. C., 2012, *Giustizia poetica: immaginazione letteraria e vita civile*, Mimesis, Milano.
- Philips S., Steele S., Tanz C. (a cura di), 1987, *Language, Gender, and Sex in Comparative Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Propp V., 1976, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino.
- Sartre J-P., 2009, *Che cos'è la letteratura? Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano.
- Steiner G., 1977, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, New York – London.
- Toolan M.J., 1988, *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*, Routledge, London-New York.
- Turnaturi G., 2003, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Laterza, Roma-Bari.
- Wilson D., 1981, "Readers in Texts" in: *PMLA*, Vol.96, N.5 (ottobre 1981), pp.848-863.

##### 5. *Violenza e narrazione, memoria e identità, parola e rito*

I seguenti titoli, distribuiti tra diverse aree di studio quali, soprattutto, l'antropologia, la sociologia, la psicologia, rappresentano i riferimenti più importanti per l'oggetto di questa ricerca, ovvero il collegamento tra espressione letteraria e violenza. Vi figurano dunque diversi contributi relativi alla teorizzazione della violenza, alle forme di testimonianza e di narrazione di eventi traumatici, alla formazione di identità che consegue da tali forme di narrazione, alla relazione tra memoria e racconto.

- Aijmer G., Abbnick J. (a cura di), 2000, *Meanings of violence. A cross-cultural perspective*, Berg, Oxford.
- Ammaniti M. (a cura di), 1989, *La nascita del Sé*, Laterza, Bari.
- Antze P., Lambek M. (a cura di), 1996, *Tense Past. Cultural essays in Trauma and Memory*, Routledge, London-New York.
- Caruth C., 1996, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Caruth C., 2013, *Literature in the Ashes of History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Barbagli M., Colombo A., Savona E., 2003, *Sociologia della devianza*, Il Mulino, Bologna.
- Beneduce R., 2010, *Archeologie del trauma. Un'antropologia del sottosuolo*, Laterza, Roma-Bari.
- Bisi R. (a cura di), 2004, *Vittimologia. Dinamiche relazionali tra vittimizzazione e mediazione*, Franco Angeli, Milano.

- Bisi R., Faccioli P. (a cura di), 2007, *Con gli occhi della vittima: approccio interdisciplinare alla vittimologia*, Franco Angeli, Milano.
- Das V., Kleinman A., Ramphele M., Reynolds P., 2001, *Violence and subjectivity*, University of California Press, Berkeley.
- Das V., 2007, *Life and Words: violence and the descent into the ordinary*, University of California Press, Berkeley.
- Dei F. (a cura di), 2005, *Antropologia della violenza*, Meltemi, Roma.
- De Lauretis T., 1987, "The Violence of Rethoric. Considerations on Representation and Gender" in: T. De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, pp.31-50.
- De Martino E., 2008, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Demetrio D., 1996, *Raccontarsi. La biografia come cura di sé*, Cortina, Milano.
- Fabietti U., 1998, *L'identità etnica*, Carocci, Roma.
- Gable E., Handler R., 2011, "Forget Culture, Remember Memory?" in: M. W. Huber (a cura di), *Museums and Memory*, Newfound Press, Knoxville, pp.23-44.
- Gili G., 2007, *La violenza televisiva: logiche, forme, effetti*, Carocci, Roma.
- Guenivet K., 2002, *Stupri di guerra*, Luca Sossella editore, Roma.
- Handler R., 1987, "Is 'Identity' a Useful Cross-Cultural Concept?" in: J. Grillis (a cura di), *Commemorations: The Politics of National Identity*, NJ, Princeton University Press, Princeton, pp.27-40.
- Jedlowski P., 2002, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Franco Angeli, Milano.
- La Cecla F., 2000, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari.
- Lowenthal D., 1985, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mazzoni G., 2011, *Psicologia della testimonianza*, Carocci, Roma.
- Riches D., 1991, "Aggression, War, Violence: Space/Time and Paradigm", in *Man*, New Series, Vol.26, N.2 (June 1991), pp.281-297.
- Scarduelli P. (a cura di), 2000, *Antropologia del rito. Interpretazioni e spiegazioni*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Scurati A., 2012, *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, Bompiani, Milano.
- Sobrero A.M., 2008, *L'istinto di narrare. Sei lezioni su Antropologia e Letteratura*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

## BIBLIOGRAFIA

L'elenco che segue è comprensivo di tutti i materiali consultati per questo lavoro, suddivisi tra fonti – ovvero le opere letterarie citate – e i saggi, tra cui monografie, articoli, interviste e altri contenuti ritenuti rilevanti ai fini della ricerca.

### FONTI:

- Artaud A., 2009, *Poesie della crudeltà (1913-1935)*, Stampa Alternativa, Roma.
- Barbero Beerwald I., 2011, “Strano, estraneo, straniero”, in: D. Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemilaundici*, SEB27, Torino, pp.13-17.
- Bukvić E., 2008, *Il nostro viaggio*, Infinito edizioni, Modena.
- Bukvić E., 2012, *Io, noi, le altre. Donne portatrici di cambiamento tra Bosnia Erzegovina, Istria e Italia*, Infinito, Roma.
- Ciesla P., 2008, “In Europa” in: D. Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemilaotto*, SEB27, Torino, pp.35-38.
- Coman I. B., 2011, *Per chi crescono le rose*, Uroboros, Milano.
- Dones E., 2007, *Mari ovunque*, Interlinea, Novara.
- Grubač G., 2009, “Come l'edera”, in: D. Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemilanove*, SEB27, Torino, pp.98-99.
- Guza K., 2009, “Frammenti di identità”, in D. Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemilanove*, SEB27, Torino, pp.103-106.
- Ibrahimi A., 2008, *Rosso come una sposa*, Einaudi, Torino.
- Ibrahimi A., 2009, *L'amore e gli stracci del tempo*, Einaudi, Torino.
- Imbalzano V., 2012, “La forza del cuore”, in: D. Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemiladodici*, SEB27, Torino, pp.116-124.
- Jadrejčić T., 2007, *I prigionieri di guerra*, Eks&Tra, San Giovanni in Persiceto.
- Knjazeva E., 2009, “Marina”, in: D. Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemilanove. Racconti di donne straniere in Italia*, SEB27, Torino.
- Kouma P., 1990, *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, Garzanti, Milano.
- Kovačević D., 2007, *L'orecchino di Zora*, Eks&Tra, San Giovanni in Persiceto.
- Lemes Dias C., 2011, *Storie di extracomunitaria follia*, Compagnia delle Lettere, Roma.
- Lukanić S. Z., 2007, *Le lezioni di Selma*, Libribianchi, Milano.
- Markovič M., 2012, “Io pro-fuga”, in: D. Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemiladodici*, SEB27, Torino, pp.150-155.
- Martinas A., 2009, *Dalla Romania senza amore*, Robin, Roma.
- Mujčić E., 2007, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, Infinito, Roma.
- Mujčić E., 2009, *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* Infinito, Roma.
- Mujčić E., 2012, *La lingua di Ana: chi sei quando perdi radici e parole?* Infinito, Roma.
- Očkayová J., 2006, *Occhio a Pinocchio*, Enzo Iannone,
- Panzieri L., 2009, “Agata”, in: D. Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemilanove*, SEB27, Torino, pp.197-200.
- Quattrini M., 2008, “Coscienza”, in: D. Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemilaotto*, SEB27, Torino, pp.214-217.
- Serdakovski B., 2009, *Katerina e la sua guerra*, Robin, Roma.
- Serdakowski B., 2010, *La verticalità di esistere linearmente*, L'Autore Libri Firenze, Scandicci Firenze.
- Slaven V., 1997, *Cercasi Dedalus disperatamente*, Tracce, Pescara
- Sorina M., 2006, *Voglio un marito italiano. Dall'est per amore?*, Il punto d'incontro, Vicenza.
- Sorina M., 2007, “L'inizio dell'autunno” in: D. Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemilasette. Racconti*

- di donne straniere in Italia*, SEB27, Torino.
- Taylor E., 2015, *Carta da zucchero*, Fernandel, Ravenna.
- Turcanu I., 2008, *Alia, su un sentiero diverso*, Seneca Edizioni, Torino.
- Turcanu I., 2010, *La frivolezza del cristallo liquido*, Absolutely Free, Roma.
- Turcanu I., 2014, *Rigor artis*, Absolutely Free, Roma.
- Turculet G., 2009, *Ro-mania*, in D. Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemilanove*, SEB27, Torino, pp.254-260.
- Vorpsi O., 2005, *Il paese dove non si muore mai*, Einaudi, Torino.
- Vorpsi O., 2007, *La mano che non morde*, Einaudi, Torino.
- Vorpsi O., 2012, *Fuorimondo*, Einaudi, Torino.

LETTERATURA SECONDARIA:

- Abbink J., 2000, "Preface" in: G. Aijmer, J. Abbnick (a cura di), *Meaning of violence. A cross-cultural perspective*, Berg, Oxford, pp.xi-xvii.
- Agamben G., 1995, "We Refugees" in: *Symposium* No.49 Vol.2, (Summer 1995), pp.114-119.
- Agamben G., 2001, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino.
- Aijmer G., Abbnick J. (a cura di), 2000, *Meanings of violence. A cross-cultural perspective*, Berg, Oxford.
- Al-Hibri A. Y., 2007, "Il femminismo patriarcale dell'Occidente giova alle donne del Terzo Mondo e delle minoranze?" in: S. Moller Okin (a cura di), *Diritti delle donne e multiculturalismo*, Cortina, Milano, pp.41-48.
- Ammaniti M. (a cura di), 1989, *La nascita del Sé*, Laterza, Bari.
- Anderson B., 1996, *Comunità immaginate: origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma.
- Andruchovič J., 2003, "Come romanzare l'universo" in: F. Modrzejewski, M. Sznajderman (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano, pp.130-141.
- Antic M., 1992, "Yugoslavia. The transitional spirit of the age" in: C. Corrin (a cura di), 1992, *Supervomen and the Double Burden. Women's Experience of Change in Central and Eastern Europe and the Former Soviet Union*, Scarlet Press, London, pp.155-179.
- Antze P., 1996, "Telling Stories, Making Selves: Memory and Identity in Multiple Personality Disorder" in: P. Antze, M. Lambek (a cura di), *Tense Past. Cultural essays in Trauma and Memory*, Routledge, London-New York, pp.3-24.
- Antze P., Lambek M. (a cura di), 1996, *Tense Past. Cultural essays in Trauma and Memory*, Routledge, London-New York.
- Appadurai A., 2012, *Modernità in polvere*, Raffaello Cortina, Milano.
- Arendt H., 1997, *Che cos'è la politica*, Edizioni di Comunità, Milano.
- Aristotele, 2010, *Poetica*, Carocci, Roma.
- Asad T., 2005, "Tortura e trattamenti crudeli, inumani e degradanti" in: F. Dei (a cura di), *Antropologia della violenza*, Meltemi, Roma, pp.183-214.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. (a cura di), 2003a, *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London-New York.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., 2003b, "General introduction" in: *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London-New York, pp.1-4.
- Augè M., 2009, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eléuthera, Milano.
- Bachtin M., 1997, *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo*, Einaudi, Torino.
- Bachtin M., 2000, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino.
- Bahovic E., 2004, "Una breve nota sull'uso di 'sesso' e 'genere' nelle lingue slave" in: M. S. Sapegno (a cura di), *Donne in rete. La ricerca di genere in Europa*, Casa Editrice Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma, pp.113-114.
- Balboni P. E., 2002, *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Utet, Torino.
- Barbagli M., Colombo A., Savona E., 2003, *Sociologia della devianza*, Il Mulino, Bologna.
- Barbagli M., Ferguson H., 2010, *La teoria sociologica e lo Stato moderno. Saggi in onore di Gianfranco Poggi*, Il Mulino, Bologna.



- Barbarulli C., 2010, *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, Ets edizioni, Pisa.
- Barthes R. (a cura di), 1982, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, Bompiani, Milano.
- Barthes R., 1982, "Introduzione" in: R. Barthes (a cura di), *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, Bompiani, Milano, pp.7-46.
- Barthes R., 1999, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Einaudi, Torino.
- Bartolini M. G., 2012, "Nello stretto triangolo della notte...". *Jurij Tarnav's'kyj, il Gruppo di New York e la poesia della Diaspora ucraina degli USA*, Lithos, Roma.
- Beneduce R., 2004, *Frontiere dell'identità e della memoria. Etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo*, Franco Angeli, Milano.
- Beneduce R., 2010, *Archeologie del trauma. Un'antropologia del sottosuolo*, Laterza, Roma-Bari.
- Benhabib S., 2002, *La rivendicazione dell'identità culturale. Eguaglianza e diversità nell'era globale*, Il Mulino, Bologna.
- Bertoni F., 2011, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milano.
- Bhabha H., 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London – New-York.
- Bisi R. (a cura di), 2004, *Vittimologia. Dinamiche relazionali tra vittimizzazione e mediazione*, Franco Angeli, Milano.
- Bisi R., 2004, "Luoghi di cambiamento tra limite e possibilità" in: R. Bisi (a cura di), *Vittimologia. Dinamiche relazionali tra vittimizzazione e mediazione*, Franco Angeli, Milano, pp.11-22.
- Bisi R., Faccioli P. (a cura di), 2007, *Con gli occhi della vittima: approccio interdisciplinare alla vittimologia*, Franco Angeli, Milano.
- Bloch E., 2009, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano.
- Blok A., 2000, "The Enigma of Senseless Violence" in: G. Aijmer, J. Abbnick (a cura di), *Meaning of violence. A cross-cultural perspective*, Berg, Oxford, pp.23-38.
- Booth W.C., 1987, *The Rhetoric of Fiction*, Penguin Books, Middlesex.
- Bourdieu P., 1993, *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, New York.
- Bourdieu P., 2002, "Prefazione" in: A. Sayad, *La doppia assenza*, Cortina, Milano, pp.3-15.
- Braidotti R., 2002, *Nuovi soggetti nomadi*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Brennan T., 1997, *At Home in the World. Cosmopolitanism Now*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Bremond C., 1982, "La logica dei possibili narrativi" in: R. Barthes (a cura di), *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, Bompiani, Milano, pp.99-122.
- Brubaker R., Cooper F., 2000, "Beyond 'Identity'" in: *Theory and Society*, Vol. 29 (2000), pp.1-47.
- Brubaker R., Laitin D. D., 1998, "Ethnic and Nationalist Violence" in: *Annual Review of Sociology*, N. 24, anno 1998, pp.423-452.
- Brubaker R., 1998a, "Migrations of Ethnic Unmixing in the New Europe" in: *International Migration Review*, Vol. 32, N. 4, anno 1998, pp.1047-1065.
- Brubaker R., 1998b, *I nazionalismi nell'Europa contemporanea*, Editori Riuniti, Roma.
- Brubaker R., 2004, "Ethnicity, Migration, and Statehood in Post-Cold War Europe" in: M. Seymour (a cura di), *The Fate of the Nation State*, McGill-Queen's University Press, pp.357-374.
- Brubaker R., 2010a, "National homogenization and ethnic reproduction in the European periphery" in: M. Barbagli, H. Ferguson, *La teoria sociologica e lo Stato moderno. Saggi in onore di Gianfranco Poggi*, Il Mulino, Bologna, pp. 201 – 221.
- Brubaker R., 2010b, "Migration, Membership, and the Modern Nation-State: Internal and External Dimensions of the Politics of Belonging" in: *Journal of Interdisciplinary History*, Vol.41, No.1, (Summer 2010), pp.61-78.
- Bucholtz M., Hall K. (a cura di), 1995, *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*, Routledge, New York.
- Bucholtz M., Liang A.C., Sutton I. A. (a cura di), 1999, *Reinventing Identities: The Gendered Self in Discourse*, Oxford University Press, New York.
- Bueler L. E., 2001, *The Tested Woman Plot: Women's Choices, Men's Judgements, and the Shaping of Stories*, Ohio State University Press, Ohio.
- Burr V., 2000, *Psicologia delle differenze di genere*, Il Mulino, Bologna.
- Caillé A., 2010, "Di chi fidarsi? Dono, fiducia e indebitamento reciproco positivo" in: J. T. Godbout, *Il*

- linguaggio del dono*, Bollati Boringhieri, Torino, pp.97-108.
- Caldarelli R., 2008, “Transizione socio-politica e mutamenti linguistici. Qualche osservazione sul russo e sul polacco” in: G. Platania (a cura di), *L'Europa centro-orientale e la storiografia post 1989. Mutamenti linguistici, storici e transizione socio-politica*, Sette città, Viterbo, pp.13-31.
- Calloni M., 2004, “Le donne albanesi dopo il socialismo e la guerra nel Balcani” in: M. S. Sapegno (a cura di), *Donne in rete. La ricerca di genere in Europa*, Casa Editrice Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma, pp.269-284.
- Camillotti S., 2009, “Per una scrittura eccentrica: *Occhio a Pinocchio* di Jarmila Očkayová” in: *mediAzioni, Rivista online di studi interdisciplinari su lingue e culture*, n.6, disponibile in: <<http://mediazioni.sitlec.unibo.it>> [17/07/2015].
- Camillotti S., 2011, “La letteratura della migrazione in lingua italiana e i suoi riflessi sul concetto di identità culturale: una casistica provvisoria di testi” in: F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna, pp. 219 – 229.
- Cardona G.R., 1976, *Introduzione all'etnolinguistica*, Il Mulino, Bologna.
- Cardona G.R., 1981, *Antropologia della scrittura*, Loescher, Torino.
- Cardona G.R., 1993, *La foresta di piume. Manuale di etnoscienze*, Laterza, Roma-Bari.
- Caruth C., 1996, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora.
- Caruth C., 2003, “Parting Words: 'Trauma, Silence, and Survival'” in: C. Jacobs, H. Sussman (a cura di), *Acts of Narrative*, Stanford University Press, Stanford, pp.47-61.
- Caruth C., 2013, *Literature in the Ashes of History*, Johns Hopkins University Press, Baltimora.
- Castellan G., 1991, *Histoire des Balkans, XIV-XX siècle*, Fayard, Paris.
- Castle-Kanerova M., 1992, “Czech and Slovak Federative Republic. The culture of strong women in the making?” in: C. Corrin (a cura di), *Superwomen and the Double Burden. Women's Experience of Change in Central and Eastern Europe and the Former Soviet Union*, Scarlet Press, London, pp.97-124.
- Castoriadis C., 2007, *Finestra sul caos. Scritti su arte e società*, Elèuthera, Milano.
- Cavarero A., 1997, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano.
- Chomsky M., 1980, *Rules and representation*. Columbia University Press, New York.
- Clayton J., 1994, “The Narrative Turn in Minority Fiction” in: J. Carlisle, D. R. Schwarz (a cura di), *Narrative and culture*, The University of Georgia Press, Athens Georgia, pp.59-76.
- Cockerham W. G., 1999, *Health and Social Change in Russia and Eastern Europe*, Routledge, New York – London.
- Coppola M., 2011, “‘Rented spaces’: Italian postcolonial literature” in: *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 17:1, pp.121-135.
- Cornis-Pope M., Neubauer J., 2002, *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections*, American Council of Learned Societies, ACLS Occasional Paper, n.52.
- Corrin C. (a cura di), 1992a, *Superwomen and the Double Burden. Women's Experience of Change in Central and Eastern Europe and the Former Soviet Union*, Scarlet Press, London.
- Corrin C., 1992b, “Introduction” in: C. Corrin (a cura di), *Superwomen and the Double Burden. Women's Experience of Change in Central and Eastern Europe and the Former Soviet Union*, Scarlet Press, London, pp.1-26.
- Corrin C., 1992c, “Gendered identities. Women's experience of change in Hungary” in: S. Rai, H. Pilkington, A. Phizacklea (a cura di), *Women in the Face of Change. The Soviet Union, Eastern Europe and China*, Routledge, London-New York, pp.167-185.
- Cosenza F., 2011, *Letteratura nascente e d'intorni: bibliografia aperta*, Quaderno n.28, Biblioteca Dergano-Bovisa, Milano.
- Cotesta, V., 2002, *Lo straniero. Pluralismo culturale e immagini dell'Altro nella società globale*, Laterza, Roma-Bari.
- Curti L., 2006, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma.
- Curti L., 2007, “Female Literature of Migration in Italy” in: *Feminist Review*, No. 87, Italian Feminisms (2007), pp. 60-75.

- Curti L., 2011, "Scritture di confine" in: F. Pezzarossa, I. Rossini I. (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna, pp.33-51.
- Das V., Kleinman A., Ramphale M., Reynolds P., 2001, *Violence and subjectivity*, University of California Press, Berkeley.
- Das V., Kleinman A., 2001, "Introduction" in: V. Das, A. Kleinman, M. Ramphale, P. Reynolds, *Violence and subjectivity*, University of California Press, Berkeley, pp.1-18.
- Das V., 2005, "L'atto di testimoniare" in: F. Dei (a cura di), *Antropologia della violenza*, Meltemi, Roma, pp.215-246.
- Das V., 2007, *Life and Words: violence and the descent into the ordinary*, University of California Press, Berkeley.
- Davin D., 1992, "Population policy and reform. The Soviet Union, Eastern Europe and China" in: S. Rai, H. Pilkington, A. Phizacklea (a cura di), 1992, *Women in the Face of Change. The Soviet Union, Eastern Europe and China*, Routledge, London-New York, pp.79-104.
- De Courtivron I. (a cura di), 2003, *Lives in Translation*, Palgrave Macmillan, New York.
- Dei F. (a cura di), 2005, *Antropologia della violenza*, Meltemi, Roma.
- Dei F., 2005, "Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza" in: F. Dei (a cura di), *Antropologia della violenza*, Meltemi, Roma, pp.7-76.
- DeLargy P., 2013, "Sexual Violence and Women's Health in War" in: C. Cohn (a cura di), *Women and Wars*, Polity Press, Cambridge-Malden, pp.54-79.
- De Lauretis T., 1987, "The Violence of Rethoric. Considerations on Representation and Gender" in: T. De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, pp.31-50.
- Delsol C., 2009, "Faut-il traiter les pays du centre-est européen comme des périphéries?" in: J. Kloczowski, H. Laszkiewicz (a cura di), *East-Central Europe in European History*, Institute of East Central Europe, Lublin, pp.73-86.
- De Martino E., 2008, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Demetrio D., 1996, *Raccontarsi. La biografia come cura di sé*, Cortina, Milano.
- De Petris S., 2005, "Tra «agency» e differenze. Percorsi del femminismo postcoloniale", *Studi Culturali*, Anno II, N. 2, dicembre 2005, pp.259-290.
- Derobertis R. (a cura di), 2010, *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Aracne, Roma.
- Derobertis R., 2010a, "Fuori centro. Studi postcoloniali e letteratura italiana" in: R. Derobertis, *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Aracne, Roma, pp.07-36.
- Desai A., 2003, "Various lives" in: I. De Courtivron (a cura di), *Lives in Translation*, Palgrave Macmillan, New York, pp.11-17.
- Deutscher G., 2011, *Through the Language Glass. Why the World looks Different in Other Languages*. Arrow Books, London.
- Dworkin A., 2006, *Intercourse*, Basic Books, New York.
- Eckert P., McConnell-Ginet S., 1995, "Constructing Meaning, Constructing Selves. Snapshots of Language, Gender, and Class from Belten High" in: M. Bucholtz, K. Hall, *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*, Routledge, New York, pp.469-507.
- Emberley J. V., 1993, *Thresholds of Difference. Feminist Critique, Native Women's Writings, Postcolonial Theory*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London.
- Elam D., 2003, "Waiting in the Wings" in: C. Jacobs, H. Sussman (a cura di), *Acts of Narrative*, Stanford University Press, Stanford, pp.31-46.
- Fabietti U., 1998, *L'identità etnica*, Carocci, Roma.
- Fanon F., 2007, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino.
- Favaro G., Tognetti-Bordogna M., 1991, *Donne dal mondo. Strategie migratorie al femminile*, Guerini e Associati, Milano.
- Foucault M., 1978, *Le parole e le cose. Archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano.
- Foucault M., 2008, "Che cos'è un autore" in: M. Foucault, *Antologia. L'impazienza della libertà*, Feltrinelli, Milano, pp.61-78.
- Freud S., 1977, *Al di là del principio del piacere*, Boringhieri, Torino.

- Gable E., Handler R., 2011, "Forget Culture, Remember Memory?" in: M. W. Huber (a cura di), *Museums and Memory*, Newfound Press, Knoxville, pp.23-44.
- Gampel Y., 2000, "Reflections on the Prevalence of the Uncanny in Social Violence" in: A. Robben, M. Suárez-Orozco (a cura di), *Cultures under Siege*, Cambridge University Press, Cambridge, pp.48-69.
- Genette G., 1982, "Frontiere del racconto" in: R. Barthes (a cura di), *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, Bompiani, Milano, pp.271-290.
- Gili G., 2007, *La violenza televisiva: logiche, forme, effetti*, Carocci, Roma.
- Gilman S. L., 2007, "Rituali 'barbari'?", in: S. Moller Okin (a cura di), *Diritti delle donne e multiculturalismo*, Cortina, Milano, pp.57-64.
- Glissant E., 1998, *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma.
- Gnisci A., 1998a, *La letteratura italiana della migrazione*, Lilit, Roma.
- Gnisci A., 1998b, *Creoli, meticci, migranti, clandestini e ribelli*, Meltemi, Roma.
- Gnisci A., 2003, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma.
- Godbout J.T., 2010, *Il linguaggio del dono*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Goldmann L., 1981, *Per una sociologia del romanzo. Una ricerca esemplare sui rapporti tra letteratura e società*, Bompiani, Milano.
- Górska U., 2011, "Central Europe as an Artistic Category: a Neurosis and Sensitivity" [titolo originale "Europa Środkowa jako kategoria artystyczna: neuroza i wrażliwość"] in: *Porównania*, No. 8, anno 2011, p. 43-59.
- Greene G., 1991, "Feminist Fiction and the Uses of Memory" in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* No.6, Vol.2, pp.290-321.
- Griffin G., 2004, "Razza, etnia, migrazione e genere in Europa: uno scritto di posizionamento" in: M. S. Sapegno (a cura di), *Donne in rete. La ricerca di genere in Europa*, Casa Editrice Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma, pp.61-78.
- Guenivet K., 2002, *Stupri di guerra*, Luca Sossella editore, Roma.
- Habermas J., 2008, *L'inclusione dell'altro. Studi di teoria politica*, Feltrinelli, Milano.
- Hacking I., 2004, *I viaggiatori folli. Lo strano caso di Albert Dadas*, Carocci, Roma.
- Hall S., 2006, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di Miguel Mellino, Meltemi, Roma.
- Handler R., 1987, "Is 'Identity' a Useful Cross-Cultural Concept?" in: J. Grillis (a cura di), *Commemorations: The Politics of National Identity*, NJ, Princeton University Press, Princeton, pp.27-40.
- Hannerz, U., 2001, *La diversità culturale*. Il Mulino, Bologna.
- Hawthorne S., 1989, "The Politics of the Exotic: The Paradox of Cultural Voyeurism" in: *NWSA Journal*, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1989), pp. 617-629.
- Hayden R. M., 2005, "Comunità immaginate e vittime reali: autodeterminazione e pulizia etnica in Jugoslavia" in: F. Dei (a cura di), *Antropologia della violenza*, Meltemi, Roma, pp.145-182.
- Hillis Miller J., 2003, "Lying Against Death: Out of the Loop" in: C. Jacobs, H. Sussman (a cura di), *Acts of Narrative*, Stanford University Press, Stanford, pp.15-30.
- Honig B., 2007, "Me lo ha fatto fare la mia cultura" in: S. Moller Okin (a cura di), *Diritti delle donne e multiculturalismo*, Cortina, Milano, pp.33-40.
- Huggan G., 2001, *The Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*, Routledge, London-New York.
- Huntington S. P., 1993, "The Clash of Civilizations?" in: *Foreign Affairs*, Vol. 72, No. 3 (Estate 1993), pp. 22-49.
- Huston N., 2003, "The Mask and the Pen" in: I. De Courtivron (a cura di), *Lives in Translation*, Palgrave Macmillan, New York, pp.55-68.
- Insegno P., "La vocalità in teatro e sul grande schermo" puntata di *Voice Anatomy*, Trasmissione di Radio24, 28 febbraio 2016, disponibile in: [http://audio.radio24.ilsole24ore.com/radio24\\_audio/2016/160306-voice-anatomy.mp3](http://audio.radio24.ilsole24ore.com/radio24_audio/2016/160306-voice-anatomy.mp3).
- Iser W., 1987, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna.
- Iser W., 1993, *The Fictive and the Imaginary, Charting Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

- Ivaškevičius M., 2003, "Quando avranno pescato gli amur bianchi" in: F. Modrzejewski, M. Sznajderman (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano, pp.116-129.
- Jacobs C., Sussman H. (a cura di), 2003, *Acts of Narrative*, Stanford University Press, Stanford.
- Janczek H., "L'autrice di *Le rondini di Montecassino* (Guanda, 2010) risponde alle domande degli studenti del Liceo classico Alessandro Lombardi, Airola (Benevento)", intervista pubblicata il 08/04/2011, disponibile in: <<http://terzapagina.fondazionebellonci.it/archivio/intervista-a-helena-janczek/>> [30/10/2016].
- Jedlowski P., 2002, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Franco Angeli, Milano.
- Jervis G., 1989, "Significato e malintesi del concetto di "sé" in: M. Ammaniti (a cura di), *La nascita del Sé*, Laterza, Bari, pp.15-52.
- Kakolewski I., Olendzki Z., 1993, "The twentieth meridian zone: myth or reality On Marian Malowist's studies on Central-East European history" in: *Europa. Revue européenne d'Histoire – European review of History*, n.0, pp.57-72
- Kalmar I. D., 2003, *Word, Culture, Image: Notes on Linguistic and Semiotic Anthropology*, Quirk Press, Toronto.
- Kappeler S., 1986, *The Pornography of Representation*, Polity Press, Oxford.
- Kastoryano R., 2010, "Negotiations beyond Borders: States and Immigrants in Postcolonial Europe" in: *Journal of Interdisciplinary History*, Vol.41, No.1, (Summer 2010), pp.79-95.
- Kenny M. G., 1996, "Trauma, Time, Illness, and Culture. An Anthropological Approach to Traumatic Memory" in: P. Antze, M. Lambek (a cura di), *Tense Past. Cultural essays in Trauma and Memory*, Routledge, London-New York, pp.151-172.
- Kilani M., 1997, *L'invenzione dell'altro: saggi sul discorso antropologico*, Edizioni Dedalo, Bari.
- King R., Zontini E., 2000, "The role of gender in the South European immigration model" in: *Papers*, N.60, anno 2000, pp.35-52.
- Kirmayer L. J., 1996, "Landscapes of Memory: Trauma, Narrative, and Dissociation" in: P. Antze, M. Lambek (a cura di), *Tense Past. Cultural essays in Trauma and Memory*, Routledge, London-New York, pp.173-198.
- Kirshenko M., 2001, "East-Central Europe as a Civilization. Phenomenal and Geopolitical Reality" in: A. Morganti, A. Piras (a cura di), *I due polmoni dell'Europa. Est e Ovest alla prova di integrazione*, Il cerchio, Rimini, pp.107-110.
- Kiš D., 1987, "Variations on the Theme of Central Europe" in: *Cross Currents. A Yearbook of Central European Culture*, N.6, anno 1987, pp.1-14.
- Kleinman A., 2001, "Forms and Dynamics of Social Violence" in: V. Das, A. Kleinman, M. Ramphela, P Reynolds (a cura di), *Violence and subjectivity*, University of California Press, Berkeley, pp.226-241.
- Kloczowski J., 2009, "Introduzione", in: J. Kloczowski, H. Laszkiewicz (a cura di), *East-Central Europe in European History*, Institute of East Central Europe, Lublin.
- Kovačević D., 2012, "Dal Senegal with love", articolo pubblicato il 18 febbraio 2012 su Alma.blog, disponibile in: <<https://collettivoalma.wordpress.com/2012/02/18/dal-senegal-with-love-di-duska-kovacevic/>> [30/10/2016].
- Kovačević D., 2012, "L'assenza della guerra", articolo pubblicato il 15 giugno 2012 su Alma.blog, disponibile in: <<https://collettivoalma.wordpress.com/2012/06/15/lassenza-della-guerra/>> [30/10/2016].
- Kristeva J., 1981, *Le language, cet inconnu*, Editions du Seuil, Paris.
- La Cecla F., 1997, *Il malinteso*, Laterza, Bari.
- La Cecla F., 2000, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari.
- Lakoff G., 1987, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, Chicago University Press, Chicago, IL.
- Lakoff R., 1975, *Language and Women's Place*, Harper&Row, New York.
- Lamming G., 2003, "The Occasion of Speaking" in: B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (a cura di), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London-New York, pp.12-17.
- Last M., 2001, "Reconciliation and Memory in Postwar Nigeria" in: V. Das, A. Kleinman, M.

- Ramphele, P. Reynolds, *Violence and subjectivity*, University of California Press, Berkeley, pp.315-332.
- Lionnet F., 1995, *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*, Cornell University Press, New York.
- Lonni A., 1999, *Mondi a parte. Gli immigrati tra noi*, Paravia, Torino.
- Lotman J.M., 1998, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti&Vitali, Bergamo.
- Lowenthal D., 1985, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lubonja F., 2003, "Nostalgia e dolore" in: F. Modrzejewski, M. Sznajderman (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano, pp.91-95.
- MacKinnon C., 2012, *Le donne sono umane?*, Laterza, Roma-Bari.
- Magli I., 1985, *La femmina dell'uomo*, Laterza, Bari.
- Makaping G., 2001, *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Malabruzzi M., (n.d.), *Ostalghia*, documentario di Rai Storia disponibile in: <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/ostalghia/714/default.aspx> [30/10/2016].
- Marinelli L., 2008, *Fra Oriente europeo e Occidente slavo. Russia e Polonia*, Lithos, Roma.
- Martari Y., 2008, "Il paradosso antropologico nella creatività linguistica (e non)", pubblicato sul blog *Officina didattica di Yabis Martari*, disponibile in: <http://yahismartari.blogspot.it/2008/12/il-paradosso-antropologico-nella.html> [25/08/2016].
- Matteo S., 2007, *Radici sporadiche: Letteratura, viaggi, migrazioni*, Cosmo Iannone, Isernia.
- Matvejević P., 2007, "Prefazione" in: E. Mujčić, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, Infinito, Roma, pp.9-11.
- Mauceri M. C., Nicolai M., 2015, *Nuovo scenario italiano. Stranieri e italiani nel Teatro contemporaneo*, Edizioni Ensemble, Roma.
- Mazower M., 2000, *The Balkans. From the End of Byzantium to the Present Day*, Phoenix, London.
- Mazzoni G., 2011, *Psicologia della testimonianza*, Carocci, Roma.
- Melossi D., 2002, *Stato, controllo sociale, devianza*, Bruno Mondadori, Milano.
- Merleau-Ponty M., 2005, *Fenomenologia della percezione*, Studi Bompiani, Milano.
- Metref K., "Incontro con la scrittrice romana Ingrid B. Coman", intervista pubblicata il 26/10/2010, disponibile in: <http://www.culturaromena.it/Home/tabid/36/articleType/ArticleView/articleId/445/Incontro-con-la-scrittrice-romana-Ingrid-BComan.aspx> [24/01/2015].
- Modrzejewski F., Sznajderman M. (a cura di), 2003, *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Mohanty C. T., 1988, "Feminist Scholarship and Colonial Discourses" in: *boundary 2*, Vol. 12, No. 3, On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism (Spring - Autumn, 1984), pp. 333-358.
- Moll N., 2013, "La rielaborazione della guerra nella nuova narrativa italiana: i Balcani di Tamara Jadrečić, Sarah Zuhra Lukanić e Anilda Ibrahim" in: M. Kleinhans, R. Schwaderer (a cura di), *Transkulturelle italoophone Literatur, Letteratura italoфона transculturale*, Königshausen&Neumann, Würzburg, pp. 291-308.
- Moller Okin S. (a cura di), 2007, *Diritti delle donne e multiculturalismo*, Cortina, Milano.
- Moller Okin S., 2007, "Il multiculturalismo è un male per le donne?" in: S. Moller Okin (a cura di), *Diritti delle donne e multiculturalismo*, Cortina, Milano, pp.3-23.
- Molloy S., 2003, "Bilingualism, Writing, and the Feeling of Not Quite Being There" in: I. De Courtivron (a cura di), *Lives in Translation*, Palgrave Macmillan, New York, pp.69-77.
- Morganti A., Piras A. (a cura di), 2001, *I due polmoni dell'Europa. Est e Ovest alla prova di integrazione*, Il cerchio, Rimini.
- Murciano L., 2014, "Sponde dell'Isonzo lordate dai rifiuti abbandonati", articolo pubblicato il 18/03/2014 sul quotidiano online *Il Piccolo*, disponibile in: <http://ilpiccolo.gelocal.it/trieste/cronaca/2014/03/18/news/sponde-dell-isonzo-lordate-dai-rifiuti-abbandonati-1.8878263> [29/10/2016].
- Nakamoto S., 2008, "A Film Analysis from Perspectives of Cultural Studies: The 'Terminal'" in:

- International Exchange Center Bulletin*, Vol. 2, Saitama University Center for International Exchange, pp. 23-36.
- Neubauer J., 2003, "What's in a name? *Mittleuropa*, Central Europe, Eastern Europe, East-Central Europe" in: *Kakanien Revisited*, 7 maggio 2003, disponibile in: [www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/JNeubauer1.pdf](http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/JNeubauer1.pdf) [30/10/2016].
- Nussbaum M. C., 2012, *Giustizia poetica: immaginazione letteraria e vita civile*, Mimesis, Milano.
- Očkayová J., Intervento al 8° seminario della Sagarana: "Realtà e Prospettive della Letteratura Contemporanea in Lingua italiana" tenutosi il 09/07/2008, disponibile in: <http://www.sagarana.net/scuola/seminario8/seminario2.html> [26/01/2015]
- Pagnin A., Vergine S., 1977, *La personalità creativa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.
- Parati G., 1998, "The legal side of culture. Notes on Immigration, Law and Literature in Italy" in: *Annali d'Italianistica*, Vol.16.
- Peirce C. S., 2011, *Opere*, Bompiani, Milano.
- Pennacchia M., 2001, "Genealogie negate: narrativa di viaggio e identità di genere nel *Diary of an Ennuyée* di Anna Jameson" in F. Orletti (a cura di), *Identità di genere nella lingua nella cultura nella società*. Armando Editore, Roma, pp.101-114.
- Pezzano G., 2012, *Antropologia della creatività: tra genericità e modalità*, paper disponibile in: [www.academia.edu/1535841/Antropologia della creativita tra genericita e modalita](http://www.academia.edu/1535841/Antropologia_della_creativita_tra_genericita_e_modalita) [06/07/2015].
- Pezzarossa F., Rossini I. (a cura di), 2011, *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna.
- Pezzarossa F., 2011, "Altri modi di leggere il mondo. Due decenni di scritture uscite dalle migrazioni" in F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna, pp.vii-xxxiii.
- Philips S., Steele S., Tanz C. (a cura di), 1987, *Language, Gender, and Sex in Comparative Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Pilkington H., 1992a, "Whose space is it anyway? Youth, gender and civil society in the Soviet Union" in: Rai S., Pilkington H., Phizacklea A. (a cura di), 1992, *Women in the Face of Change. The Soviet Union, Eastern Europe and China*, Routledge, London-New York, pp.105-129.
- Pilkington H., 1992b, "Russia and the former Soviet republics. Behind the mask of Soviet unity: realities of women's lives" in: Corrin C. (a cura di), 1992, *Superwomen and the Double Burden. Women's Experience of Change in Central and Eastern Europe and the Former Soviet Union*, Scarlet Press, London, pp.180-235.
- Pine F., 1992, "Uneven burdens. Women in rural Poland" in: Rai S., Pilkington H., Phizacklea A. (a cura di), 1992, *Women in the Face of Change. The Soviet Union, Eastern Europe and China*, Routledge, London-New York, pp.57-75.
- Plakwicz J., 1992, "Poland. Between church and state. Polish women's experience" in: Corrin C. (a cura di), 1992, *Superwomen and the Double Burden. Women's Experience of Change in Central and Eastern Europe and the Former Soviet Union*, Scarlet Press, London, pp.75-96.
- Platania G. (a cura di), 2008, *L'Europa centro-orientale e la storiografia post 1989. Mutamenti linguistici, storici e transizione socio-politica*, Sette città, Viterbo.
- Pojmann W., 2010, *Donne immigrate e femminismo in Italia*, Aracne, Roma.
- Polezzi L., 2012, "Translation and migration" in: *Translation Studies*, 5:3, pp.345-356.
- Propp V., 1976, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino.
- Rai S., Pilkington H., Phizacklea A. (a cura di), 1992, *Women in the Face of Change. The Soviet Union, Eastern Europe and China*, Routledge, London-New York.
- Rapport N., 2000, "Criminals by Instinct': On the 'Tragedy' of Social Structure and the 'Violence' of Individual Creativity" in: G. Aijmer, J. Abbnick (a cura di), *Meaning of violence. A cross-cultural perspective*, Berg, Oxford, pp.39-54.
- Rich A., 2003, "Notes toward a politics of location" (1984), in: R. Lewis, S. Mills (a cura di), *Feminist Postcolonial Theory. A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp.211-213.
- Riches D., 1991, "Aggression, War, Violence: Space/Time and Paradigm", in *Man*, New Series, Vol.26, N.2 (June 1991), pp.281-297.

- Rimashevskaja N., 1992, "Perestroika and the status of women in the Soviet Union" in: Rai S., Pilkington H., Phizacklea A. (a cura di), 1992, *Women in the Face of Change. The Soviet Union, Eastern Europe and China*, Routledge, London-New York, pp.11-19.
- Sabelli S., 2007, "Scrittrici eccentriche. Generi e genealogie nella letteratura italiana della migrazione" in A. Ronchetti, M.S. Sapegno (a cura di), *Dentro/Fuori – Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo, Ravenna, pp.171-179.
- Sabelli S., 2010, "Quando la subalterna parla. Le Traiettorie di sguardi di Geneviève Makaping", in: R. de Robertis (a cura di), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Aracne, Roma, pp. 131-148.
- Said E. W., 1979, *Orientalism*, Vintage Books, New York.
- Santini C., 2007, "Le vittime dei mass media" in: R. Bisi R., P. Faccioli (a cura di), *Con gli occhi della vittima: approccio interdisciplinare alla vittimologia*, Franco Angeli, Milano, pp.255-260.
- Sapegno M. S. (a cura di), 2004, *Donne in rete. La ricerca di genere in Europa*, Casa Editrice Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma.
- Sapir E., 2012, *Language. An Introduction to the Study of Speech*, General Books, Memphis.
- Sartre J-P., 2009, *Che cos'è la letteratura? Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano.
- Sawin P. E., 1995, "Gender, Context, and the Narrative Construction of Identity. Rethinking Models of 'Women's Narrative'" in: M. Bucholtz, K. Hall, *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*, Routledge, New York, pp.241-258.
- Sayad A., 2002, *La doppia assenza*, Cortina, Milano.
- Scarduelli P. (a cura di), 2000, *Antropologia del rito. Interpretazioni e spiegazioni*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Scherzer J., 1987, "A diversity of voices: men's and women's speech in ethnographic perspective" in: S. Philips, S. Steele, C. Tanz (a cura di), *Language, Gender, and Sex in Comparative Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, pp.95-120.
- Scurati A., 2012, *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, Bompiani, Milano.
- Sen A., 2008, *Identità e violenza*. Laterza, Bari.
- Sauter P., 2003, "Lenin vive ancora?" in: F. Modrzejewski, M. Sznajderman (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano, pp.142-152.
- Shammas A., 2003, "The Drowned Library (Reflections on Found, Lost and Translated Books and Languages)" in: I. De Courtivron (a cura di), *Lives in Translation*, Palgrave Macmillan, New York, pp.111-128.
- Shreeves R., 1992, "Sexual revolution or 'sexploitation'? The pornography and erotica debate in the Soviet Union" in: Rai S., Pilkington H., Phizacklea A. (a cura di), 1992, *Women in the Face of Change. The Soviet Union, Eastern Europe and China*, Routledge, London-New York, pp.130-146.
- Sibhatu R., 2004, *Il cittadino che non c'è. L'immigrazione nei media italiani*, Edup, Roma.
- Siebert, R., 2003, *Il razzismo. Il riconoscimento negato*. Carocci, Roma.
- Silverstein P. A., 2005, "Immigrant Racialization and the New Savage Slot: Race, Migration, and Immigration in the New Europe" in: *The Annual Review of Anthropology 2005*, No.34, pp.363-384.
- Silvestre M. L., Valerio A. (a cura di), 1999, *Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico*, Laterza, Roma-Bari.
- Simmel G., 2004, *Filosofia e sociologia dei sessi*, Cronopio, Napoli.
- Slemon S., 2003, "Unsettling the Empire. Resistance Theory for the Second World" in: B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (a cura di), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London-New York, pp.104-110.
- Sobrero A. M., 2008, *L'istinto di narrare. Sei lezioni su Antropologia e Letteratura*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- Solnit R., 2015, "80 Books No Woman Should Read" pubblicato il 18 novembre 2015 su *Literary Hub*, disponibile in: <<http://lithub.com/80-books-no-woman-should-read/>> [30/10/2016].
- Sorgoni B., 2011, "Diritti umani e diritto di asilo: antropologi 'a giudizio'" in: V. Maher (a cura di), *Antropologia e diritti umani nel mondo contemporaneo*, Rosenberg & Sellier, Torino, pp. 63-73.
- Spivak G. C., 2003, "Can the Subaltern Speak?" in: B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (a cura di), *The*



- Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London-New York, pp.24-28.
- Spivak G. C., 2004, *Critica della ragione postcoloniale*. Meltemi, Roma.
- Spivak G. C., 2006, *In Other Worlds*, Routledge, New York.
- Steiner G., 1977, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, New York – London.
- Stern D. N., 1989, “Il Sé nello sviluppo infantile” in: M. Ammaniti (a cura di), *La nascita del Sé*, Laterza, Bari, pp.117-128.
- Stokes G., 1997, *Three Eras of Political Change in Eastern Europe*, Oxford University Press, New York – Oxford.
- Stratti I., 2008, *Integration strategies and policies in Italy: the case of intellectual migrant women*, tesi di dottorato in Politiche Transfrontaliere, International University Institute for European Studies.
- Suàrez-Orozco M., Robben A., 2000, *Cultures under Siege. Collective Violence and Trauma*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sutton L. A., 1995, “All Media Are Created Equal. Do-it-Yourself Identity in Alternative Publishing” in: M. Bucholtz, K. Hall, *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*, Routledge, New York, pp.163-180.
- Szücs J., 1996, *Disegno delle tre regioni storiche d'Europa*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Tagliavini A., 2004, “Introduzione al progetto: 'Memoria e Cultura nella biografia delle donne kosovare’” in: M. S. Sapegno (a cura di), *Donne in rete. La ricerca di genere in Europa*, Casa Editrice Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma, pp.237-248.
- Taguieff P.-A., 1999, *Il razzismo. Pregiudizi, teorie, comportamento*, Raffaello Cortina, Milano.
- Tarpino A., 2008, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino.
- Todorov T., 1982, “Le categorie del racconto letterario” in: R. Barthes (a cura di), *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, Bompiani, Milano, pp.229-270.
- Todorov T., 1991, *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Einaudi, Torino.
- Todorov T., 2009, *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*, Garzanti, Milano.
- Todorov T., 2011, *The Totalitarian Experience*, Seagull Books, Calcutta.
- Todorova N. M., 1996, *Hierarchies of Eastern Europe: East-Central Europe versus the Balkans*, Woodrow Wilson International Center for Scholars, East-European Studies, occasional paper n.46, Washington D.C..
- Toolan M.J., 1988, *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*, Routledge, London-New York.
- Turnaturi G., 2003, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Laterza, Roma-Bari.
- Van Aken M., 2005, “Il dono ambiguo: modelli d'aiuto e rifugiati palestinesi nella valle del Giordano” in: *Antropologia 2005*, anno 5, n.5, Meltemi, Roma, pp.103-120.
- Van Gennep A., 1960, *The Rites of Passage*, Routledge, London.
- Vezzadini S., 2006, *La vittima di reato tra negazione e riconoscimento*, CLUEB, Bologna.
- Vitale A., 2001, “La 'Slavia ortodossa' e la politica internazionale. Questioni di geopolitica e di geocultura” in: A. Morganti, A. Piras (a cura di), *I due polmoni dell'Europa. Est e Ovest alla prova di integrazione*, Il cerchio, Rimini, pp.89-106.
- Waring W., 1995, “Is This Your Book? Wrapping Postcolonial Fiction for the Global Market” in: *Canadian Review of Comparative Literature* 11, 3/4, pp.455-465.
- Wilson D., 1981, “Readers in Texts” in: *PMLA*, Vol.96, N.5 (ottobre 1981), pp.848-863.
- Wolff L., 1994, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford California.
- Woolf V., 1999, *Come si legge un libro? e altri saggi*, Baldini&Castoldi, Milano.
- World Health Organization, 2002, *World Report on Violence and Health*, Genève.
- Young A., 1996a, “Bodily Memory and Traumatic Memory” in: P. Antze, M. Lambek (a cura di), *Tense Past. Cultural essays in Trauma and Memory*, Routledge, London-New York, pp.89-102.
- Young D. J., 1996b, “Remembering 'Trouble': Three Lives, Three Stories” in: P. Antze, M. Lambek (a cura di), *Tense Past. Cultural essays in Trauma and Memory*, Routledge, London-New York, pp.25-44.