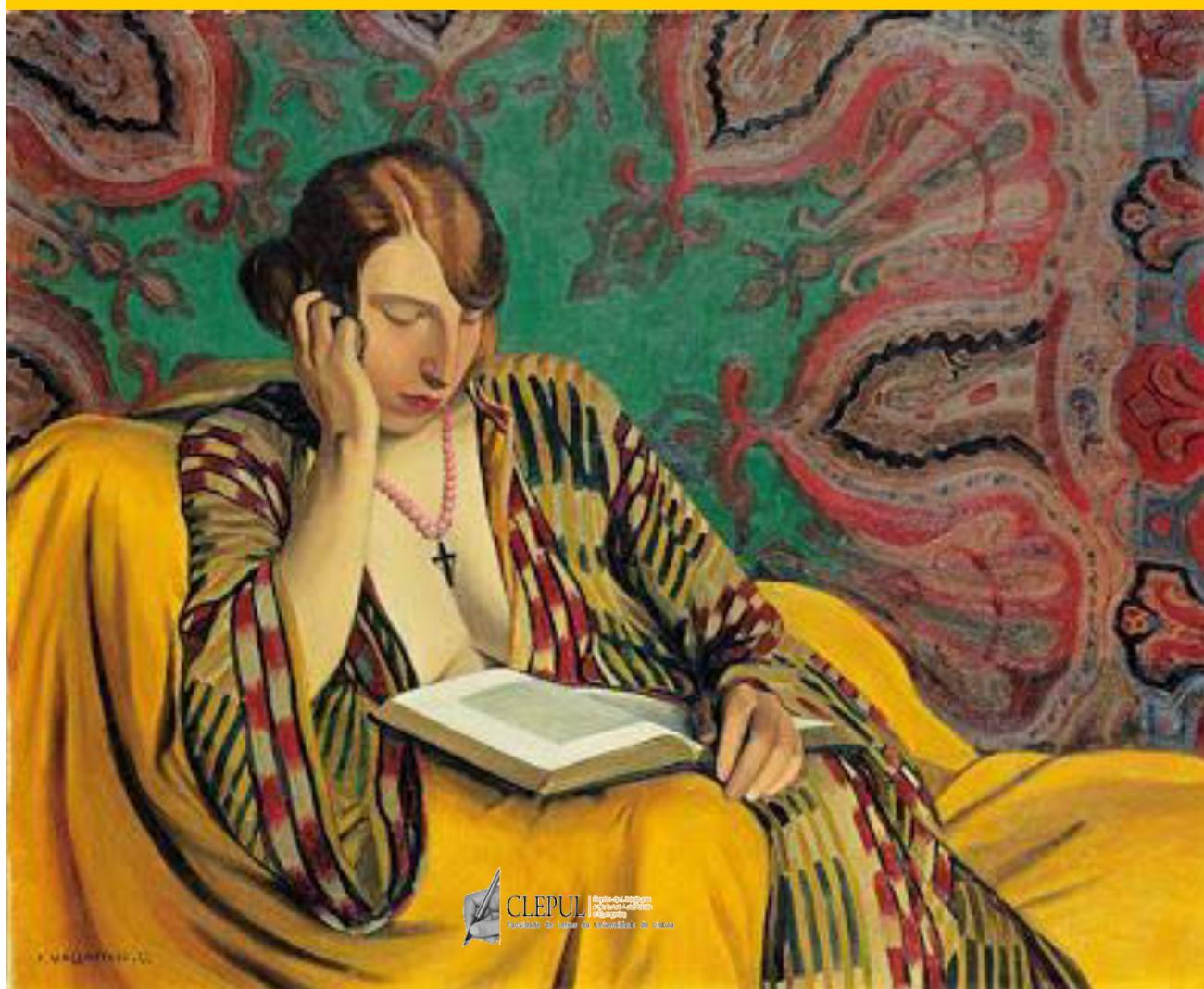


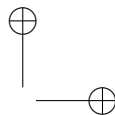
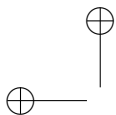
REPENSAR O FEMININO EM CONTEXTO LUSÓFONO E ITALIANO

RIPENSARE AL FEMMINILE IN AMBITO LUSÓFONO E ITALIANO

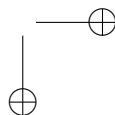
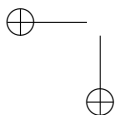
Debora Ricci, Fabio Mario da Silva, Livia Apa,
Ana Luísa Vilela, Annabela Rita
(organização / curatori editoriali)

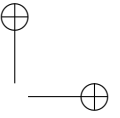
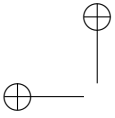


CLEPUL
Associação de Estudos e Publicações
Científicas e Literárias
Fundação de Estudos e Publicações Científicas e Literárias



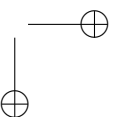
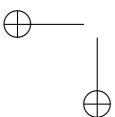
2

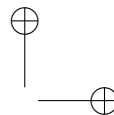
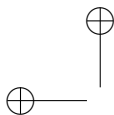




**Repensar o feminino em
contexto lusófono e italiano**

**Ripensare il femminile in
ambito lusofono e italiano**





FICHA TÉCNICA

Título: *Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano / Ripensare il femminile in ambito lusofono e italiano*

Organizadores/Curatori: Debora Ricci, Fabio Mario da Silva, Livia Apa, Ana Luísa Vilela, Annabela Rita

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Capa: Quadro de Felix Edouard Vallotton (1865-1925)

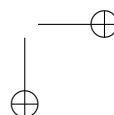
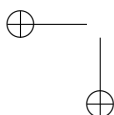
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

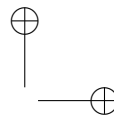
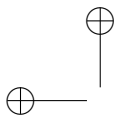
Lisboa, setembro de 2017

ISBN – 978-989-8814-69-2

Publicação com *blind peer review*

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto «UID-ELT/0077/2013»





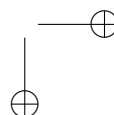
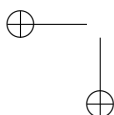
Debora Ricci, Fabio Mario da Silva, Livia Apa,
Ana Luísa Vilela, Annabela Rita
(organização / curatori editoriali)

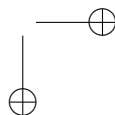
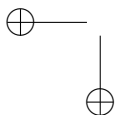
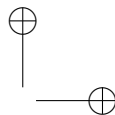
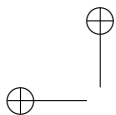
Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano / Ripensare il femminile in ambito lusofono e italiano

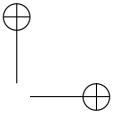
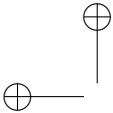
CLEPUL

Lisboa

2017







CONSELHO EDITORIAL / COMITATO EDITORIALE

Antonella Cagnolati
(Università degli Studi di Foggia / Universidade de Sevilla)

Cristina Rosa
(Università della Tuscia — Viterbo)

Gaspare Trapani
(Universidade de Lisboa / Universidade Católica Portuguesa)

Henrique Marques Samyn
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Isabel Lousada
(Universidade Nova de Lisboa – CICS.NOVA / CLEPUL)

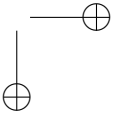
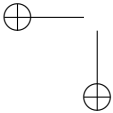
Lina Arao
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

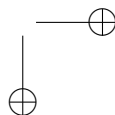
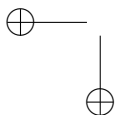
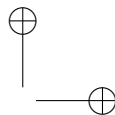
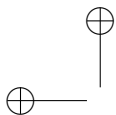
Marcelo Lachat
(Universidade Federal do Amapá)

Mercedes Arriaga
(Universidad de Sevilla)

Patrícia Alexandra Gonçalves
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Vanessa Castagna
(Università di Ca' Foscari Venezia)





Índice

Fabio Mario da Silva, Debora Ricci	
Apresentação	13
Fabio Mario da Silva, Debora Ricci	
Introduzione	15
 I Contribuição Especial / Contributo Speciale	 17
Maria Lúcia Dal Farra	
Florbelas Espanca e Ada Saffo Sapere: Alentejo e Reggio	
Calábria no Feminino	19
 II Luso-Italiano no Feminino / Il Femminile Lusofono e Italiano	 47
Adriana Sacramento de Oliveira	
Cora Coralina e Adélia Prado, dois corpos sobre um feminino	49
Aldinida Medeiros	
Júlia Nery e a transgressão do modelo tradicional feminino	
para Brites de Almeida	69
Ana Maria Machado	
O Memorial da Infanta Santa Joana (1452-90) e a escrita da	
espiritualidade feminina medieval	87
Annabela Rita	
Flobela ao Espelho	105
Betina Ruiz	
Exatidão: reconhecimento de si e busca em Clarice Lispector .	115

Daniele Cerrato

Temi femminili/femministi nelle poetesse italiane del Duecento e Trecento 127

Dominika Michalak

Cristina Guimarães – una ragazza brasiliana che convince suo marito a diventare il primo pentito italiano. Le donne e la collaborazione 137

Eliana Luiza dos Santos Barros

O enigma do feminino: Florbela Espanca 151

Elisa Moraes Garcia

Feiticeiras: convergências entre Maria Teresa Horta e Jules Michelet 161

Elisabetta Maino

Che genere di sguardo? La pittura al femminile lungo i secoli 173

Elisangela da Rocha Steinmetz

Que mulheres são essas? A construção das personagens de ficção: Joana, de Clarice Lispector; D. Glória, de Dulce Maria Cardoso; e uma inominada protagonista de Lídia Jorge 181

Ezilda Silva e Amilton Queiroz

Movimento da letra, tessitura do olhar – zonas de deslocamento da mulher em Terra Sonâmbula 195

Giuseppe Balirano

TransAzioni linguistiche: le lingue e il genere negato 213

Guacira Marcondes Machado e Silvana Vieira da Silva

A herança decadentista/simbolista de Florbela Espanca 227

Guia M. Boni

Donne specchio d'Italia: Ada Negri ed Elena Bono nella traduzione di Jorge de Sena 237

Juliana Garcia Rodrigues

A inserção das mulheres na obra do barroco ao modernismo de Péricles Eugênio de Ramos 249

Lina Appiano

L'uso della grammatica al femminile 259

Lisiane Ferreira de Lima

A produção literária feminina dentro da obra *Uma História da Poesia Brasileira*, de Alexei Bueno 273

Lorena Grigoletto

Gepatra lingvo (Lingua madre): il problema di una glossopoi-
esi al femminile in Italia 283

Luísa Marinho Antunes

Em Defesa da Excelência Feminina: Quando as Mulheres
Citam Mulheres – O Caso de Lucrezia Marinella e de Dona Ger-
tudes Margarida de Jesus 293

Maria da Graça Gomes de Pina

“Senhores... sou um poeta”: a autodefesa de Natália Correia 305

Maria Helena Santana

Educando burguesas : os manuais de boas práticas de Maria
Amália Vaz de Carvalho 313

Marisa Mourinha

Prisão em si – retratos de mulheres em ambientes coloniais,
a partir de Teolinda Gersão e Dulce Maria Cardoso 325

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento

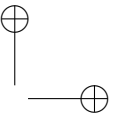
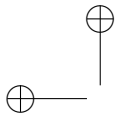
As *Cartas Portuguesas* e a escrita de si: por uma possível
genealogia da literatura feminina na História da Literatura 337

Milagro Martín Clavijo

“Il mito me lo porto dentro”: La Medea di Maricla Boggio . . 349

Sara Lorenzetti

Genere e Migrazione: postille sul romanzo *Oltre Babilonia* di
Igiaba Scego 365



Genere e Migrazione: postille sul romanzo *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego

SARA LORENZETTI

Università degli Studi di Macerata

La letteratura della diaspora al femminile è il luogo in cui si snodano una serie di opposizioni dialettiche (esclusione/integrazione, tradizione/emancipazione) e l'atto creativo nasce all'insegna della liminalità¹.

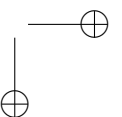
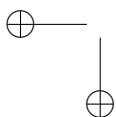
Le donne che abbandonano il proprio paese d'origine,

sperimentano, volenti o nolenti, nuove collocazioni, o meglio dislocazioni, multiple e non indolori, rispetto al luogo d'origine (si ritrovano in un altrove, al di là del confine), rispetto al tempo (passano da epoche "pre" – preindustriali, prefemministe – a mondi "post" o "neo" – postmoderni, neoliberali) e rispetto a culture che le rendono subordinate per sesso, classe e razza. In questa prospettiva la donna immigrata è portatrice di duplice o triplice esclusione perché portatrice di duplice o triplice diversità rispetto alla cultura dominante nel paese d'arrivo.²

Nella produzione delle esuli si condensa, allora, una forte carica di contestazione che si traduce nella necessità di decostruire la storia ufficiale dei paesi colonizzati e dar voce alla differenza del loro essere donne.

¹ "La liminalità femminile è illustrata prevalentemente dalla scrittura di donne che vivono tra due o più culture, protagoniste di una diaspora etnica, culturale e identitaria." in Lidia Curti, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006, p. 10.

² Silvia Contarini, "Narrazioni, migrazione e genere", in Lucia Quaquarelli (cur.), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano, Morellini, 2010, p. 124.



Seguendo questa duplice ottica, si assume come oggetto d'indagine *Oltre Babilonia* (2008)³, il romanzo di Igiaba Scego che meglio degli altri si presta a mostrare come questioni di genere possano trovare nella narrativa d'immigrazione un terreno privilegiato.

Nata a Roma da genitori somali, Scego appartiene alla cosiddetta "seconda generazione"⁴ degli scrittori migranti: vivace pubblicista ed indefessa operatrice nel campo dell'intercultura, esordisce nella narrativa nel 2003 con il racconto *Salsicce*⁵ con cui si impone all'attenzione della critica vincendo il premio "Eks&Tra"; ormai affermata in ambito editoriale, ha al suo attivo diversi romanzi, che dedicano un'attenzione peculiare all'ottica femminile.⁶

³ Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, Roma, Donzelli, 2008.

⁴ L'espressione "scrittori migranti di seconda generazione" è stata oggetto di un vivace dibattito. Armando Gnisci, pioniere degli studi in materia, tende ad escludere questi autori dal novero della letteratura d'immigrazione, sottolineandone la profonda distanza rispetto alla generazione dei genitori che hanno vissuto l'esperienza dell'esilio in maniera diretta e hanno deciso in modo sofferto di adottare la lingua del paese ospitante (mentre per essi si tratta in effetti della lingua madre) cfr. ARMANDO GNISCI, "Effetto di seconda", *Kumà*, 9-10, 2005 (la rivista è in formato elettronico; il contributo citato, al momento della redazione del presente articolo, non risulta più consultabile). Le sue considerazioni sono peraltro in parte condivise dagli stessi protagonisti, tra cui la Scego che interviene all'edizione 2004 del festival EKS&TRA (versione elettronica, consultata il 30 settembre 2016 in <www.eksetra.net/studi-interculturali/relazione-intercultura-edizione-2004/relazione-di-igiaba-scego>). In questa sede si assume il termine in modo estensivo secondo l'accezione intesa da Fulvio Pezzarossa, "Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi", in Lucia Quaquarelli (cur.), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, op. cit., pp. 88-89.

⁵ Il racconto è compreso nella raccolta Flavia Capitani, Emanuele Coen (cur.), *Pecore nere. Racconti*, Bari-Roma, Laterza, 2005, pp. 23-35; la stessa raccolta ospita il racconto "Dismatria", *ivi*, pp. 23-36. Altre raccolte di racconti sono Ingy Mubiayi, Igiaba Scego, *Quando nasci è una roulette: giovani figli di migranti si raccontano*, Milano, Terre di mezzo, 2007 e Flavia Capitani, Emanuele Coen (cur.), *Amori bicolori*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

⁶ Tra i romanzi della scrittrice si possono ricordare *Rhoda*, Roma, Sinnos, 2004 e *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, 2010 (Su questo mi permetto di segnalare i miei articoli "Sperimentare il sé nell'altro. Per una lettura sociologica de 'La mia casa è dove sono' di Igiaba Scego, in *Otto/Novecento*, n. 3, 2014, pp. 199-213 e "La mia casa è dove sono': la recherche di Igiaba Scego" in Susanne Ackermann (cur.), *Spazio domestico e spazio quotidiano*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 127-138, nonché il lavoro di Silvia Camilotti, "I 'nuovi italiani' e la crisi dell'italianità: 'La mia casa è dove sono' di Igiaba Scego, in *MediAzioni*, n. 16, www.mediazioni.sitlec.unibo.it, versione elettronica,

Oltre Babilonia, sebbene non sia l'ultimo lavoro, rappresenta l'opera più matura e consapevole per la notevole raffinatezza della costruzione narrativa e dell'operazione linguistica e per questo si presta a diversi percorsi critici. Molto produttiva sembra la pista di lettura indicata da Ugo Fracassa, il quale invita gli studiosi ad abbandonare il consueto atteggiamento di cautela interpretativa e di iperprotettivismo verso i testi di letteratura migrante per sottoporli invece ad un'analisi approfondita sotto il profilo delle strutture narrative e linguistiche⁷.

La storia è costruita dall'intreccio delle vicende di cinque personaggi principali, accomunati da una profonda crisi esistenziale: due ragazze, Zuhra e Mar, le rispettive madri, Maryam e Miranda, ed Elias, che il lettore scoprirà essere padre di entrambe le giovani. Maryam ed Elias sono somali immigrati in Italia, dove è nata la figlia Zuhra; Miranda, invece, è di origine argentina e dalla relazione con Elias ha avuto Mar, soprannominata la "Nus Nus", espressione che in somalo significa la "mezza-mezza".

Il testo è strutturato in otto capitoli, incorniciati da un prologo e da un epilogo: ogni capitolo è diviso in cinque parti che hanno come titolo il soprannome di uno dei protagonisti: il romanzo procede dunque per storie parallele i cui frammenti si succedono sempre nel medesimo ordine.

I personaggi raccontano la storia in prima persona, tranne Mar, su cui comunque è focalizzata la narrazione della propria vicenda; viceversa, le sezioni dedicate a Maryam, soprannominata "Pessottimista", sono introdotte da una "voce"⁸ in terza persona che poi cede la parola al personaggio, narratore di secondo grado. Tra tutti, uno statuto privilegiato sembra ricoprire Zuhra (detta "la Negropolitana"), che apre e chiude il romanzo nel prologo e nell'epilogo.

Il lettore segue in modo alternato e parallelo le avventure dei protagonisti fino a quando esse si ricongiungono intrecciandosi tra loro: l'attante principale della vicenda è il viaggio a Tunisi dove Mar, Miranda e Zuhra si recano per frequentare un corso di arabo. Del resto, ciascun personag-

consultata il 30 settembre 2016). Gli ultimi lavori sono Rino Bianchi, Igiaba Scego, *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*, Roma, Ediesse, 2014 e Igiaba Scego, *Adua*, Firenze-Milano, Giunti, 2015.

⁷ Ugo Fracassa, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale migrante in Italia*, Roma, Perrone, 2012.

⁸ Cfr. Gerard Genette, *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986.

gio spesso interrompe la narrazione per rievocare il passato ed introduce frequenti analepsi. Il fluire della narrazione tra diversi piani temporali così come il procedere del racconto per fili narrativi suscita studiati effetti di *suspance*.

Grazie alla complessa organizzazione formale, il romanzo ospita in diversi casi un racconto multiplo: la gita al mare nella località di Mahdia che Zuhra effettua insieme a Mar e Miranda è, infatti, oggetto di una narrazione ripetuta più volte secondo il punto di vista delle protagoniste. Tale soluzione, poco frequentata nella tradizione italiana, trova invece altre occorrenze nella letteratura migrante⁹, dove diventa emblema della plurivocità di un mondo multietnico in cui più racconti si sovrappongono.

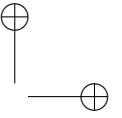
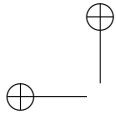
In altri casi, la prospettiva di ogni personaggio aggiunge un tassello ulteriore alla storia che si sta sviluppando e il romanzo prende forma come ricomposizione di frammenti. È proprio in Tunisia che le due ragazze si incontrano la prima volta, ma il lettore, che ormai intuisce che sono sorelle, dopo averne seguito le vicende separatamente, ricostruisce i loro primi incontri legando insieme i singoli momenti delle loro narrazioni.

In realtà il racconto si scompone in una molteplicità caleidoscopica di prospettive che si intersecano, perché ciascun personaggio proietta sugli altri uno sguardo carico del proprio io e, viceversa, talvolta riesce a vedere se stesso attraverso gli occhi degli altri.

Così sia Zuhra sia Mar, figlie di un padre che non conoscono, ricostruiscono il passato alla luce della mancanza affettiva di cui soffrono e sono convinte di essere state generate da un'unione sessuale senza amore; la mamma di Mar, Miranda, confessa invece che il rapporto sessuale con Elias, sebbene occasionale, è stato l'unico in cui lei sia riuscita a provare piacere. A sua volta Zuhra durante la lezione di arabo conosce Miranda, nota poetessa di origine sudamericana: la donna, disinvoltata e sicura di sé, la colpisce tuttavia per lo sguardo opaco, in cui la ragazza vede riflettersi lo stesso immenso dolore di cui soffrono sia lei sia la madre Maryam.

Grazie alla raffinata costruzione formale, *Oltre Babilonia* si presta ad essere letto come un metaromanzo. Ciascuno dei personaggi si racconta per eternizzare la propria vicenda sottraendola al tempo ed il processo

⁹ Cfr. a titolo esemplificativo il romanzo d'esordio di Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma, E/O, 2006.



affabulatorio assume per ciascuno una valenza salvifica. Come afferma Quaquarelli, “La scrittura permette di esistere e resistere.”¹⁰

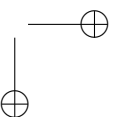
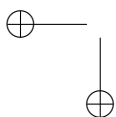
Maryam Laamane un giorno decide di incidere la propria storia di fronte ad un registratore, per rispondere alle domande di Zuhra a proposito del padre Elias. Nonostante il percorso catartico sia doloroso, attraverso lo schermo del mezzo meccanico, ella riesce ad ammettere i suoi errori di madre e ad instaurare un dialogo con la figlia¹¹. In modo speculare per Miranda, che si sente una poetessa “sfocata” ed “inutile”¹², raccontarsi significa in primo luogo riconciliarsi con se stessa. La sua memoria è ossessionata dalla morte del fratello Ernesto e della fidanzata Rosa Benassi, detta la Flaça, entrambi attivisti politici in Argentina e vittime della spietata dittatura militare salita al potere nel '76. Miranda, che in patria ha intrattenuto relazioni con esponenti dei servizi segreti, ha introiettato il senso di colpa per la morte dell'amica: solo quando riesce a riportare alla luce i ricordi e si ricompone con il suo passato, ella diventa “Reaparecida”, soprannome con cui si intitola la sua sezione. Anche nel suo caso, tuttavia, il racconto è diretto alla figlia, a cui desidera confessare il proprio vergognoso passato prima che ella lo scopra da sola: la narrazione ha dunque un ruolo fondamentale nel riannodare il rapporto con Mar. Elias, il terzo protagonista adulto del romanzo, padre di due figlie che non conosce, diventa cantore quando la ex moglie Maryam gli telefona e lo sollecita a raccontare la sua storia a Zuhra (“Devi raccontare la tua storia, per non perderla, per non perderti”¹³). In modo simile ai due personaggi femminili (le donne con cui ha intrattenuto una relazione), attraverso la narrazione egli recupera il suo passato, ma anche le vicende della sua famiglia e del suo paese, la Somalia, perché “il nostro

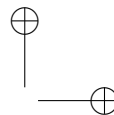
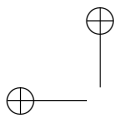
¹⁰ Lucia Quaquarelli, “Chi siamo io? Letteratura italiana dell’immigrazione e questione identitaria”, *letteratura italiana dell’immigrazione*, op. cit., p. 56.

¹¹ Il motivo del comunicare ad una persona cara registrando la propria voce trova altre occorrenze nella letteratura migrante, come per esempio in Cristina Ali Farah, *Madre piccola*, in Ali Mumin Ahad, *Corno D’Africa. L’ex-impero italiano*, in Armando Gnisci (cur.), *Nuovo planetario italiano: geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006, pp. 263-267. In ambito somalo la predilezione accordata al parlare rispetto allo scrivere si carica di significato in relazione all’appartenenza ad una cultura a prevalente tradizione orale.

¹² Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, op. cit., p. 415.

¹³ *Ivi*, p. 60.





inizio è l'inizio di altri prima di noi..."¹⁴. Anche in questo caso riportare alla luce eventi rimossi provoca una forte sofferenza ed "Il padre" ad un certo punto decide di distanziare da sé i fatti: "Anzi, visto che ci sono, ti racconterò tutto come se non fosse la mia storia, ma come se ti raccontassi la storia di un altro. In terza persona. Sentiremo meno dolore. O almeno mi illudo."¹⁵. Per lui il raccontarsi è anche un modo di presentarsi ad una figlia per cui è sempre stato solo un estraneo e colmare un vuoto esistenziale. Per tutti i personaggi, dunque

La scrittura [...] Permette di non dimenticare, di dire la verità, di andare oltre le menzogne, oltre Babilonia [...] per ritrovare e ricostruire la verità del passato [...], poi per ritrovarsi e ricostruirsi nella differenza, e infine per fondare il presente, permettere anche al presente di darsi, senza avere paura di dirlo.¹⁶

Attraverso il gioco alternato di vicende parallele la narrazione si costruisce come una ricomposizione di frammenti; tuttavia, poiché la memoria opera in modo selettivo, quello che ne risulta è anche un racconto post-moderno, solo uno dei tanti possibili strappati al ricordo. Elias ricuce una storia che emerge dall'abisso dell'io e, se da un lato esita, non sapendo quali avvenimenti selezionare, dall'altro il cantore ha l'impressione di riuscire solo a trascrivere quanto la memoria gli detta ("La memoria fa quello che gli pare."¹⁷). Nello stesso modo Maryam spesso si blocca davanti al registratore, si riascolta ma non riconosce la propria voce e scoppia in singhiozzi, mentre trova molto difficile seguire l'ordine cronologico degli eventi e ricomporre i frammenti. Anche Miranda "la Reaparecida", che racconta seguendo il libero flusso dei suoi pensieri, spesso si sente "nebulosa" e non riesce a riannodare i fili della memoria.

Lo sguardo dell'altro

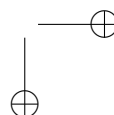
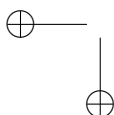
Un aspetto di peculiare interesse nella letteratura migrante risiede nella rappresentazione dell'esperienza del sentirsi straniero raccontata

¹⁴ *Ivi*, p. 63.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Lucia Quaquarelli, "Chi siamo io? Letteratura italiana dell'immigrazione e questione identitaria", *op. cit.*, p. 56.

¹⁷ Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, *op. cit.*, p. 313.



dal punto di vista interno e nella reciproca visione che, a sua volta, l'ospite veicola del paese che lo accoglie.

I personaggi del romanzo presentano tratti autobiografici e condividono tutti la condizione di migranti, di prima o seconda generazione. È soprattutto attraverso i loro occhi che nel romanzo si racconta l'esperienza del sentirsi diverso anche in un paese in cui si è nati. In questo senso è interessante ascoltare la loro voce nel racconto alla luce della teoria dei "saperi situati", che ribadisce la non neutralità dei soggetti che parlano e la necessità di tener conto della loro posizione nell'ordine sociale.¹⁸

La marginalità si sperimenta sin dall'ambiente scolastico: Mar, nata da una madre sudamericana e da un padre di colore, suscita la curiosità morbosa di chi le vive accanto che, sospettando sia una figlia adottiva, la tormenta chiedendole: "Perché la tua mamma è bianca?"¹⁹. Del resto, secondo gli stereotipi dei compagni di classe, essere nero significa essere africano, e quindi essere povero, sporco e mangiare banane come le scimmie. Zuhra condivide la stessa esperienza: le bidelle la dileggiano con il soprannome di "Kunta Kinte", schiavo di colore protagonista dell'omonimo sceneggiato televisivo dell'epoca²⁰, oppure le rivolgono frasi come "manco la verechina basta a lavatte"²¹. Anche in seguito la marca della diversità connota la quotidianità della ragazza, che lavora nel negozio di dischi "Libla", ignorata dai clienti, incapaci di identificare una commessa di articoli musicali in una ragazza di colore: "Le loro facce sono sempre eloquenti. 'Ma che ci fa Mozart in mano a 'sta zulù?'"²². Abituata a vivere in una società omologante che rigetta ciò che è altro da sé, Zuhra esita a trattenersi in un parco isolato, perché teme di destare sospetti: "Ci vuol niente

¹⁸ Donna Haraway, "Situated knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", in *Feminist Studies*, n. 14, 1988, pp. 575-599; Adrienne Rich, *Notes towards a Politics of Location*, in *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, London, Virago, 1986, pp. 210-231; Linda Alcoff, "The Problem of speaking for Others", in *Cultural Critique*, n. 2, 1992, pp. 5-32.

¹⁹ Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, op. cit., p.123.

²⁰ Nella narrativa migrante dileggiare lo straniero con l'appellativo di "Kunta Kinte" è l'espressione tipica del razzismo becero italiano, cfr. Cristina Ubax Ali Farah, *Madre piccola*, op. cit., pp. 265-266, dove l'epiteto è utilizzato da un medico nei confronti di una partoriente immigrata.

²¹ Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, op. cit., p. 399.

²² *Ivi*, p. 235.

a essere scambiati per pericolosi sovversivi. Un attimo per diventare un terrorista. Basta una barba, uno straccio addosso, un'idea in testa. Poi se sei nero, sei sempre il primo sospettato. Di tutto. Di vivere forse.”²³.

Il testo propone dunque il racconto dell'esperienza della migrazione da un punto di vista interno, dal punto di vista di chi, rifiutato dagli altri, non riesce a convivere con se stesso, come “la Nus-Nus” che non sopporta il colore della propria pelle:

Io, Mar Ribero Martino, che senso ho? Sono frutto del Terzo mondo. Un padre negro, una madre figlia di terroni. Pigmentata da macchie di schiavitù e spoliazione. Sono terra di conquista. Terra da conquistare. Frutto ibrido colore. Senza collocazione. Una mezzo-sangue che non appartiene a nulla. [...] Mezzosangue. Seminegra. Mi vergogno. Per i black non abbastanza scura. Per i white non abbastanza chiara.²⁴.

Con gli occhi degli ospiti sono raccontati anche gli Italiani, ancora prigionieri di pregiudizi atavici e ancorati ad atteggiamenti beceri e razzisti: Mar ricorda gli zoo umani in cui nell'Ottocento gli Europei potevano osservare strani esemplari appartenenti ad altre razze, esibiti come trofei esotici, e riflette con amarezza sul fatto che anche oggi esistono le stesse gabbie, sebbene rese invisibili:

Nella sua [*epoca*] però, gli zoo erano più subdoli. Stavano tutti nella testa, mica erano scomparsi. La gente non ti diceva più che eri di una razza inferiore, le razze si era scoperto che non esistevano, la gente ora ti diceva ‘La tua cultura è troppo diversa dalla mia. Siamo incompatibili’. E gli zoo si trasformavano in recinti incorporati.²⁵.

Come in altri romanzi della Scego, l'Italia non solo è un paese inospitale per chi arriva, ma rende difficile l'integrazione anche a chi vi è nato. Del resto, i rari scorci sull'Europa ospitati nel romanzo non lasciano ipotizzare una situazione migliore: la cugina di Zuhra, che vive

²³ *Ivi*, pp. 13-14.

²⁴ *Ivi*, p. 388-389. Il rifiuto della propria africanità e negritudine che conduce a rigettare la propria identità e, talvolta, sfocia nella costruzione di un'identità-artificio è il *leitmotiv* anche in Garane Garane, *Il latte è buono*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005.

²⁵ Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, op. cit., p. 394.

nell'emancipata Manchester, si sente talmente diversa da usare una crema sbiancante nella speranza di mascherare il colore della sua pelle.²⁶

La vicenda esistenziale dei personaggi è attraversata dagli avvenimenti storici dei paesi di provenienza, anzi spesso l'emigrazione è la scelta inevitabile dovuta all'irruzione della "grande storia" nel loro microcosmo. Un ulteriore motivo di interesse del romanzo risiede proprio negli inserti che esso ospita sulla storia dell'Argentina, paese di origine di Miranda, e della Somalia, da dove provengono gli altri protagonisti. In questo senso il testo può essere letto come un romanzo post-coloniale, perché propone al lettore il racconto degli avvenimenti che hanno segnato i due paesi extra-europei dall'interno, decostruendo alcuni stereotipi tipici della storia raccontata da una prospettiva occidentale²⁷.

La vita di Miranda è stata sconvolta in modo irreversibile dagli eventi che hanno travagliato il suo paese. Con l'instaurarsi della dittatura militare nel 1976 in Argentina, l'ESMA, nata come scuola di formazione militare, diventa uno dei più spietati centri di detenzione e tortura che la storia possa ricordare: il fratello della protagonista, Ernesto, viene catturato, ma è solo una delle vittime di un sistema di eliminazione delle voci di opposizione che farà contare circa 20.000 *desaparecidos*. Nel frattempo, Miranda intrattiene una relazione con Carlos, perverso esponente del regime militare; nel '78 ha l'opportunità di fuggire ed emigra a Roma. Qui, nel quartiere di San Lorenzo, ritrova altri esuli argentini, tra cui Pablo Santana e la Flaça, fidanzata del fratello, reduce dalla detenzione presso l'ESMA. Miranda è dilaniata dal senso di colpa per essere sopravvissuta al fratello e poi alla fidanzata di lui, mentre avrebbe dovuto e voluto morire al suo posto.

²⁶ *Ivi*, p. 237.

²⁷ Per questo aspetto vedi *La letteratura postcoloniale italiana: dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro* in *Quaderni del Novecento*, n. 4, 2004 (che contiene gli articoli di Monica Hann e Christina Sigger Manson sul racconto *Salsicce* di Igiaba Scego, *ivi*, pp. 67-76 e 77-86); Daniele Comberiati, *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia d'oggi*, Roma, Caravan edizioni 2009; Cristina Lombardi Diop, Caterina Romeo, *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity (Italian and Italian American Studies)*, New York, Palgrave MacMillan, 2012; Susanne Kleinert, "Memoria postcoloniale e spazio ibrido del soggetto in 'Oltre Babilonia' di Igiaba Scego", in *Narrativa*, nn. 33-34, 2012, pp. 205-214 (che si sofferma anche sul linguaggio).

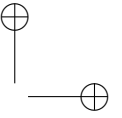
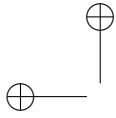
Ripercorrere la storia della Somalia attraverso le voci di Elias e Maryam significa, invece, rileggere anche la vicenda del colonialismo italiano secondo la prospettiva delle "vittime". Gli Italiani impongono il proprio potere nei territori africani in modo violento, instaurando uno sfruttamento selvaggio delle risorse ed asservendo la popolazione. I genitori di Elias, Famey e Majid, sono ancora adolescenti quando vengono stuprati da un militare italiano; Majid non riesce più a superare il trauma e, dopo la nascita del figlio, si condanna all'astinenza fino a che non fugge da casa abbandonando la famiglia. Nella lunga confessione di Maryam a Zuhra, il racconto della giovinezza trascorsa in Somalia si intreccia strettamente con la tormentata storia del suo paese. Durante la dominazione coloniale, la famiglia Laamane intrattiene relazioni con le gerarchie italiane, grazie alle quali gode di un trattamento privilegiato. Nel 1950, una conferenza internazionale stabilisce di affidare il paese in Amministrazione Fiduciaria all'Italia, che instaura un nuovo governo, riedizione del dominio imperialista appena concluso. La popolazione, dopo aver a lungo sognato la liberazione dall'odiato padrone, si sente profondamente delusa e tradita da una decisione che, seppure assunta in sede internazionale, appare incomprensibile ed irrazionale. Nel frattempo, Maryam aveva sposato Elias, che a partire dalla presa del potere del dittatore Siad Barre (1969), è ricercato come sovversivo. "Il padre" emigra subito in Italia e la moglie lo segue dopo alcuni anni.

Un romanzo al femminile

Il romanzo si presta ad un'interpretazione dal punto di vista degli studi di genere. Dei cinque personaggi principali che fungono da voci narranti quattro sono donne. L'opera ospita dunque una prospettiva femminile declinata al plurale a comprendere diverse situazioni (la ragazza madre, la moglie abbandonata, la figlia abusata, la lesbica). Sotto questo profilo, l'opera condivide la cifra dell'"eccentricità" che la Sabelli individua nelle scrittrici migranti nella rottura dello stereotipo del femminile unico²⁸.

Sembra anche significativo il fatto che i titoli delle unità narrative

²⁸ Sonia Sabelli, *Scrittrici eccentriche: generi e genealogie nella letteratura italiana della migrazione*, in *Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario*, a cura di Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno, Ravenna, Longo, 2007, p. 173.



siano sempre costituiti dai soprannomi dei protagonisti ("la Negropolitana", "la Nus-Nus", "la Pessottimista", "la Reaparicida") tranne nel caso di Elias, le cui sezioni propongono l'appellativo generico de "Il padre", quasi ad indicare in lui una figura priva di connotazioni specifiche, un ruolo intercambiabile ed assumibile da chiunque.

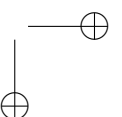
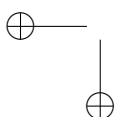
All'inizio la storia prende avvio dalla profonda crisi esistenziale che accomuna tutti i personaggi, condannati all'infelicità sentimentale e ad una sessualità negata. È proprio questa la ragione che può spiegare il comportamento di Elias quando, ormai in Italia con la sua famiglia, decide di abbandonarla ricalcando le orme del padre Majid, forse incapace di godere un'affettività piena.

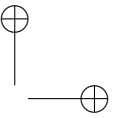
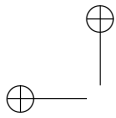
La figlia Zuhra da bambina subisce violenza da un bidello. Questo evento traumatico le fa perdere i colori e, quando inizia la storia, la ragazza ancora non è capace di vedere il rosso. Quasi trentenne, ella non ha mai provato l'amore e reprime la propria femminilità e la propria sessualità, dal momento che "al posto della vagina c'è sempre quell'orribile vuoto"²⁹. Gli abusi subiti hanno profondamente minato anche il suo rapporto con la madre, allora alcolizzata ed incapace di accorgersi di quanto le avveniva. In modo speculare, Maryam "la Pessottimista" non si è mai realizzata sul piano affettivo: infibulata da bambina, si innamora di Elias e lo sposa ma, appena partorita la bimba, rimane sola; ora vive con una figlia che non conosce bene e con cui non riesce a stabilire alcuna comunicazione.

Sembra compromesso in modo irreversibile anche il rapporto di Miranda e Mar. "La Nus Nus" si sente inadeguata rispetto alla madre, poetessa affermata e donna di successo, e forse proprio la sfiducia in sé l'ha condotta ad intrattenere con Patricia una relazione sentimentale, che assume le forme di una dipendenza malata. Nel romanzo della Scego la rappresentazione dell'universo amoroso come groviglio di psicosi si estende infatti ai rapporti con lo stesso sesso. Il medesimo mondo interiore di Mar offre lo spunto per un'interpretazione coloristica e la crisi esistenziale del personaggio si esprime nell'incapacità di riconoscersi in una tonalità netta e definita:

Mar si sentiva una zebra messa in lavatrice in cui ogni bianco e

²⁹ Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, op. cit., p. 286.





ogni nero si sono sporcati della nuance dell'altro. Una sfumatura. Una virgola di colore. Non le piaceva molto essere così. Non era nulla. Non era nera. Non era bianca. Solo rossiccia.³⁰

Come la sorellastra, ella è ossessionata dal bianco, il suo fado, il suo tormento continuo; il colore della pelle della mamma è la marca della loro diversità. Il bianco è anche l'emblema di Patricia, un colore che la acceca oscurando tutti gli altri, così come la compagna l'ha risucchiata in un legame umiliante e frustrante allontanando qualsiasi altro affetto da lei.

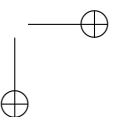
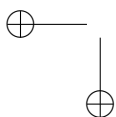
Sotto la cifra dell'umiliazione e della degradazione di sé si possono leggere anche le vicende sentimentali che attraversano la vita di Miranda: l'Argentina è legata al ricordo di Carlos, che ella compiace sessualmente obbedendo ai suoi desideri perversi pur senza mai conoscere il piacere. A Roma incontra Pablo Santana, che la rifiuta considerandola contaminata dalla relazione precedente; qui Miranda rivede anche la fidanzata del fratello, la Flaça, con cui intraprende una relazione sentimentale omosessuale e vive una passione unica; la donna amata, tuttavia, è ormai una malata psichica e per la protagonista si ripropone un rapporto che la prosciuga dal punto di vista affettivo senza offrirle nessun appagamento. Quando incontra Elias, ella vive solo "uno scherzo, una divagazione"³¹ in cui però per la prima volta prova piacere. Anche questo personaggio femminile è dimidiato ed odia il suo corpo in disfacimento e soprattutto le mani robuste, che da ragazza le hanno permesso di essere arruolata in una squadra di calcio maschile mentre avrebbe voluto suonare il piano. Il rifiuto di sé affonda di nuovo le radici nell'infanzia, in un mancato rapporto con la madre che la considerava inutile.

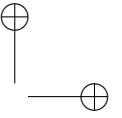
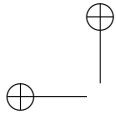
I protagonisti della vicenda sembrano dunque condannati a soffocare in un microcosmo affettivo arido, denso di frustrazioni e delusioni che si ereditano dalla famiglia di provenienza e si trasmettono ai figli. Se la storia prende avvio dalla crisi esistenziale comune ai diversi personaggi, il racconto si pone come un percorso di formazione che conduce al suo superamento.

Per Zuhra e Mar un ruolo decisivo gioca il viaggio in Tunisia: nella

³⁰ *Ivi*, p. 329.

³¹ *Ivi*, p. 246.





capitale, “la Nus Nus” all’inizio è ancora così ossessionata dal pensiero di Patti che crede di vedere delle sosie, ma a poco a poco il ricordo si attenua. Ella riesce a ricostruire un rapporto affettivo con la madre, incontra la sua ex ragazza Viki e, soprattutto, conosce “una strana ragazza che sentiva già parte del suo stomaco”³², la sorella. Il raggiungimento di un rapporto armonico con se stessa coincide con la fine dell’ossessione del bianco e con la riscoperta dei colori. In modo speculare si compie la maturazione di Zuhra: in Tunisia, durante un’escursione con Mar e Miranda, in un momento epifanico comprende che deve liberarsi dalla paura di vivere, dal terrore con cui assisteva impotente mentre ogni ragazzo assumeva il volto del bidello. Al ritorno a Roma, in bagno vede una macchia rossa a forma di stella sulle mutande. La riacquisita capacità di distinguere il colore del sangue mestruale rappresenta l’emblema del recupero della femminilità e della sessualità ed il simbolo di una palingenesi che supera la dimensione individuale:

È rossa la sua stella. Un po’ umida. Ma bella. Emana luce. Una stella mestruale che brilla solo per lei, infinita. Le forme si disperdono. La stella si allarga. Una costellazione. Dentro la costellazione, la sua storia di donna. E dentro la sua storia, quella di altre prima di lei e di altre dopo di lei. Le storie si intrecciano, a volte convergono, spesso si cercano. Tutte unite da un colore e da un affetto.³³

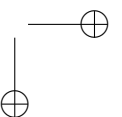
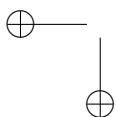
La Scego sembra dunque tracciare una storia al femminile in cui la vicenda esistenziale di Zuhra diventa la maglia di una rete e si intreccia in modo indissolubile, in un legame di “sorellanza”³⁴, con quella delle donne di generazioni precedenti e successive. Per le due ragazze è dunque il percorso odepórico ad assumere quella funzione salvifica che le loro madri attribuiscono al racconto.

Elias è l’unico personaggio che sembra non evolvere nel corso della vicenda: racconta la sua storia su richiesta della moglie, quasi per scacciare il senso di colpa per una paternità mai vissuta, ma dalle sue parole non traspare alcuna possibilità di redenzione o rinascita. I personaggi

³² *Ivi*, p. 386.

³³ *Ivi*, p. 456.

³⁴ Ellen Moers, *Literary Women*, London, The Women’s Press, 1986.

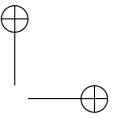
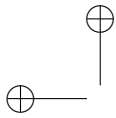


femminili, oltre a svolgere in modo consapevole il ruolo di narratrici, sono le uniche a compiere un loro *Bildungsroman* che nella maturazione rivela la loro superiorità.

In un romanzo di migrazione raccontare il femminile dall'interno significa assumere una prospettiva di marginalità sia nella cultura di partenza sia in quella d'arrivo. Essere donna significa vivere una diversità che scandisce la vita sin dall'infanzia. Secondo un rito diffuso in Somalia e in diversi paesi africani, Maryam come tutte le sue amiche, subisce da bambina l'asportazione del clitoride, pratica che la condanna ad una vita sessuale in cui potrà solo donare ma non ricevere piacere. La tradizione affonda l'origine in una struttura sociale maschilista che attraverso questo rito perpetua un potere riservato agli uomini³⁵. La donna che per qualsiasi motivo si sottrae a questa usanza è esclusa dalla comunità perché considerata una strega, reincarnazione di Arawelo, mitica virago che aveva imposto nel paese il potere della sua vagina, uccidendo gli uomini e facendo castrare i bambini. Un giorno fu uccisa da un nipote che era stato allevato in segreto ed aveva deciso di vendicare la comunità; il suo corpo venne fatto a pezzi, bruciato e disperso per il paese per evitare che si ricomponesse. In realtà è convinzione comune che Arawelo possa reincarnarsi in qualsiasi donna. È quanto accade a Bouchra, seconda moglie di Majid, che sfugge alla mutilazione per una dimenticanza durante la cerimonia: "Il quartiere [...] sapeva che era integra. Immaginavano tutti che la donna fosse insaziabile, sempre affamata, ingorda."³⁶ La comunità la trasforma in capro espiatorio attribuendole la colpa di qualsiasi evento negativo che interessi il villaggio, dai piccoli incidenti fino all'epidemia di peste. Se nella società africana la donna esiste in quanto moglie e madre, la sua posizione è comunque subordinata: ella raggiunge quella che è considerata la tappa più importante, il matrimonio, senza essere affatto coinvolta nella scelta. Il romanzo ospita il divertente racconto di Maryam che si innamora a prima vista di Elias, senza sapere che si tratti del futuro marito, e poi fino al giorno delle nozze si strugge nell'attesa di

³⁵ Il femminismo postcoloniale ribadisce come all'interno di contesti coloniali le donne furono doppiamente colonizzate, sia dalle ideologie imperialiste sia dal patriarcato indigeno. Cfr. Leela Gandhi, *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*, Edimburg, Edinburgh University Press, 1998.

³⁶ Igiaba Scego, *Oltre Babilonia*, op. cit., p. 377.

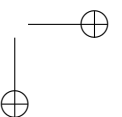
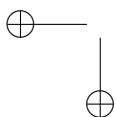


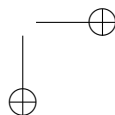
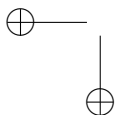
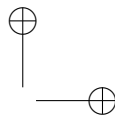
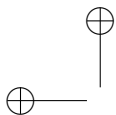
vedere l'uomo che le è stato destinato.

Essere una donna è complicato anche quando si emigra, perché significa da un lato assumere una posizione di inferiorità che, al di là dei proclami, nei fatti esiste anche nella cultura d'arrivo dei paesi occidentali, d'altra rischiare che la propria diversità sia percepita come oggetto esotico.

"Posso toccarli?". Era una domanda frequente. Le mani violavano il suo cranio, inopportune. Mani di bidella, mani di maestra, mani di compagni, mani di parenti. Tutti affondavano in lei curiosità eurocentriche. La toccavano come se fosse una specie in via d'estinzione, un animale selvaggio della foresta. Era un'umana da zoo.³⁷

³⁷ *Ivi*, pp. 392-393.







Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT
– Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto
«UID/ELT/0077/2013»

Esta obra se propõe conhecer e discutir os diferentes liames entre a cultura lusófona e a italiana, tendo como foco esse feixe de acontecimentos que emana das relações culturais, linguísticas e literárias, subsidiadas, majoritariamente, pelos estudos de género. Em relação aos estudos literários, lembremo-nos de que os exemplos representativos de obras-primas impuseram, mesmo que inconscientemente, alguns modelos arquetípicos de obras de arte. Estes modelos ou *conjuntos de imagens* apresentam, nos estudos literários, desde a literatura greco-romana até ao século XX, e mesmo nos tempos atuais, um padrão *eurocêntrico*, composto, fundamentalmente, por autores homens – modelo combatido tardiamente pelos estudos culturais. Por isso, estudar a produção literária das mulheres é, ainda hoje em dia, pelo menos no contexto lusófono e italiano, questionar o cânone, a opressão sobre as mulheres e sobre a sua produção escrita e até as próprias imposições de uma linguagem misógina.



CLEPUL | Centro de Estudos
Lusófonos e Italianos
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa



FCT | Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia