

Oltre l'altrove

Cartografie simboliche, viaggi testuali
e sconfinamenti

a cura di Elena Ogliari e Anna Pasolini



Milano University Press

Oltre l'altrove

**Cartografie simboliche, viaggi testuali
e sconfinamenti**

a cura di Elena Ogliari e Anna Pasolini



Milano University Press

Oltre l'altrove. Cartografie simboliche, viaggi testuali e sconfinamenti / a cura di Elena Ogliari e Anna Pasolini. Milano: Milano University Press, 2026.

ISBN 979-12-5510-410-0 (print)

ISBN 979-12-5510-406-3 (PDF)

ISBN 979-12-5510-408-7 (EPUB)

DOI 10.54103/milanoup.226

Questo volume e, in genere, quando non diversamente indicato, le pubblicazioni di Milano University Press sono sottoposti a un processo di revisione esterno sotto la responsabilità del Comitato editoriale e del Comitato Scientifico della casa editrice. Le opere pubblicate vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espressi nelle Linee Guida per pubblicare su MilanoUP.

Il processo di peer review double blind del presente volume è stato condotto dalla professoressa Ester Gendusa in qualità di Volume Editor.

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:

<https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>

© The Author(s), 2026

© Milano University Press, per la presente edizione

Fotografie e immagine di copertina di Barbara Barberis, dalla serie *Made in Romania*, per gentile concessione.

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in libreria ed è distribuita da Ledizioni (www.ledizioni.it)

Indice

Ringraziamenti	7
Introduzione. Pensare il confine: quadro concettuale e traiettorie di ricerca <i>Elena Ogliari, Anna Pasolini</i>	9
Le tracce che restano. Un viaggio geografico tra le barche spiaggiate della migrazione <i>Giulia De Spuches</i>	21
Agire con la lingua: pratiche di inclusione e traduzione nei contesti migratori segnati da GBV (<i>gender-based violence</i>) <i>Annarita Taronna</i>	37
Tra geografia e letteratura: isole reali e isole letterarie <i>Dino Gavinelli</i>	53
Oltre i confini, oltre le nazioni: La «dezione del deserto» in <i>The English Patient</i> di Michael Ondaatje <i>Nicoletta Brazzelli</i>	67
Identità ai margini tra Isole Faroe e Danimarca. Una lettura del romanzo <i>Ø</i> di Siri Ranva Hjelm Jacobsen <i>Andrea Meregalli</i>	85
Migrazioni volontarie oltreoceano: l'esempio dell' <i>instituteur venu d'en-France</i> nella produzione di Raphaël Confiant <i>Michael Lioi</i>	103

«Because the world is all interconnected»: immobilità e reti narrative globali nella <i>fiction</i> irachena contemporanea	117
<i>Federico Pozzoli</i>	
Sì, viaggiare... una poesia per altri mondi	135
<i>Paolo Caponi</i>	
L'esperienza migrante nella nona arte: raccontare i margini e l'alterità attraverso il fumetto statunitense	151
<i>Elisabetta Di Minico</i>	
«Una spirale meravigliosa». <i>Storytelling</i> e percorsi identitari oltre la fine del mondo in <i>The Archive of Alternate Endings</i> di Lindsey Drager	175
<i>Anna Pasolini</i>	
La storia di Eveline come specchio da James Joyce a Claire Keegan	193
<i>Elena Ogliari</i>	
Il viaggio oltre la Torre: geografie simboliche e transmedialità nella saga della <i>Torre Nera</i> di Stephen King	213
<i>Cecilia De Martino</i>	
Di madri e d'acqua. Fratture e ricostruzioni dopo il <i>middle passage</i>	235
<i>Nicoletta Vallorani</i>	
04-22 luglio 2011. Made in Romania	251
<i>Barbara Barberis</i>	

Ringraziamenti

Desideriamo esprimere la nostra più sincera gratitudine alle autrici e agli autori che hanno contribuito a questo volume. Le loro ricerche e le riflessioni condivise hanno reso possibile un progetto collettivo che, fin dalle prime fasi, si è configurato come uno spazio di confronto vivo e generoso. A loro va il nostro primo ringraziamento per la qualità del lavoro svolto e per la disponibilità a partecipare con suggerimenti e osservazioni che hanno arricchito la struttura e i contenuti del volume.

Un grazie speciale va poi a Barbara Barberis, Mareamico Agrigento e Thierry Meinel, le cui fotografie accompagnano e completano queste pagine, nonché alla Redazione e al Comitato scientifico-editoriale di *Altre Modernità* per la gentile concessione a riprodurre, nel capitolo di Paolo Caponi, alcune idee già presenti nel suo articolo “La mia analisi con Blanton. Alle origini della *poetry therapy* americana”, pubblicato dalla rivista nel 2024 (<https://orcid.org/0000-0001-7201-3124>). Infine, vogliamo ricordare il prezioso lavoro di coordinamento e revisione svolto dalla *volume editor* Ester Gendusa dell’Università degli Studi di Palermo, che ha seguito con dedizione, cura e profondità scientifica l’intera produzione di *Oltre l’altrove* in un dialogo continuo e stimolante con le curatrici e l’editore.

Introduzione

Pensare il confine: quadro concettuale e traiettorie di ricerca

Elena Ogliari

Università Pegaso

ORCID: 0000-0003-3494-1821

Anna Pasolini

Università Telematica San Raffaele

ORCID: 0000-0002-6079-7272

DOI: 10.54103/milanoup.226.c678

«Something there is that doesn't love a wall» e «That wants it down». Con questi due versi, ripetuti con valore quasi rituale in “Mending Wall” (1914), Robert Frost pone il lettore davanti a un'aporia fondativa: il confine è insieme desiderato e contestato, necessario e sospetto, parte integrante dell'esperienza e al tempo stesso elemento che la disturba. Nel paesaggio del New England, la scena appare semplice: due vicini riparano ogni primavera un muro di pietre sconnesse. In realtà, quel gesto diviene un esperimento sulla natura del limite, sulle forme della convivenza e sugli immaginari che informano il bisogno umano di delimitare lo spazio.

La critica ha spesso rilevato come la poesia sia centrata sull'atto del *mending* più che sulla presenza del muro, poiché Frost si interessa al «processo, non all'oggetto in sé» (Lentricchia 1972: 10): la riparazione è la cornice in cui si manifesta la relazione tra i due uomini e si rivelano i diversi modi di interpretare il confine. Il vicino che ripete l'adagio paterno «Good fences make good neighbors» si affida a un principio tramandato; il narratore, invece, interroga quella massima e la mette alla prova evidenziandone l'arbitrarietà cosicché il muro appare come un costrutto simbolico che definisce due regimi interpretativi oltre alle due proprietà.

Tuttavia, l'ironia del narratore non garantisce una comprensione più ampia. Il fallimento percettivo più significativo riguarda proprio la voce narrante, incapace di riconoscere che la posizione dell'altro potrebbe derivare da una riflessione autonoma e non dall'adesione meccanica a una formula del passato (Watson 1971: 655-656). Il narratore giudica la ripetizione del vicino come indice di “oscurità”, non cogliendo che la sua stessa prospettiva è limitata da categorie

implicite e da un senso autocompiaciuto di superiorità intellettuale. Pertanto, il muro rappresenta concretamente l'opacità che ciascun soggetto incontra quando si confronta con una differenza che non è facilmente integrabile.

“Mending Wall” mette in scena la figura del vicino come nodo di intersezione tra etica e politica. Il vicino non è definito da una comunanza immediata né da una distanza assoluta: costituisce una presenza che obbliga a rinegoziare la percezione del sé e dell'altro, minando la stabilità delle appartenenze (Hinrichsen e Dempsey 2011: 9-10). Il gesto del riparare diventa allora un esercizio di prospettive e posizionamento, un'occasione per osservare come il limite produca non solo separazione, ma anche responsabilità.

Questa dinamica si riflette sul piano formale, dacché la struttura metrica della poesia – un pentametro giambico punteggiato da sostituzioni e variazioni – agisce come un modello di contenimento che però accompagna il movimento senza soffocarlo (Morris 2000: 77-79). La forma tradizionale funge da margine che permette deviazioni e piccoli scarti, analoghi ai cedimenti e alle riparazioni del muro, nella misura in cui Frost “erige” un limite che non coincide con una chiusura rigida; il vincolo si traduce in uno spunto per il cambiamento e per il gioco.

Questa complessità invita a leggere il muro altresì come figura dei confini immateriali: convinzioni, categorie, paure e aspettative che definiscono ciò che percepiamo come familiare o come estraneo. Sara Ahmed ha mostrato come tali confini, spesso invisibili, operino tracciando distanze tra corpi e identità attraverso associazioni metonimiche che relegano alcuni soggetti al margine (Ahmed 2000: 52). La poesia di Frost, mediante la sua immagine cardine, rende visibile questo processo: la distanza non è solo spaziale, ma costruita attraverso narrazioni che stabiliscono chi appartiene e chi deve rimanere fuori.

L'atto del *mending* permette di comprendere come i confini, lungi dall'essere strutture immanenti, vengano prodotti e riprodotti. Il muro cade, si sgretola, si apre in fessure; e proprio tali fessure danno origine all'incontro tra i vicini. Frost suggerisce che il confine funziona in quanto instabile: esiste allorché viene rinnovato, discusso, contestato. Questa logica peraltro ricorda il modo in cui molti confini odierni, incluso quello mediterraneo, si costituiscono attraverso pratiche discorsive oltre che politiche.

Per esempio, Marco Aime e Davide Papotti osservano che l'immaginario di luoghi come Lampedusa nasce da narrazioni che trasformano l'isola in una soglia d'Europa, attribuendole una funzione che trascende la sua collocazione geografica. Lampedusa, scrivono, non era percepita come un confine: lo è diventata attraverso un processo di «*frontierizzazione*» che ha progressivamente innalzato il suo «grado di confinità», rendendola il punto di condensazione di ansie culturali, discorsi politici e rappresentazioni mediatiche. La presenza crescente di operatori, forze dell'ordine, giornalisti e ricercatori, insieme alla copertura mediatica costante, ha trasformato quello che era uno scoglio poco noto in un avamposto simbolico della difesa europea, fino a configurarlo come «un muro in mezzo al mare» (Aime e Papotti 2023: 19-20). In questo caso, il limite

non deriva dalla natura – sebbene a elementi geografici naturali quali fiumi e catene montuose vengano spesso sovrapposti confini politici – ma dall’interazione fra istituzioni e narrazioni, che definisce ciò che deve essere percepito come soglia, barriera o approdo.

Alla luce di queste riflessioni, il muro di Frost appare come un punto di partenza efficace per il nostro volume, *Oltre l’altrove*, che vuole considerare le forme molteplici assunte oggi dal confine. “Mending Wall” invita a pensare il limite come qualcosa di non necessariamente coincidente con una barriera fisica, ma altresì come risultato del rapporto tra persone, delle storie che raccontano, delle eredità che conservano e dei preconcetti che le orientano. Le pietre ricollocate ogni primavera alludono alle (sovra)strutture che sostengono le identità collettive e individuali. La riparazione, ripetuta eppure mai identica, suggerisce che ogni confine può essere immaginato in modi diversi, e che le possibilità di trasformarlo e oltrepassarlo dipendono dalla capacità di riconoscere ciò che il limite consente e ciò che impedisce.

Il confine è pertanto uno spazio dove la relazione prende forma, dove il contatto con l’altro produce domande, dove la distanza può farsi occasione di consapevolezza. La poesia di Frost apre la strada a una riflessione più ampia che percorre le pagine del presente volume: i confini sono costrutti complessi, materiali e immateriali, e il loro significato emerge dalle pratiche che li mantengono e dalle narrazioni che li attraversano, rendendoli porosi.

Oltre l’altrove riflette e indaga sulle interconnessioni tra le pratiche di rappresentazione e il concetto di confine in relazione all’esperienza reale, immaginaria o immaginata del viaggio inteso come movimento nello spazio, attraverso il tempo e le storie. Il volume si concentra su alcuni snodi tematici tra loro correlati, a partire dalla rappresentazione dei fenomeni migratori contemporanei, in una varietà di tipologie testuali. Viene esaminato il ruolo delle narrazioni e della memoria nella costruzione dell’esperienza migrante e di sconfinamento, nonché nella creazione di una mappa emozionale. Inoltre, si mette a fuoco la contaminazione tra modalità narrative tradizionali e i patrimoni intangibili di storie che dà luogo a nuove frontiere espressive imprevedibili e in grado di restituire la complessità del presente prospettando un futuro che valorizzi tale molteplicità.

Sulla scorta della proposta metodologica di Sandro Mezzadra e Brett Neilson (2013: vii-viii), *Oltre l’altrove* mobilita l’eterogeneità e la polisemia intrinseche del campo semantico del confine e adotta lo “sconfinamento” come prospettiva epistemica per analizzare una serie di esperienze, pratiche culturali e testualità di diversa natura (romanzi, racconti, poesie, riscritture di testi letterari e popolari canonizzati, fumetti, mondi narrativi transmediali, testimonianze, tracce materiali e paesaggi) che attraversano numerosi contesti socio-storici, culturali e geografici (dalle isole del Mediterraneo e delle Faroe alle coste siciliane segnate dai flussi migratori, dal mondo arabo contemporaneo ai Caraibi francesi del XIX secolo, dai paesaggi desertici nordafricani al contesto anglofono nordamericano e irlandese).

Il volume raccoglie contributi che integrano la materialità dell'esperienza del viaggio migratorio e le sue ricadute sui soggetti coinvolti con i risvolti simbolici che scaturiscono dalla sua rappresentazione. Da questo doppio sguardo emergono geografie emotive che rendono visibili i legami profondi tra movimento e significazione, mostrando come realtà e immaginazione, vissuto e racconto, siano spazi interconnessi. La varietà delle modalità espressive e degli scenari presi in considerazione rispecchia la pluralità delle prospettive critiche, spesso interdisciplinari, con cui autrici e autori indagano le intersezioni tra confini, narrazioni e pratiche di rappresentazione. Difatti, il volume concepisce lo sconfinamento anche rispetto alle demarcazioni disciplinari, nella misura in cui i capitoli presentano analisi condotte utilizzando gli strumenti metodologici degli studi letterari, linguistici, culturali, della geografia e della semiotica.

Questa sinergia riflette un altro asse trasversale della raccolta: l'identità come processo *in fieri*, frutto della negoziazione continua e complessa tra spazi di vita, spostamenti più o meno forzati e (s)radicamenti. Come ricorda Stuart Hall (1987: 44), un «ritorno a casa» nel senso pieno del termine non è possibile, perché la soggettività originaria è sempre già trasformata dall'esperienza dello spostamento. L'identità culturale, dunque, è un processo in continuo divenire, intrinsecamente dinamico e mai del tutto stabile, e le soggettività diasporiche nascono dall'interazione tra ciò che permane (la relazione con le radici, la storia e la memoria) e ciò che cambia grazie all'incontro/scontro con nuovi contesti, con le discontinuità, le fratture e le ridefinizioni generate dalla migrazione (Hall 1990: 225-226). In questa tensione tra il desiderio del ritorno alle origini e la spinta al cambiamento, l'identità si configura come spazio aperto, stratificato e attraversato dal movimento, e prende forma (o meglio, viene *costruita* discorsivamente) attraverso la narrazione (Hall 1997: 5).

Da queste premesse prende forma la struttura di *Oltre l'altrove*, articolato in tre sezioni che declinano il tema dello sconfinamento in quanto superamento delle demarcazioni disciplinari, delle convenzioni letterarie e narratologiche, dei confini geografici e politici, della distinzione tra passato e presente e della presunta finitezza dell'identità.

1. Raccontare la migrazione

Il volume si apre con tre contributi che analizzano il fenomeno migratorio contemporaneo nel Mediterraneo e alcuni degli spazi in cui esso si manifesta. I saggi raccolti in questa sezione affrontano e interpretano la migrazione come movimento geografico e umano, come un fenomeno socio-politico e identitario che ha ricadute tangibili sulla vita vissuta e sui corpi delle persone migranti. Particolare attenzione è riservata alla dimensione linguistica e di *storytelling* nel creare contesti di accoglienza, ospitalità ed espressione del sé.

La scelta di avviare il volume con una sezione dedicata alle dimensioni e alle implicazioni materiali della migrazione (ossia umane, sociali, geografiche e politiche) nasce dalla consapevolezza che soffermarsi esclusivamente sulle sue declinazioni simboliche, a cui pure il fenomeno si presta, rischia di oscurare la materialità, spesso drammatica, della dislocazione e dell'esilio. Come ricorda Ahmed (2000: 80-82), l'uso della "migrazione" come metafora generale della dislocazione, diffuso in parte della teoria postcoloniale e culturale, è problematico perché tende a cancellare le differenze materiali e storiche tra le esperienze reali di movimento, trasformando il migrante in una figura retorica e producendo una falsa universalizzazione ("siamo tutti migranti", "siamo tutti esiliati") che oscura le condizioni concrete e traumatiche della migrazione forzata e dell'esilio.

In "Le tracce che restano. Un viaggio geografico tra le barche spiaggiate della migrazione", Giulia de Spuches ripercorre le tracce materiali lasciate dai flussi migratori nel Mediterraneo centrale, concentrandosi sui relitti delle barche spiaggiate lungo le coste meridionali della Sicilia. Piuttosto che focalizzarsi sul corpo del migrante, con il rischio di reificarlo, il saggio analizza gli oggetti e i segni tangibili dei movimenti migratori, dando risalto alle loro implicazioni politiche e simboliche. Adottando un approccio geografico critico e le prospettive delle *wet ontologies*, l'autrice riflette sul mare come luogo di memoria, conflitto e trasformazione. Mette inoltre in discussione le narrazioni dominanti sulla crisi migratoria, evidenziando la violenza lenta delle politiche di confine e il modo in cui il Mediterraneo diventa testimone silenzioso di storie umane invisibilizzate.

Il contributo di Annarita Taronna, "Agire con la lingua: pratiche di inclusione e traduzione nei contesti migratori segnati da GBV (*gender-based violence*)", si colloca idealmente in continuità con questa prospettiva sulla materialità dell'esperienza migratoria, spostando lo sguardo dal paesaggio ai processi di interazione che scandiscono l'accoglienza. L'autrice esplora il ruolo della mediazione linguistica nei percorsi di accoglienza rivolti a donne migranti sopravvissute a violenza di genere, mostrando come la lingua costituisca un confine da attraversare e un luogo in cui si negoziano vulnerabilità, potere e riconoscimento. In un'ottica decoloniale, il saggio promuove una concezione della lingua come pratica sociale *in fieri*, in cui identità e appartenenze si costruiscono nell'interazione. La mediazione si staglia quindi come spazio etico e relazionale, in grado di trasformare la parola in strumento di riconoscimento e *agency*.

"Tra geografia e letteratura: isole reali e isole letterarie" di Dino Gavinelli si configura come un ponte tra la prima e la seconda sezione, considerando le isole in quanto spazi geografici e narrativi e analizzandone il ruolo nel plasmare l'immaginario collettivo. Intrecciando studi di nissologia e riferimenti letterari da Dante alla narrativa contemporanea, Gavinelli mostra come le isole siano state ripensate nel tempo, oscillando tra isolamento e interazione. In particolare, la Sicilia di Vincenzo Consolo si profila come uno spazio emblematico, crocevia tra storia, cultura e geografia, in cui convivono memoria e trasformazione.

Il saggio enfatizza come l'isola, da sempre un topos narrativo, rappresenti un confine fluido, che consente di superare la dicotomia tra separazione e apertura.

2. Cartografie simboliche ed emozionali

La seconda sezione di *Oltre l'altrove* esplora le cartografie simboliche ed emozionali, interrogando la rappresentazione dello spazio vissuto, ricordato o immaginato. Qui, l'atto del mappare, da esercizio di controllo, diventa una pratica intima e personale, che intesse memorie, storie e punti di vista molteplici. Lo spazio non è inteso soltanto come porzione di una carta geografica, ma si dilata e si stratifica, conferendo a geografie e tropi una dimensione introspettiva e fortemente evocativa.

È utile richiamare, allora, la prospettiva elaborata da Doreen Massey, che invita a concepire lo spazio come un campo relazionale, attraversato da traiettorie plurime e mai definitivamente chiuso. Nei suoi studi, Massey insiste sul fatto che lo spazio è il prodotto delle interrelazioni e costituisce «una sfera di molteplicità in cui coesistono traiettorie distinte ed eterogeneità» (Massey 2005: 9, 55), una realtà in continua produzione, aperta alle interazioni che la modellano nel tempo. L'identità dei luoghi non è una proprietà essenziale, ma il risultato di incontri, narrazioni e pratiche che li legano ad altri contesti. Perciò, luogo e soggetto devono essere pensati come processi dinamici forgiati dall'intrecciarsi delle relazioni (Massey 1994: 118).

Applicata alle cartografie emozionali, questa prospettiva permette di cogliere come gli spazi vissuti, ricordati o immaginati si formino attraverso legami affettivi, tracce biografiche e percezioni che mutano nel tempo. Le mappe registrano coordinate geografiche, ma incorporano anche atmosfere, ritmi, memorie e tensioni; lo spazio appare al contempo come una trama permeabile, rimodellata dalle relazioni e dai racconti che lo intessono. Le geografie emozionali non descrivono un luogo stabile, ma seguono il movimento che lo costituisce, evidenziando la dimensione processuale della sua esperienza.

Nicoletta Brazzelli apre la sezione con “Oltre i confini, oltre le nazioni: la «lezione del deserto» in *The English Patient* di Michael Ondaatje”, un saggio dedicato al deserto come spazio simbolico di confine e contaminazione culturale. Attraverso una fitta rete di riferimenti intertestuali, l'autrice rileva il ruolo del deserto nella dissoluzione delle identità nazionali e nella creazione di un “terzo spazio” postcoloniale, in linea con il pensiero di Homi Bhabha. Il protagonista, Almásy, sperimenta il deserto come luogo di anonimato e liberazione, ma anche come teatro di dominio imperiale e guerra. Il saggio riflette sulle tensioni tra memoria, geografia e costruzione dell'identità, leggendo la “lezione del deserto” come metafora di trasformazione e rinegoziazione culturale.

In un'ottica affine, in “Identità ai margini tra Isole Faroe e Danimarca. Una lettura del romanzo \emptyset di Siri Ranva Hjelm Jacobsen”, Andrea Meregalli analizza

il modo in cui il testo riconfigura l'atto di mappare da dispositivo cartografico a gesto intimo e memoriale. Seguendo i movimenti speculari di nonna e nipote, il romanzo compone una geografia emotiva che interseca appartenenza, memoria e trasmissione intergenerazionale. Il ritorno alle Isole Faroe diventa così un processo di ricostruzione identitaria in cui lingua, genealogia e territorio contribuiscono alla negoziazione di continuità e distanza, origini e mobilità.

Il capitolo a firma di Michael Lioi, "Migrazioni volontarie oltreoceano: l'esempio dell'*instituteur venu d'en-France* nella produzione di Raphaël Confiant", sposta l'attenzione sui Caraibi francesi e indaga il legame tra migrazione, dinamiche postcoloniali e istruzione, presentando quest'ultima come strumento di emancipazione. L'autore prende le mosse dall'idea che la migrazione costituisca una *conditio sine qua non* per comprendere la storia sociale dei Caraibi. Il romanzo *La panse du chacal* offre l'occasione di esplorare una forma meno studiata di migrazione, l'arrivo degli istitori metropolitani nelle ex colonie francesi, imbastendo una riflessione sulle connessioni tra mobilità forzata, percorsi educativi e configurazioni identitarie in un contesto segnato dall'eredità imperiale.

Proseguendo lungo la traiettoria che collega mobilità, immobilità e rappresentazione, "«Because the world is all interconnected»: immobilità e reti narrative globali nella *fiction* irachena contemporanea" di Federico Pozzoli indaga come la narrativa irachena contemporanea riformuli l'immaginario del viaggio alla luce di una condizione globale segnata da compressione spaziale e ostacoli alla mobilità. Attraverso l'analisi di *Haqā'iq al-ḥayāt al-ṣaghīra*, il contributo illustra come lo spazio narrativo assuma una duplice fisionomia, globale e aperta al mondo, al contempo claustrofobica e segnata da forme di assedio urbano, e come tale dualismo produca nuove modalità di identificazione e di ripensamento dei confini. La rete sotterranea dei ratti diventa così un dispositivo per mettere in discussione concetti come appartenenza, vulnerabilità e possibilità di fuga, con risonanze che dialogano con altre geografie di crisi nel Sud globale.

La sezione si chiude con il saggio di Paolo Caponi, "Sì, viaggiare... una poesia per altri mondi", che amplia il discorso sul viaggio spostandolo sul terreno della natura della creazione poetica e delle sue implicazioni cognitive. Il titolo richiama la celebre canzone di Battisti e Mogol, suggerendo che la poesia rappresenti un viaggio mentale verso «altri mondi», resi accessibili dall'estasi creativa o da stati di alterazione della coscienza. Attraverso un percorso che va da Platone a Percy B. Shelley, da Sigmund Freud a Wilhelm Stekel, Caponi esamina le modalità in cui la tradizione filosofica, psicoanalitica e letteraria ha interpretato l'ispirazione poetica stessa come una forma di sconfinamento cognitivo e immaginativo.

3. Viaggi testuali

Nell'ultima sezione lo sconfinamento muove dal piano materiale e delle cartografie emotive a quello più spiccatamente testuale e narratologico, abbracciando anche la dimensione simbolica del margine. L'attraversamento e il superamento dei confini si traducono infatti nell'evoluzione, ibridazione e reinvenzione dei generi letterari, nella riscrittura e nel viaggio intertestuale e transmediale di opere specifiche che reinterpretrano la tradizione letteraria come archivio dinamico e danno spazio a narrazioni *dei* margini e *dai* margini.

Ciò si verifica in particolar modo con le narrazioni presenti nel nostro immaginario, poiché appartenenti al folklore, alla cultura popolare, o alla tradizione letteraria consolidata e tramandata nelle antologie. Queste narrazioni sono riprese e rielaborate in ragione della mutata contingenza e nella consapevolezza che in una nuova forma abbiano valore per il presente e la capacità di far immaginare alternative allo *status quo*.

In apertura, "L'esperienza migrante nella nona arte: raccontare i margini e l'alterità attraverso il fumetto statunitense" di Elisabetta Di Minico illustra come la nona arte statunitense declini il tema migratorio in viaggio testuale dalle prime rappresentazioni razzializzate alla progressiva apertura intersezionale del *medium*. Adottando un approccio critico storico-allegorico, l'autrice interpreta Superman e Wonder Woman come figure migranti e osserva la creazione di eroi come Miles Morales, America Chavez e Kamala Khan nel XXI secolo, che ridefiniscono appartenenza e cittadinanza attraverso la convergenza instabile di diversi assi identitari. Il fumetto pertanto costituisce uno spazio discorsivo in grado di rinegoziare margini e stereotipi, fino a forme di presa di posizione civile.

Il contributo di Anna Pasolini, "«Una spirale meravigliosa». *Storytelling* e percorsi identitari oltre la fine del mondo in *The Archive of Alternate Endings* di Lindsey Drager", prosegue questa riflessione sulla narrazione come pratica che illumina i margini e ne riconfigura le narrazioni aprendo alla riscrittura fiabesca e al romanzo contemporaneo. A partire dalla "revisione" della fiaba di Hansel e Gretel nel testo di Drager, il saggio riflette sulla narrazione come atto politico e sulla stratificazione delle storie come forma di archiviazione culturale e trasformazione sociale, esplicitando il legame tra il viaggio narrativo e il divenire palinsestico e sempre provvisorio dell'identità. Il movimento a spirale che struttura il romanzo, insieme all'intreccio tra folklore e identità *queer*, produce sconfinamenti che sovvertono i paradigmi di genere per immaginare alternative eversive. La riscrittura diventa così un *medium* che, come nei fumetti discussi da Di Minico, interroga appartenenza, vulnerabilità e possibilità di creazione di legami affettivi e comunitari attraverso forme narrative liminali.

Anche il saggio di Elena Ogliari, "La storia di Eveline come specchio da James Joyce a Claire Keegan", si inserisce in questa logica di attraversamento testuale ricostruendo l'itinerario intertestuale che, da James Joyce, conduce alle

riscritture contemporanee del racconto da parte di Éilís Ní Dhuibhne, Claire Keegan e Donal Ryan. Secondo Ogliari, la forma breve, caratterizzata da ellissi e finali sospesi, rimane uno strumento privilegiato per indagare situazioni di stallo, vulnerabilità e soglie esistenziali. Il contributo sposta il baricentro del viaggio dal luogo alla pagina: la narrazione diventa cartografia critica in cui tornano, in forme nuove, temi come la paralisi, il desiderio di fuga, le frontiere sociali e le tensioni familiari. Nell'attraversamento testuale delineato dall'autrice, il racconto breve diviene un laboratorio in cui le riscritture di "Eveline" misurano la tenuta dei confini etici e affettivi tra accoglienza e rifiuto sul terreno dell'emigrazione/immigrazione irlandese.

Il contributo di Cecilia De Martino, "Il viaggio oltre la torre: geografie simboliche e transmedialità nella saga della *Torre nera* di Stephen King", amplia ulteriormente questo movimento tra testi, mostrando come la celebre saga crei una rete transmediale in cui il viaggio si fa attraversamento di media, generi e soglie simboliche. Mid-World è trattato come dispositivo di senso che organizza una geografia entropica segnata da ciclicità, liminalità e perdita. Ogni *medium* rielabora i romanzi di King assecondando le proprie specificità: se il fumetto stabilizza l'iconografia ed espande il mondo narrativo, il film lo ricomponne per condensazione, mentre il gioco *Discordia* trasforma l'esplorazione in esperienza spaziale. Ne risulta un universo modulare in cui la riscrittura, come nei casi presi in esame da Pasolini e Ogliari, continua a ridisegnare i margini e centri del testo attraverso il tempo e la forma.

Chiude la sezione il saggio di Nicoletta Vallorani, "Di madri e d'acqua. Fratture e ricostruzioni dopo il *middle passage*", il quale estende, ancora una volta, il raggio dello sconfinamento testuale. Dal caso *Zong* e da *Zong!* di NourbeSe Philip, passando per l'opera di Octavia Butler, fino al multicodeciale *The Deep*, la traiettoria intertestuale proposta da Vallorani rilegge il *middle passage* attraverso un immaginario "blu" in cui l'acqua è archivio, agente di memoria e possibilità di rigenerazione. Lungo questo itinerario, la scrittura attraversa generi e media (poesia, *speculative fiction*, musica) e gravita tra l'umano e il più-che-umano, mettendo in dialogo memoria, cura e nuove forme di *kinship* e *kin-making*. Così, lo sconfinamento si manifesta anche e soprattutto come atto politico che, come nei contributi precedenti, dà voce ai margini e consente di immaginare contro-futuri.

Concludendo, *Oltre l'altrove* pone in essere la nozione di sconfinamento, che appare sia al livello del titolo sia nelle disamine proposte dai singoli capitoli, in quanto ribadisce la necessità di mettere in dialogo discipline complementari, di ridefinire i rapporti gerarchici tra centro e margine, nonché di reindirizzare l'attenzione verso un fenomeno ingombrante ma banalizzato, quello della migrazione dalle periferie.

Questo sguardo poliedrico restituisce complessità agli argomenti trattati, come è nella pratica dei due centri di ricerca che nel 2024 organizzarono il

convegno *Alla fine del mondo e oltre: migrazioni geografiche e testuali*, in cui furono presentate in forma embrionale alcune delle idee qui proposte. In quell'occasione, il Centro Interuniversitario *Geolitterae*, che esplora l'immaginario spaziale, e il Centro di Ricerca Coordinato C.H.A.I.N., orientato allo studio della migrazione e delle narrazioni della/sulla marginalità, riunirono esperti in studi culturali, letterari, linguistici e geografici per coinvolgere una campionatura ampia di lingue e visioni in grado di arricchire la riflessione su quello che è, di fatto, uno degli argomenti più urgenti del presente.

Sette fotografie dalla serie *Made in Romania* di Barbara Barberis sostanziano e impreziosiscono le interconnessioni tra la dimensione materiale e incarnata della dislocazione e la sua rappresentazione artistica articolate in questo volume, instaurando un dialogo tra la scrittura accademica e le arti creative sulle pratiche di rappresentazione inerenti al concetto di confine.

Bibliografia

- Ahmed, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge, 2000.
- Aime, Marco, e Davide Papotti. *Confini*. Torino: Edizioni Gruppo Abele, 2023.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." *Identity: Community, Culture, Difference*, a cura di Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. 222-237.
- . "Introduction." *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, a cura di Stuart Hall, London: Sage, 1997. 1-11.
- . "Minimal Selves." *The Real Me. Postmodernism and the Question of Identity*, a cura di Lisa Appignanesi, *ICA Documents 6*, London: The Institute of contemporary Arts, 1987. 44-46.
- Hinrichsen, Lisa, and Sean Dempsey. "The Good Neighbor: Robert Frost and the Ethics of Community." *The Robert Frost Review* 21 (2011): 8-23.
- Lentricchia, Frank. "Experience as Meaning: Robert Frost's 'Mending Wall'." *CEA Critic* 34.4 (1972): 8-12.
- Massey, Doreen. *For Space*. London: Sage, 2005.
- . *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Mezzadra, Sandro, and Brett Neilson. *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Durham: Duke University Press. 2013.
- Morris, Daniel. "'Movement and Restraint' in 'Mending Wall.'" *The Robert Frost Review* 10 (2000): 75-83.
- Watson, Charles N. "Frost's Wall: The View from the Other Side." *New England Quarterly* 44. 4 (1971): 653-656.

PARTE 1. RACCONTARE LA MIGRAZIONE



Brad 16 luglio 2011

Le tracce che restano. Un viaggio geografico tra le barche spiaggiate della migrazione

Giulia de Spuches

Università degli Studi di Palermo

ORCID: 0000-0002-2238-0273

DOI: 10.54103/milanoup.226.c679

Abstract: Il saggio analizza il Mediterraneo centrale come spazio storico-politico e relazionale, interrogando il fenomeno migratorio attraverso le geografie critiche del pensiero oceanico. A partire dal concetto di traccia, l'attenzione si sposta dal corpo del migrante alle materialità generate dai movimenti migratori, soffermandosi in particolare sulle barche spiaggiate lungo la costa sud della Sicilia. Attraverso le ontologie umide e la conseguente concezione non lineare del tempo, il contributo esplora il carattere perturbante di queste presenze residuali, capaci di interrompere la continuità spaziale e temporale del paesaggio costiero. I barconi, sospesi tra mare e terra, tra uso e abbandono, agiscono come dispositivi materiali che rendono visibili paesaggi sociali e ambientali liminali, prodotti dai regimi di mobilità contemporanei. In questo senso, gli esempi discussi restituiscono la costa sud della Sicilia come spazio *more-than-wet*, in cui il Mediterraneo si manifesta come paesaggio perturbante segnato dalla spettralità della migrazione.

Parole chiave: geografie perturbanti, ontologie umide, tracce materiali, spettralità della migrazione, Mediterraneo centrale

Abstract: This essay examines the Central Mediterranean as a historical-political and relational space, interrogating migration through the critical geographies of oceanic thought. Drawing on the concept of trace, the focus shifts from the migrant's body to the materialities produced by migratory movements, with particular attention to boats stranded along the southern coast of Sicily. Through wet ontologies and the resulting non-linear conception of time, the article explores the unsettling character of these residual presences, which interrupt the spatial and temporal continuity of the coastal landscape. Suspended between sea and land, between use and abandonment, the boats act as material dispositifs that expose visible liminal social and environmental landscapes produced by contemporary regimes of mobility. In this sense, the examples discussed portray the southern coast of Sicily as a more-than-wet space in which the Mediterranean emerges as an uncanny landscape marked by the spectrality of migration.

Keywords: uncanny geographies, wet ontologies, material traces, spectrality of migration, Central Mediterranean

Il pensiero che rintraccia
tracce è narrazione
(Adorno 1980: 51)

1. Introduzione

Il Mediterraneo centrale rappresenta una delle rotte migratorie più frequentate e rischiose per coloro che cercano di raggiungere l'Unione Europea via mare. Come ormai è noto fin dalla fine del XX secolo, questo tratto di mare è diventato una delle vie preferenziali per i migranti provenienti da regioni del mondo in crisi. La sua pericolosità, sappiamo anche questo, è spesso giustificata come un rischio prodotto dall'imprevedibilità “degli elementi della natura” ma in realtà è causata dalla storia (de Spuches 2012), dalle politiche di confine europee sempre più restrittive atte a dissuadere e limitare i flussi migratori.

Il saggio vuole riflettere sulle tracce (Bloch 1930) che il fenomeno migratorio del Mediterraneo centrale lascia in mare e sulla costa (sud della Sicilia) attraverso le geografie critiche del pensiero oceanico. Questa svolta ha, infatti, permesso di guardare al mare attraverso la sua *agency* e le sue capacità relazionali che coinvolgono le trasformazioni politiche, socioculturali ed economiche (Helmreich 2009; Neimanis 2017; Lehman et al. 2021). In particolare, Philip Steinberg e Kimberley Peters (2015) parlano di *wet ontologies* capaci di abbracciare una visione del mondo caratterizzata da fluidità, interconnessioni e trasformazioni costanti che possano facilitare immaginazioni di un mondo in movimento (2015: 248). Su queste basi, come vedremo, lavorare con il concetto di tempo e di temporalità non lineare assume un ruolo fondamentale. Dobbiamo, quindi, analizzare tempo e temporalità – così come la geografia fa più regolarmente per lo spazio – come elemento critico nell'analisi delle disuguaglianze sociali e ambientali (Ho 2021).

Infine, è mio intento, piuttosto che fissare l'attenzione sul corpo del migrante con il rischio di reificarlo, analizzare le tracce materiali che i movimenti migratori comportano. Non dobbiamo dimenticare che lo sguardo è luogo di potere-conoscenza capace di creare «una tassidermia della differenza radicalizzata¹» (Hall 1996: 20). Dunque, analizzerò la relazione tra le barche spiaggiate e lo spazio *more-than-wet* della spiaggia (della costa sud siciliana). La diffusione sistematica operata dai media sui barconi che solcano, affondano o, ancora, che vengono riesumati dal mar Mediterraneo è da tempo negli occhi di chiunque. Meno diffuse sono però le immagini dei barconi² spiaggiate sulle coste e lo sguardo che rimandano nella crisi socio-ambientale.

1 Tutte le traduzioni sono a cura dell'Autrice.

2 Nel saggio utilizzerò il termine “barcone” poiché identifica più facilmente l'oggetto del discorso; tuttavia, più avanti nel testo, spiegherò la dimensione di questo slittamento tutt'altro

2. Punto di partenza: abitare l'isola

Abitare l'isola significa banalmente essere circondati dal mare, se l'isola è poi la Sicilia significa non tanto cadere nella retorica della sua centralità nel Mediterraneo quanto piuttosto essere approdo e/o miraggio d'approdo delle rotte migratorie. La costa sud è geograficamente diversa dagli altri tre fronti della Sicilia: non ha, infatti, né la montuosità della costa tirrenica né la densità abitativa della costa ionica. La particolarità di questa parte della Sicilia è costituita dai suoi dolci rilievi sabbiosi che entrano in contatto con il mare. Nonostante queste peculiarità, il turismo che si riversa d'estate non raggiunge i picchi di altre parti dell'isola; ad esempio, alcune parti della costa dell'agrigentino hanno spiagge poco turisticizzate. In questi spazi liminari tra spiaggia e mare possiamo scorgere le tracce della migrazione attraverso i barconi che giacciono sulla battigia (Fig. 1).



Fig. 1. Barconi spiaggiati sulle coste sud della Sicilia.
Immagine riprodotta per gentile concessione di *Mareamico Agrigento*.

Parto da questa piccola descrizione perché l'idea del saggio nasce all'interno di un momento personale di svago: il mio camminare attraverso queste lunghe spiagge, tra sabbia e mare, con – appunto – l'incontro di alcuni barconi spiaggiati. S'intrecciano così tre movimenti tutti concettualmente o fattualmente a scala globale: il primo è caratterizzato dalle tracce del movimento migratorio della rotta mediterranea che si materializza attraverso il "residuo" dei barconi;

che solo linguistico.

un secondo è contraddistinto dal movimento del mare e dalla sua interazione con la spiaggia, qui le tracce sono ancor più visibili per la presenza stessa dei barconi; il terzo riguarda le attività del tempo libero³. Quest'ultimo movimento, il più banale, è quello che però ha fatto nascere la domanda che regge gli altri due movimenti: possiamo “essere in vacanza” quando siamo in vacanza? Certamente no, siamo piuttosto all'interno di una riflessione perturbante che scaturisce dalla presenza dell'“oggetto” barcone.

Prima di addentrarmi nelle riflessioni che derivano dall'intreccio dei movimenti delle barche, del Mediterraneo e del litorale, introdurrò come spazio e tempo possano essere letti attraverso uno sguardo dal mare.

3. Spazio e mare

Sulla lunga scia dello *Spatial Turn* (Soja 1989) la geografia culturale ha continuato ad interrogarsi su come prendere le distanze dall'idea di spazio segnato da geometrie euclidee: un mondo – come sosterebbe Peter Sloterdijk (1999) – irriducibile al piano e da leggere come sfera. Questo modo di concepire lo spazio (in generale e lo spazio marittimo in particolare) lo riduce a superficie misurabile, espressione di una gabbia metrica (la carta geografica) che, con le sue geometrie del potere (Massey 1991), fornisce vincoli che non spiegano però le componenti intersezionali delle relazioni umane e non umane. Tuttavia, già nel suo saggio seminale, Doreen Massey (1999) aveva posto le basi per pensare lo spazio come prodotto di interrelazioni dall'esistenza molteplice e in continuo divenire. In questo modo di concettualizzare lo spazio vi era un'evidente attenzione contro le politiche essenzialiste, che apriva alla possibilità di riconoscere molteplicità e differenze in un sistema mai chiuso, in cui la cosiddetta inevitabilità della linea temporale falliva.

Poste queste caratteristiche come punto di partenza, il mio saggio si posiziona all'interno del filone delle geografie *more-than-net* e prova ad esplorare le interconnessioni tra esseri umani e non umani con l'ambiente marino attraverso le dimensioni materiali, culturali ed ecologiche. In particolare, farò riferimento alle geografie materiali e della mobilità attraverso gli approcci che sottolineano la materialità e la fluidità dell'acqua e, secondo un'ottica postcoloniale, tratterò il mare come spazio culturale ed ecologico (DeLoughrey 2007; Steinberg e Peters 2015; Palermo 2024).

Se analizziamo come lo spazio marittimo è rappresentato dalla terraferma, possiamo riscontrare una doppia negazione: *in primis*, è considerato come uno spazio neutro, una semplice superficie di attraversamento; la seconda negazione consiste invece nel rappresentare il mare come una superficie sempre

3 Il campo di riferimento è la *Geography of leisure and tourism* che qui, per mancanza di spazio, non posso approfondire.

uguale dove sia impossibile rintracciare tracce. Infatti, come hanno dimostrato Federica Mazzara (2019) e Charles Heller e Lorenzo Pezzani (2012), il mare, che evidentemente è sempre in movimento, è rappresentato erroneamente per lo più come una superficie statica e come uno spazio in cui si perdono le tracce. Accenno in breve le posizioni degli autori, Mazzara mostra – attraverso l’opera di Kametani *The sea stayed calm for 180 miles* (2017) – come Google abbia liquidato il 70% della superficie terrestre con una “calma” inesistente: il mondo marino è infatti rappresentato con *pattern* di 180 miglia sempre uguali e rassicuranti. E altrettanto, il lavoro di Heller e Pezzani ricostruisce le tracce lasciate da un barcone di migranti attraverso un approccio forense, in cui il mare stesso è trasformato in un testimone da interrogare. Appare così evidente l’infondatezza della doppia negazione nel parlare del mare attraverso uno sguardo dalla terraferma. Dunque, nel trascurare il mare come elemento complesso, il pensiero occidentale ha concentrato la sua attenzione soprattutto sulle relazioni geopolitiche della terraferma. Invece, secondo Steinberg e Peters: «Pensare al mare come a uno spazio di volume, attraverso un’ontologia umida, ci consente di riconoscere che la forma dell’acqua apre nuovi territori di controllo e conflitto» (2015: 252). In questo modo, secondo Steinberg (2001: 4), possiamo cogliere un parallelismo – spesso contrappuntistico – per cui ciascun periodo del capitale ha una particolare spazialità sia in terraferma sia in mare ed essa è il risultato di specifiche costruzioni dello spazio marittimo da parte di gruppi d’interesse.

Guardando lo spazio attraverso le lenti del mare, troviamo immediatamente almeno due aspetti che sfuggono allo sguardo terricolo: uno più immediato, e ampiamente discusso da Schmitt in poi, in cui le onde e le correnti infrangono quel concetto di stabilità su cui sono stati costruiti i confini dello stato-nazione e, il secondo, molto meno esplorato, in cui lo spazio marittimo rompe la coordinata visiva unica dell’orizzontalità introducendo il volumetrico (Lehman 2013 e 2021). Abbandonare lo sguardo dalla terraferma, dunque, ci obbliga a guardare il mare non come qualcosa su cui stare al di sopra ma, al contrario, ci suggerisce di esplorare la sua tridimensionalità tuffandoci sotto la superficie dell’acqua e mettendo in evidenza i modi in cui lo spazio marino viene attraversato (Merchant 2014: 119).

Le geografie *more-than-wet* hanno il vantaggio di decentralizzare la figura umana; tuttavia, non possiamo trascurare la già precaria figura del migrante. Per non rimanere incagliati in questa terribile aporia (de Spuches 2025), dobbiamo partire dalla storia geo-biologica del pianeta (Chakrabarty 2021) ma mobilizzando maggiormente il concetto. Ritengo, allora, che sia necessario cominciare dall’accettazione che ci muoviamo in un contesto di crisi socio-ambientale e che sia indispensabile uscire dalla gabbia che il pensiero occidentale ha creato costruendo il binomio storico natura/umanità. Del resto, pensare in maniera integrata le ingiustizie sociali ed ecologiche è, in potenza, nell’agenda politica da molti decenni; tuttavia, il soprassedere su queste questioni ci ha fatto entrare

dentro livelli di maggior ignoranza e, allo stesso tempo, asprezza. Credo che il passo in avanti consista – come dicevo – nel continuare a lavorare mobilizzando storie e geografie geo-biologiche mettendo al centro le ingiustizie e provando però a ragionare in termini di vulnerabilità (Butler 2004), cura e parentela (Haraway 2016).

4. Tempo, temporalità e mare

Allo stesso modo dello spazio, tempo e temporalità sono concetti fondamentali per comprendere i processi sociali e le disuguaglianze all'interno dei contesti spaziali. Come per lo spazio, il tempo non è uno sfondo neutro, ma un elemento che modella e viene modellato dalle relazioni sociali e dalle strutture di potere. Dunque, le differenze geografiche e le conseguenti relazioni spaziali causate dai processi globali rimodulano le nozioni di tempo e temporalità. Posto che tutte le interazioni e i processi sociali hanno specifiche temporalità, Murray Low e Clive Barnett (2000) ci suggeriscono di pensare in modo congiunturale e, senza cadere in impliciti storicismi che portano a leggere temporalità complesse in semplici schemi lineari, provare a cogliere i processi che abitano il tempo alle diverse scale e cornici temporali. Sulla stessa lunghezza d'onda si muovono le geografie critiche oceaniche che vedono come, a differenza dello spazio terrestre, le continue correnti marine sospendano e distorcano le marcature terrestri della temporalità (DeLoughrey 2007). Temporalità circolari – sostiene sempre Elizabeth DeLoughrey dialogando con Kamau Brathwaite (1975) in un costante rapporto dialettico – capaci di creare un modello dinamico di spazio generativo all'interno di un rapporto tra mare e terra da cui possano emergere nuovi immaginari. Dunque, dobbiamo abbracciare l'idea che il concetto di tempo non è più lineare e misurabile ma è una forza generativa co-plasmata da attori umani e più che umani in cui le temporalità passate, presenti e future si intersecano influenzando le dinamiche socio-ambientali.

Focalizzando la nostra attenzione sul rapporto tra movimento, tempo e migrazione in chiave di mobilità e disuguaglianze sociali, Elaine Lynn-Ee Ho (2021: 1671) si concentra su un aspetto fondamentale che riguarda la temporalità dell'attesa che produce cicli e interruzioni nelle vite temporali [dei migranti]. Infatti, questo spazio-tempo di sospensione mette in luce la fragilità della vita per coloro che vivono ai margini e il cui tempo viene continuamente riorganizzato da forze esterne. Mi sembra particolarmente interessante sottolineare questo punto centrale della tesi di Ho (2021), poiché evidenzia come le temporalità dell'attesa siano collegate sia alla dimensione spaziale del movimento sia a quella della biopolitica (nell'adattamento e nel controllo dei corpi migranti). Dunque, queste temporalità plurime (del tempo ritardato, regolato o interrotto) mostrano come le politiche dell'UE operino incessantemente attraverso una «violenza lenta». Come spiega Rob Nixon: «una violenza che avviene gradualmente e

fuori dalla vista, una violenza di distruzione ritardata che si disperde nel tempo e nello spazio, una violenza di logoramento che in genere non è affatto considerata violenza» (2011: 2).

Accanto all'attenzione – di brevissimo tempo – che i media dedicano a eventi “spettacolari” come i naufragi, ritroviamo una violenza lenta che si consuma spazio-temporalmente e che lascia piccole e grandi tracce.

5. Tracce di geografie *more-than-wet*

Attraverso una raccolta di brevi riflessioni, osservazioni e storie che catturano le tracce di significati più profondi nella vita di tutti i giorni, Ernst Bloch (1930) fa emergere frammenti di esperienza che si nascondono in momenti ordinari della quotidianità. C'è tuttavia un legame imprescindibile tra queste tracce quotidiane e quelle della storia: il tempo di entrambe è un presente che guarda al passato ma, allo stesso tempo, ha/avrebbe il potenziale nel futuro. È un invito a muoversi tra le incertezze del tempo e delle temporalità abitando spazi reali e narrativi tra prove storiche e della quotidianità.

Il mio camminare sullo spazio liminale tra sabbia e mare viene interrotto dal perturbante: la scoperta di barconi spiaggiati sulla costa sud della Sicilia. Questa interruzione è causata, appunto, da quel senso perturbante per cui un paesaggio che mi è familiare allo stesso tempo non lo è più e la ripetizione del mio camminare è diventata tutt'altro che confortevole. Questa esperienza, che coinvolge mente e corpo, emozioni e affetti, mi sembra sia piuttosto vicino alle “tracce” di Bloch quando naviga tra narrazione e riflessione. Sono momenti di quotidianità per chi abita l'isola ma, allo stesso tempo, è un periodo che si continua ad allungare – al di là dei richiami governativi al concetto di emergenza – e che è ormai parte di una storia globale in cui il Mediterraneo è ridiventato centrale. In egual maniera, c'è un legame tra questo mio perturbante incontro e le considerazioni di Jacques Derrida sulla spettralità (1993): questa sopra-vivenza di tracce non appartiene più al tempo, piuttosto ne disturba la linearità. Le tracce diventano, a mio modo di vedere, testimonianze di associazioni tra le cose che scorgo e le storie perdute o nascoste della migrazione. E ancora, tracce visibili di un'umanità vulnerabile che si deve muovere velocemente per non cadere nelle maglie di un governo che – introducendo il reato d'immigrazione – può facilmente scambiare le identità di questi uomini e donne in semplici numeri. Non c'è cura né parentela in quelle fotografie identificative del primo approdo nella Fortezza Europa!

Sono così davanti a tracce di natura diversa: prima di tutto la barca con la sua storia di lunga durata ma anche con il suo cambio d'uso (da peschereccio a nave migrante); poi, la materialità del legno che si mischia, grazie alle correnti e alle mareggiate, alla sabbia come se quest'ultima volesse inghiottire le barche cambiando la linea di costa; ancora la ruggine del motore e delle parti in

ferro che, insieme agli oli, riversano particelle inquinanti; poi, le piccole tracce di sopra-vivenza per un viaggio incerto caratterizzate da barattoli, bottiglie di plastica vuote, vestiti che in breve tempo sono diventati stracci; e infine, la chi-glia sommersa o semi-sommersa abitata da nuovi microrganismi marini. Queste spiagge di una Sicilia poco conosciuta e praticata vengono investite dalla crisi socio-ambientale avvertendoci, come se ce ne fosse ancora bisogno, che siamo in un mondo globale che ci coinvolge e travolge tutti.

In questo dialogo del mio camminare lungo la costa s'intrecciano, dunque, piccole e grandi storie. Un'attenzione che non è solo sguardo ma movimento incarnato e affettivo; incontro – per l'appunto – con tracce di esperienze dell'oltre l'altrove. Da una parte, questo mio movimento di svago, interrotto dal perturbante segno della violenza lenta di un capitalismo imperante, diventa fonte di una riflessione per cui «il mare è allo stesso tempo la condizione (intreccio) e il confine (estraneità) della nostra esistenza umana» (Frank 2022: 39). Dall'altra, la narrazione di questo tratto del mar Mediterraneo mostra una continuità con quella linea del colore che individuava W.E.B. Du Bois (1903) quale problema del XX secolo. È il luogo, la posizione e il movimento del mio corpo ma, naturalmente, anche quella dei corpi delle altre e degli altri che appaiono/scompaiono pesantemente in queste tracce persistenti e inquietanti. La mia riflessione-narrazione naviga, così, su più perturbanti: perturbante è l'incontro con i barconi spiaggiati e il vederne le tracce lasciate; perturbante è vedere come la temporalità fluida delle onde agisca sui barconi ma allo stesso tempo sia agita; perturbante è, infine, ripercorrere la spiaggia e non trovare più alcuna traccia.

6. Paesaggio marino con barconi

La fotografia che propongo (Fig. 2) è piuttosto lontana da quadri come *Porto con barca*. *Paesaggio marino con nave allo scalo* di Ermanno Toschi (1936) o da quelli dei paesaggi marini di Carlo Carrà (1881-1936): non è però il diverso dispositivo che crea la differenza (pittura/fotografia). Non è neanche la natura del mare (calmo, agitato, in tempesta) che segna lo scarto: la differenza sta piuttosto nel mondo abitato dalle immagini che richiamo. Come sono abitati questi mondi rappresentati attraverso i diversi dispositivi? Da una parte, abbiamo un mondo, ritratto dai quadri dei due pittori italiani, legato alla cultura marinairesca; dall'altra una barca che, avendo terminato la sua funzione dedicata alla pesca, ha portato con sé un carico (dis-)umano⁴: i migranti. In questo modo è avvenuto lo slittamento di significato, cioè da barca a barcone la cui qualità è diventata quella di oggetto semioforo.

4 Cfr. lo spettacolo *E l'Europa disumanizza sé stessa*. <https://www.youtube.com/live/3F1Lo-bUvbuE?si=GOLR435wOCY04fjP>. Consultato il 15 nov. 2025.



Fig. 2. Relitto di un barcone.

Immagine riprodotta per gentile concessione di *Mareamico Agrigento*.

La sottrazione dell'impiego primario delle imbarcazioni ci permettere di spiegare le tracce che vediamo sulla costa siciliana che segnalano un mondo che si è aperto a nuovi spazi marini di controllo e conflitto. Dunque, nonostante la calma del mare che la fotografia mostra, siamo forse più vicini ai quadri di William Turner (del dopo la tempesta del mare, delle emozioni, delle speranze). Un carico disumanizzato ieri come oggi che approda – ancora nel 2025 – sulle coste siciliane: “uno sbarco fantasma”⁵ così chiamato per l'impossibilità di identificazione dei migranti. A me sembra, però, che il vero spettro che perseguita l'Europa (e non solo) non dovrebbe essere la figura del migrante quanto invece la spettralità dello “sbarco fantasma”; la presenza assenza che questo paesaggio perturbante richiama. È così mia convinzione che piuttosto che concentrarci sul momento dello sbarco, dobbiamo riflettere sulla spettralità del dopo sbarco che la fotografia mostra. La presenza assenza dei migranti, la nave inghiottita dalla sabbia conseguenza delle correnti e del movimento del mare, il tempo ritardato che possiamo immaginare sia stato l'attesa per riempire il barcone di un carico umano e, nel dopo sbarco, lo stesso barcone lasciato come un oggetto scomodo. Tutte queste descrizioni testimoniano il risultato di specifici interessi di molteplici attori nel costruire e alimentare il capitale del nostro mondo globalizzato.

Siamo di fronte, dunque, a un nuovo paesaggio più o meno effimero da indagare. E qui trovo un'analogia con quanto scriveva Walter Benjamin: «con Atget, le riprese fotografiche cominciano a diventare documenti di prova nel processo storico. E questo ne costituisce il nascosto carattere politico» (1966: 29). Tuttavia, secondo Farinelli, già più di un secolo prima i viaggi pittoreschi,

5 È così che vengono per lo più chiamati questi approdi.

segnando una riproduzione fedele e precisa delle cose, «[predisponavano] l'immagine scientifica del mondo senza realizzarla, nel suggerirla, annunciarla ma non nel compierla» (2024: 55) e dunque – prosegue sempre il geografo bolognese – secondo una logica in cui si può scorgere un'analogia tra i processi fisici e storici: tra cataclismi naturali e sociali. A me pare che l'immagine che propongo (Fig. 2) suggerisca ampiamente che il soggetto sia quello della crisi sociale e climatica mondiale, i cui effetti sbarcano anche sui paesaggi costieri di una Sicilia poco conosciuta.

La fotografia è già un manifesto che contraddice le concezioni tradizionali del paesaggio come qualcosa di statico e lo presenta invece come dinamico, modellato dai processi temporali, dall'attività umana e dalle interazioni ecologiche. Il paesaggio, incarnando una storia in cui s'intrecciano agenti umani e non umani, sfida la separazione tra naturale e culturale. In questo paesaggio marino abbiamo tracce visibili della materialità dell'"oggetto" barcone, della sua interazione con il mare e la sabbia; ma abbiamo anche tracce meno visibili come quelle dei migranti o dei bagnanti che sappiamo esser passati da lì per via delle impronte e, ancora, per quelle tracce tessili che ricordano il filo della sopra-vivenza. Infine, queste immagini ci mostrano ancora una volta lo scarto tra lo spazio della folle gabbia cartografica e la realtà; infatti, i confini tra terra e mare non sono delle linee costiere continue che delinano due spazi, quanto piuttosto spazi porosi in cui operano dinamiche molteplici caratterizzate da una continua evoluzione tra mare e terra (Choi 2022).

In questo paesaggio liminale ma non lineare che cambia costantemente forma dobbiamo metodologicamente attingere alle ontologie relazionali (Whatmore 2006; Thrift 2008; Haraway 2016) sottolineando come le entità (esseri umani e non umani, oggetti, ambienti) non esistono in isolamento ma sono sempre co-costituite attraverso le loro interazioni. In geografia, come abbiamo visto, questo significa concentrarsi sui processi dinamici d'interconnessione di spazi, corpi e attori umani e non umani. Il decentramento dell'umano (Castree e Nash 2006; Anderson 2014) secondo Kay Anderson – «è stato perseguito attraverso ciò che Sarah Whatmore ha definito nel 2006 come un "recupero della materialità"» (2014: 4). Le sue geografie ibride (2002) si fondano sul riconoscere l'intreccio tra natura e cultura: un ritorno al materiale che tenga primariamente conto delle connessioni vitali tra la *geo* (terra) e la *bio* (vita). In questo modo, le tracce scovate dal mio camminare assumono la connotazione di un paesaggio letto come processo dell'intersezione dei mondi sociali ed ecologici (Carrigan *et al.* 2015). Un paesaggio che è frutto di un'esperienza vissuta che ci chiede, in ultima analisi, di reimmaginare la nostra relazione con il mondo. In fondo, il campanello d'allarme dei perturbanti è un invito a impegnarsi profondamente ed empaticamente, a comprendere che i paesaggi non sono semplicemente lì, ma vengono sempre creati e rifatti attraverso la vita.

Contrariamente a un comune sentire, per Anns Tsing (2017) Olocene e Antropocene sono due modalità ecologiche che non si sommano ma coesistono. Se la prima, ha come impronta distintiva la *resurgence*⁶, la seconda è caratterizzata dalla proliferazione. Dunque, per Tsing, *resurgence* è il lavoro che molti organismi compiono insieme per creare nuove vivibilità di fronte a uno stress, a un disturbo. La proliferazione, che Tsing – seguendo Jerome Lewis e Mark Maslin (2015) e Jan Zalasiewicz *et al.* (2015) definisce come modello dei progetti moderni – è una combinazione di ecologie di piantagione, tecnologie industriali, progetti di *governance* statale e imperiale, modalità di accumulazione capitalistiche (2017: 53). Ecco, a me sembra che le nostre immagini colgano perfettamente la coesistenza e la conflittualità tra Olocene e Antropocene attraverso il “paesaggio marino con barcone”.



Fig. 3. Barcone spiaggiato.

Immagine riprodotta per gentile concessione di Thierry Meinel.

Queste immagini dei barconi spiaggiati (Figg. 1, 2 e 3) sono, dunque, prova di un processo storico in atto in cui è possibile scorgere tutte le tipologie di tracce di cui dicevo. Tracciano – come abbiamo sottolineato – l’interconnessione tra mondo umano e *more-than-human* e, proprio per questo, Tsing (2017) sostiene

6 Ho preferito lasciare la parola non tradotta perché non mi soddisfa né “rinascita” né “ripresa”.

che dobbiamo occuparci di una sostenibilità significativa che richieda una riorganizzazione di paesaggi vivibili in cui i molti organismi possano agire. E ancora, le immagini sono testimonianza dell'ingiustizia sociale e dell'inquinamento del Sistema Terra (inteso come componente sia marina sia terrestre) e, poiché abitiamo un mondo in cui l'azione umana è diventata la principale forza geologica che modella la faccia della Terra, non possiamo sottrarci alla questione della responsabilità, o come direbbe Donna Haraway (2008), della *response-ability*.

Che tipo di impronta ecologica è quella che caratterizza le spiagge siciliane del sud? Il caratterizzare, contrariamente allo svelare, è per Isabelle Stengers (2021) il momento in cui si pone la domanda per comprendere, attraverso il passato, non il presente – poiché sarebbe un'operazione di riduzione – ma il suo spessore. In questo ripercorrere etnograficamente le tracce di questo spessore, il mio ruolo continua a essere quello di considerare questi paesaggi dagli spazi liminari – come diceva Massey (1999) – molteplici e in continuo divenire evitando di essenzializzare la migrazione. Inoltre, il paesaggio che il mio camminare mette in moto è quello dell'esperienza vissuta, le cui tracce rimangono scavate nella spiaggia umida della salsedine marina e in cui i barconi e le impronte dei migranti condividono la sorte di “residuo” materiale e umano del mondo globalizzato: sono cioè “oggetti” passibili di scarto. In questo additare i resti materiali come “spazzatura” – secondo Yannis Hamilakis (2016) – si nasconde, in maniera «ambientalmente sensibile», un nuovo modo per esprimere atteggiamenti xenofobi. È, dunque, un abitare difficile che ci porta, scavando tra gli scarti del capitalismo, quasi a operare un'archeologia degli oggetti che si rifunzionalizzano per diventare poi residui o, ancora, oggetti inutili, gettati via e/o abbandonati che creano paesaggi discontinui e frammentati tra mare e terra.

E poiché, come dice Theodor Adorno: «Il pensiero che rintraccia tracce è narrazione» (1980: 51), quali storie possono essere raccontate se consideriamo queste imbarcazioni come scarto? Sicuramente le storie che ci sfuggono non possono essere narrate, possiamo però raccogliere idealmente queste tracce per esplorare, in questi paesaggi liminari di rovine, come interagiscono materialità e temporalità. La mia riflessione si continua a chiedere, dunque, in che modo i ricordi materiali della migrazione del nostro tempo modellano le reazioni contemporanee? Le barche spiaggiate, i residui di un viaggio spaventoso sulle spiagge o ancora i piccoli oggetti personali testimoniano spazi fragili e contestati. Come occuparsi in maniera respons-abile di queste rovine senza che esse diventino una «pornografia dei rifugiati» (Hamilakis 2016)? E poiché queste tracce, a volte, diventano opere d'arte, come fare in modo che non si perda la dimensione politica che esse rappresentano? Siamo di fronte a una grande presenza di piccole e grandi tracce della migrazione, ma siamo anche di fronte alla loro rimozione perché considerate unicamente come fonte d'inquinamento ambientale.

Cosa succede se le testimonianze che rimarranno saranno solo quelle delle grandi operazioni artistiche come *Barca nostra* di Büchel? Siamo sulla buona strada quando i detriti lignei o di plastica diventano progetti sociali e si trasformano in violini o zaini? Che tipo di operazioni sono quelle in cui si sommano un'umanità e materiali considerati di scarto per un prodotto finale che difficilmente rende conto della lunga storia di trasformazione? Che tipo di progetto è *Metamorfofi* promosso dalla Fondazione Casa dello Spirito e delle Arti e realizzato in collaborazione con il Ministero dell'Interno, l'Agenzia delle Accise, Dogane, Monopoli di Stato e la Casa di Reclusione Milano – Opera? Si legge nella *brochure*: «Con il legno delle barche che hanno portato i migranti a Lampedusa, persone detenute nel carcere di Opera realizzeranno strumenti musicali che suoneranno in tutto il mondo». Possiamo immaginare che l'armonia della musica lascerà una traccia quando la lavorazione dei frammenti della migrazione sarà ripulita? Quando sarà cancellata quella storia visibile ma invisibile che è stata inghiottita o portata alla deriva dal mare? Di diversa natura mi sembra sia la trasformazione dei giubbotti di salvataggio, abbandonati dai migranti che attraversano la frontiera, successivamente trasformati in borse dai migranti del campo di solidarietà PIKPA di Lesbo. In quest'ultimo esempio, i giubbotti, oltre a essere riconoscibili, «si trasformano in oggetti biografici funzionali, portando con sé la memoria affettiva dell'esperienza migratoria» (Hamilakis 2016: 129).

Vorrei concludere con un ultimo esempio: il progetto di Adrian Paci *Il vostro cielo fu mare, il vostro mare fu cielo*. Il lavoro dell'artista albanese è composto da numerosi zoom di frammenti di mare ingranditi come un grande mosaico composto d'acqua che s'impossessa dello spazio a vetrata dell'Agorà di David Chipperfield del Mudec; da lì si accede agli spazi espositivi in cui inizia una narrazione tragica attraverso i frammenti di fotografie di naufragi e ritagli di giornali di tutto il mondo. Il protagonista di questa narrazione è il mare: mare come contenitore di storie e non come superficie; mare sempre diverso e non come quello rappresentato da Google; mare che parla di un tempo di sospensione o di un tempo ritardato tra passato e futuro; mare come archivio e contro-archivio e, ancora, mare composto da suoi frammenti silenziosi che non parla con la voce degli altri, ma si fa testimone – come dice Paci – delle conseguenze delle politiche governative, della polizia di frontiera, della mentalità della Fortezza Europa. Infine, sfruttando la struttura artistica di Chipperfield, l'onda prodotta da Paci mi sembra molto vicina a quella immaginata che rompe la scia marina della nave negriera di colonizzatori e imperialisti (de Spuches e Palermo 2020) e cornice concettuale della e per la vita della nerezza nella diaspora (Sharpe 2016).

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. "Bloch's 'Traces': The Philosophy of Kitsch." *New Left Review* 120 (1980): 49-62.
- Allums, Coleman A. "Traces: Philosophy, Interpretation, and Method in Postqualitative Human Geography." *The Professional Geographer* 72.1 (2020): 88-95.
- Anderson, Kay. "Mind over Matter? On Decentering the Human in Human Geography." *Cultural Geographies* 21.1 (2014): 3-18.
- Bloch, Ernst. *Traces*. Trad. Anthony A. Nassar. Stanford: Stanford UP, 2006.
- Brathwaite, Kamau. "Caribbean Man in Space and Time." *Savacou* 11/12 (1975): 1-11.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.
- Carrigan, Anthony, et al., a cura di. *Global Ecologies and the Environmental Humanities: Postcolonial Approaches*. London: Routledge, 2015.
- Castree, Noel, and Catherine Nash. "Posthuman Geographies." *Social and Cultural Geography* 7.4 (2006): 501-505.
- Choi, Young Rae. "Slippery Ontologies of Tidal Flats." *EPE: Nature and Space* 5.2 (2022): 340-361. Stampa.
- de Spuches, Giulia. "D – Diaspora / Diaspora." *Mediterranean Lexicon = Lessico Mediterraneo*. Roma: Società Geografica Italiana, 2012. 55-69.
- . "Mediterranean Geographies from the Abyss: Traces of the Wake: Boats and Shipwrecks." *Social & Cultural Geography*. Forthcoming.
- de Spuches, Giulia, and Gabriella Palermo. "Between Wakes and Waves: An Anti-Geopolitical View of a Postcolonial Mediterranean Space." *Rethinking Borders: Decolonizing Knowledge and Categories*. Palermo: Palermo UP, 2020. 33-60.
- DeLoughrey, Elizabeth. *Routes and Roots: Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*. Honolulu: U of Hawai'i P, 2007.
- Du Bois, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. Chicago: A.C. McClurg and Co., 1903.
- E l'Europa disumanizzò sé stessa*. Dir. Giulia de Spuches. Palermo: Palumbo, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=3F1LobUbvUE>. Consultato il 15 nov. 2025.
- Finiguerra, Anna. "A Boat's Afterlife: Multiple Translations of Migratory Debris." *European Journal of International Relations* 29.3 (2023): 628-650.
- Hall, Stuart. "The After-life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now?" *In the Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*. A cura di Alan Read. London: Institute of Contemporary Arts & Bay Press, 1996. 12-37.
- Hamilakis, Yannis. "Archaeologies of Forced and Undocumented Migration." *Journal of Contemporary Archaeology* 3.2 (2016): 121-138.

- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke UP, 2016.
- . *When Species Meet*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008.
- Heller, Charles, e Lorenzo Pezzani. "Report on 'The Left-to-Die Boat'." *Forensic Architecture Project*. London: Goldsmiths University of London, 2012. 637-655.
- Helmreich, Stefan. *Alien Ocean: Anthropological Voyages in Microbial Seas*. Berkeley: U of California P, 2009.
- Ho, Elaine Lynn-Ee. "Social Geography I: Time and Temporality." *Progress in Human Geography* 45.6 (2021): 1668-1677.
- Lehman, Jessica, et al. "Turbulent Waters in Three Parts." *Theory & Event* 24.2 (2021): 192-219.
- Lehman, Jessica S. "Volumes beyond Volumetrics: A Response to Simon Dalby's 'The Geopolitics of Climate Change'." *Political Geography* 37 (2013): 51-52.
- Lewis, Simon L., e Mark A. Maslin. "Defining the Anthropocene." *Nature* 519 (2015): 171-180.
- Low, Murray, e Clive Barnett. "After Globalization." *Environment and Planning D: Society and Space* 18.1 (2000): 53-61.
- Massey, Doreen. "A Global Sense of Place." *Marxism Today* 35.6 (1991): 24-29.
- Mazzara, Federica. *Reframing Migration: Lampedusa, Border Spectacle and Aesthetics of Subversion*. Oxford: Peter Lang, 2019.
- McKinley, Emma, et al. "Bringing the Ocean to the Stage: Performing Coastal Values and Marine Management." *Ocean and Society* 1 (2024): 86-78.
- Merchant, Stephanie. "Deep Ethnography: Witnessing the Ghosts of SS Thistlegorm." *Water Worlds: Human Geographies of the Ocean*. A cura di Jon Anderson and Kimberly Peters. London: Routledge, 2014. 119-132.
- Nixon, Rob. Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- Palermo, Gabriella. *Fatti e Fabule: Geografie More-than-Wet del Mediterraneo Nero*. Milano: F. Angeli, 2024.
- Sharpe, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke UP, 2016.
- Sloterdijk, Peter. *Sphären II: Globen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- Steinberg, Philip. *The Social Construction of the Ocean*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Steinberg, Philip, e Kimberley Peters. "Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking." *Environment and Planning D: Society and Space* 33.2 (2015): 247-264.

- Stengers, Isabelle. *Nel tempo delle catastrofi: Resistere alla barbarie a venire*. Trad. Nicola Manghi. Torino: Rosenberg & Sellier, 2021.
- Thrift, Nigel. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge, 2008.
- Tsing, Anna. "A Threat to Holocene Resurgence Is a Threat to Livability." *The Anthropology of Sustainability: Beyond Development and Progress*. A cura di Marc Brightman and Jerome Lewis. New York: Palgrave Macmillan, 2017. 51-66.
- Whatmore, Sarah. *Hybrid Geographies: Natures, Cultures, Spaces*. London: Sage, 2002.
- . "Materialist Returns: Practising Cultural Geography in and for a More-than-Human World." *Cultural Geographies* 13.4 (2006): 600-609.
- Zalasiewicz, Jan, *et al.* "When Did the Anthropocene Begin? A Mid-Twentieth Century Boundary Level Is Stratigraphically Optimal." *Quaternary International* 383 (2015): 196-203.

Agire con la lingua: pratiche di inclusione e traduzione nei contesti migratori segnati da GBV (*gender-based violence*)

Annamaria Taronna

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

ORCID: 0000-0002-6974-4484

DOI: 10.54103/milanoup.226.c680

Abstract: Negli ultimi anni, il flusso incessante di corpi, beni e culture ha portato i territori e le aree geografiche segnati da conflitti e transiti a vivere quel processo di «migramorfosi» che Pastore (2023) aveva preconizzato già trent'anni fa rispetto ad una metamorfosi, complessa e problematica, ma anche grandiosa e appassionante che aveva cominciato a segnare la società italiana, così come il resto d'Europa. Partendo dalla ricognizione sull'ampia letteratura scientifica che indica nella barriera linguistica uno dei fattori che disincentiva il ricorso delle donne migranti vittime di GBV ai percorsi di cura e di assistenza psicologica, il presente contributo esaminerà, in particolare, il ruolo della mediazione linguistica, la dimensione politica dei vissuti narrativi dei mediatori e delle mediatrici linguistiche, le sfide etiche e i rischi di trauma vicario che caratterizzano la professione in condizioni di estrema vulnerabilità.

Parole chiave: lingua, traduzione, mediazione, migrazione, GBV

Abstract: In recent years, the incessant flow of people, goods, and cultures has led territories and geographical areas marked by conflict and transit to experience the process of “migramorphosis” that Pastore (2023) had predicted thirty years ago with regard to a complex and problematic, but also exciting metamorphosis that had affected Italian society, as well as the rest of Europe. Starting from a review of the extensive scientific literature that identifies the language barrier as one of the factors that discourages migrant women who are victims of GBV from seeking treatment and psychological assistance, this contribution will examine, in particular, the role of language mediation, the political dimension of the narrative experiences of language mediators, the ethical challenges and risks of vicarious trauma that characterize the profession in conditions of extreme vulnerability.

Keywords: language, translation, mediation, migration, GBV

Negli ultimi anni, il flusso incessante di corpi, beni e culture ha portato i territori e le aree geografiche segnati da conflitti e transiti a vivere quel processo di «migramorfosi» che Pastore (2023) aveva preconizzato già trent'anni fa rispetto ad una metamorfosi, complessa e problematica, ma anche grandiosa e appassionante che aveva cominciato a segnare la società italiana, così come il resto d'Europa. Guardando ai grandi quadri di umanità in movimento e al processo di radicale diversificazione che ne è derivato non solo in termini economici, ma anche religiosi, etnografici e geopolitici e linguistici, il contributo mirerà ad affrontare alcune riflessioni teoriche che negli ultimi anni hanno caratterizzato il dibattito sull'uso della lingua nei contesti migratori, sul superamento della concezione della lingua da struttura standard e predefinita a prodotto di una pratica e di una attività sociale reiterata, e della concezione dell'identità come una caratteristica variabile che si definisce nel processo stesso dell'interazione con l'altro. Nello specifico, saranno posti alcuni degli interrogativi cruciali sottesi alle suddette riflessioni: come si può “agire” con la lingua nel contesto delle migrazioni contemporanee? In che modo la lingua “agisce” sui corpi delle donne migranti segnati dalla violenza di genere? Partendo dalla ricognizione sull'ampia letteratura scientifica che indica nella barriera linguistica uno dei fattori che disincentiva il ricorso delle donne migranti vittime di GBV ai percorsi di cura e di assistenza psicologica, il presente contributo esaminerà, in particolare, il ruolo della mediazione linguistica, la dimensione politica dei vissuti narrativi dei mediatori e delle mediatrici linguistiche, le sfide etiche e i rischi di trauma vicario che caratterizzano la professione in condizioni di estrema vulnerabilità.

1. Dal colonialismo alla decolonialità linguistica

Cominciata nell'XI secolo, l'espansione coloniale britannica si diffonde attraverso l'affermazione del controllo politico sulle popolazioni colonizzate soprattutto in Asia e Africa e si estende fino a coinvolgere ogni continente creando una rete globale di commerci, trasporti e comunicazioni resi possibili dalle tecnologie introdotte dalla Rivoluzione Industriale, e gettando le basi della moderna economia globale. Queste condizioni storiche hanno fatto sì che l'impero coloniale esportasse la sua lingua, e il mito della purezza della stessa che ne è derivato, nei paesi colonizzati in quanto idioma dell'amministrazione, della politica e delle istituzioni culturali, trasformandola nel più potente strumento di controllo. Sancire la superiorità dell'inglese distruggendo la lingua dei nativi o di altre varietà linguistiche è stata la prima forma di controllo esercitata da parte dell'impero centrale (Meighan 2023).

Nello specifico, il mito della purezza della lingua standard affonda le sue radici nella celebrazione dell'omogeneità, regolata dall'uso di un'unica lingua nazionale, come fattore determinante per la formazione dell'identità nazionale (*nation building*) e dell'essenza della cultura.

Attingendo a un repertorio di supposte proprietà intrinseche (la natura della lingua) ed estrinseche (le funzioni della lingua), la superiorità dell'inglese si è imposta con tutta la sua forza simbolica, oltre che politica, alimentando il mito della purezza e dell'autenticità della lingua standard e dando vita ad una retorica della naturalizzazione incentrata sulla rievocazione celebrativa del passato coloniale. La retorica della standardizzazione sotto forma di naturalizzazione della lingua ha consolidato due modelli valoriali dicotomici: possedere lo standard (*possession-of-standard*) attribuisce all'individuo uno status sociale e culturale elevato; non possedere lo standard (*lack-of-standard*) diventa un indicatore negativo di uno status sociale e culturale deficitario del parlante (Silverstein 1996).

Perseguire un modello basato su una lingua standard diventa fallimentare nel momento in cui si deve tener conto che l'idea purista della lingua è solo una costruzione ideologica storicamente segnata da storie di colonizzazioni, diaspore, migrazioni forzate, nazionalismi, abusi e talvolta anche fanatismi. In questo contesto, viene da chiedersi che cosa sia l'inglese standard o, più precisamente, quello che alcuni influenti linguisti hanno definito – come fa Widdowson (2003) – *proper English*. Il *proper English* si riferisce, quindi, ad una forma “giusta” di inglese assunta come modello di correttezza e di appropriatezza ai fini del buon esito della comunicazione. Ma l'espressione *proper English* è utilizzata anche in senso più lato per designare sia un gruppo di parlanti sia un insieme di pratiche linguistiche ritenute corrette, standard e centrali. Da questa prospettiva, si chiarisce perché i fautori di questo modello si scagliano, per esempio, contro l'uso del ELF (*English as a Lingua Franca*), molto ben sistematizzato dagli studi di Seidhofer (2011), Jenkins (2000), Guido (2008), Mauranen (2007) e Meierkord (2000), di cui demonizzano il ricorso a una forma di inglese semplificato, culturalmente neutrale e che genererebbe una serie infinita di problemi, visto che riduce il vocabolario e crea deviazioni fonetiche e semantiche frequenti determinando una grande ambiguità lessicale e grammaticale.

Nei contributi su menzionati, a difesa dell'ELF si pone enfasi, invece, sulla valorizzazione delle funzioni pragmalinguistiche e sui bisogni comunicativi dei parlanti che adottano e adattano il loro repertorio linguistico di origine a quello di arrivo, contando su principi meno normativi e più coerenti con processi di scambio interculturali.

Per queste ragioni, ogni varietà linguistica nata col tempo – e di cui si discuterà a breve – come alternativa al modello dell'inglese standard è stata definita nei termini dispregiativi di *broken English*, *globish*, *English with an accent*, espressioni usate per sottolineare che le varietà dell'inglese parlate nel mondo possano alterare e corrompere la varietà più pura di inglese appartenuta di diritto ai cosiddetti *nativi*. Avendo preso consapevolezza delle dinamiche che hanno condotto alla diffusione dell'inglese a livello internazionale, si potrebbe forse convenire con Rajagopalan (2004: 11) quando afferma provocatoriamente che «English has no native speakers» sancendo, in qualche modo, il passaggio di *proprietà* dell'inglese dai suoi (ex)-parlanti nativi ai nuovi parlanti.

2. Agire con la lingua nei contesti migratori e pratiche di mediazione linguistica sulle sponde del Mediterraneo

Gli attuali contesti migratori aprono nuovi scenari in cui gli individui agiscono con la lingua e ampliano il repertorio delle funzioni pragmatiche sottolineando come quelle di lingua, etnicità e identità siano nozioni che si definiscono attraverso il contesto e l'interazione tra le diverse voci e significati. L'idea che con la lingua si possa agire è un noto assunto pragmlinguistico che si diffonde fin dal 1961, a partire dallo studio di Austin il cui titolo, *How to Do Things with Words*, risulta oggi particolarmente significativo per interpretare l'uso della lingua nello specifico delle sfere pubbliche diasporiche e migratorie contemporanee. Tracce del contributo di Austin (*Ibidem*) si ritrovano a distanza di decenni in diversi e recenti studi di quei linguisti, sociolinguisti, etnolinguisti e antropologi del linguaggio che hanno sentito la necessità di porre l'accento sul carattere ibrido, plurale e frammentario delle identità che si sviluppano nel mondo globalizzato e di definirle con termini e concetti che rimandano letteralmente o più metaforicamente all'agire con la lingua.

Tra questi, nel 2005 Jacquemet elabora, come segue, il concetto di transidiomaticità (*transidiomaticity*) in riferimento a pratiche transidiomatiche che aiutano a negoziare, piuttosto che prescrivere, le norme linguistiche e che incorporano l'agentività, la località e il contesto del parlante nella complessità dell'interazione. Nel 2008 Jørgensen elabora il concetto di *linguaging* per designare le dinamiche che caratterizzano l'uso della lingua e il suo potere performativo nella costruzione e negoziazione del significato della comunicazione interculturale. Le dinamiche del *linguaging*, cioè dell'agire con la lingua, vengono articolate in una visione più polifonica definita da Møller e Jørgensen (2008: 166) come *polylinguaging* per sostituire quello ormai obsoleto di multilinguismo e per rendere l'idea che i parlanti utilizzano caratteristiche e non lingue, e definito da Makoni e Makoni (2008: 218; 2010: 258) come *plurilinguaging* riferendosi alla specifica relazione plurilingue tra inglese e altre lingue africane indigene. Un altro contributo che problematizza la possibilità per i parlanti di agire con la lingua è *Linguaging and Ethnifying* della linguista García (2010), la quale propone l'uso creativo dei verbi *to language* e *to ethnify* per definire precisamente il modo in cui gli individui e i gruppi utilizzano pratiche etniche e discorsive per autorappresentarsi e autodefinirsi. Ancora nel 2010 Otsuji e Pennycook elaborano il concetto di *metrolinguism* mutuato semanticamente e morfologicamente dall'idea di metro-eticità da intendere come condizione creativa che permette ai parlanti di vivere e interagire creativamente nello spazio urbano senza ritrovarsi irretiti in pratiche ortolinguistiche legate a specificità identitarie nazionali o locali, culturali o sociali, etiche o estetiche. Nel 2011 Blommaert introduce il termine *supervernacular* nei suoi studi sociolinguistici come descrittore di nuove forme e nuovi codici semiotici nell'ambito specifico dei processi della globalizzazione guidati dalla

tecnologia. I superdialetti sono codici diffusi all'interno di quelle comunità che non corrispondono alle comunità discorsive sociolinguistiche tradizionali, ma a comunità deterritorializzate e transidiomatiche, che tuttavia sembrano creare un sistema sociolinguistico solido e normativo. Un altro contributo significativo alla lettura de-coloniale dell'uso della lingua inglese viene dal pensiero critico di Humberto Maturana (1990), che conia il verbo "to language" e lo concettualizza come l'azione fondamentale nell'interazione sociale ("we language") tra esseri umani (1990: 29). La sua idea di *languageing* svela la relazione tra *language* come verbo e modi di vivere, tra i parlanti che agiscono nelle comunità linguistiche di riferimento attraverso l'attività condivisa di *languageing*, facendo *languageing* insieme.

La creazione e la diffusione di questi neo(anglo)logismi che problematizzano il lessico e la comunicazione interculturale legata alla mobilità transfrontaliera rafforzano le basi per la messa a punto di una linguistica del contatto e della complessità che si sta delineando in questo contributo. Nonostante ciascuno dei termini illustrati designi processi linguistici e culturali eclettici ascrivibili a specifici contesti d'uso, nell'insieme condividono lo stesso obiettivo, e cioè descrivere pratiche linguistiche non definibili all'interno dei framework ideologici prescritti dai moderni stati-nazione. Ciascuno dei neologismi esplorati può costituire un approccio inedito alla ricerca di nuovi modelli empirici che possano documentare il modo in cui gli attori sociali coinvolti nei flussi e gli scambi interculturali e transnazionali possano agire con la lingua negoziando posizioni, prospettive, messaggi, significati in risposta alla crescente incertezza, alla discontinuità e alla frammentazione causate dalle condizioni socio-economiche, istituzionali, socio-linguistiche e culturali che caratterizzano la nuova modernità.

Un altro esempio significativo in cui la lingua viene agita va letto nelle narrazioni delle scrittrici e degli scrittori post-coloniali in lingua inglese, i quali mettono in atto pratiche e forme di resistenza ai discorsi dell'oppressione costruiti intorno a sovrastrutture sociali e ideologiche egemoni. Nello specifico, queste scritture post-coloniali possono essere lette dalla doppia prospettiva interpretativa tracciata da Canagarajah (1999: 2): un orientamento della riproduzione (*reproduction orientation*), che focalizza il modo e le forme attraverso cui il potere e le disuguaglianze vengono riprodotte; una prospettiva della resistenza (*resistance perspective*), attraverso cui i parlanti diventano attori sociali capaci di opporsi a forme discorsive dominanti e oppressive. La resistenza va intesa quindi come:

the possibility that, in everyday life, the powerless in post-colonial communities may find ways to negotiate, alter and oppose political structures, and reconstruct their languages, cultures and identities to their advantage. Their intention is not to reject English, but to reconstitute it in more inclusive, ethical and democratic terms. (Canagarajah 1999: 2)

Nel concreto, l'articolazione di questi contro-discorsi avviene attraverso l'uso creativo e sovversivo dell'inglese che, se non può svuotare la lingua del suo passato coloniale, può comunque assegnarle un nuovo significato. Da questa prospettiva, la lingua inglese de-colonizzata nei termini succitati diventa il luogo del cambiamento, dell'adattamento. L'intento, quindi, non è quello di rifiutare l'inglese, ma di ripensarlo in termini più inclusivi, etici e democratici e come lingua franca e pratica di contatto per le nuove cittadinanze. In questa visione, l'inglese non dovrebbe più essere appreso come lingua straniera, né dovrebbe essere associato alla sola cultura occidentale, ma dovrebbe diventare una pratica translingue. In questo modo, si evidenzia come, attraverso di essa, sia stato possibile sviluppare un sistema che, pur riconoscendo le norme e le convenzioni stabilite dalle istituzioni dominanti e dai gruppi sociali nei diversi contesti, pone maggiore attenzione sulle capacità dei parlanti di negoziare queste norme in relazione ai loro repertori linguistici e alle loro pratiche translinguali. Queste considerazioni sembrano riecheggiare il motto di Canagarajah secondo cui «we are all translinguals» (*Ibidem*), cioè siamo tutti translingui nelle zone di contatto e parliamo una lingua-ponte, flessibile, contingenziale, instabile e predisposta alla co-costruzione cooperativa del significato per il buon esito della comunicazione interculturale.

Queste forme di *linguaging*, così come le relative strategie linguistiche ed extralinguistiche, possono dare forma a una sorta di «pragmatica della decolonialità» per valorizzare, per esempio, il ruolo dell'inglese come lingua franca (ELF) nelle zone di contatto come pratica di negoziazione collaborativa che non implica necessariamente la visione del contatto come zona armonica, neutrale o apolitica. Le zone di contatto, in quanto zone di confine, sono luoghi in cui è possibile sperimentare sia uno scambio dinamico e culturale sia le asimmetrie di potere che rendono conflittuali e persino dolorose le esperienze dei soggetti interagenti. Infine, le elaborazioni teoriche fin qui tracciate annunciano l'interrogativo cruciale da cui nasce questo contributo: come si può agire con la lingua attraverso la pratica di mediazione linguistica nei contesti segnati da GBV?

3. La mediazione linguistica nei contesti segnati da GBV

La mediazione linguistica nei contesti segnati da GBV si caratterizza come problematica nella misura in cui la carenza di mediatrici e/o interpreti¹ donne costituisce una barriera per le donne rifugiate quando cercano assistenza o vogliono denunciare un reato, portando anche a una sotto-denuncia dello sfruttamento sessuale e di altre forme di GBV. Nei casi di GBV, mediatrici ed interpreti donne dovrebbero essere messe a disposizione delle donne rifugiate e avere

1 Per un'ampia ed esaustiva disamina delle differenze tra traduttori, interpreti e mediatori linguistici in termini di accesso al ruolo e caratteristiche della professione, si suggerisce la recentissima ricognizione fornita da Magarelli (2025, 38-41).

familiarità con il modo in cui le caratteristiche sessuali e la violenza di genere vengono descritte nel Paese d'origine. Poiché le vittime di GBV sono particolarmente vulnerabili, hanno bisogno di un ambiente di sostegno e fiducia, anche nei casi in cui devono condividere la loro esperienza con una seconda persona diversa dal consulente (UNHCR 2017: 141). Affinché la consulenza psicosociale funzioni è importante che il consulente e la vittima possano capirsi e reagire reciprocamente attraverso una buona pratica di mediazione linguistica che non incorra in incomprensioni molto spesso dettate da superficialità nell'approccio traduttivo e quindi sintomo di negligenza, così come si evince dalla testimonianza di uno psicologo forense riportata a seguire (Del Pozo Triviño *et al.*, SOS-VICS PROJECT 2014):

The interpreter was adapting the victim's words, was advising her and even reprimanding her. She happened to be a friend of the victim, so there were two fundamental problems here: the language barrier due to the insufficient command of the language of the person acting as interpreter, and the additional information provided by the person acting as interpreter with regard to what the victim actually said. This is because this interpreter knew what had happened to the victim, and so was filling in the blanks (victim's silences) and adding data, thereby interfering with the psychological evaluation.

Numerose testimonianze di pratiche di mediazione linguistica condotta in maniera approssimativa in casi di GBV sono state raccolte sia dal progetto SOS-VICS (Del Pozo, *et al.* 2014) sia da altri organismi internazionali come la CEDAW (Naredo 2015: 40) e Amnesty International (2007). La maggior parte di queste ricerche evidenzia la mancanza di assistenza linguistica, l'improvvisazione nella ricerca di soluzioni per affrontare le barriere linguistiche e la scarsa qualità dell'assistenza fornita. L'approssimazione e la disinformazione possono includere dettagli sull'aggressione fisica o sessuale di cui ci si può vergognare di parlare – anche se l'abuso non è colpa della vittima – soprattutto di fronte a un interprete uomo. Questi dettagli hanno importanti implicazioni per un caso giudiziario e potrebbero influenzare gli altri tipi di servizi a cui la vittima ha diritto. Ad esempio, sostituire la parola “petto” con “seno” nel descrivere l'aggressione, anche se motivato dal rispetto per il pudore della vittima, trasmette un significato molto diverso e potrebbe portare a un esito della denuncia molto diverso. Allo stesso modo, gli interpreti non adeguatamente formati rispetto a tematiche che prendano in considerazione le problematiche di genere, tendono a riassumere, a modificare le parole degli interlocutori e a intraprendere conversazioni parallele con le altre parti (Knapp-Pothoff; Knapp 1987). Questa cattiva pratica porta alla manipolazione o all'alterazione delle parole delle assistite, e di solito è associata al superamento del ruolo dell'interprete (Wandesjö 1998), impedendo così l'adozione di posizioni obiettive e neutrali. Nel caso degli interpreti, questo va ben oltre la conoscenza delle lingue di lavoro, la padronanza delle tecniche

di interpretazione o la competenza tematica. L'intervento con le vittime di violenza di genere richiede l'acquisizione di una prospettiva di genere e di una formazione di genere che va al di là dell'agire linguistico nello spazio normativo assegnato all'interprete professionista nei termini di accuratezza, imparzialità, riservatezza, e neutralità. Lo spazio normativo in cui l'interprete istituzionalizzato è incoraggiato a lavorare si rivela più complesso rispetto all'esperienza traumatica della GBV e alle richieste dei richiedenti asilo in particolare. Diversamente, lo spazio linguistico della mediazione nei casi di GBV è più democratico, ospitale, flessibile e più declinato ai bisogni, ai diritti e all'empowerment delle persone che necessitano di assistenza linguistica.

La dimensione etico-politica della mediazione linguistica nei contesti segnati da GBV emerge in maniera particolarmente significativa dai vissuti narrativi dei/delle professionisti/e che operano nel settore e dal loro sguardo sulla centralità della mediazione stessa come pratica di inclusione che passa dal riconoscimento del diritto di parola. In tal senso, merita di essere menzionato il volume *Pratiche di cura e migrazione tra clinica e accoglienza: le esperienze del progetto START-ER* nato dall'omonimo progetto dedicato alla presa in carico diretta delle persone RTPI (richiedenti e titolari di *protezione internazionale*) in condizioni di vulnerabilità. Pur dando voce ai diversi attori istituzionali quali i Responsabili dei Servizi socio-sanitari, i Coordinatori dei Centri, i Responsabili degli Enti Gestori, il progetto mette al centro delle diverse narrazioni-testimonianze raccolte e pubblicate nel volume la mediazione culturale e ne ricerca punti di criticità e azioni di miglioramento, senza appiattirla all'esigenza di una comprensione meramente linguistica, configurandola come uno spazio dialogico di ascolto ed empatia con l'intera "équipe" che opera nei casi di GBV. Così come emerge dagli estratti riportati a seguire, le mediatrici coinvolte riacordano la loro pratica intorno a professionalità differenti che, con competenze diverse, possano insieme confluire alla costruzione di un sapere meticcio, di una costellazione di sguardi e letture della complessità, una «creolizzazione della cura» (Beneduce 2014), necessaria per accogliere e riportare la porosità delle narrazioni, delle esperienze, delle immagini e dei simboli portati da persone appartenenti ad altri mondi sociali e culturali. È in questa direzione che vanno lette le storie di Halima e di Felicity raccolte e riportate dalle operatrici dell'équipe del progetto START-ER:

Quando incontro Halima (nome di fantasia) è poco più che ventenne e proviene da una zona del Corno d'Africa. [...] Sembra portare una sintomatologia prevalentemente fisica, comprendente cefalea, giramenti di testa, sensazione di svenimento e, talvolta, senso di morte. Tali sintomi paiono essere collegati a ripetuti traumi e violenze subite durante il viaggio migratorio; la scheda di invio segnala anche un'interruzione di gravidanza in seguito a percosse.

Nonostante Halima non parli quasi mai di ciò che ha vissuto e dei suoi ricordi, l'educatrice, però, si è sentita molto scossa e turbata dalla sua storia e vorrebbe aiutarla a trovare, nella psicoterapia, un luogo per raccontarsi e trovare le parole

che attenuino il suo dolore. Contemporaneamente mi chiede anche di poter avere un ascolto per lei e l'operatrice legale di Halima perché hanno accumulato "emozioni forti, difficili da trasformare". Subito mi colpisce questo iniziale intreccio di vissuti e di ricerca di ascolto. [...] Come nostra abitudine, io e la collega antropologa incontriamo Halima insieme. La ragazza ci parla di un forte mal di testa, che si lega ai molti pensieri ma anche alle sollecitazioni esterne di rumori, soprattutto prodotti dalla coinquilina che, dice, "non mi rispetta". Da subito ribadisce e insiste sul legame tra la cefalea e il disagio che vive in appartamento, ma riconosce, quando le domando dell'esordio del sintomo, che il mal di testa inizia in Libia, per le percosse subite. [...] La mediazione culturale si rivelerà da subito qualcosa di complicato, di volta in volta per motivi diversi: inizialmente perché telefonica, poi perché Halima parla piano, oppure ci viene fornita una mediatrice che non sembra capire, sintonizzandosi con chi parla, infine un mediatore esperto e volenteroso interviene con parole sue per spiegare qualcosa al posto di Halima o ad Halima stessa, rischiando di farla sentire poco protagonista.

Felicity è una ragazza nigeriana di 34 anni, del Delta State, di appartenenza igbo (Gruppo etnico della Nigeria, prevalente in alcune regioni del Sud). Arrivata in Italia nel 2017, ha cambiato diverse strutture di accoglienza, fino al suo trasferimento a Imola nel 2019. La sua domanda di asilo è stata respinta, ed era quindi in fase di ricorso quando l'abbiamo conosciuta. È stata segnalata alla nostra équipe dalle operatrici del suo ente di accoglienza per una evidente vulnerabilità, motivo anche del suo trasferimento da una struttura precedente. [...] Abbiamo quindi avviato la presa in carico di Felicity spiegandole i nostri ruoli e le nostre modalità di lavoro, con l'ausilio di una mediatrice linguistico-culturale a lei già familiare. [...] Nei primi incontri si è da subito focalizzata, infatti, sulle questioni legate alla situazione abitativa e sulle sue problematiche di salute, mostrandosi molto apprensiva e ipercontrollante su tutto ciò che concerneva la gestione del suo corpo. [...] Un corpo attraversato da istanze e significati molteplici (violenza di genere, ingiustizia sociale, malattia, stregoneria) rispetto ai quali la stessa Felicity cercava di compiere un'azione di comprensione e di messa in ordine. [...] Sempre nel contesto di una delle due supervisioni si è riflettuto sul ruolo centrale della mediazione e sulle difficoltà che la mediatrice sembrava mostrare nel riportare le interpretazioni di Felicity rispetto al proprio vissuto corporeo. Difficoltà che emergevano dall'omissione di alcuni termini nella traduzione e dal linguaggio non verbale, che trasmettevano la sensazione di una presa di distanza dai significati che Felicity esprimeva. Si è così reso necessario un lavoro di "svelamento" delle remore e delle paure con la mediatrice, per offrire anche a lei uno spazio di elaborazione delle sue emozioni e resistenze intellettive ai contenuti dei colloqui, e rendere più chiaro il senso della traduzione nel momento in cui venivano trattati argomenti per cui lei presentava un posizionamento diverso. È emersa, infatti, la fatica della mediatrice nel tradurre concetti, aspetti e significati legati soprattutto al mondo dell'invisibile, che non solo lei non aveva direttamente vissuto, ma da cui ha sempre cercato di prendere le distanze, a maggior ragione in contesto migratorio. Questo ha fatto sì, probabilmente, che anche in altri contesti mediati, la prospettiva di Felicity si veicolasse con un alone di "stranezza", "peculiarità", al limite con una visione distorta della realtà.

Il primo estratto porta al centro della narrazione tutta la complessità dell'agire con la lingua e del fallimento della mediazione linguistica dinanzi alla difficoltà di comprendere, fino in fondo, la drammaticità dei traumi e delle violenze che Halima ha subito in maniera reiterata durante il viaggio migratorio. Nonostante la presenza attiva e il raccordo tra le diverse componenti dell'équipe (ossia l'educatrice, l'operatrice legale, l'antropologa), il dolore che Halima accusa non riesce ad essere agito con la lingua, né tradotto o attenuato, ma rimane indicibile. Il primo tentativo di mediazione linguistica è telefonico e quindi il fallimento può essere motivato dalla distanza e dall'assenza fisica della mediatrice che non può entrare in una relazione “corpo a corpo” con Halima. Anche il secondo tentativo di mediazione linguistica non porta a nessun esito vista la difficoltà della mediatrice di sintonizzarsi con il Halima e con il suo vissuto. Nell'ultimo tentativo riportato, il ricorso ad un mediatore che si sovrappone e si appropria delle parole di Halima non consente né alla protagonista né all'équipe di connettersi con una narrazione autentica del suo vissuto traumatico. In questo primo caso, l'implicazione sottesa al fallimento della mediazione linguistica fa emergere che tanto il ricorso ad una lingua-ponte e flessibile come può essere l'ELF, quanto la concezione stessa della mediazione come forma di *linguaging* non garantisce gli esiti attesi dinanzi alla complessità della narrazione di una storia migratoria marcata da violenza di genere.

Tutta la complessità e la centralità della mediazione linguistica emergono anche nell'estratto che le operatrici del progetto START-ER riportano rispetto alla ricostruzione e all'analisi della storia di Felicity, soggetta ad un'alta vulnerabilità e a problematiche di salute multistratificate che attraversano il suo corpo. È proprio la mancata interpretazione, traduzione e connessione della mediatrice con i significati sottesi alle violenze, alle ingiustizie, alle malattie e ai riti di stregoneria che il corpo di Felicity ha subito, nel suo paese di origine e poi durante il viaggio migratorio, che non restituisce all'équipe una narrazione familiare o autentica del suo disagio psico-fisico. Tuttavia, grazie all'integrazione di sessioni di *debriefing*, adottate per evitare i rischi di trauma vicario, la mediatrice ha potuto condividere con l'équipe le motivazioni della sua resistenza e della difficoltà ad entrare in contatto con l'universo semantico che ha segnato la narrazione di Felicity e che ha creato uno scollamento e una distanza durante i tentativi di mediazione. In assenza di una formazione specifica, generalmente basata su forme di auto-apprendimento e volontariato sul campo e dettati dall'emergenza, e di un vissuto culturale comune, la mediatrice è rimasta ancorata ad un posizionamento traduttivo facilmente identificabile con uno spazio linguistico marcato da strategie di *foreignizing*, di estraniamento e distanza rispetto al contesto di appartenenza di Felicity.

L'analisi di queste due brevi narrazioni è emblematica della rilevanza che l'approccio della *Narrative Inquiry* (NI) assume sia nel progetto START-ER, sia in questo contributo centrato sul ruolo della mediazione linguistica nei contesti

segnati da GBV. Nello specifico, il focus sui vissuti narrativi degli operatori e delle operatrici che lavorano in équipe documentando, da una prospettiva multidisciplinare, la complessità degli interventi con le donne migranti vittime di violenza di genere apre ad una riflessione sulla necessità di indagare i significati sottili, e talvolta indicibili, alle pratiche discorsive messe in atto nelle loro interazioni. Per questo, la valorizzazione del pensiero narrativo, usato come mezzo per rappresentare e interpretare il mondo (Connelly & Clandinin 1990; Bruner 1991; Zilber et al. 2008) sta diventando via via sempre più utilizzata nei contesti in cui sia necessario ricostruire e spiegare fenomeni complessi, come il trauma migratorio e la violenza di genere, attraverso un'immersione completa nell'esperienza indagata (Clandinin 2006) e mettendo in evidenza l'importanza della relazione tra tutti gli attori coinvolti nel contesto comunicativo. La dimensione partecipata e partecipativa al centro della NI è così esemplificata da Connelly (2013: 18):

The focus of narrative inquiry is not only valorizing individuals' experience but is also an exploration of the social, cultural, familial, linguistic, and institutional narratives within which individuals' experiences were, and are, constituted, shaped, expressed, and enacted. Understood in this way, narrative inquiries begin and end in the storied lives of the people involved. Narrative inquirers study the individual's experience in the world, an experience that is storied both in the living and telling and that can be studied by listening, observing, living alongside another, and writing and interpreting texts. Through the inquiry, we seek ways of enriching and transforming that experience for themselves and others.

Questa dimensione esplicativa, generata da relazioni collettive piuttosto che individuali, viene garantita dall'intreccio tra gli accadimenti che appartengono alla dimensione esperienziale e i vissuti cognitivi ed emozionali che ad essi si sono associati. Va sottolineato che nella NI si intersecano due livelli di narrazione: la narrazione che affiora dalla voce dei partecipanti (cioè i professionisti e le professioniste che operano nei contesti migratori e segnati da GBV) e che racconta il fenomeno indagato, ma anche la narrazione del ricercatore che, come in questo contributo, offre una riflessione teorica sugli stessi fenomeni oggetto delle narrazioni dei partecipanti (ossia la mediazione linguistica nei casi di GBV). Ai fini degli obiettivi di ricerca di questo contributo, la metodologia della NI applicata all'analisi delle narrazioni sulla mediazione linguistica nei contesti migratori e segnati da violenza di genere fa emergere nodi critici e limiti relativi all'uso e al ruolo dell'ELF da cui non si può prescindere, nonostante le sue caratteristiche rendano la comunicazione tra parlanti più accessibile ma, evidentemente, non sempre traducibile.

Il focus sul valore collettivo dei vissuti narrativi di chi agisce anche con la lingua attraverso i propri interventi professionali nei contesti segnati da GBV ci riconnette nuovamente alla pratica di mediazione linguistica che, così come

esemplificato dagli estratti relativi alle storie di Halima e Felicity, emerge in tutta la sua complessità anche grazie al contributo critico dell'équipe. Ciascuna delle componenti dell'équipe sembra agire e reagire ad uno spazio linguistico segnato dalle crepe dell'intraducibilità e da vissuti, corpi e vulnerabilità difficilmente prevedibili, ma che necessitano di una mediazione linguistica da attraversare come spazio di accoglienza e ospitalità. Ciascuna delle sue componenti si assume la responsabilità di interagire formando vere e proprie «comunità di pratica» (Wenger 1998) interrogandosi costantemente e abbracciando un innegabile senso di partecipazione verso i vissuti narrativi dei soggetti segnati da GBV.

4. Conclusioni

Le riflessioni tracciate in questo contributo suggeriscono che il ruolo della mediazione linguistica nei contesti segnati da GBV può contribuire profondamente a formare, e trasformare, la nostra idea di lingua, negoziazione, resistenza, in cui si prefigura il senso derridiano dell'accogliere l'altro con tutta la sua diversità, del porgere una mano appunto incondizionatamente tesa verso ciò che è nuovo ed estraneo, perciò sconosciuto. Il ricorso all'uso dell'ELF, di strategie linguistiche ed extralinguistiche flessibili e contingenziali contribuiscono sicuramente a potenziare il ruolo della mediazione linguistica nelle zone di contatto come pratica di negoziazione collaborativa, il che però non implica necessariamente la visione del contatto come una zona armonica, neutra o apolitica. Le zone di contatto in quanto zone di confine sono luoghi in cui si sperimenta tanto lo scambio interculturale e dinamico quanto le asimmetrie di potere che rendono conflittuale e perfino dolorosa l'interazione tra i soggetti coinvolti nella mediazione. Parallelamente, l'ospitalità incondizionata che si auspica di praticare nelle zone di contatto e che rimanda a Derrida (2000) è particolarmente attuale nel dibattito contemporaneo sulle migrazioni, perché non offre una visione idealistica e idealizzata dell'apertura all'altro, ma disegna – così come questo contributo ha provato a fare – i contorni di una geografia della prossimità marcata dall'antica dicotomia *hospes-hostis* che denota la complessità, l'ambiguità, l'incertezza, l'imprevedibilità e la contingenza della relazione con l'altro. Nella mediazione linguistica, nel suo spazio traduttivo, si mette in scena la relazione con l'altro, in tutte le sue possibili figure, nelle perdite e nelle compensazioni, nei fraintendimenti e nel dialogo, nella separazione e nell'ascolto, nell'estraneità. Nello scenario politico contemporaneo denso di conflitti e tensioni più o meno prevedibili, la mediazione deve configurarsi come una tessitura di senso e di suono che trattiene, nei suoi interstizi, nel suo vuoto, nel suo silenzio talvolta indicibile, la doppia soglia di un'ospitalità contagiante e inattesa.

Bibliografia

- Austin, John L. *How to Do Things with Words*. The William James Lectures at Harvard University 1955. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- Beneduce, Roberto. “Una differenza intrattabile. Credenze, metafore e politiche della traduzione nella cura degli immigrati.” *Antropologia Medica* CXXXVII (2014): 147-89.
- Blommaert, Jan. “Supernavals and Their Dialects.” *Working Papers in Urban Language and Literacies* 81. Tilburg University, 2011.
- Bruner, Jerome. “The Narrative Construction of Reality.” *Critical Inquiry* 18.1 (1991): 1-21.
- Campalastri, Raffaella, et al., a cura di. *Pratiche di cura e migrazione tra clinica e accoglienza: le esperienze del progetto START-ER*. Bologna: Bologna University Press, 2023.
- Canagarajah, A.S. *Resisting Linguistic Imperialism in English Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Clandinin, Jean D. “Narrative Inquiry: A Methodology for Studying Lived Experience.” *Research Studies in Music Education* 27.1 (2006): 44-54.
- . *Engaging in Narrative Inquiry*. 1^a ed. London: Routledge, 2013.
- Clandinin, Jean D., e Michael F. Connelly. “Stories of Experience and Narrative Inquiry.” *American Educational Research Association* 19.5 (1990): 2-14.
- Del Pozo Triviño, Maria Isabel, et al. *Communication Between Professionals Providing Attention and Gender Violence Victims-Survivors Who Do Not Speak the Language: A Report on the Survey Carried Out on Agents During the Speak Out for Support (SOS-VICS) Project*. Vigo: Servizio de Publicacións da Universidade de Vigo, 2014.
- Derrida, Jacques. “Hospitality.” *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 5.3 (2000): 3-18.
- García, Ofelia. “Languaging and Ethnifying.” *Handbook of Language and Ethnic Identity: Disciplinary and Regional Perspectives*. A cura di Joshua A. Fishman e Ofelia García. Oxford: Oxford University Press, 2010. 519-34.
- Guido, Maria Grazia. *English as a Lingua Franca in Cross-Cultural Immigration Domains*. Bern: Peter Lang, 2008.
- Jacquemet, Marco. “Transidiomatic Practices: Language and Power in the Age of Globalization.” *Language & Communication* 25.3 (2005): 257-77.
- Jenkins, Jennifer. *The Phonology of English as an International Language*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Jørgensen, J. Normann. “Urban Wall Languaging.” *International Journal of Multilingualism* 5.3 (2008): 237-52.
- Knapp-Potthoff, Annelie, e Karlfried Knapp. “The Man (or Woman) in the Middle: Discoursal Aspects of Non-Professional Interpreting.” *Analyzing Intercultural Communication*. A cura di Karlfried Knapp, et al. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.

- Kumaravadivelu, B. "The Decolonial Option in English Teaching: Can the Subaltern Act?" *TESOL Quarterly* 50.1 (2016): 66-85.
- Magarelli, Erika. "Re-shaping Discourses on Migration and Gender-Based Violence through Language Mediation: A Feminist Critical Discourse Analysis of Legal Language in the Italian Context". *AG About Gender-International Journal of Gender Studies*, 14.27 (2025): 24-48.
- Makoni, Sinfree, e Busi Makoni. "Multilingual Discourses on Wheels and Public English in Africa: A Case for 'Vague Linguistique'." *The Routledge Companion to English Language Studies*. 1^a ed. London: Routledge, 2009. 270-82.
- Maturana, Humberto R. *Emociones y Lenguaje en Educación y Política*. Santiago de Chile: Centro de Estudios de Desarrollo, 1990.
- Mauranen Anna. *Hybrid voices: English as the Lingua Franca of Academics*, in Føttum K. (a cura di), *Language and Discipline Perspectives on Academic Discourse*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2007. 243-259.
- Meierkord, Christiane. "Interpreting successful lingua-franca interaction. An analysis of non-native-/non-native small talk conversation in English." *Linguistik online* 5.1 (2000). <https://bop.unibe.ch/linguistik-online/article/view/1013/1673>. Consultato il 15 nov. 2025.
- Meighan, Paul J. "Coloniallingualism: colonial legacies, imperial mindsets, and inequitable practices in English language education". *Diaspora, Indigenous, and Minority Education. Studies of Migration, Integration, Equity, and Cultural Survival*, 17. 2 (2023):146-155.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Naredo, María. "La interpretación especializada en violencia de género, una obligación de derechos humanos." *Construir puentes de comunicación en el ámbito de la violencia de género/ Building communication bridges in gender violence*. Editado por Maribel Del Pozo, et al. Granada: Editorial Comares, 2015. 37-46.
- Otsuji, Emi, e Alastair Pennycook. "Metrolingualism: Fixity, Fluidity and Language in Flux." *International Journal of Multilingualism* 7.3 (2010): 240-54.
- Pastore, Ferruccio. *Migramorfosi. Apertura o Declino*. Torino: Giulio Einaudi, 2023.
- Rajagopalan, Kanavillil. "The Concept of 'World English' and Its Implications for ELT." *ELT Journal* 58.2 (2004): 111-17.
- Seidlhofer, Barbara. *Understanding English as a Lingua Franca*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Silverstein, Michael. "Monoglot 'Standard' in America: standardization and metaphors of linguistic hegemony." *The Matrix of Language: Contemporary Linguistic Anthropology*, a cura di Donald Brenneis e Ronald H. S. Macaulay, Boulder: Westview Press, 1996. pp. 284-306.

- UNHCR. *Handbook for Interpreters in Asylum Procedures*, 2017. http://www.unhcr.org/dach/wp-content/uploads/sites/27/2017/09/AUT_Handbook-Asylum-Interpreting_en.pdf. Consultato il 19 lug. 2019.
- Veronelli, Gabriela A. "A Coalitional Approach to Theorizing Decolonial Communication." *Hypatia* 31.2 (2016): 404-20.
- Wadensjö, Cecilia. *Interpreting as Interaction*. 1[^] ed. London and New York: Routledge, 1998.
- Wenger, Etienne. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Widdowson, Henry. *Defining Issues in English Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Zilber, Tammar B., *et al.* "The Embedded Narrative: Navigating through Multiple Contexts." *Qualitative Inquiry* 14.6 (2008): 1047-1069.

Tra geografia e letteratura: isole reali e isole letterarie

Dino Gavinelli

Università degli Studi di Milano

ORCID: 0000-0002-8657-7403

DOI: 10.54103/milanoup.226.c681

Abstract: Il contributo analizza il ruolo dell'isola come oggetto geografico e come potente topos letterario, mettendo in dialogo gli studi insulari con le prospettive della geografia umanistica e della geo-letteratura. Dopo aver evidenziato la difficoltà di una definizione univoca di "isola" nelle scienze geografiche, il saggio mostra come le narrazioni letterarie abbiano ampliato e trasformato il concetto di insularità, oscillando tra realtà, verosimiglianza e invenzione. Attraverso un ampio repertorio di esempi, dalla tradizione classica e medievale alla letteratura moderna e contemporanea, l'isola emerge come spazio simbolico, metaforico e narrativo, oltre che come luogo reale abitato, percepito e vissuto. Particolare attenzione è riservata alle isole come microcosmi culturali e territoriali, capaci di riflettere dinamiche di isolamento e apertura, memoria e trasformazione, identità e alterità. Il saggio sostiene che le produzioni letterarie costituiscano una fonte preziosa per l'analisi geografica, offrendo strumenti interpretativi utili alla comprensione delle complesse relazioni insulari tra spazio, immaginario e società.

Parole chiave: isola, insularità, geografia umanistica, geo-letteratura, immaginario geografico, narrazioni letterarie

Abstract: This contribution examines the island both as a geographical object and as a powerful literary topos, bringing island studies into dialogue with humanistic geography and geo-literary approaches. After highlighting the difficulty of defining the concept of "island" within geographical scholarship, the paper shows how literary narratives have expanded and reshaped insularity, moving between reality, plausibility, and imagination. Drawing on a wide range of examples from classical, medieval, modern, and contemporary literature, the island emerges as a symbolic, metaphorical, and narrative space, as well as a real, inhabited, and perceived place. Special attention is given to islands as cultural and territorial microcosms, reflecting dynamics of isolation and openness, memory and change, identity and otherness. The paper argues that literary works represent a valuable source for geographical analysis, providing interpretative tools to better understand the complex insular relationships between space, imagination, and society.

Keywords: island, insularity, humanistic geography, geo-literature, geographical imagination, literary narratives

1. L'isola, un elemento geografico che alimenta la scrittura

Gli studi insulari hanno una lunga tradizione di studio e ricerca nelle scienze geografiche e, più in generale, nelle discipline sociali e territoriali. Questo ha anche favorito una progressiva elaborazione del loro statuto epistemologico e metodologico all'interno di tali discipline (Baldacchino 2008; Stratford 2015). Gli studi insulari, peraltro, continuano ad avere un fertile seguito non solo in ambito accademico ma anche presso un largo pubblico di «non addetti ai lavori». E tuttavia, paradossalmente o forse proprio per questo loro successo, non è facile trovare una definizione unica, condivisa e assoluta del concetto di «isola» all'interno delle definizioni geografiche o della vasta bibliografia disciplinare. Questo perché le diverse analisi possono porre l'accento, di volta in volta, su diversi aspetti e considerare diversamente gli svariati elementi presenti nelle isole. Tra questi si possono ricordare: le dimensioni in termini di superficie, che sono estremamente variabili e fanno parlare di isole piccolissime oppure di medie o grandi dimensioni (Lévy e Lussault 2003); gli aspetti ecologici e ambientali, che rendono le isole dei microcosmi dove si sono evolute specie vegetali e animali endemiche e originali, spesso all'interno di un delicato e fragile equilibrio ecosistemico; i paesaggi peculiari, che distinguono i mondi insulari dalle altre terre emerse e dai continenti da cui sono separati a causa della presenza di acque; le relazioni che intercorrono con un'altra isola o con più isole o ancora con altre terre più o meno vicine (Sanguin 1997); l'appartenenza o non appartenenza ad un arcipelago oppure il loro isolamento geografico (Alavoine 1996; Hay 2006); gli aspetti distributivi, qualitativi e quantitativi delle popolazioni che le abitano; il loro status ambientale, giuridico, economico, politico, linguistico ecc.

A dilatare ulteriormente il concetto non univoco di isola contribuiscono anche le cosiddette «nuove Geografie» che indagano e valorizzano non tanto le sue dimensioni prettamente tangibili, ambientali, spaziali e territoriali (Pocock 1981; Vallega 2004) ma piuttosto altri aspetti quali: le percezioni degli individui (Corna Pellegrini 2002; Bigalli 2010); i vissuti esperienziali delle persone (Lando, 2012); le dimensioni soggettive ed affettive (Tuan 1978; Lando 1993; Frémont 2005); gli aspetti emozionali (Moles 1982); le dimensioni narrative, comunicative, visuali e multimediali (Rossetto 2014; Gavinelli e Marengo 2021). Questi nuovi approcci geografici privilegiano di gran lunga l'idea di un'isola intesa soprattutto come «luogo» geografico vissuto, percepito e raccontato piuttosto che in termini di ambiente ecosistemico e di forme geomorfologiche in evoluzione nel tempo, di spazio geometrico delimitato e autosufficiente o ancora di territorio formato nel tempo dalla storia e costituito da specifici elementi oggettivi (Jackson 1994; Saunders 2010). Oltre l'analisi razionalista, localizzativa o descrittiva dell'oggetto «isola», gli strumenti delle geografie di matrice umanistica introducono perciò altri punti di vista poiché individuano negli esseri umani che la abitano, nelle persone che la immaginano o la sognano, negli artisti che la rappresentano, negli scrittori

che la evocano o raccontano, nei turisti e nei viaggiatori che la visitano, degli attori capaci, ognuno a proprio modo e in base alle proprie capacità, di definire in maniera personale cosa sia o cosa non sia «un'isola» (Baldacchino 2008). Per tutte queste persone l'isola può presentarsi in diversi modi: a volte come oggetto geografico colto in alcune sue particolari manifestazioni; metafora dai molteplici significati; proiezione simbolica; astrazione archetipica; mito artistico; proficuo soggetto letterario; elemento figurativo e pittorico; sfondo cinematografico; immagine presente in numerose culture alle più diverse latitudini e longitudini; spazio evocativo e molto altro ancora (Scaramellini 2012). Se si limita questo vasto ed eterogeneo campo di descrizioni, narrazioni e restituzioni alla sola tradizione letteraria si scopre che l'isola ha spesso ispirato oppure è protagonista di una sterminata produzione geoletteraria che valorizza le diverse dimensioni prospettive dell'insularità (Péron 1993). Nelle isole geoletterarie realtà e finzione si affiancano pertanto, in una successione molto arricchente di forme geografiche e registri letterari (Brazzelli 2012). In tal modo l'isola e l'insularità sono spesso reinventate e trasfigurate, secondo una scala che va dalla realtà all'invenzione, passando per la verosimiglianza. Può quindi succedere che si riesca a individuare, dopo la lettura della pagina letteraria, con chiarezza un'isola oppure, al contrario, non riconoscerla né tantomeno collocarla su un atlante geografico. Sulla carta geografica è sicuramente individuabile l'isola di cui parla Elsa Morante nel suo romanzo del 1957, *L'isola di Arturo*. L'alternanza della dimensione oggettiva e di quella soggettiva, che coniuga con dovizia la rappresentazione della realtà geografica con la capacità evocativa e le illuminazioni liriche, si palesa nel giovane Arturo Gerace, protagonista del romanzo quando parla esplicitamente dell'Arcipelago campano:

Le isole del nostro arcipelago, laggiù, sul mare napoletano, sono tutte belle. Le loro terre sono per gran parte di origine vulcanica; e, specialmente in vicinanza degli antichi crateri, vi nascono migliaia di fiori spontanei, di cui non rivedi mai più i simili sul continente. In primavera, le colline si coprono di ginestre: riconosci il loro odore selvatico e carezzevole, appena ti avvicini ai nostri porti, viaggiando sul mare nel mese di giugno. (Morante 1989: 954)

Anche Dante Alighieri, nella sua *Commedia*, è capace a suo modo e più volte di alternare descrizioni di isole altamente realistiche ad altre immaginarie. A volte è il Divin poeta a parlare in prima persona di isole, altre volte sono i personaggi che incontra nel suo viaggio letterario a parlarne. Così, ad esempio, nell'*Inferno* Ulisse parla di un'isola che non si trova su nessun atlante, che si trova agli antipodi, e su di essa si innalza l'altissima montagna del Purgatorio:

poi che 'ntrati eravam nell'alto passo,
quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto,
quanto veduta non avea alcuna. (*Inferno* XXVI: 132-135)

La capacità della scrittura letteraria di alimentare diverse percezioni e narrazioni geografiche intorno all'isola, esistente o immaginaria, attraversa inevitabilmente i diversi periodi storici, i differenti generi letterari e le diverse letterature. In altre parole, l'isola può essere una ricorrenza costante nella poesia epico-cavalleresca dell'Italia quattrocentesca e cinquecentesca (si pensi alla sua importanza nel boiardesco *Orlando Innamorato* o nell'ariostesco *Orlando Furioso*). E la dimensione dell'isola si impone anche nella poesia di Luiz Vaz de Camões che, nel XVI secolo, ripercorrendo la storia epico-mitologica del popolo portoghese nelle sue *Lusíadas*, porta il lettore in un viaggio geografico, fitto di dettagli topografici e naturalistici, sull'Isola dell'Amore. E l'immagine dell'isola risalta anche in molta narrativa moderna in lingua inglese, a partire da classici scritti da Daniel Defoe (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, 1719) e Jonathan Swift (*Gulliver's Travels*, 1726), sino ad arrivare a romanzi più recenti quali *The Beach* di Alex Garland (del 1996, nel quale un giovane viaggiatore scopre una comunità segreta su un'isola paradisiaca della Thailandia che ben presto si trasforma in un incubo), *Shutter Island* di Dennis Lehane (del 2003, un thriller psicologico ambientato su un'isola che ospita un ospedale psichiatrico e nella quale un agente federale USA indaga su una misteriosa scomparsa) o *The Light Between Oceans* di M.L. Stedman (del 2012, ambientato su un'isola australiana dove un guardiano del faro e sua moglie trovano una barca con un neonato, una scoperta che cambierà le loro vite). La dimensione dell'insularità ha ampio spazio pure in romanzi d'avventura ottocenteschi che non hanno bisogno di molta presentazione perché diventati famosi su scala mondiale, tradotti in molteplici lingue e trasposti in diverse versioni cinematografiche per il vasto pubblico (si pensi solo alla celeberrima isola di Montecristo immortalata da Alexandre Dumas padre e Auguste Maquet nel *Conte de Montecristo* del 1844-46, a *L'Île mystérieuse* di Jules Verne del 1875 o ancora a *Treasure Island* di Robert Louis Stevenson del 1883). La figura geo-letteraria dell'isola si impone anche nel Novecento e ancora nel Terzo millennio (tra i tanti si ricordano in questa sede alcuni premi Nobel della letteratura del calibro di: Jean-Marie Gustave Le Clézio (con un racconto breve intitolato *Tempête. Deux novellas* del 2014, ambientato sull'isola di Udo nella Corea del Sud); José Saramago con *O conto da ilha desconhecida* (del 1997, tradotto in italiano come "Il racconto dell'isola sconosciuta", una breve e suggestiva novella che unisce elementi di invenzione, favola, allegoria e filosofia, caratteristiche tipiche dello scrittore portoghese); William Golding con *Lord of the Flies*, in italiano il *Signore delle mosche*, del 1954, nel quale lo scrittore britannico usa un'isola deserta per esplicitare una potente allegoria sulla natura umana, la civiltà e la barbarie). Sono queste alcune piste di lettura, tra le tante, che si possono percorrere e nelle quali dobbiamo inevitabilmente compiere delle scelte in questa sede.

2. Isole geo letterarie

In termini più specifici, tra le tante possibili suggestioni offerte dalle vaste produzioni letterarie del passato e contemporanee e i numerosi esempi che si potrebbero proporre, il tema delle isole geo letterarie può essere avvicinato partendo dalla produzione di Emilio Salgari (1862-1911) che ci ha lasciato tante pagine romanzate sui pirati della Malesia, sui corsari delle Antille e dei Caraibi e sul triangolo delle Bermuda. In queste produzioni compaiono infatti lontani arcipelaghi e numerose isole nelle quali l'esotismo ottocentesco è evidente e persino protagonista. I riferimenti a isole sparse in oceani vasti e «perigliosi», bagnate da mari dai colori sgargianti, ricoperte di giungle impenetrabili che ospitano frutti e fiori insoliti, popolate da animali selvatici e abitate da popoli con tradizioni singolari abbondano nelle pagine salgariane:

Nelle isole malesi e anche in quelle polinesiane, la prova del fuoco è molto in uso anche oggi, ma non serve come da noi un tempo per provare l'innocenza di qualcuno incolpato o d'un omicidio o d'un furto, bensì come una cerimonia religiosa. Ed infatti non sono che i sacerdoti che in certe epoche dell'anno, per propiziarsi le divinità più o meno celesti, fanno la passeggiata non già sui carboni accesi come i fanatici indiani, ma invece su pietre rese ardentissime. (Salgari 1976: 69-70)

I romanzi di Salgari sono una testimonianza di come l'isola, in particolare quella tropicale, ricopriva un ruolo importante nell'immaginario geografico collettivo di molte culture e letterature tra secondo Ottocento e Primo Novecento, ma con numerosi echi che giungono sino ai giorni nostri. L'isola può inoltre avere una natura di volta in volta utopica, edenica, magica, metamorfica, misteriosa, infernale o acquisire le caratteristiche di spazio primordiale da colonizzare come ci raccontano, in diverso modo, con i loro scritti, Thomas More (*Utopia*, 1516) e Francis Bacon (*The New Atlantis*, 1627) o ancora, con i loro racconti, Jacques Bernardin Henri de Saint-Pierre (*Voyage à l'Île de France, à l'île Bourbon et au cap de Bonne-Espérance, par un officier du roi*, 1773), Herbert George Wells (*The Island of Dr. Moreau*, 1896). Questa complessa interazione tra sapere geografico e immaginazione letteraria ha alimentato numerose e varieghe visioni e narrazioni geo letterarie che dal passato sono giunte sino a noi (si pensi, solo a titolo di esempio, alla perduta Atlantide di Platone, alle celeberrime isole reali o immaginarie presenti nell'Odissea di Omero o alla mitica Avalon della cultura druidico-celtica). Queste isole, materialmente presenti sul pianeta o semplicemente frutto di fantasie e invenzioni letterarie, hanno contribuito a creare un immaginario collettivo che è diventato pure un potente elemento di attrazione per esploratori, viaggiatori e viaggiatrici, turisti e curiosi, scrittori e scrittrici di ieri e di oggi. L'isola, di volta in volta rappresentata come una sorta di eden primordiale e luogo di mistero, immaginata come paradiso per le vacanze e rifugio per milioni di cittadini che sfuggono lo stress urbano, descritta e raffigurata

come ambiente naturale ideale per avventure, prove e riti iniziatici acquisisce valore geo simbolico e diventa un potente strumento da sfruttare per l'industria turistica contemporanea sempre alla ricerca di nuove dimensioni insulari da presentare, valorizzare e vendere sul mercato globale (Péron 1993; Gavinelli 2012). Una testimonianza letteraria in questa direzione è quella offerta dal premio Nobel per la letteratura del 2008, Jean-Marie Gustave Le Clézio, nel suo breve racconto *Raga. Approche du continent invisible* del 2006. In questo racconto lo scrittore certifica la percezione, l'immagine, l'immaginario e gli stereotipi che le società, soprattutto quelle occidentali, proiettano sulle lontane isole e sugli arcipelaghi dell'Oceano Pacifico meridionale e dell'Oceano Indiano:

Ce que n'avait pas imaginé le mythe, c'était l'immensité de l'océan, ces myriades d'îles, d'îlots, d'atolls qui couvrent une surface grande comme les deux tiers de la planète, allant du tropique du Cancer (de Hawaï) jusqu'aux abords du pôle austral (à la pointe de la Nouvelle-Zélande) et de l'île de Pâques à l'est jusqu'à l'Indonésie à l'ouest, et jusqu'à Madagascar au sud de l'océan Indien. Un continent fait de mer plutôt que de terre, archipels, volcans émergés des profondeurs, récifs coralliens que les hommes ont peuplés selon les plus téméraires odysées maritimes de tous les temps. Un continent que les premiers voyageurs européens ont traversé sans le voir. Le continent du rêve. (Le Clézio 2006: 12)

Una tale moltitudine e varietà di isole e atolli sparsi nel vasto mondo liquido degli oceani “tropicali” affascina Le Clézio che, con la sua scrittura, è sempre pronto a cogliere le dimensioni dell'alterità, a rappresentare lo stato di straniamento o le peculiarità offerte dall'insularità e dall'isolamento. Le isole australi, infatti, forti della loro marginalità geografica, ospitano nicchie ecologiche animate da specie animali e essenze vegetali endemiche, uniche e preziose. Al contempo esse custodiscono culture e paesaggi originali, consuetudini spesso primigenie e tradizioni locali peculiari ma obbligate a confrontarsi con la modernizzazione contemporanea. Queste isole sono tuttavia aperte anche alle contaminazioni e ai contatti con l'esterno:

La plante qui a échappé à l'emprise coloniale dans les îles, en particulier à Pentecôte, c'est le kava (de son nom scientifique, *Piper methysticum*). C'est la plante liée au peuple mélanésien, à son histoire, à ses rêves. C'est la plante qui donne la paix. Aujourd'hui, les sacs de kava broyé attendent sur les plages, à Melsissi, à Pangî. Le cargo local viendra ramasser les sacs pour les emporter à Port-Vila, d'où ils seront envoyés dans des conteneurs frigorifiques vers tous les pays où l'on consomme le breuvage, en Océanie, mais aussi en Australie, aux Etats-Unis et même en Allemagne. (Le Clézio 2006: 73)

Le Clézio nel suo racconto sviluppa in molte direzioni i concetti di isola, insularità e isolamento. Lo affascina in particolare, nel microcosmo finito e delimitato dell'isola e degli arcipelaghi, l'incontro/scontro tra natura e storia, la

dialettica complessa tra etero rappresentazioni e autorappresentazioni, gli equilibri e le mediazioni tra permanenze locali e discontinuità introdotte dal mondo esterno, soprattutto per denunciare il dominio e lo sfruttamento coloniale operato nel passato dalle potenze europee. Tutti questi elementi sono osservati con curiosità, attenzione e meticolosità e alimentano una scrittura rigorosa ma anche, per molti aspetti, lirica e poetica oltre che creatrice di bellezza, pensieri e immagini. La sua descrizione dell'arcipelago delle Nuove Ebridi è una sorta di testimonianza che risulta molto utile al geografo intento a decodificare la realtà contraddittoria di questo insieme di isole e isolotti melanesiani diventati indipendenti da Francia e Regno Unito nel 1980 con il nome di Vanuatu:

On ne peut pas oublier la montagne, où qu'on se trouve. Le village est pour ainsi dire agrippé à un mur noir sur lequel butent les nuages. Dans la montagne, la végétation est inextricable. Le long de la bande côtière, de plantations de cocotiers à moitié abandonnées, envahies d'herbes, alternent avec les prairies où errent des vaches indiennes.

Impression de solitude, d'éloignement. D'une vie arrêtée. Et pourtant, on ne peut oublier non plus que les gens d'ici, comme ceux d'Ambrym, d'Efaté, de Malekulo, d'Ambae, d'Anatom, sont les fils et les filles de ceux qui jadis ont accompli l'un des voyages les plus audacieux de l'histoire humaine. (Le Clézio 2006: 27-28)

Alcune isole occupano un posto speciale all'interno di determinate letterature perché riescono a fornire materia per la scrittura a molti poeti e romanzieri. In tal modo, comparando tra loro tali scritture, vengono presentate molte dimensioni reali dell'isola oltre che i complessi immaginari ad essa legati. Queste numerose e tra loro inevitabilmente diverse scritture letterarie diventano, agli occhi del geografo, anche materiali preziosi per una ricostruzione sincronica e diacronica dell'ambiente naturale e costruito, lo studio dei processi di territorializzazione e della trasformazione dello spazio (Gavinelli e Marengo 2021). Nella nostra letteratura italiana è il caso della Sicilia, un'isola impregnata di storia e di miti, un microcosmo sempre in bilico tra conservazione e desiderio di cambiamento. Essa è presente in molte pagine di celebri scrittori collocati tra '800 e '900, che son diventati ormai dei classici nel nostro panorama letterario nazionale. È sicuramente il caso di: Giovanni Verga, Luigi Capuana, Salvatore Quasimodo, Luigi Pirandello, Vitaliano Brancati, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Elio Vittorini, Vincenzo Consolo, Gesualdo Bufalino e Andrea Camilleri. La lettura dei loro scritti consente di delineare un quadro dinamico, sfaccettato e molto ricco della Sicilia, di volta in volta colta con il suo patrimonio materiale e immateriale, descritta nelle sue secolari relazioni con il resto dell'Italia e con il Mediterraneo, raccontata nei suoi punti di forza e di fragilità, presentata nel suo retaggio storico-culturale e nelle sue tradizioni, usata come materia per una scrittura di denuncia, di forte impegno morale e civile, «engagé» contro la mafia e l'omertà oppure, più semplicemente, esibita nei suoi colori, descritta nei suoi paesaggi e

nella mitezza del suo clima. Può così capitare che Leonardo Sciascia scavi nei misteri della Sicilia contemporanea, tessendo trame di *noir* che raccontano, in toni neorealisti e disincantati, di mafia, ingiustizia sociale, sopraffazione e terrorismo (*Il giorno della civetta*, 1961; *A ciascuno il suo*, 1966) oppure che parlano di paesi immersi nella loro stagnazione politica, economica e morale (*Le parrocchie di Regalpetra*, 1956). La Sicilia di Sciascia è un'isola dove, in un mattino come tanti, in una delle tante piazze dei suoi piccoli paesi, due colpi di fucile possono uccidere un uomo e dare rapidamente avvio a un meccanismo narrativo che delinea il quadro socio-territoriale in cui si svolgeranno i fatti:

L'autobus stava per partire, rombava sordo con improvvisi raschi e singulti. La piazza era silenziosa nel grigio dell'alba, sfilacce di nebbia ai campanili della Matrice: solo il rombo dell'autobus e la voce del venditore di pannelle, pannelle calde pannelle, implorante ed ironica. Il bigliettaio chiuse lo sportello, l'autobus si mosse con un rumore di sfasciame. L'ultima occhiata che il bigliettaio girò sulla piazza colse l'uomo vestito di scuro che veniva correndo; il bigliettaio disse all'autista – un momento – e aprì lo sportello mentre l'autobus ancora si muoveva. Si sentirono due colpi squarciati: l'uomo vestito di scuro, che stava per saltare sul predellino, restò per un attimo sospeso, come tirato su per i capelli da una mano invisibile; gli cadde la cartella di mano e sulla cartella lentamente si afflosciò. (Sciascia 2002: 1)

Lo sguardo e la scrittura di Vincenzo Consolo si concentrano piuttosto sulla posizione della Sicilia al centro del Mediterraneo e la sua ricchezza in termini di storia e cultura. Tale posizione e condizione ne fa una sorta di sintesi del mondo mediterraneo ma anche un'isola aperta all'esterno, alla pluralità, alla contaminazione:

Perché è da qui che vogliamo partire, per un nostro viaggio, per una nostra ricognizione della Sicilia, per inventarci, liberi come siamo, dai confini di geografia, da limiti d'epoca storica o da barriere tematiche, un modo tra infiniti altri, per conoscere quest'isola al centro del Mediterraneo, questo luogo di incrocio d'ogni vento e assalto, d'ogni dominio e d'ogni civilizzazione. (Consolo 2021: 18)

La Sicilia è inoltre per Consolo un'isola dai mille volti, dove lo scrittore regolarmente può ritornare a cercare le proprie radici. Al contempo l'isola è uno spazio meticolosamente indagato da Consolo per coglierne i tratti più segreti, in una ricerca che può diventare a tratti ossessiva:

Io non so che voglia sia questa, ogni volta che torno in Sicilia, di volerla girare e girare, di percorrere ogni lato ogni capo della costa inoltrarmi all'interno, sostare in città e paesi, in villaggi e luoghi sperduti, rivedere vecchie persone, conoscerne nuove. Una voglia, una smania che non mi lascia star fermo in un posto. Non so. Sospetto sia questa una sorta d'addio, non volerla vedere e toccare prima che uno dei due sparisca. (Consolo 2015: 632)

In definitiva non si può non concordare con Gianni Turchetta (2015: XXVIII-XXIX) quando scrive che

la Sicilia di Consolo esibisce un cortocircuito di opposti, oscillando fra il vagheggiamento memoriale di un luogo che avrebbe potuto conciliare bellezza storica e naturale, vitalità e cultura, desiderio e conoscenza e la constatazione, sempre più addolorata e indignata, dell'orrore reale, dell'ingiustizia perpetrata, della collusione eterna tra violenza criminale e violenza istituzionale. La Sicilia è un inferno, insomma, tanto quanto avrebbe potuto essere un paradiso. E la Sicilia è sempre solo la Sicilia: anzi no, è dappertutto.

Un'altra Sicilia, dai toni più ermetici, è invece quella che prende forma durante una passeggiata compiuta da Salvatore Quasimodo in montagna a Tindari, un promontorio sul golfo di Patti da cui si gode una vista suggestiva sulle isole Eolie. L'escursione con gli amici diventa l'occasione per scrivere una poesia, *Vento a Tindari*, collocata nella sua prima raccolta *Acque e terre* del 1930, nella quale il paesaggio geografico reale si mescola con quello interiore del ricordo e della nostalgia. Il viaggio reale compiuto dal poeta in un questo microambiente siciliano si sovrappone in tal modo ad un altro viaggio, più soggettivo, che mette in moto quella che Marcel Proust ha definito «memoria involontaria». Il mondo esterno, lo sguardo sull'isola (la Sicilia) e sulle isole minori (l'arcipelago delle Eolie) si mescola e si confonde progressivamente con quello di una Tindari più poetica, che porta a riflettere sul proprio passato in contrapposizione ad un presente doloroso e struggente:

Tindari, mite ti so
 Fra larghi colli pensile sull'acque
 Delle isole dolci del dio,
 oggi m'assali
 e ti chini in cuore.
 Salgo vertici aerei precipizi,
 assorto al vento dei pini,
 e la brigata che lieve m'accompagna
 s'allontana nell'aria,
 onda di suoni e amore,
 e tu mi prendi
 da cui male mi trassi
 e paure d'ombre e di silenzi,
 rifugi di dolcezze un tempo assidue
 e morte d'anima
 A te ignota è la terra
 Ove ogni giorno affondo
 E segrete sillabe nutro:
 altra luce ti sfoglia sopra i vetri
 nella veste notturna,

e gioia non mia riposa
 sul tuo grembo.
 Aspro è l'esilio,
 e la ricerca che chiudevo in te
 d'armonia oggi si muta
 in ansia precoce di morire;
 e ogni amore è schermo alla tristezza,
 tacito passo al buio
 dove mi hai posto
 amaro pane a rompere.
 Tindari serena torna;
 soave amico mi desta
 che mi sporga nel cielo da una rupe
 e io fingo timore a chi non sa
 che vento profondo m'ha cercato.
 (Quasimodo, *Vento a Tindari*, 1930)

3. Per non concludere tra isole reali e immaginarie

La geografia contemporanea, grazie anche all'apporto fornito dal *topos* letterario dell'isola, e a una sterminata produzione letteraria sull'argomento, ha assimilato e superato il semplice studio dell'isola intesa come elemento o microcosmo autoreferenziale e chiuso su se stesso, caratterizzato da una morfologia peculiare, da un ambiente biogeografico unico, da specie endemiche o da culture primigenie. Tale approccio ha una mera utilità pratica perché consente una piena conoscenza e aiuta una descrizione geo-letteraria basata su dimensioni ben delineate e circoscritte delle isole, anche di quelle più grandi. Oggi le isole sono invece osservate e studiate, anche e soprattutto, per le loro complesse costruzioni socioeconomiche e culturali, per le diverse strutture organizzative e territoriali messe in essere, per le varieguate società umane che ospitano, per le relazioni materiali e immateriali che riescono ad attivare con altri territori, con altre isole e con altre realtà geografiche (Royle 2014; Stratford 2015; Stratford 2017). Per questo esse continuano ad attirare l'interesse di molti geografi che vi trovano un terreno fertile non solo per studiare fenomeni dialettici e contraddittori di chiusura e di apertura o per individuare fasi di ripiegamento interiore o, ancora, di interazione esterna. Tuttavia, le isole e gli arcipelaghi continuano ad attirare l'interesse scientifico dei geografi, anche perché questi puntano a riconoscerle, in ottica metodologica comparatistica, alcune dinamiche spaziali che vengono poi esportate o adattate a contesti geografici più ampi. Peraltro, l'importante funzione ricoperta da alcune isole nei fenomeni di popolamento del pianeta, il ruolo da esse svolto negli equilibri geopolitici e strategici, la notevole posizione che occupano nell'immaginario spaziale, nelle narrazioni collettive e nella fruizione turistica contemporanea contribuiscono a nutrire, non solo l'interesse

dei geografi, ma anche quello di molti specialisti di altre discipline socio-economiche ed umanistiche. È pertanto in quest'ottica che si possono leggere molte variegata produzioni letterarie nelle quali isole e arcipelaghi offrono palcoscenici narrativi ricchi di possibilità reali, simboliche, metaforiche e avventurose. In molte pagine di scrittori e scrittrici le isole, di volta in volta, diventano uno spazio di isolamento e introspezione, un campione metaforico dell'umanità, un luogo di avventura e scoperta, un'utopia o una distopia, un microcosmo che riflette le molteplici e diverse sfumature della dimensione umana.

Bibliografia

- Alavoine, Soizic. "Les mots des géographes (1907, 1970, 1992): lecture croisée à propos de la lettre A." *L'Espace géographique* (1996): 233-244.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Introduzione di Bianca Garavelli. Milano: BUR Rizzoli, 2007.
- Baldacchino, Godfrey. "Studying Islands: On Whose Terms? Some Epistemological and Methodological Challenges to the Pursuit of Island Studies." *Island Studies Journal* 3.1 (2008): 37-56.
- Bigalli, Davide. *Il mito della terra perduta: Da Atlantide a Thule*. Milano e Roma: Bevivino, 2010.
- Brazzelli, Nicoletta, a cura di. *Isole. Coordinate geografiche e immaginazione letteraria*. Milano e Udine: Mimesis, 2012.
- Consolo, Vincenzo. *La Sicilia passeggiata*. Introduzione di Gianni Turchetta. Milano e Udine: Mimesis, 2021.
- Consolo, Vincenzo. *L'opera completa*. A cura di Gianni Turchetta. I meridiani. Milano: Mondadori, 2015.
- Corna Pellegrini, Giacomo. *Robinson alle Canarie: Geografia di un naufragio su un'isola deserta*. Milano: UNICOPLI, 2002.
- Frémont, Armand. *Aimez-vous la Géographie ?* Paris: Flammarion, 2005.
- Gavinelli, Dino. "Paradisi australi in bilico tra etero e autorappresentazioni: le isole francesi del Pacifico meridionale." *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali* 7 (2012): 195-210.
- Gavinelli, Dino, e Marina Marengo, a cura di. *Geotema* 66, numero monografico "Produzioni letterarie e prospettive geografiche: Questioni di reciprocità dialogiche e territoriali." Bologna: Pàtron, 2021.
- Hay, Pete. "A Phenomenology of Islands." *Island Studies Journal* 1.1 (2006): 19-42.
- Jackson, John B. *A Sense of Place, a Sense of Time*. New Haven; London: Yale UP, 1994.
- Lando, Fabio. *Fatto e finzione: Geografia e letteratura*. Milano: ETAS libri, 1993.
- . "La geografia umanista: un'interpretazione." *Rivista geografica italiana* 119.3 (2012): 259-289.

- Le Clézio, J-MG. *Raga. Approche du continent invisible*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- Levy, Jacques R., e Michel Lussault, dir. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris: Belin, 2003.
- Moles, Abraham A. "Nissonologie ou science des îles." *L'Espace géographique* (1982): 281-289.
- Morante, Elsa. *Opere*. Vol. 1. Milano: Arnoldo Mondadori, 1989. Edizione originale Torino, 1957.
- Péron, Françoise. *Des îles et des hommes, l'insularité aujourd'hui*. Rennes: Éditions Ouest-France, 1993.
- Pocock, Douglas C. D. "Place and the Novelist." *Transactions - Institute of British Geographers* 6.3 (1981): 337-347.
- Rossetto, Tania. "Theorizing Maps with Literature." *Progress in Human Geography* 4. 38 (2014): 513-530.
- Royle S. (2014), *Islands*, Reaktion book, London.
- Quasimodo, Salvatore. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 2020. Edizione originale Firenze, 1930.
- Royle, Stephen A. *Islands: Nature and Culture*. Reaktion Books, 2014.
- Salgari, Emilio. *Il Re del Mare*. Milano: Fratelli Fabbri editori, 1976. Edizione originale Genova, 1906.
- Sanguin, André-Louis, Sanguin, dir. *Vivre dans une île. Une géopolitique des insularités*. Paris: l'Harmattan, 1997.
- Saunders, Angharad. "Literary Geography: Reforging the Connections." *Progress in Human Geography* 34.4 (2010): 436-452.
- Scaramellini, Guglielmo. "Isole, insularità, isolamento nella costruzione della geografia contemporanea." *Isole. Coordinate geografiche e immaginazione letteraria*. A cura di Nicoletta Brazzelli. Milano e Udine: Mimesis, 2012. 13-32.
- Sciascia, Leonardo. *Il giorno della civetta*. Milano: Adelphi, 2002. Edizione originale Torino, 1960.
- Stratford, Elaine. "A Critical Analysis of the Impact of Island Studies Journal: Retrospect and Prospect." *Island studies journal* 10.2 (2015): 139-162.
- . *Island Geographies: Essays and Conversations*. London and New York: Routledge, 2017.
- Tuan, Yi-Fu. "Literature and geography: implications for geographical research." *Humanistic Geography: Prospects and Problems*. A cura di David Ley and Marwyn Samuels. London: Croom Helm, 1978. 194-206.
- Turchetta, Giovanni. "Da un luogo bellissimo e tremendo." *Vincenzo Consolo. L'opera completa*, a cura di Giovanni Turchetta, Milano: Mondadori, I Meridiani, 2015. XXV-LXXIV.
- Vallega, Adalberto. *Geografia umana: teoria e prassi*. Firenze: Le Monnier, 2004.

PARTE 2. CARTOGRAFIE SIMBOLICHE ED EMOZIONALI



Sebis 5 luglio 2011

Oltre i confini, oltre le nazioni: la «lezione del deserto» in *The English Patient* di Michael Ondaatje

Nicoletta Brazzelli

Università degli Studi di Milano

ORCID: 0000-0003-4652-665X

DOI: 10.54103/milanoup.226.c682

Abstract: *The English Patient* (1992) di Michael Ondaatje intreccia l'ambientazione nella villa toscana, dove giace il paziente inglese, con il deserto libico che riemerge dalle sue memorie. Il romanzo rivisita la tradizione della rappresentazione del deserto secondo una prospettiva postcoloniale e transnazionale. Durante le spedizioni degli anni Trenta in Nord Africa promosse dalla Royal Geographical Society, gli esploratori europei attraversano l'altopiano del Gilf Kebir alla ricerca della leggendaria oasi di Zerzura. Fra loro si trova l'avventuriero ungherese László Almásy, con cui viene identificato il paziente senza nome: tutti diventano "senza nazione". Fra le dune si fondono e si dissolvono geografia, storia e immaginazione; il deserto diventa l'emblema della contaminazione: al suo interno, l'identità viene continuamente rinegoziata e ibridata, la sabbia costituisce un rifugio, anche se, o forse proprio perché, senza confini, ma è potenzialmente letale.

Parole chiave: postcolonialismo, transnazionalità, ibridazione, spazio liminale, geografia della memoria

Abstract: Michael Ondaatje's *The English Patient* (1992) intertwines the setting in the Tuscan villa, where the English patient lies, with the Libyan desert that resurfaces from his memories. The novel revisits the tradition of the representation of the desert from a postcolonial and transnational perspective. During the expeditions of the 1930s in North Africa promoted by the Royal Geographical Society, the European explorers traverse the Gilf Kebir plateau in search of the legendary oasis of Zerzura. Among them is the Hungarian adventurer László Almásy, with whom the nameless patient is identified: they all become "nationless". Amid the dunes, geography, history, and imagination fuse and dissolve; the desert emerges as an emblem of contamination: within it, identity is continually renegotiated and hybridised, the sand provides refuge, even if, or perhaps because, it has no boundaries, but is potentially lethal.

Keywords: postcolonialism, transnationalism, hybridity, liminal space, geography of memory

1. Fra memoria e desiderio

Nelle narrazioni di esplorazione del deserto, uno spazio geografico e immaginativo estremo, i tropi coloniali sono spesso presenti e al contempo criticati. Le rappresentazioni che ne derivano sono plasmate dalla presunta vacuità che caratterizza le “sconfinite” distese desertiche. *The English Patient* (1992) di Michael Ondaatje intreccia due ambienti: una dimora toscana del Quattrocento, dove il paziente inglese senza nome è immobilizzato alla fine della Seconda guerra mondiale, e il deserto nordafricano che riemerge dalle sue memorie. Il romanzo si inserisce in una lunga tradizione di scrittura del deserto, ma la rinnova, superando la prospettiva coloniale, e offre una serie di riflessioni sulla transnazionalità del presente, senza trascurare una dimensione storica che risale a Erodoto e agli umanisti. Inoltre, si distingue per la sua spiccata intertestualità¹. L'opera si interroga sulle questioni fondamentali che caratterizzano il mondo postcoloniale, *in primis* le contaminazioni identitarie e il superamento dei confini; in questo senso, Ondaatje raffigura, specialmente attraverso il deserto, uno spazio ibrido in cui diverse esperienze e culture trovano punti di contatto, si amalgamano fino a realizzare una fusione non riconducibile a nessuna delle forze in campo, al di là di pratiche sinergiche o sincretiche (Viviani 2002: 106).

È su questa sorta di “terzo spazio”, inteso principalmente nella prospettiva di Homi Bhabha (1994: 36), ossia un sito che oltrepassa i limiti e trasforma i confini, identificato con il deserto, che si concentra questo contributo. Indubbiamente, *The English Patient* si può annoverare a pieno titolo nel *corpus*, ampio e articolato, delle raffigurazioni del deserto, che, nell'ambito anglofono, vanta una notevole varietà, sia per l'estensione geografica che per quella temporale². Che si tratti di natura selvaggia o di landa desolata, o piuttosto di un'idea di estrema geografica o di alterità, di una metafora del vuoto, di un terreno esistenziale o di un oggetto di pura esultanza estetica (Tynan 2020: 1), il deserto, come tutti gli spazi, è anche e soprattutto una costruzione retorica e testuale³.

1 *The English Patient* ha vinto il Booker Prize nel 1992 e il Golden Booker nel 2018, oltre a diversi altri premi, consacrando Michael Ondaatje come uno dei più rilevanti scrittori contemporanei in lingua inglese.

2 Una sintetica introduzione alla rappresentazione del deserto, che comprende considerazioni sia geografiche che letterarie e culturali, si trova in Brazzelli (2017: 101-104). La definizione di deserto, in relazione alla sua stessa etimologia (dal verbo latino *deserere*, abbandonare, dunque “luogo abbandonato”) è di per sé piuttosto generica: ci si riferisce a una vasta area uniforme sulla quale si ripropongono le medesime condizioni atmosferiche, tendenzialmente sfavorevoli alla crescita vegetale e animale. In verità, anche i deserti sono, a loro modo, pieni di vita, con ritmi e forme molto diversi da quelli tradizionalmente intesi. La letteratura in lingua inglese è ricca di rappresentazioni dell'ambiente desertico, le cui immagini si compongono e ricompongono, facendo del deserto anche un paesaggio mentale, un universo popolato da fantasmi che sfuggono alla razionalità e un fertile terreno di simbolizzazione che, di fatto, contraddice la sua etimologia.

3 Sulla questione della rappresentazione degli spazi e della loro testualità, ampiamente dibattuta, è possibile individuare molti riferimenti: si veda, a titolo di esempio, Tally (2014).

I paesaggi desertici sono “reali”, ma, se si considera la rappresentazione immaginativa e speculativa ricorrente di questi spazi nella cultura moderna e contemporanea, è evidente quanto il deserto sia esemplare per evocare esperienze di assenza o di dislocazione, o di ciò che Deleuze e Guattari (1980) chiamano “deteritorializzazione”⁴. Per Jean Baudrillard (1986), che ne sottolinea la vacuità, la mancanza di densità, la vastità indifferenziata (17, 20), il deserto riflette il crescente vuoto e la perdita di significato in un mondo dominato dalle simulazioni, che favorisce l’obliterazione della storia.

Si può dire che il deserto sia un luogo che costringe a ripensare il concetto stesso di luogo, nella misura in cui quest’ultimo è legato a una forma di sedentarietà o di radicamento (Tynan 2020: 11). La nozione di dislocazione è invece fondamentale nel complesso processo di negoziazione fra dominio imperiale e riappropriazione contro-egemonica che costituisce uno dei motivi privilegiati della riflessione postcoloniale (Capelo Gil 2011: 64). Proprio sullo sradicamento e la ricomposizione identitaria si gioca una parte significativa di *The English Patient*. Del resto lo scrittore, originario dello Sri Lanka, cresciuto in Gran Bretagna e poi emigrato in Canada, unisce l’interesse autobiografico riguardante la condizione dell’esiliato con l’indagine storica, e pone la riflessione sulla memoria al centro delle sue opere, caratterizzate dalla mancanza di linearità e dall’intersecarsi di voci diverse: queste tecniche narrative ricorrenti inducono il lettore a collaborare attivamente alla costruzione dei significati⁵.

Il romanzo di Ondaatje ripercorre, attraverso i ricordi del paziente inglese, la storia delle numerose esplorazioni del deserto nordafricano compiute dalle potenze europee negli anni Trenta del Novecento, e specialmente le missioni organizzate dalla Royal Geographical Society. Il deserto costituisce il perno del racconto, si raccorda con l’ambientazione italiana, e si configura come il luogo di una profonda ridefinizione delle identità che, sia nel passato che nel presente narrativo, coinvolge tutti i personaggi e il mondo frammentato in cui si muovono⁶. La disgregazione identitaria è accompagnata anche dal desiderio di costruire un futuro fondato su basi alternative rispetto a quelle nazionalistiche, ossia inclusivo e multiculturale. Oltre a comprendere i racconti di varie spedizioni nordafricane, condotte da figure storicamente riconducibili a specifici contesti, che ne costituiscono la tessitura, il romanzo include anche una storia d’amore connessa con il deserto, ma soprattutto ha una accentuata natura palinsestica.

4 Quando si parla di “deteritorializzazione” si fa riferimento a concetti sviluppati principalmente dalla geofilosofia di Deleuze e Guattari (1980), ma anche alle successive rielaborazioni del concetto: basti considerare che la “deteritorializzazione” si riferisce alla cancellazione dei limiti territoriali, delle frontiere, che comporta una rottura dell’ordine codificato, e prelude alla sua ricomposizione, in forma diversa.

5 Si vedano Spinx (2009) e Marinkova (2011), ma soprattutto Mehta e Mehta (2024), che costituisce uno studio recente sulle opere maggiori dello scrittore.

6 Il deserto nel romanzo non è solo uno sfondo geografico, ma un simbolo potente e multifunzionale che permea l’intera narrazione. La vastità del deserto simboleggia l’assenza di confini, sia fisici che emotivi.

Dalle ricerche archeologiche, che vengono menzionate, riemergono fatti leggendari, riferibili in gran parte alle *Storie* erodotee, ricchissime di dettagli in cui si intersecano realtà e immaginazione; ma, in termini più generali, anche una serie nutrita di opere letterarie della tradizione sostengono l'intreccio, da *Kim* di Kipling a *The Last of the Mohicans* di Fenimore Cooper, passando per *La Certosa di Parma* e *Anna Karenina*.

Emblema del desiderio coloniale⁷, il deserto libico nasconde al suo interno la mitica oasi di Zerzura, secondo quanto racconta Erodoto riprendendo molteplici fonti. La quarta sezione del romanzo, intitolata «South Cairo 1930-38», prende avvio appunto dalle descrizioni dello storico greco, la cui opera costituisce per il paziente inglese una guida, ma anche un modello che struttura il suo modo di pensare. Gli esploratori che solcano le dune del Sahara nel tentativo di mappare un terreno ancora sconosciuto e dai confini incerti sono europei votati al cosmopolitismo: «We were desert Europeans» (Ondaatje 1993: 135), sostiene il protagonista, riferendosi a un gruppo eterogeneo di viaggiatori, studiosi, avventurieri, spie. Nel 1939 si giunge alla conclusione della fase esplorativa del deserto nordafricano, perché «this vast and silent pocket of the earth became one of the theatres of war» (134).

Caravaggio, uno degli abitanti “temporanei” della villa, identifica il paziente inglese con l'ungherese László Almásy, pur senza mai fornirne le prove e senza mai avere da lui alcuna conferma, dal momento che, oltre a essere irriconoscibile a causa delle ustioni, egli è anche incapace di ricordare il suo nome: si tratta di uno degli esploratori più esperti dell'epoca (163), divenuto una spia al servizio dei tedeschi⁸. In seguito a uno spaventoso incidente aereo, si rifugia nel passato, rivive nella memoria le sue spedizioni nel cuore del Sahara e la sua storia d'amore con Katharine, la moglie di un altro esploratore, che ha portato alla morte di lei e poi indirettamente anche alla sua⁹. Lo schianto con l'aereo ha fatto dimenticare al pilota le sue origini nazionali: in altre parole, l'amnesia ha permesso la realizzazione del desiderio di cancellare il suo nome e il suo luogo di provenienza (Hilger 2004: 5).

È specialmente l'esplorazione del Gilf Kebir, un altopiano al confine di Libia, Egitto e Sudan, a interessare Almásy e i suoi compagni di viaggio, ossessionati dalla ricerca dell'oasi di Zerzura, un sito leggendario, ma corrispondente a

7 Spurr (1993) resta il lavoro fondamentale sulla retorica imperiale, individuando una serie di tropi ricorrenti nella rappresentazione dei territori oggetto di appropriazione coloniale, orientati ideologicamente, dalla esteticizzazione alla negazione, passando per la classificazione e la eroticizzazione.

8 Sulla figura di Almásy si possono vedere Török (2008) e Kubassek, Puskás, Tóth, Tibor (2017). Cfr. anche Capeloa Gil (2011: 70).

9 Non dimentichiamo l'adattamento cinematografico del romanzo diretto da Anthony Minghella (1996), che non viene considerato in questa sede, ma la cui analisi critica ha contribuito ampiamente agli studi su *The English Patient*. Si vedano in proposito, per esempio, Sadashige (1998) e Morgan (1998).

un'area archeologica effettiva sita in Egitto, le cui pitture rupestri, che decorano la cosiddetta "grotta dei nuotatori", rivelano un antico mondo acquatico localizzato nell'area. La comunità degli esploratori europei "senza nazione", perché al suo interno le identità nazionali non contano più, mettono in scena il desiderio di conquista coloniale, in un'epoca in cui si sperimentano forme di dominio altrettanto cruento, uniscono un passato remoto misterioso e mitico con una forma di multiculturalità postcoloniale che si consolida gradualmente nei decenni successivi alla conclusione della guerra, ma che viene avviata dalla "diaspora" modernista. Comunque, da Erodoto agli esploratori europei dell'Ottocento e del Novecento, il deserto, con la sua vastità e diversità, come sottolineano Jasper e Klemm (2004), alimenta in maniera pressoché inesauribile l'immaginazione occidentale.

La compressione spazio-temporale adottata da Ondaatje (Cook 1998) permette la raffigurazione simultanea della villa e delle missioni archeologiche in Nord Africa promosse dalla Royal Geographical Society negli anni Trenta: l'epigrafe stessa del romanzo fa riferimento a tale contesto, mescolando *fact* e *fiction*. La narrazione, frammentata e discontinua, rintraccia gli effetti traumatici del secondo conflitto mondiale: le precedenti appartenenze a luoghi, gruppi e tradizioni vengono sradicate nel limbo postbellico. La comunità che i quattro personaggi principali cominciano a formare rispecchia un graduale processo di ricomposizione. Con la notizia del bombardamento di Hiroshima e Nagasaki, tuttavia, il fragile equilibrio viene spezzato. Il paziente senza nome scomparirà, mentre gli altri, Caravaggio, Hana e Kip, si disperderanno in diversi continenti, e la villa verrà a sua volta abbandonata all'oscurità¹⁰. Nel romanzo viene messo in scena il trauma personale dei singoli personaggi, ma anche quello collettivo della storia europea (Novak 2008).

2. Alla fine del mondo

I ricordi del paziente inglese trasportano il lettore nel Sahara nordoccidentale, e sono pervasi di dettagli multisensoriali: di per sé è paradossale, ed emblematico, poiché l'esploratore ha dimenticato il suo nome e la sua identità eppure ricorda perfettamente situazioni e sensazioni del passato. Il paesaggio immenso e spietato che egli rievoca funge anche da metafora delle lotte interiori dei personaggi e del senso di isolamento che provano. Il deserto infatti è anche un luogo in cui i protagonisti si confrontano con i loro desideri e rimpianti. Nel corso della narrazione, esso simboleggia sia la bellezza che il pericolo, sia la libertà che la prigionia. In quanto spazio estremo, i personaggi vi sperimentano legami profondi e perdite devastanti.

¹⁰ Sulla villa come ambiente paradisiaco e sulla simbologia dell'acqua si veda Kluvick (2012).

Se il deserto è tradizionalmente percepito come un grande vuoto, il paziente inglese fornisce l'esempio perfetto della capacità narrativa di colmare l'assenza: egli dimostra infatti una grande abilità nel rievocare luoghi lontani, sia nello spazio che nel tempo. In un passaggio chiave, all'inizio del romanzo, egli vanta l'estensione delle sue conoscenze storiche e geografiche, la sua abilità di riconoscere un sito da un minimo riferimento, una parola, un suono, un odore. Il deserto è tuttavia un luogo in cui le distinzioni spaziali sono mutevoli:

The desert could not be claimed or owned – it was a piece of cloth carried by winds, never held down by stones, and given a hundred shifting names long before Canterbury existed, before battles and treaties quilted Europe and the East. (Ondaatje 1993: 138-139)

L'immagine del pezzo di stoffa trascinato dai venti, e non trattenuto dalle pietre, indica l'estrema volatilità e la leggerezza, le possibilità trasformative di questo ambiente. Anche la sua antichità, pur nella mutevolezza, ne costituisce una caratteristica fondamentale. Il deserto è il regno dell'instabilità temporale e ontologica: «I have lived in the desert for years and I have come to believe in such things. It is a place of pockets. The trompe l'oeil of time and water» (259). Ci sono sempre milioni di tonnellate di polvere nell'aria: niente è permanente nel deserto, tutto cambia di continuo, si tratta di un universo nomade in costante trasformazione. La nozione di nomadico si accosta a quella di fluido. E così è anche la memoria, come sostiene Lobnik (2007: 73): il deserto, infatti, è anche una metafora del ricordo e dell'oblio. Il paziente inglese, con le sue cicatrici fisiche e psicologiche, riconosce nel deserto il luogo che gli ha fornito gli insegnamenti essenziali per comprendere il mondo e orientarsi al suo interno.

La demarcazione dei confini è continuamente messa in discussione dal deserto; cruciale per il protagonista del romanzo di Ondaatje è la sfida del deserto all'integrità del sé, all'identità culturale, etnica e familiare. Tutti i componenti del gruppo degli esploratori del Sahara sono guidati dal medesimo desiderio, spogliarsi degli abiti del proprio paese:

All of us, even those with European homes and children in the distance, wished to remove the clothing of our countries. It was a place of faith. We disappeared into landscape. Fire and sand. We left the harbours of oasis. The places water came to and touched... *Ain, Bir, Wadi, Foggara, Kbottara, Shaduf*. I didn't want my name against such beautiful names. Erase the family name! Erase nations! I was taught such things by the desert. (139)

Inghiottiti dal suo calore, i viaggiatori scompaiono all'interno del paesaggio. Le denominazioni delle oasi evocano sensazioni di meraviglia e di bellezza, grazie alla marcata sensualità della loro fonetica. L'enfasi sui loro nomi richiama la principale lezione del deserto, che consiste nella necessaria cancellazione degli

stessi. Solo attraverso l'eliminazione dei nomi si estinguono le appartenenze fisse e si superano i limiti, nella prospettiva di un cosmopolitismo che è innanzitutto sovranazionale. Dal momento che la denominazione e i nomi sono associati con il dominio, la proprietà, i legami ancestrali e le geografie stabili, Almásy abbraccia un'etica dell'anonimato e sceglie il deserto, luogo di liberazione radicale, come l'unico sito che costituisce un rifugio dal mondo pienamente nominato. Il deserto e la comunità di esploratori del deserto rappresentano una sorta di ideale utopico. Almásy funge da esempio di un espatriato che valorizza le comunità affettive rispetto alle collettività strumentali, gli individui piuttosto che gli stati nazionali (Papayanis 2005: 224-225).

Attraverso il racconto del paziente, il lettore segue il gruppo degli esploratori che si muovono attraverso i deserti della Libia settentrionale e dell'Egitto, imparando a considerarsi senza nazione a causa del territorio mobile e senza confini che ambiscono a mappare. In questo paesaggio fluido, i viaggiatori trasformano le loro topografie interiori:

Sandford called it geomorphology. The place they had chosen to come to, to be their best selves, to be unconscious of ancestry. Here, apart from the sun compass and the odometer mileage and the book, he was alone, his own invention. (Ondaatje 1993: 246)

Il paesaggio si insinua anche nell'intimità degli esploratori, facendo loro scoprire nuovi modi di orientarsi spazio-temporalmente nel mondo.

Il deserto è una vasta regione arida e apparentemente fuori dal tempo¹¹. Fra i numerosi sottotesti e intertesti che alimentano la narrazione, le *Storie* di Erodoto hanno un ruolo cruciale e si intersecano con antichi scritti arabi oltre che con numerose opere della letteratura inglese, europea, americana. Almásy porta sempre con sé il suo Erodoto, un libro traboccante di annotazioni e di commenti, che incorpora mappe ed elementi vegetali fra le pagine. In particolare, nel romanzo, il motivo fondamentale del vento viene ripreso direttamente dallo storico greco. Nel deserto, dove non c'è niente altro, c'è il vento che soffia attraverso la "wilderness", a volte benevolo, spesso terribile. Almásy fa enfaticamente riferimento a vari venti nordafricani, e in particolare allo «hot, dry *ghibli*» che provoca un'emblematica «nervous condition» (16). Il ghibli designa un vento caldo e secco, che soffia da sud, sud-est: il termine è stato usato a partire dalla Seconda guerra mondiale per indicare aerei da combattimento. Non è una coincidenza che il nome stesso del vento che causa una condizione esistenziale nervosa indichi aerei europei moderni utilizzati nelle guerre imperialiste che hanno depredato il Nord Africa (Mahmutović 2012: 66).

¹¹ Si veda Jolie e Bourriè (2020), dove è evidente che il discorso geografico ambientale si interseca sempre con quello temporale.

Il deserto, lungi dall'essere un vuoto, è pieno di storia e di storie, è una frontiera mentale oltre che fisica. Al suo interno l'identità viene rinegoziata, perché lo spazio estremo è anche un sito multiculturale. Nel romanzo viene rappresentata una geografia palinsestica stratificata ed emotiva. Lo spazio sconfinato del deserto è abitato da una comunità di europei senza nazione la cui individualità si dissolve nella sabbia. Questo territorio ingloba il desiderio coloniale (espresso anche attraverso connotazioni erotiche) e la multiculturalità postcoloniale. Il motivo della dissoluzione è legato anche alla luce accecante che si irradia in tutte le direzioni. Il deserto "luminoso" è uno spazio che inghiotte il tempo. La qualità visionaria della luce intensa rafforza l'idea del "puro assoluto", dello "spaziotempo" (Rosenhan 2024: 81).

Il passato mitico e leggendario, di cui la caverna dei nuotatori è espressione, si interseca con il periodo rinascimentale. L'arte rappresentata dalla villa, che comprende stanze finemente decorate come quella del paziente inglese, somigliante a un giardino rigoglioso grazie ai dipinti sulle pareti e sul soffitto, si connette alle straordinarie pitture rupestri della "cave of swimmers", dai colori brillanti, che evocano un mondo perduto. In entrambi i casi, i manufatti artistici sono emblemi di precarietà e, nello stesso tempo, di resistenza e di resilienza. Un mondo primitivo si mette in relazione con la modernità. Il deserto libico si trasforma da una regione totalmente priva di tecnologia a una modellata dall'armamentario di guerra. Del resto, le geografie del deserto sono state informate da spedizioni di carattere militare in relazione alla presenza di viaggiatori "tecnologici" impegnati a esplorare lo spazio per la sua rilevanza militare (Forsyth 2016: 227). Nello stesso tempo, lo spazio del deserto diventa un limbo dove gli esploratori sprofondano nella storia antica: «But we were interested in how our lives could mean something to the past. We sailed into the past. We were young. We knew power and great finance were temporary things. We all slept with Herodotus» (Ondaatje 1993: 142). La navigazione nel passato ribadisce la connotazione acqua delle dune. Ma in quel territorio, silenzioso e apparentemente dimenticato, si combatte una campagna di guerra di grande impatto strategico specialmente per gli inglesi¹².

Almásy chiama tutte le parti in guerra "Barbarians": «The Barbarians versus the Barbarians. Both armies would come through the desert with no sense of what it was» (257). E ancora: «There were eight thousand men. But who was the enemy? Who were the allies of this place – the fertile lands of Cyrenaica, the salt marshes of El Agheila? All of Europe were fighting their wars in North Africa, in Sidi Rezegh, in Bagooh» (19). Ondaatje ritrae il deserto libico sullo sfondo dell'Europa moderna (Mahmutović 2012: 68). O, forse, l'Europa moderna è ritratta sullo sfondo del deserto libico. La conquista di un territorio non coltivabile

12 Nelle narrazioni britanniche della campagna in Nordafrica compare il tropo della nostalgia coloniale, come viene evidenziato da Kinsepp (2018). Sulla guerra nel deserto libico, si veda Kelly (2010).

sembra fondamentale per tutte le parti in lotta. Eppure, il paziente inglese e i suoi amici arrivano nel deserto come esploratori “moderni”, segnalando un cambiamento proprio attraverso l’aggettivo, che ne qualifica la modernità. Si conoscono talmente bene da perdonarsi le rispettive debolezze, in nome di un ideale obiettivo comune (136). Il loro bagaglio nazionalista determina la loro esperienza del deserto, in cui si avventurano con automobili e con mezzi aerei.

Il paziente inglese ambisce ad abbracciare il deserto come un luogo incontaminato, depoliticizzato, anche se lui stesso ha preso parte al suo modellamento politico: «*The deserts of Libya*. Remove politics, and it is the loveliest phrase I know. *Libya*. A sexual, drawn-out word, a coaxed well» (Ondaatje 1993: 257). “Libia” è una parola sensuale, “trascinata”, un emblema del desiderio. Occorre liberarsi dalle appartenenze politiche per godere appieno dell’erotismo dell’ambiente. Lo spazio desertico è anche primitivo: un vecchio stregone e un beduino curano il ferito dopo l’incidente. Nonostante il dolore lancinante, il paziente apprezza l’atmosfera mistica creata dal “medicine man”, che sembra un fantasma e si serve di canti e unguenti per alleviare le sue sofferenze. La nostalgia per un’esistenza primitiva, prepolitica svanisce come un mito romantico quando Almásy scopre che gli hanno salvato la vita in modo che possa insegnare loro il funzionamento delle armi moderne (Mahmutović 2012: 69-70):

The Bedouins knew about fire. They knew about planes that since 1939 had been falling out of the sky. Some of their tools and utensils were made from the metal of crashed planes and tanks. It was the time of war in heaven. They could recognize the drone of a wounded plane, they knew how to pick their way through such shipwrecks. A small bolt from a cockpit became jewellery. (Ondaatje 1993: 5)

L’immagine della «war in heaven» in relazione all’incidente è ambigua, poiché disturba i confini fra strutture premoderne e moderne: «I fell burning into the desert [...] I had broken the spareness of the desert» (5). Il cielo costituisce lo spazio della battaglia moderna, ma fa anche riferimento alla guerra biblica fra gli angeli del libro dell’Apocalisse. L’uomo che cade dal cielo e sopravvive è come un nuovo Lucifero (anche se ha le ossa di Cristo). Il tentativo dei personaggi di rendere intellegibile il paziente inglese, di inserirlo in una categoria, è nello stesso tempo un tentativo di posizionarsi rispetto a un mondo in cambiamento.

Il movimento di «travelling along the ground like a flood» (17) associa il deserto a una dimensione acquatica, che viene articolata in diversi modi nel racconto. Il protagonista sa che, anche se è immerso nel deserto, si trova fra gente di mare, e infatti vuole costruire una zattera per muoversi al suo interno, a conferma della interazione simbolica e immaginativa fra acqua e sabbia. Paradossalmente i personaggi attratti dal deserto sono mossi dal desiderio dell’acqua. Infatti le spedizioni nel deserto hanno questo obiettivo principale: gli esploratori cercano oasi perdute, e la più grande aspirazione di Almásy e il suo trionfo stanno proprio nella scoperta di Zerkura. Il paziente inglese asserisce che «in the desert you

celebrate nothing but water» (23). Quando Katharine lo saluta dopo il ritorno da una spedizione, lo fa offrendogli uno dei rari tesori del deserto, una tazza di acqua fresca, un gesto che dà il via alla loro intimità facendo sì che il paziente inglese condivida il suo Erodoto, e dunque i suoi segreti, con lei. La relazione con Katharine Clifton è ambientata al Cairo e minaccia i confini sociali e le regole della società degli espatriati. Katharine è una figura ambivalente, continuamente attratta dalle possibilità romantiche del Nord Africa e allo stesso tempo nostalgica dei costumi e delle maniere inglesi: «Her passion for the desert was temporary» (171), rivela il narratore, e mai ella avrebbe tollerato di morire senza nome, contrariamente ad Almásy.

Per il paziente inglese la questione dei confini è cruciale. La sua rassegna sulla cartografia del deserto scardina le rigide definizioni attraverso le quali vengono avanzate le rivendicazioni territoriali dell'Europa: il *topos* della mappa fa parte di un interesse più ampio per l'organizzazione dello spazio, che può essere collegato alla critica delle strutture di potere coloniali. L'ambientazione del romanzo mina i modi in cui le società impongono artificialmente forme e significati allo spazio. Come nel caso della villa, un gioiello d'arte, ma pericolosamente minata e in gran parte diroccata, le gerarchie e le divisioni convenzionali vengono abbattute.

Quanto afferma Almásy è altresì significativo: «Kip and I are both international bastards – born in one place and choosing to live elsewhere. Fighting to get back to or get away from our homelands all our lives» (176). Per questa figura “post-nazionalista”, il deserto sostituisce la patria: l'ambiente da lui apprezzato non ha confini, né città al suo interno, rifiuta divisioni artificiali e resiste alla normalizzazione cartografica. La situazione di Kip è diversa, poiché si tratta di un personaggio indiano formatosi in Gran Bretagna come sminatore, che a un certo punto giunge a manifestare un deciso atteggiamento anticoloniale e antibritannico, diventando l'emblema del soggetto marginalizzato (e desideroso di tornare alle origini). Il solo spazio in cui Almásy si sente a suo agio, “a casa”, è il deserto, e in questo senso egli rappresenta un “nuovo” modello identitario (Friedman 2008: 57). Comunque, la dislocazione e l'esilio sono i temi centrali del romanzo. Tutti i personaggi che si riuniscono a Villa San Girolamo sono rappresentanti della ibridità culturale che rifiuta i confini nazionali (Döring 2007).

3. «The sadness of geography»

Nel corso del romanzo, Ondaatje intreccia i ricordi di Almásy riguardanti le sue passate esplorazioni nel deserto con la sua condizione presente di paziente ustionato e ferito, curato da Hana, la devota infermiera canadese, in una villa italiana. Il deserto funge da sfondo ai ricordi di Almásy e da metafora delle complessità della memoria e dell'identità. All'inizio, il lettore è sommerso da

racconti affascinanti sui venti del deserto, sulle usanze dei popoli nomadi, sulle loro pratiche di guarigione e sul loro senso del tempo e del luogo. Accecato dalle ustioni, il paziente con le sue parole racconta odori, suoni e sapori, trasportando il lettore in ogni sua sensazione (il dolore è menzionato raramente) e fantasia erotica. Ma c'è anche una dimensione politica: i beduini hanno bisogno delle competenze del pilota in materia di armamenti militari per accoppiare i fucili con i proiettili, abbandonati nel deserto dalle varie guerre coloniali, e dunque lo curano e lo mantengono in vita perché è loro utile in termini di conoscenze.

Lo stesso schema basato sulla seduzione rivisita la storia degli esploratori del deserto negli anni Trenta: volevano credere che «there is God only in the desert. Outside of this there was just trade and power, money and war. Financial and military despots shaped the world» (Ondaatje 1993: 250), ossia che il deserto fosse un luogo puro e sacro, mentre al di fuori c'erano soltanto il potere, il denaro e la guerra. Queste forze, in effetti, avevano sempre guidato i loro passi, a partire dal finanziamento della Royal Geographical Society, e furono specialmente applicate dall'arrivo di Geoffrey Clifton, un ufficiale dell'*intelligence* britannica che si finge un ricco dilettante in viaggio con la moglie Katharine. Con lo scoppio della guerra, le spedizioni vengono interrotte e il lavoro di esplorazione viene riprogrammato per pianificare campagne militari: il testo dimostra l'impatto politico della passione per la scoperta.

Il netto contrasto tra il deserto mutevole, con i suoi venti, le dune di sabbia infuocate, le carovane infinite, e lo spazio sterile e delimitato degli stati europei sottolinea, forse, l'inconsapevolezza del paziente nei confronti del progetto che le sue esplorazioni hanno favorito, la sua incapacità di distinguere tra il "romantico" deserto nordafricano della sua immaginazione e la geopolitica. All'interno delle lotte di potere della Seconda guerra mondiale, la cartografia del deserto libico diventa un simbolo di appropriazione e di annientamento.

Per il paziente, il deserto è «that pure zone between land and chart between distances and legend between nature and storyteller» (246) la cui superficie cangiante rende insignificante ogni iscrizione culturale e dunque permette di comprendere la dimensione storicamente costituita della rivendicazione territoriale. Questa "zona pura" gli permette di vedere con rinnovata chiarezza il legame tra il narcisismo della cultura politica occidentale e le esigenze della cartografia imperiale: i confini della terra non sono mai i punti della mappa contro cui i colonizzatori spingono per allargare la loro sfera di influenza. Il potere imperiale iscrive il mondo a sua immagine e somiglianza, imponendo divisioni del lavoro e distinzioni di casta e razza, riproducendo la sua autorità attraverso le rappresentazioni concepite per conferire una legittimità all'accaparramento materiale delle risorse.

Secondo Almásy, il deserto non può essere rivendicato o posseduto. «In the desert, the tools of survival are underground: troglodyte caves, water sleeping within a buried plant, weapons, a plane. [...] Everywhere else out there was a

war» (175): le possibilità offerte da questo straordinario territorio sono molteplici, poiché esso ha la capacità di fagocitare elementi naturali e meccanici per poi renderli nuovamente disponibili. Le leggendarie tempeste di vento e sabbia del deserto seppelliscono e cancellano tutto ciò che è fermo, e la posizione remota fa sì che la propria nazionalità diventi “insignificante”. Nel deserto, Almásy diventa senza nazione e ben presto arriva a odiare le nazioni. Il paziente inglese dichiara che è «deformed by nation-states», e il suo amico e compagno di esplorazione del deserto, Maddox, muore «because of nations» (138)¹³. Mentre Almásy fa del suo meglio per diventare senza nazione come il deserto, infine forse comprende che sfuggire alla propria identità nazionale non è facile. Dopo che Katharine viene ferita nel Gilf Kebir e Almásy va a chiedere aiuto, l'esercito britannico si rifiuta di ascoltarlo perché è ungherese e Katharine muore nell'attesa. In seguito, Almásy guida una spia tedesca attraverso il deserto del Cairo durante la seconda guerra mondiale e, dopo che l'incidente aereo lo lascia ustionato mentre cerca di recuperare il corpo di Katharine, deve nascondere la sua identità per evitare la cattura. Diversamente dal deserto senza confini e senza possibilità di rivendicazione, Almásy non è mai in grado di recidere completamente i legami con la sua nazionalità, il che suggerisce che il nesso tra identità e nazionalità non può infine essere totalmente spezzato.

Secondo Sarah Ager (2020), per certi aspetti il deserto può anche corrispondere a un non luogo (164), nel senso attribuito da Marc Augé (1992) agli spazi di transito privi di connotazioni storiche e identitarie. I non luoghi, del resto, assumono un ruolo cruciale nel mondo contemporaneo perché sono aree di passaggio e di transizione e il deserto in questa prospettiva costituisce effettivamente un sito di attraversamento: al suo interno, nel romanzo di Ondaatje, avviene una sostanziale cancellazione (e trasformazione) dell'identità. La duplice connotazione del deserto come non luogo, dunque scevro di qualunque legame emotivo con la terra, si contrappone alla rappresentazione del deserto come casa. Questa opposizione richiama il contrasto fra spazio vuoto e luogo vissuto. È comunque evidente che Almásy percepisce il deserto come la sua dimora, prova un tale senso di appartenenza al luogo che gli rende del tutto estranea la stanza della villa in cui trascorre il tempo che lo separa dalla morte.

La transizione identitaria resa possibile dal deserto implica l'attraversamento delle frontiere: per Almásy spogliarsi degli abiti della nazione significa metaforicamente diventare apolide. Del resto, il paziente inglese non crede nella permanenza. Il paesaggio desertico tuttavia offre un caldo abbraccio all'esploratore-cartografo, e non solo grazie a Katharine: la protezione che gli fornisce ha anche una dimensione “professionale”, infatti gli permette di sopravvivere e di muoversi indisturbato al suo interno durante la guerra.

13 Il romanzo insiste sulla qualità distruttiva delle nazioni, come sottolinea Younis (1998: 4).

Il deserto libico si trasforma da regione primitiva, totalmente al di fuori della tecnologia, a zona plasmata dalle macchine da guerra. Inoltre, sembra un luogo in grado di cancellare la storia, dove si affrontano le proprie condizioni di insofferenza. Il sistema del sapere illuministico razionale si spezza e si dissolve in una sorta di pantano psicotico che spinge anche un ateo convinto come il paziente inglese a dire che c'è Dio solo nel deserto, dunque a identificare questo spazio come quello di una possibile utopia. Egli sembra tuttavia trovare piacere in un «moving in ancient time» essendosi «adapted into the breathing patterns of deepwater. His only connection with the world of cities was Herodotus, his guidebook, ancient and modern, of supposed lies» (Ondaatje 1993: 246). Il fatto che lo storico greco racconti vicende fantastiche e palesi menzogne non toglie autorità al suo testo, anzi ne rafforza il valore. In questo senso, lo scrittore utilizza un metodo che assomiglia alla costruzione di un archivio, che si espande gradualmente, incorporando elementi storici e immaginativi (Vadde 2012: 257-258).

La prospettiva di Clifton, invece, implica uno sguardo scientifico che comporta una perdita di intimità con il paesaggio e la sua storia che, in genere, gli altri esploratori mantengono, e serve invece i poteri militari. Il processo della mappatura va di pari passo con una oggettivizzazione dei fenomeni, mentre la commercializzazione delle mappe da parte di Almásy con i tedeschi in cambio di un aereo sottolinea ulteriormente la progressiva mercificazione del deserto. Ondaatje fa riferimento raramente agli indigeni ma presenta comunque il deserto come un'antica forza vivente che da una parte si oppone alla modernizzazione, ma dall'altra non riesce a resistere totalmente e la subisce, nella maniera peggiore.

Il deserto è un luogo in cui la sopravvivenza è impossibile, ma anche un riparo dal mondo. Almásy va a recuperare il corpo di Katharine, che la grotta ha preservato dalla decomposizione, e poi disseppe l'aereo di Maddox. Il velivolo riemerge gradualmente dalla sabbia nella notte fresca e il senso di isolamento dei due amanti appare unirli per sempre (Ondaatje 1993: 174). Ovunque, intorno, c'è la guerra. Questa è l'unica oasi di pace in cui l'amore può realizzarsi, paradossalmente anche se Katherine è morta proprio nel deserto e invece amava l'umidità: «She was a woman who had grown up within gardens, among moistness» (170).

La cultura di cui il protagonista si fa portatore è internazionale, e dominata dal legame con il passato: si evidenzia un rapporto inscindibile fra il Rinascimento, con gli umanisti impegnati a creare un nuovo mondo in grado di superare barriere e pregiudizi, in vista di una conoscenza onnicomprensiva, grazie a figure come Poliziano, Pico, Cusano, e il secondo dopoguerra che prelude alla postcolonialità e all'ibridazione. Il paziente, a sua volta, è l'espressione della contaminazione linguistica e culturale, è un esploratore e geografo, ha una formazione da orientalista, conosce le mappe e i venti, ma anche le armi, e nel suo bagaglio figurano le lingue e letterature, la storia antica e la propensione per

una modernità che si riappropria del passato per rivisitarlo e inglobarlo in una nuova visione del mondo.

Il deserto rappresenta la vastità delle culture e la necessità di comprenderle. Come nel Quattrocento nella villa si incontravano gli umanisti e annullavano le differenze di fronte all'assolutezza divina, il paziente nella vastità del deserto capisce l'inconsistenza di ogni dominio culturale (Viviani 2002: 116). Inoltre il deserto insegna la mutevolezza: una tempesta di sabbia può seppellire intere città, ci può essere terra dove una volta c'era acqua, tutto è relativo, instabile. Chi conosce la vastità del deserto e le distese sconfinite di sabbia non può accettare barriere. Sono le barriere, i confini, gli stati, che generano gli orrori della guerra. Maddox ne costituisce l'esempio, ma soprattutto il paziente, che viene segnato profondamente dalla guerra: il suo volto sfigurato ne diventa l'emblema. La sua identità misteriosa, e il fatto di essere sostanzialmente senza nome implicano il desiderio di cancellare il passato e la ricerca di una posizione "moderna"; inoltre il paziente cerca di insegnare ai due giovani Hana e Kip l'importanza della libertà culturale. La non appartenenza a un luogo fisso dai confini precisi è la principale aspirazione del paziente inglese. Il deserto gli ha insegnato a disprezzare i nomi e le frontiere. La guerra ha mostrato quanto devastante sia stata la suddivisione in confini e la nomina, che implica sempre una contrapposizione. Hana, in una lettera in cui anela al ritorno a casa dopo l'esperienza devastante del conflitto in Italia, domanda alla matrigna Clara: «Do you understand the sadness of geography?» (Ondaatje 1993: 296). *The English Patient* rivisita la questione del desiderio di liberazione del soggetto occidentale dalle esigenze della forma sociale, dell'identità nazionale e delle geografie fisse (Papayanis 2005: 222). Questa regione non è né reale né fittizia: il mondo sembra sospeso in uno spazio ontologicamente instabile (Mahmutović 2012: 83).

La «tristezza della geografia» può richiamare la «lezione del deserto», ossia l'esortazione verso una libertà che è anche un superamento dei confini, territoriali, culturali, emotivi; le griglie, le norme, i punti che uniscono le mappe non hanno più ragione d'essere. Fra le dune si fondono e si dissolvono geografia, storia e immaginazione; il deserto diventa l'emblema della contaminazione: al suo interno, l'identità viene continuamente rinegoziata e ibridata. La sabbia costituisce un rifugio, una protezione rispetto ai conflitti che si verificano a causa delle contrapposizioni nazionali. Tuttavia, essendo privo di confini, o forse proprio perché manca di demarcazioni e di stabilità, il deserto da sito utopico può trasformarsi in un luogo potenzialmente letale.

Bibliografia

- Ager, Sarah. "A Geocritical Approach to the Role of the Desert in Penelope Lively's *Moon Tiger* and Michael Ondaatje's *The English Patient*." A cura di Tally, Robert Jr. *Spatial Literary Studies. Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*. New York: Routledge, 2020. 164-174.
- Augè, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris: Bernard Grasset, 1986.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- Brazzelli, Nicoletta. *Topografie letterarie. Paradigmi dell'immaginario da Shakespeare a Naipaul*. Milano: Mimesis, 2017.
- Capeloa Gil, Isabel. "A Question of Scale? Láslo Almásy's Desert Mapping and its Postcolonial Rewriting." *Journal of Romance Studies* 11.1 (2011): 63-77.
- Cook, Rufus. "'Imploding Time and Geography': Narrative Compressions in Michael Ondaatje's *The English Patient*." *Journal of Commonwealth Literature* 33.2 (1998): 109-125.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- Döring, Tobias. "Michael Ondaatje: *The English Patient*: A Family of International Bastards." *A History of Postcolonial Literature in 12½ Books*. A cura di Döring, Tobias. Trier: WVT, 2007. 195-213.
- Forsyth, Isla. "Desert Journeys: from Exploration to Covert Operations." *The Geographical Journal* 182. 3 (2016): 226-235.
- Friedman, Rachel D. "Deserts and Gardens: Herodotus and 'The English Patient'." *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 15.3 (2008): 47-84.
- Hilger, Stephanie H. "Ondaatje's *The English Patient* and Rewriting History." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 6.3 (2004). <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol6/iss3/5>. Consultato il 24 feb. 2025.
- Kelly, Saul. *War and Politics in the Desert: Britain and Libya during the Second World War*. London: Silphium P., 2010.
- Kingsepp, Eva. "The Second World War, Imperial, and Colonial Nostalgia: The North Africa Campaign and Battlefields of Memory." *Humanities* 7.113 (2018).
- Kluevick, Ursula. "Waters of Paradise: *The English Patient*." *Projections of Paradise. Ideal Elsenheres in Postcolonial Migrant Literature*. A cura di Ramsey-Kurz, Helga, and Geetha Ganapathy-Doré. Amsterdam and New York: Rodopi, 2012. 183-198.
- Kubassek, János, e János Puskás, Gábo Tóth, Lenner Tibor. "The world-famous desert researcher, geographic explorer László Almásy, who explored the last white spots in the Sahara. 'The English Patient'." *Dynamiques environnementales* 39/40 (2017): 104-121.

- Jasper, David, e David Klemm. "Wanderings in the Desert: From the Exodus to 'The English Patient'." *Literature & Theology* 18.2 (2004): 153-168.
- Joly, Fernand, e Guilhem Bourrié. A cura di *Mankind and Desert 1. Deserts, Aridity, Exploration, and Conquests*. London; New York: Iste, Wiley, 2020.
- Lobnik Mirja. "Echoes of the Past: Nomad Memory in Michael Ondaatje's *The English Patient*." *South Atlantic Review* 72.4 (2007): 72-108.
- Mahmutović, Adnan. *Ways of Being Free Authenticity and Community in Selected Works of Rushdie, Ondaatje, and Okri*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2012.
- Marinkova, Milena. *Michael Ondaatje: Haptic Aesthetics and Micropolitical Writing*. New York and London: Continuum, 2011.
- Mehta, Julie Banerjee, e Harish C. Mehta. A cura di *Between Homelands in Michael Ondaatje's Fiction*. London and New York: Routledge, 2024.
- Morgan, Maggie M. "The English Patient: From Fiction to Reel." *Aliji: Journal of Comparative Poetics* 18 (1998): 159-173.
- Novak, Amy. "Textual Hauntings: Narrative History, Memory, and Silence in *The English Patient*." *Studies in the Novel* 36.2 (2004): 206-231.
- Ondaatje, Michael. *The English Patient* (1992). London: Picador, 1993.
- Papayanis, Marilyn Adler. *Writing in the Margins. The Ethics of Expatriation from Lawrence to Ondaatje*. Nashville: Vanderbilt UP, 2005.
- Pesch, Josef. "Post-Apocalyptic War Histories: Michael Ondaatje's *The English Patient*." *ARIEL: A Review of International English Literature* 28.2 (1997): 117-139.
- Rosenhan, Claudia. "'Blinded by the Light': Exploring the Desert as Luminous Landscape." A cura di Osuna, Celina, e Tynan, Aidan. *Storied Deserts. Reimagining Global Arid Lands*. London: Routledge, 2024. 68-85.
- Sadashige, Jacqui. "Sweeping the Sands: Geographies of Desire in *The English Patient*." *Literature/Film Quarterly* 26.4 (1998): 242-254.
- Spinx, Lee. *Michael Ondaatje*. Manchester; New York: Manchester UP, 2009.
- Spurr, David. *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration*. Durham; London: Duke UP, 1993.
- Tally, Robert Jr. *Literary Cartographies. Spatiality, Representation, and Narrative*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Török, Zsolt G. "The 'English' patient, fools, foxes and rats: exploration, mapping and war in the Libyan." Desert Symposium on "Shifting Boundaries: Cartography in the 19th and 20th centuries." Portsmouth University, Portsmouth, United Kingdom, 10-12 September 2008. ICA Commission on the History of Cartography. International Cartographic Association (ICA-ACI). <https://history.icaci.org/wp-content/uploads/2016/09/Torok.pdf>. Consultato il 24 feb. 2025.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. "The English Patient: 'Truth is stranger than fiction?'" *Essays on Canadian Writing* 53 (1994): 141-153.

- Tynan, Aidan. *The Desert in Modern Literature and Philosophy. Wasteland Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2020.
- Vadde, Aarti. "National Myth, Transnational Memory: Ondaatje's Archival Method." *NOVEL: A Forum on Fiction* 45.2 (2012): 257-275.
- Viviani, Valerio. *La storia e le storie: quattro romanzi contemporanei*. Pisa: Pacini Editore, 2002.
- Younis, Raymond A. "Nationhood and Decolonization in *The English Patient*." *Literature/Film Quarterly* 26.1 (1998): 2-9.

Identità ai margini tra Isole Faroe e Danimarca. Una lettura del romanzo \emptyset di Siri Ranva Hjelm Jacobsen

Andrea Meregalli

Università degli Studi di Milano

ORCID: 0000-0002-6432-9513

DOI: 10.54103/milanoup.226.c683

Abstract: Nel suo romanzo d'esordio \emptyset (2016; *Isola*), la scrittrice danese Siri Ranva Hjelm Jacobsen intreccia i punti di vista di differenti generazioni di migranti, dai nonni della voce narrante, trasferitisi dalle Isole Faroe in Danimarca negli anni '40 del Novecento, alla prospettiva attuale della narratrice, appartenente alla "terza generazione". Questo studio si concentra su quest'ultima, indagando le principali problematiche che emergono nel tentativo di delineare e definire la propria identità e il proprio senso di estraneità ai margini tra Danimarca e Isole Faroe. Tra gli aspetti più rilevanti emergono le relazioni familiari e le memorie condivise; la percezione di sé in contrasto con lo sguardo altrui; l'anelito a un luogo che sia "casa"; il ruolo della lingua come fattore identitario; il mito dell'isola come metafora per la ricerca e la posizione della narratrice in relazione al mondo e agli altri.

Parole chiave: letteratura danese, Isole Faroe, identità, autofiction, migranti di terza generazione, lingua come fattore identitario

Abstract: In her debut novel \emptyset (2016; *Island*), the Danish author Siri Ranva Hjelm Jacobsen presents the perspectives of different generations of migrants, from the narrator's grandparents, who moved from the Faroe Islands to Denmark in the 1940s, to the present third-generation perspective of the first-person narrator. This essay focuses on the latter, investigating some fundamental issues in the narrator's attempt to outline and define her identity and sense of 'otherness' on the boundary between Denmark and the Faroe Islands. The most relevant aspects include her relationship with her family and their shared memories, her self-perception as opposed to other people's viewpoints, her search for a 'home', the role of language as an identity-defining factor, the myth of the 'island' as a metaphor for the narrator's inquiry and her position in relation to others.

Keywords: Danish literature, Faroe Islands, identity, autofiction, third-generation migrants, language as identity factor

1. Introduzione: generazioni di migranti

Siri Ranva Hjelm Jacobsen (n. 1980) esordisce nel 2016 con il romanzo *Ø* (*Isola*), la cui ispirazione trae origine dalla propria esperienza personale e familiare. I nonni materni si trasferirono infatti dalle Isole Faroe¹ in Danimarca poco prima della seconda guerra mondiale (Baggesgaard 2016). La scrittrice appartiene quindi alla “terza generazione”, una condizione esplicitamente descritta in prima persona dalla narratrice di *Ø*:

La migrazione si compie in tre generazioni. La prima avverte il bisogno e porta in sé la volontà, l'ostinazione: una pietra pesante che si sposta con le proprie forze. L'incomprensibile in questo. [...]

La generazione successiva forse sta a gambe divaricate sulla distanza, finché qualcosa s'incrina e allora si sente doppiamente sbagliata, senza nessuna lingua, doppiamente sola. Oppure corre veloce il doppio [...]. Questa generazione sta ancora pagando il viaggio.

Poi arriva la terza. Il frutto di tutto il processo. [...] Le radici trepidano e [cercano]. Portano particelle morte di un'altra terra.

La terza generazione è una coperta troppo corta: è totalmente disinvolta e libera da condizionamenti culturali oppure è a casa solo per metà, padroneggia a metà la lingua, si costruisce un'identità nel solco dell'aratro sulla roccia, porta la data d'arrivo del suo sangue impressa sulla fronte come un tatuaggio, ma è un tatuaggio che si è fatta da sé, con la biro, e pronuncia il proprio nome con orgoglio tra gli stranieri, a mezza voce tra i compatrioti.

La generazione povero-me, sono-solo. La generazione né-né. La terza è una generazione invisibile, teorica, la cui pelle si confonde con la tappezzeria, e che lo sappia o no, si porta dentro il viaggio come una perdita. (77-79)³

1 Si usa la versione più diffusa internazionalmente del toponimo, derivata dall'inglese Faroe Islands. Il nome in lingua faroese è Føroyar, in danese Færøerne.

2 Le citazioni sono tratte da Hjelm Jacobsen 2016 (per l'originale danese) e 2018 (per la traduzione italiana di Maria Valeria D'Avino), cui rinviano le indicazioni di pagina. In singoli casi si ritiene utile, ai fini di questa analisi, optare per una traduzione più aderente al testo originale intervenendo con modifiche segnalate tra parentesi quadre.

3 «Migration sker over tre generationer. Den første generation mærker noden og bærer viljen, uskånsomheden: en tung sten der flytter sig ved egen kraft. Det ubegribelige ved dét. [...] Generationen efter står måske og kræver over afstanden, indtil noget sprækker, og bliver dobbelt-dårlig, intetsproget, dobbelt-alene. Eller den løber dobbelt så stærkt [...]. Den generation betaler stadig af på overfarten./ Så kommer tredje generation. Fruften af det hele. [...] Rødderne firmer og søger. Bærer på døde partikler af en anden jord./ Den tredje generation stumper, den er helt cool og kulturfri, eller den er halvhjemme, halvdårligsproget, laver sig en identitet i stenens pløjesor, bærer sit blods indrejetidspunkt som en tatoering i panden, men med kuglepen, selvstemplet, og siger sit navn stolt blandt fremmede, lavt blandt landsmænd./ Generation lille-mig, mig-alene. Generation hverken-eller. Tredje generation er usynlig, teoretisk, hvis huden da matcher tapetet – og den ved det, eller den ved det ikke, men den bærer overfarten i sig som tab» (87-89).

L'opera racconta le vicende di due donne, la narratrice e la nonna Marita, le cui storie si sviluppano in capitoli alternati senza regolarità. I due percorsi si muovono però in direzioni opposte: la nonna si sposta dalle isole natali alla Danimarca, seguendo il marito Fritz, che si trasferisce per cercare migliori condizioni di vita; la narratrice compie invece un percorso inverso, dalla Danimarca alle Isole Faroe, in un viaggio che si sviluppa tanto nello spazio quanto nella memoria familiare e nelle emozioni individuali, nel tentativo di recuperare il retaggio faroese come tassello fondamentale della propria identità.

Il testo si colloca pertanto a cavallo di due generi popolari nella narrativa danese contemporanea, il romanzo familiare, che in questo caso ruota in particolare intorno ai nonni e al resto della famiglia, e la *autofiction* attraverso la narrazione in prima persona. L'autrice, in realtà, rifugge dall'essere incasellata in questa, come in qualsiasi altra definizione costrittiva e restrittiva: «Non vuole servire da spiegazione per il suo libro e spera che non venga incluso nel dibattito sulla *autofiction* che sembra spuntare in sempre più contesti. Spera anche che lei o il libro non cadano in qualcun'altra delle "caselle" letterarie in cui si rischia di finire come scrittori» (Baggesgaard 2016)⁴. Tra queste "caselle" vi è, non ultima, quella di "letteratura della migrazione"⁵, contro cui, del resto, si ribellano molti autori annoverati sotto questa etichetta, le cui opere, negli ultimi tre decenni, hanno alimentato il dibattito culturale e rinnovato il panorama letterario dei Paesi nordici (Gröndahl 2007: 27⁶; Ciaravolo 2019: 884-885). Hjelm Jacobsen si dedica del resto a tematiche differenti nei suoi romanzi successivi, *Havbrevene* (2018; *Lettere tra due mari*) e *Dafnesyndromet* (2021; *La sindrome di Dafne*), ma certamente vi sono evidenti punti di contatto tematici tra *Ø* e altri testi della letteratura della migrazione, come le riflessioni su «identità e diversità, presente e memoria, casa e "altrove", [...] l'autobiografismo [...] in quanto sforzo di ricomporre in un disegno coerente un'immagine di sé divisa e molteplice» (Ciaravolo 2019: 886).

Non vanno però trascurate anche importanti differenze rispetto a questa corrente. Innanzitutto, appartenendo alla terza generazione, nata e cresciuta in Danimarca, con il danese come lingua madre, l'autrice stessa viene percepita come "danese" (Baggesgaard 2016). Del resto, il criterio di classificazione come scrittore con un "background di migrazione" non viene applicato nello stesso

4 «Hun vil ikke tjene som forklaring til sin bog og håber ikke, den kommer til at indgå i debatten om autofiktion, som synes at dukke op i stadig flere sammenhænge. Hun håber heller ikke, at hun eller bogen ryger i nogen andre af de litterære 'kasser', man som forfatter risikerer at ende i» (la traduzione è di chi scrive).

5 All'interno del vasto panorama degli studi condotti in materia negli ultimi decenni, un'utile sintesi delle questioni fondamentali si trova ancora in Nilsson 2008.

6 Riprendendo la terminologia di Rantonen e Savolainen (2002), Gröndahl definisce *tokenism* il meccanismo per cui un autore è acclamato e promosso a livello nazionale in quanto rappresentante e portavoce di una minoranza o di un gruppo etnico, come nel caso dello scrittore svedese del Tornedal Mikael Niemi.

modo a tutti gli autori e le autrici di origine straniera o nati all'estero, per esempio se il paese d'origine fa parte dell'Europa nord-occidentale (Trotzig 2005: 108). Ancora più particolare è il caso delle Isole Faroe, legate da secoli alla Danimarca, con cui oggi costituiscono una sorta di “regno unito” (il termine danese è *Rigsfællesskabet*, che comprende anche la Groenlandia), all'interno del quale godono dal 1948 di un'ampia autonomia politica. Inoltre, rispetto ad altre esperienze, che si concentrano per lo più sull'inserimento nel contesto d'arrivo – in questo caso, la Danimarca –, Hjelm Jacobsen opera un'inversione di direzione, rivolgendo lo sguardo verso il punto di partenza – le Isole Faroe –, con una tensione che deriva non tanto da imposizioni esterne operate dalla società circostante, quanto da un'esigenza interiore, che tenta di trovare soluzione in termini più personali e lirici.

D'altro canto, la narratrice di *Ø*, come abbiamo visto, dichiara esplicitamente la propria appartenenza alla terza generazione, riconoscendosi quindi parte e portavoce di una “letteratura minore” – termine coniato da Deleuze e Guattari (1975) per l'opera di Kafka ma in seguito ampiamente utilizzato in altri contesti – nella quale tutto viene letto in chiave politica, indipendentemente dalla volontà degli autori, mentre nelle “grandi letterature” è l'elemento individuale a essere centrale (cfr. Deleuze e Guattari 1975: 30; Gröndahl 2007: 22). A fondamento del concetto di letteratura minore, Deleuze e Guattari (1975: 33-35) pongono, tra l'altro, un meccanismo di “deterritorializzazione”, per cui l'autore scrive nella propria lingua come se fosse una lingua straniera, un procedimento al cui cuore si colloca la dimensione del desiderio: «La littérature est envisagée comme le langage par excellence du désir» (Klein 2018: 74).

Proprio questa dimensione del desiderio e la riflessione sulla lingua come fattore identitario risultano concetti chiave per comprendere il testo di Hjelm Jacobsen, in cui la nostalgia e l'anelito a un luogo che la narratrice possa considerare “casa” (Baggesgaard 2016) si scontrano con un divario incolmabile, tanto che, come si vedrà, il luogo geografico, fisico e reale, finisce per confondersi con luoghi mitici e inafferrabili. Per mettere in luce questi aspetti nella loro complessità tematica e nel loro sviluppo narrativo, l'analisi che segue si concentra, in particolare, sulla narratrice e sulla sua prospettiva, evidenziando, quando risulta opportuno, parallelismi con altre figure del romanzo a livello intergenerazionale. Dapprima ci si sofferma sulle forme in cui si manifesta il “desiderio di casa”, per poi mettere in luce la questione linguistica come uno degli ostacoli più significativi che si frappongono al raggiungimento di questa meta, non tanto sul piano geografico quanto su quello interiore e identitario; infine si affronta la dimensione “mitica” quale strumento per tentare di decifrare e rappresentare una realtà sfuggente⁷.

7 Ringrazio i revisori anonimi che con i loro commenti e suggerimenti hanno contribuito all'approfondimento di questo studio, i cui eventuali limiti restano mia unica responsabilità. Sono anche grato a Mette Vedsgaard Christensen, per l'aiuto nel reperire alcuni materiali, e a

2. Desiderio di casa

Nel delineare le relazioni tra identità prototipiche danesi e faroesi il romanzo evoca una serie di stereotipi sviluppati nella lunga consuetudine tra i due popoli. Per esempio, fra i tratti che, agli occhi danesi, caratterizzano i faroesi sono citati la maggiore, soverchia, importanza attribuita ai rapporti familiari; la scarsa qualità del gioco del calcio, oggetto di bonario dileggio; l'amore per le ballate, il genere per eccellenza della letteratura faroese, tramandato per secoli in forma orale e accompagnato da musica e danze, come avviene al settantesimo compleanno del nonno (Hjelm Jacobsen 2016: 209-218; 2018: 185-192). Sono temi che si prestano anche a note umoristiche, come in una scena all'aeroporto:

Sotto un grande cartello con la scritta VIETATO FUMARE c'era un gruppetto di faroesi che fumava. Uno aveva con sé un posacenere. Pesante, di ceramica color crema. [...] Sollevai il mio accendino come un biglietto d'ingresso di plastica arancione, e fummo ammessi nel gruppo. (22)⁸

Tra le caratteristiche tipiche, e dunque riconoscibili, della letteratura faroese moderna, si possono annoverare «l'identificazione con la natura delle isole e la prospettiva nostalgica» (Contri 2019: 378), che accomuna personaggi e scrittori. Non stupisce dunque che anche in quest'opera abbia un ruolo di primo piano il paesaggio, di cui sono citati gli elementi più distintivi, come le montagne, in netto contrasto orografico con la piatta Danimarca, e le pecore, da cui l'arcipelago prende il nome, che etimologicamente significa «Isole delle pecore»⁹. È significativo che fin dal primo capitolo s'incontrino diversi elementi del paesaggio, presentati dalla prospettiva della nonna:

[G]uarda giù dalla montagna, verso il villaggio, che è azzurro nella notte d'agosto, e le pecore, simili a pietre nell'erba mossa dal vento. (11)¹⁰
I pini sono giovani e rachitici. Battuti dal vento./ Sente il rumore. (12)¹¹
Il sapore di resina le riempie la bocca e aggricia le gengive. Ha morso una pigna, poco prima. (13)¹²

Luca Gendolavigna per aver condiviso, già prima della pubblicazione, i risultati del suo lavoro (Gendolavigna 2025), verso cui sono debitore per alcuni spunti metodologici.

- 8 «Under et stort skilt med RYGNING FORBUDT stod en klynge færinger og røg. Én havde medbragt askebæger. Et tungt, cremehvidt et. [...] Jeg løftede min lighter som en plasticorange billet, så blev vi lemmed ind» (22).
- 9 Questo aspetto, come altri, apre il testo a una lettura ecocritica che certamente può dare frutti significativi, ma che esula dagli obiettivi di questo contributo. Al tema ecologico, del resto, la scrittrice dedica in modo più esplicito la sua opera seguente, il citato romanzo *Havbrevene*.
- 10 «Hun [...] ser ned over fjeldet på bygden, der er blå i augustnatten, og fårene, som ligner sten i det løbende græs» (9).
- 11 «Fyrretræerne er rakkede og unge. Forblæste./ Hun hører lyden» (10).
- 12 «Smagen af harpiks fylder i munden, rimper gummerne sammen. Hun bed i en fyrrekogle, det var før» (11).

Il vento le *accarezza* incerto il viso, la pelle umida. Il primo passo [in discesa] è una scossa alla pianta del piede che si propaga alla gamba fino al bacino. (14)¹³

In certi punti l'erba è ancora alta, in altri è già stata ammicchiata con i rastrelli. Il profumo è fresco. (14)¹⁴

Come si può osservare nei passi citati (il corsivo è aggiunto), l'esperienza della natura coinvolge tutti i sensi di Marita, pervadendola e sottolineando come lei stessa sia parte integrante di questo luogo che sta per lasciare. Questa condizione simbiotica si contrappone alla distanza dell'io narrante, cresciuta in Danimarca, la cui conoscenza delle isole è in larga parte mediata dal racconto altrui: «Molti anni dopo *abbi*, il mio nonno materno, pianterà il dito su una di queste case in una foto in bianco e nero e “qui”, dirà, “è qui che abitiamo”» (14-15)¹⁵. Ma è proprio da questa esperienza indiretta che nasce il desiderio, anzi la necessità del contatto: «Avevo bisogno di respirare. Del profumo dell'aria faroese» (23)¹⁶.

Delle isole è subito messa in luce la marginalità da diversi punti di vista. Innanzitutto una marginalità geografica, misurata rispetto alla “centralità” della Danimarca. Vágur, l'isola più meridionale, è definita «il primo [posto] che s'incontra arrivando dal resto del mondo» (12)¹⁷. Ad essa si lega una marginalità di carattere culturale, valida soprattutto per la generazione dei nonni, quando i legami con l'Europa consistevano in parole inglesi che i pescatori imparavano incrociando pescherecci britannici, e in oggetti come i bicchieri di cristallo francesi o boemi presenti in ogni casa, benché la popolazione partecipasse anche agli eventi della storia, dalla seconda guerra mondiale ai movimenti per l'indipendenza. È però su un piano più intimo e personale che nel testo si misura la distanza. Quell'immagine che il nonno addita riconoscendovi “casa”, e che tale rimane nel lessico familiare attraverso le generazioni, va perdendo il suo concreto valore affettivo e simbolico nel passaggio dall'una all'altra:

Omnia era morta l'inverno prima e *abbi* era smarrito, fragile. Aveva nostalgia del Nord. Quando arrivarono le vacanze, volammo tutti insieme a casa. Dicevamo così, da sempre. A casa, sulle isole. A casa, a Suðuroy. A casa, a Sørvágur.

Mia madre è nata a Vordingborg, io nel più grande ospedale di Copenhagen. Si fanno tanti discorsi, su cosa sia casa. Uno stato d'animo, le persone che s'incontrano, roba del genere. Per me erano solenni stronzate. Roba da cosmopoliti con lo zaino in spalla, che parlano con la bocca piena di terra, piena di carne. Che vanno in giro a masticare il mondo.

13 «Vinden famler ved hendes ansigt, den svedige hud. Nedstigningens første skridt er et stød fra fodsålen, op gennem benet til bækkene» (13).

14 «Noget af græsset i indmarken står stadig højt, andet ligger revet sammen i bunker. Duften er saftig» (13).

15 «Mange år senere vil abben, min morfar, plante sin finger på et af disse huse på et sort-hvidt fotografi og “der,” vil han sige, “der bor vi.”» (13-14).

16 «Jeg længtes efter luften. Duften af færøsk luft» (23).

17 «[D]et første landskab, man kommer til fra resten af verden» (10).

Casa è un toponimo, pensavo. Un nome geografico. (146-147)¹⁸

Dopo la morte dei nonni, l'io narrante torna con i genitori alle Faroe. Come emerge nel romanzo, l'idea del ritorno è avanzata dalla madre, che tuttavia interpreta anche il bisogno della figlia di una riconnessione con le isole. La forza di questo incontro, che è affrontato ora dalla protagonista con diversa consapevolezza rispetto al passato, emerge dirompente già nella descrizione dell'arrivo in aereo:

Il volo da Copenaghen a Vágur è breve, ma l'atterraggio sembra eterno. La montagna *si appoggia di peso* contro l'apparecchio. Il verde [riempie] il finestrino. *Irrompe all'interno*. Nell'ultimo tratto chiusi gli occhi. Se ci sono pecore al pascolo, si fa in tempo a vedere le fessure gialle degli occhi per una frazione di secondo prima di proseguire in volo radente. (21-22; corsivo aggiunto)¹⁹

Se Marita è parte integrante del paesaggio faroese, la narratrice sembra sopportarne a fatica il peso. Il suo contatto è segnato dalla scissione tra un senso di estraneità e il desiderio di appartenenza. I parenti della nonna le sono sempre apparsi estranei, stranieri, e lei e i suoi genitori si trovano tra di loro come «gli ospiti del sangue, la dispersione biologica della migrazione» (63)²⁰. I due gruppi sono in netta contrapposizione, o almeno così li percepisce la narratrice: solo lei e il padre hanno difficoltà a dormire per le notti troppo chiare; solo lei non conosce il nome della bisnonna perché tutti lo danno per scontato e non osa chiederlo; indossa un giaccone pesante mentre i locali portano maglie sportive colorate e leggere, apparendo «evidentemente una turista» (71)²¹. È il paradosso di una famiglia cui si è legati geneticamente ma che risulta sfuggente come un gruppo di sconosciuti di cui si faticano a ricordare i nomi: «Era come avere a che fare con un mucchio di documenti. Incontrare la propria famiglia come un compito a casa, che non avevo fatto» (87)²².

18 «Omman var død i vinteren. Abben var forvirret, porøs. Han længtes nordpå. Da det blev ferie, fløj vi alle sammen hjem. Sådan hed det, sådan har det altid heddet. Hjemme på øerne. Hjem til Suðuroy. Hjemme i Sørvágur. / Min mor er født i Vordingborg, jeg er født på Riget. Man siger så meget om, hvad hjem er. En tilstand, de mennesker man møder, den slags. Jeg tænkte, at det var pis. Noget kulturfremmede backpackere siger, med munden fuld af jord, af kød, mens de smasker sig gennem verden. / Hjem er et toponym, tænkte jeg. Et stednavn» (163-164).

19 «Turen fra Kastруп til Vágur er kort, men indflyvningen føles endeløs. Fjeldet læner sig tungt mod maskinen. Det grønne fylder vinduet. Rækker ind. Jeg lukkede øjnene det sidste stykke. Hvis der går får, kan man nå at se de gule øjenslidser, et splitsekund før vingerne skraber forbí» (22).

20 «[B]lodgæsterne, migrationens biologiske frøsætning» (69).

21 «[I]ndiskutabelt en turist» (78).

22 «Følelsen var en bunke dokumenter. At møde sin familie som lektier, man ikke lige havde fået læst» (97).

Nonostante questo disagio, non viene meno, anzi forse proprio per questo si rafforza il suo desiderio di appartenenza. Per esempio è orgogliosa del fatto che le Faroe non abbiano un carcere di massima sicurezza e si risente quando il padre prende in giro bonariamente la popolazione locale. Quando incontra un gruppo di turisti, pur sentendosi in generale lei stessa una turista, approfitta della sua posizione di relativo vantaggio per prendersi una piccata rivincita morale: «Dissi loro con gli occhi che [qui] eravamo stanchi di turisti schiamazzanti nella nostra notte» (123)²³.

3. Lingua e identità

Le Isole Faroe, inizialmente abitate da coloni norvegesi nel corso del medioevo, rimasero parte della Danimarca quando la Norvegia passò alla Svezia (1814), costituendo prima una provincia e, dal 1948, come si è visto, un territorio con autonomia di governo. Questo fece sì che per secoli il danese fosse l'unica lingua scritta, usata dalla Chiesa e dall'amministrazione, mentre i dialetti faroesi erano riservati alla comunicazione orale. La conquista di spazio e prestigio da parte del faroese è stata lunga e complessa, rivendicata nel corso dell'Ottocento, ma sancita ufficialmente solo nel 1939, quando le due lingue furono poste, giuridicamente, sullo stesso piano, permettendo, nel secondo Novecento, un passaggio da diglossia a bilinguismo. Oggi la popolazione è bilingue dano-faroese, ma la lingua danese ricopre ancora un ruolo "postcoloniale", essendo ampiamente diffusa, e tollerata, in ambiti come il sistema scolastico e i mezzi di comunicazione, mentre i danesi che risiedono nelle isole non sentono in genere la necessità di apprendere la lingua locale (Hagström 1997; Jacobsen 2003: 154-159; Vikør 2005: 2111-2113).

Dei rapporti tra le due lingue intorno alla metà del Novecento si trovano chiare tracce nella quotidianità della generazione dei nonni descritta nel romanzo. Se nel 1939 il pastore parla ancora danese durante le funzioni religiose, per i faroesi di quella generazione il danese è la lingua dei banchi di scuola, più adatta alla letteratura che alla conversazione quotidiana. Il danese parlato nelle isole, fortemente influenzato dal faroese, è noto come *gotudansket* (Poulsen 1993) ed è la varietà che troviamo parlata dai familiari della narratrice: «Distribuivano colpetti sulle guance e si rimbeccavano ostentatamente in danese su chi di noi pronipoti fosse venuto su più bello. [...] Tutti quelli che si alzarono parlavano un lento e cantilenante dano-faroese [*gotudansk*]» (186)²⁴. Di converso, il ruolo

23 «Med øjnene sagde jeg dem, at her var vi trætte af turister, der gik omkring og larmede i vores nat» (138).

24 «De klappede kinder og mundhuggedes demonstrativt på dansk om, hvem af os grandkusiner der var vokset kønnet til. [...] Alle, der rejste sig, talte det langsomme, nynnende *gotudansk*» (210).

centrale del danese nell'istruzione fino alla fine degli anni '30 fa sì che il nonno non sia in grado di scrivere nella propria lingua:

Ragnar, che Dio lo benedica, scrive come parla, nel modo spiccio e un po' brusco dei faroesi del sud.

Fritz ripensa [...] al proprio danese impeccabile imparato sui banchi di scuola, del quale a dire il vero è sempre stato piuttosto orgoglioso. Conosce anche l'inglese e il tedesco, ma non sa scrivere in faroese. Una volta usava così, s'imparava a scrivere solo il danese. Non gli aveva mai dato fastidio, prima d'ora. (177-178)²⁵

Nel contesto di questa storia linguistica s'innesta la riflessione della narratrice sulla propria esperienza individuale con la lingua faroese, un tassello fondamentale per la costruzione e percezione della propria identità.

In effetti il discorso sulla lingua è centrale nella letteratura della migrazione per il suo "potere simbolico" (Bourdieu 1991: 165) nel definire l'identità all'interno del contesto e della rete di relazioni sociali. La crescente visibilità, anche in letteratura, di lingue minoritarie e multietnoletti ha portato a un "postmonolinguisimo", cioè al superamento del "paradigma monolingue" affermatosi con gli stati nazionali ottocenteschi (Yildiz 2012: 4-5). I testi letterari multilingui diventano uno spazio per la costruzione dell'identità (Jonsson 2012, 226) attraverso un uso consapevole di varietà linguistiche in quelli che Le Page e Tabouret-Keller (1985) hanno definito *acts of identity*.

Nel romanzo di Hjelm Jacobsen incontriamo la relazione tra una lingua "coloniale" (Jacobsen 2003) e una che storicamente le è stata subordinata in relazione diglossica, ma il superamento del paradigma monolingue avviene, per così dire, nella direzione opposta rispetto a quella solitamente mostrata dalle letterature nordiche della migrazione, in cui è rappresentato il conflitto, anche linguistico, tra background d'origine e cultura d'arrivo (Gendolavigna 2025, 9-11, 25-35). Al centro dell'interesse qui non c'è l'uso di una lingua o varietà linguistica svantaggiata rispetto alla lingua dominante, come nel caso, per esempio, delle lingue madri dei gruppi migranti. I passi citati mostrano come, per l'io narrante che si relaziona alla famiglia dei nonni, sia invece la lingua postcoloniale, il danese, a diventare un ostacolo per la piena identificazione, rappresentata anche dalla lingua faroese. Il rapporto di potere, nel contesto dell'arcipelago e nelle relazioni familiari della narratrice, appare rovesciato: il faroese acquisisce centralità, con un forte valore simbolico, mentre il danese è ciò che marca estraneità e marginalità.

25 «Ragnar, velsign ham, skriver, som han taler, på et brysk og ligefremt suðurmål./ Nu tænker Fritz [...] på sit eget fejlfrie skoledansk, som han nu ellers altid har været så stolt af. At han kan dét, engelsk og tysk, men skrive færøsk kan han ikke. Sådan var det engang, man lærte jo bare skriftlig dansk. Det har aldrig generet ham før» (201).

Yildiz individua diverse forme di multilinguismo nei testi letterari:

from authors writing in two or more languages (such as Samuel Beckett, Yoko Tawada), writing in a so-called nonnative language (such as Joseph Conrad, Edwige Danticat), to mixing different languages in one text (such as James Joyce, Gloria Anzaldúa), to simply being multilingual, while writing in one language (such as Anita Desai). (2012: 15)

Nel presente caso la lingua della narrazione è il danese. Il faroese emerge attraverso fenomeni di code-switching, come l'uso di singoli termini faroesi, già incontrati nei passi citati sopra, primi fra tutti *omma* “nonna” e *abbi* “nonno”, integrati fono-morfologicamente e non rilevati dal corsivo nell'originale. Ma il code-switching è presente soprattutto nei dialoghi. Eriksson e Haapamäki (2011) distinguono tra code-switching “manifesto” e “latente”, di cui il primo affianca esplicitamente due o più lingue o varietà linguistiche, allorché il secondo si serve di commenti metalinguistici da parte del narratore per segnalare cambi di codice. Quest'ultima è la strategia adottata anche da Hjelm Jacobsen, riconducibile alla tecnica che Beebe definisce *transmesis*, intendendo «the mimesis of the interrelated phenomena of translation, multilingualism, and code-switching. Transmesis includes [...] literary texts [...] that mime a language reality such that the medium does not match the object depicted» (2012: 6). L'uso del code-switching per l'affermazione della propria identità corrisponde alla funzione che Carla Jonsson (2012: 212-218) definisce “globale”, legata alla dimensione sociolinguistica e delle relazioni di potere, contrapposta alla funzione “locale” che assolve invece a necessità a livello testuale, come designare elementi culturospecifici.

Che questa funzione della lingua sia un tema centrale anche nel romanzo appare subito evidente perché è uno dei primi a essere evocati, quando la narratrice è ancora sull'aereo che la sta portando all'arcipelago:

Prima, sopra l'Atlantico, avevo ascoltato le voci nella cabina di comando. Il pilota islandese, che parlava danese e faroese con la stessa lisca umidiccia. La cadenza particolare di Suðuroy. Quella più lenta delle isole settentrionali. Mi ero sforzata di afferrare gli scambi sonnolenti tra i sedili. Avevo ripensato al giovane musicista faroese che una volta, al tavolo di una bettola fumosa di [Christianshavn], si era sporto verso di me dicendo «Tu? Ma se non sai pronunciare nemmeno il tuo nome.» «Voi due potete parlare», aveva appena detto Bárá, «la mia amica è mezza faroese» (21)²⁶.

26 «Før, over Atlanterhavet, lyttede jeg til stemmerne i kabinen. Den islandske pilot, der talte dansk og færøsk med samme, lidt fugtige læsp. Suðingarnes særlige sprogtoner. Den mere sindige nordenfjordske. Jeg anstrengte mig for at forstå de søvnige udvekslinger mellem sæderne. Tænkte igen på den unge færøske musiker, der lænede sig frem på et tilroget christianshavnervertshus og sagde, “du? Du kan jo ikke engang udtale dit eget navn.”/ “I kan godt bare snakke,” havde Bárá sagt, “min veninde er halvfæring.”» (21).

L'identificazione della narratrice con il proprio retaggio familiare, sul versante linguistico, non viene riconosciuta o legittimata dai parlanti madrelingua che ritengono di avere l'autorità di pronunciarsi in merito. È un atteggiamento ricorrente dei faroesi nei suoi confronti: «La donna autorevole riprese la parola. Passò a esprimersi in un danese lento e preciso, quasi tenero, come se parlasse a una pecora riottosa» (23)²⁷. Solo nell'inconsapevolezza dell'infanzia, quando la narratrice bambina trascorreva periodi alle Faroe, il discrimine linguistico poteva essere ignorato e superato con spontanea naturalezza: «I bambini mi parlavano in danese, così pensai di sapere il faroese. [...] Ero troppo piccola per capire che facevamo del turismo» (105)²⁸. Una volta adulta, ne scaturisce invece un senso di inadeguatezza, che accomuna la narratrice e sua madre, la quale, esponente della seconda generazione, sviluppa al riguardo una sorta di senso di colpa che la fa sentire in dovere di scusarsi della propria imperizia: «Lei rispose in un misto di danese e faroese [*gotudansk*], faroese che si scusa e danese con cadenze faroesi. La voce divenne più chiara, da bambina» (126)²⁹. Del resto la nonna aveva deciso di insegnare alla figlia il danese come lingua madre tanto che, quando uno zio le chiede se parlava faroese da bambina, lei si sente in imbarazzo e si giustifica schermandosi dietro le teorie del tempo secondo cui il bilinguismo poteva danneggiare i bambini.

Il disagio linguistico accresce nella narratrice la sensazione, già incontrata, di essere un'ospite nel gruppo dei parenti, lacerata da quella linea di scissione che si è ravvisata all'interno delle relazioni familiari:

Volevo dire qualcosa sull'assimilazione, che era una perdita sistematica di memoria. Volevo domandare delle feste, delle cene di Natale, dei compleanni, del momento, se lei lo conosceva, in cui una zia, un cugino, si giravano verso di te e passavano a parlare in danese, il momento in cui diventavi un ospite della tua stessa famiglia, ospite del sangue.

L'estraneità si tramanda, volevo dire, s'incarta e si mette via per la generazione successiva. Poi lasciasti stare (162)³⁰.

27 «Så tog den myndige til orde. Hun slog over i dansk og svarede langsomt og tydeligt, ømt nærmest, som til et gestridigt får» (24).

28 «De talte dansk til mig, og jeg forstod det sådan, at jeg talte færøsk. [...] Jeg var for lille til at forstå vores turisme» (116).

29 «Hun svarede på en blanding af dansk og færøsk, gotudansk, undskyld-mig-færøsk, dansk med færøsk lyd. Stemmen lusede, blev pigelig» (141). La traduttrice italiana inserisce per questo passo una nota a piè di pagina che introduce e spiega il termine *gotudansk*, non mantenuto nel testo (Hjelm Jacobsen 2018: 126).

30 «Jeg ville sige noget om assimilation, om at assimilation er et metodisk hukommelsestab. Jeg ville spørge til festerne, julemiddagene, fødselsdagene, øjeblikket, om hun kendte det, hvor en tante, en fetter, vendte sig mod én og slog over i dansk, det øjeblik, hvor man blev gæst i sin egen familie, blodgæsten./ Fremmedheden går i arv, ville jeg sige, man pakker væk til næste generation. Så lod jeg være» (182-183).

Come una sorta di linguaggio si configura un'altra attività diffusa e caratteristica delle isole, il lavoro a maglia:

La prozia Anna lavorava alla faroese. Passava il filo sull'indice destro e faceva cadere le maglie in verticale da un ferro all'altro in un movimento fluido, *sciuu, sciuu, sciuu*, senza tutto quel saliscendi dei gomiti. La differenza coinvolgeva il corpo intero [...].

Era stata una scelta di *omma* che tutto nella vita di mia madre dovesse avvenire in danese, anche il lavoro ai ferri. Imparò il metodo danese e lo trasmise alla figlia. Così il corpo di mia madre che sferruzzava fu danesizzato, e altrettanto il mio: era l'assimilazione del lavoro manuale.

Ma poi, col tempo, quando tutti avevano imparato ciò che dovevano imparare, la nonna si ritirò dietro il suo *sciuu, sciuu* e continuò a legare la maglia come aveva sempre fatto. (108)³¹

Quando si rende conto che la nonna non “sferruzza in danese”, la narratrice decide di abbandonare il lavoro a maglia.

4. Isole reali e immaginarie

Al funerale della nonna, l'io narrante ne percepisce in qualche modo la presenza. È proprio lei a introdurre il tema dell'isola, esplicitando il passaggio dal dato meramente geografico – ma il titolo al singolare già rivela che si debba andare al di là del riferimento all'arcipelago – verso qualcosa di più, o diversamente, significativo sul piano esistenziale: «*Omma* posò la mano sulla mia. Il suo volto adesso era tranquillo. Compariva e scompariva con la luce dei fari che provenivano in senso opposto. “Nessun'isola è un'isola”, disse. Poi mi diede un colpetto sulla guancia e se ne andò» (52)³². L'evidente portato intertestuale di questo passo, giocato su *No Man Is an Island* di John Donne, permette di riconoscere l'equazione tra “essere umano” e “isola”. Nel testo sono esplicitamente paragonate a isole singole figure, come la pittrice Ruth Smith, che, forse,

31 «Grandtante Anna strikkede på færøsk. Tråden sad på højre pegefingert, og maskerne gled vertikalt fra nål til nål, en glat bevægelse, shjuu, shjuu, shjuu, uden albuepumperi. Forskellen gennemløb hele hendes strikkende krop. [...] / Det var ommans valg, at alt i min mors liv skulle foregå på dansk, selv strikning. Hun lærte sig den danske metode og gav den videre til min mor. Sådan blev min mors strikkende krop fordansket, og sådan blev min strikkende krop fordansket, det var håndarbejdets assimilation. / Men så, med tiden, da alle havde lært, hvad de skulle, trak omman sig væk bag sit shjuu, shjuu, shjuu og bandt videre, som hun altid havde gjort.» (120). Si noti che in danese l'espressione *på færøsk*, qui tradotta «alla faroese» in riferimento al lavoro a maglia, è identica a quella che si userebbe per dire che si parla “in faroese”.

32 «Omman lagde sin hånd på min. Ansigtet var roligt nu. Det dukkede op og forsvandt med lyset fra de modkørende biler. “Ingen ø er en ø,” sagde hun. Så klappede hun mig på kinden og drog af sted» (56).

si suicida annegandosi in mare: «La vidi. Fluttuava nella risacca, nello specchio rotto del cielo estivo./ Un punto nell'universo./ Una piccola, microscopica isola [che andava scomparendo]» (83)³³. Ma anche la casa, luogo dell'intimità familiare, può apparire come un'isola: «Di notte, quando la guerra spegne la luce, ogni casa della città è come la sua, un fantasma cieco, un'isola alla deriva» (144)³⁴. Se l'isola è una monade, è però al tempo stesso parte di un tutto, rispetto al quale s'instaura una duplice tensione di allontanamento e di ricongiungimento (Fougère 2024: 65).

L'esplicito valore metaforico dell'immagine dell'isola in riferimento all'individuo s'intreccia poi alla dimensione fantastica e mitologica. Sugli scaffali del nonno campeggia, accanto a un'enciclopedia, libri sugli animali e riviste, l'*Odissea*: le Isole Faroe sono per lui come l'Itaca di Ulisse, da cui è necessario partire ma a cui si anela di tornare: «il nonno si mise a sedere e cominciò a sfogliare l'Odissea nella riduzione di Morten Pontoppidan./ Quando *abbi* leggeva a voce alta, era in realtà un infinito dialogo pudico. Tra le righe c'era la sua nostalgia. Io seguivo il testo con un dito» (110)³⁵. A Itaca viene associata anche la centrale a cui il nonno aveva pianificato di tornare a lavorare dopo la specializzazione in Danimarca: «Forse per *abbi* la centrale era Itaca, quel pezzo di terra che arretra di continuo. Una casa in cui aveva riposto i suoi sogni per il futuro. [...] Quello che è certo è che viveva nel futuro, finché non ha cominciato a vivere nel passato. In questo senso era un vero migrante» (133)³⁶. La speranza che il nonno ripone nel ritorno, continuamente rimandato, sembra infrangersi negli ostacoli frapposti dalla moglie, come sottolinea ripetendo sconcolato: «Se non fosse stato per la tua *omma*» (164)³⁷.

Legate alla sfera fantastica sono anche le isole galleggianti, di cui nel romanzo sono citati diversi esempi. È ancora il nonno che insegna alla narratrice a collezionarle: Eolia, l'isola di San Brandano, le isole galleggianti del paradiso cinese, le isole fluttuanti dei celti.

Dovunque, sempre, gli uomini avevano sognato isole galleggianti, le avevano trovate o costruite; la storia era attraversata da una miriade di migrazioni geologiche, isole mitologiche, letterarie, tecnologiche. Un'intera flotta. Mi sembrava di veder-

33 «Jeg så hende. Hun flød i brændingen, i sommerhimlens knuste spejl./ Et punkt i universet./ En lille bitte, forsvindende ø» (93).

34 «Om natten, når krigen slukker lyset, er hvert hus i byen som hendes, et blindt gespenst, en drivende ø» (161).

35 «[H]an satte sig og slog op i Morten Pontoppidans genfortælling af Odysseen./ Når abben læste højt, var det i virkeligheden en uendeligt blufærdig dialog. Hans hjemlængsel stod mellem linjerne. Jeg fulgte teksten med en finger» (123).

36 «Måske var værket abbens Ithaka, det der stykke land, som hele tiden viger og viger forude. Et hus han puttede sin fremskridtsdrøm ind i. [...] Han levede i hvert fald i fremtiden, lige indtil han begyndte at leve i fortiden. På den måde var han en vaskeægte migrant» (149).

37 «[H]vis ikke for din omma» (185).

la, con Eolia in testa.

Sapevo che *areola*, la parola che indica la zona rosso scuro intorno al capezzolo, significa «spazio aperto». L'oscuro legame così suggerito, tra due dei bisogni più elementari dell'essere umano, mi consolò. (113)³⁸

La meta del desiderio e della nostalgia non è un luogo concreto, bensì uno spazio sfuggente, inafferrabile, che esiste all'interno della memoria e dell'anima, con relazioni sempre più flebili con le coordinate geografiche. E così anche le Faroe si trasformano lentamente in isole galleggianti, sospese tra mito e realtà, «una patria fluttuante» (165)³⁹.

Seguendo il parallelismo tra isola ed essere umano, lo stesso termine che indica la deriva delle isole è usato dalla narratrice in riferimento a se stessa: «Ecco cosa pensavo. Che fluttuavo» (51)⁴⁰. E come il nonno fa proprio il mito di Itaca, così anche lei individua un'isola che la rappresenta, Mykines, la più estrema delle Faroe verso occidente:

Pensai a Itaca, l'isola alla fine del viaggio. Non allora, ma adesso. Adesso che ero qui: in fondo al fiordo di Sörvágur, con il villaggio dietro di me e la vista su Mykines. [...]

Ogni volta che tentavamo di andare a Mykines, c'era qualche ostacolo. La corrente girava. Il mare si alzava. L'elicottero scioperava.

Omna continuava a sostenere che Mykines se la filasse ogni tanto, inosservata, in una notte di tempesta, in un mattino color carbone. Che si concedesse una fuga. Lo diceva ad *abbi*, che lo raccontava a me. E diceva anche quell'altra cosa, che l'isola aspettava. Anche se poteva muoversi liberamente, doveva rimanere al suo posto perché aspettava qualcosa.

Pensai alla nostalgia di *abbi*, e adesso, per la prima volta, anche a quella di *omna*. (213-215)⁴¹

38 «Overalt, altid, havde mennesker drømt om flydeøer, fundet dem, bygget dem – et mylder af geologisk migration op gennem historien, mytologiske øer, litterære, teknologiske. En flåde. Nu så jeg dem for mig med Aeolia i spidsen./ Jeg vidste, at areola, det mørkerøde område omkring brystvorten, betyder “åben plads”. Den dunkle sammenhæng, som hermed antydes, mellem to af menneskets mest basale behov, trøstede mig» (126).

39 «[H]ans hjemland flød» (186).

40 «Sådan tænkte jeg. At jeg flød» (55).

41 «Jeg tænkte på Ithaka, øen for enden. Ikke dengang men nu. Nu var det senere, nu jeg stod her: i bunden af Sörvágur fjord med bygden bag mig og udsigt til Mykines. [...]/ Hver gang vi forsøgte at komme ud på Mykines, var der noget i vejen. Strømmen slog om. Det trak op. Helikopteren strejkede./ Omman påstod hårdnakket, at Mykines en gang imellem stak af, i et ubemærket øjeblik, en stormnat, en kulsort vintermorgen, den tog sig en springtur. Det fotalte hun abben, som fortalte det til mig. Og så sagde hun dét om, at den ventede. Selv om den kunne flyde frit, måtte den blive på sit sted, for der var noget, den ventede på./ Jeg tænkte på abbens længsel, og nu, for første gang, tænkte jeg også på omman» (242-243).

5. Conclusione: un cerchio si chiude

Lungo il romanzo la figura del nonno, come si è visto, appare depositaria della memoria della “casa”, che mostra alla nipote su una fotografia, condividendo con lei ricordi, racconti e affetti. In questo scambio, la nonna era rimasta sullo sfondo, perfino additata, nel ritornello del marito, come responsabile del mancato ritorno. Come si è già sottolineato, dopo il funerale della nonna la narratrice sembra percepirne la presenza, come se fosse lì a guardarli, ma è solo verso la fine del romanzo, davanti a Mykines, nell’ultimo passo citato, che prende corpo la consapevolezza che anche lei avrà la sua storia. Lei che ben sapeva che le isole oggetto del desiderio del nonno esistevano ormai solo nella sua mente e non più nella realtà: «Io lo sapevo, e di sicuro lo sapeva anche *omma*» (165)⁴²; e forse proprio per questo ostacolava l’anelato rientro. Lei cui la narratrice aveva dato la colpa per essere «mezza danese» invece di «[intera] faroese» (164)⁴³, come sarebbe stato se la famiglia avesse fatto ritorno. Lei ora diventa, insieme alla nipote, coprotagonista, rivendica ai suoi occhi il diritto alla propria individualità e alla propria storia. Da questa rivelazione nasce l’esigenza del racconto parallelo che struttura il romanzo.

L’ultima pagina è dedicata alla giovane Marita prima che parta, e ci riporta dunque al punto in cui il romanzo si era aperto: la storia della nonna che accompagna quella della nipote, ma che anche la circonda racchiudendola in sé. Questo approdo finale al punto di partenza chiude un cerchio, che è evocato concretamente dalla stessa parola che dà il titolo al romanzo, in danese *ø* “isola”, riprodotta sulla copertina dell’edizione originale con un font che la rappresenta come un cerchio perfetto, non oblunga. Un cerchio che si chiude, si completa, ma che allo stesso tempo si presenta tagliato in due, mantenendo, forse tentando di conciliare, unità e scissione, senza però che una cancelli l’altra. È un cerchio geografico, che collega Isole Faroe e Danimarca; un cerchio umano, che avvicina nonna e nipote, con le loro generazioni; un cerchio narrativo, che intreccia le loro due storie.

Bibliografia

- Baggesgaard, Lene. “Rigsfællesskabets børn.” [Intervista a Siri Ranva Hjelm Jacobsen]. *Weekendavisen*, 12 agosto 2016.
- Beebe, Thomas O. *Transmesis. Inside Translation’s Black Box*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Trad. Gino Raymond e Matthew Adamson. Cambridge: Polity Press, 1991.

42 «Jeg vidste det. Omman har nok også vidst det» (186).

43 «[H]alvdansker», «helfæring» (186).

- Ciaravolo, Massimo. "Letteratura e migrazioni. Introduzione." *Storia delle letterature scandinave dalle origini a oggi*. A cura di Massimo Ciaravolo. Milano: Iperborea, 2019. 884-887.
- Contri, Gianfranco. "L'emergere della letteratura faroese moderna." *Storia delle letterature scandinave dalle origini a oggi*. A cura di Massimo Ciaravolo. Milano: Iperborea, 2019. 377-383.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
- Eriksson, Harriet, e Saara Haapamäki. "Att analysera litterär flerspråkighet." *Svenskan i Finland 12*. A cura di Sinikka Niemi e Pirjo Söderholm. Joensuu: University of Eastern Finland, 2011. 43-52.
- Fougère, Éric. *Des îles en littérature. Une bibliothèque ouverte à tous les vents*. Paris: Classiques Garnier, 2024.
- Gendolavigna, Luca. *Literary Multilingualism in Postmigrant Sweden*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2025.
- Gröndahl, Satu. "Identity Politics and Construction of 'Minor' Literatures. Multicultural Swedish Literature at the Turn of the Millennium." *Multietbnica* 30 (2007): 21-29.
- Hagström, Björn. "Faroese-Danish." *Kontaktlinguistik. Contact Linguistics. Linguistique de contact*, vol. 2. A cura di Hans Goebel et al. Berlin, New York: De Gruyter, 1997. 1043-1049.
- Hjelm Jacobsen, Siri Ranva. *Isola*. Trad. Maria Valeria D'Avino. Milano: Iperborea, 2018.
- Hjelm Jacobsen, Siri Ranva. *Ø. Roman*. København: Lindhardt og Ringhof, 2016.
- Jacobsen, Birgitte. "Colonial Danish." *International Journal of the Sociology of Language* 159 (2003): 153-164.
- Jonsson, Carla. "Making Silenced Voices Heard: Code-Switching in Multilingual Literary Texts in Sweden." *Language Mixing and Code-Switching in Writing*. A cura di Mark Sebba, Shahrzad Mahootian e Carla Jonsson. New York: Routledge, 2012. 212-232.
- Klein, Rony. "D'une redéfinition de la littérature mineure." *Littérature* 189 (2018): 72-88.
- Le Page, Robert B., e Andrée Tabouret-Keller. *Acts of Identity. Creole-Based Approaches to Language and Ethnicity*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- Nilsson, Magnus. "Litteratur, etnicitet och föreställningen om det mångkulturella samhället." *Samlaren* 129 (2008): 270-304.
- Poulsen, Jóhan H.W. "Some Remarks on Gøtudanskt." *NOWELE* 21-22 (1993): 111-116.
- Rantonen, Eila, e Matti Savolainen. "Postcolonial and Ethnic Studies in the Context of Nordic Minority Literatures." *Litteraturens gränsland. Invandrar- och*

minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv. A cura di Satu Gröndahl. Uppsala: Uppsala Universitet, 2002. 71-94.

Trotzig, Astrid. “Makten över prefixen.” *Orientalism på svenska*. A cura di Moa Matthis. Stockholm: Ordfront förlag, 2005. 104-127.

Vikør, Lars S. “Bilingualism in Schleswig, Finland, North Sweden, Northern Norway, the Faroe Islands, and Greenland.” *The Nordic Languages. An International Handbook of the History of the North Germanic Languages*, vol. 2. A cura di Oskar Bandle *et al.* Berlin, New York: De Gruyter, 2005. 2105-2114.

Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham UP, 2012.



Greci 11 luglio 2011

Migrazioni volontarie oltreoceano: l'esempio dell'*instituteur venu d'en-France* nella produzione di Raphaël Confiant

Michael Lioi

Università degli Studi di Milano

ORCID: 0009-0005-7359-9346

DOI: 10.54103/milanoup.226.c684

Abstract: il contributo esamina la figura dell'*Instituteur venu d'En-France* nel romanzo *La Panse du chacal* di Raphaël Confiant, inserendola nel contesto delle migrazioni volontarie e dello sviluppo dell'istruzione nelle Antille francesi dopo l'abolizione della schiavitù. Attraverso il personaggio di Théophile Leroux, un giovane docente proveniente dalla Francia esagonale, il testo evidenzia la tensione tra la scuola repubblicana e il sistema delle piantagioni, che rappresentano rispettivamente liberazione e sfruttamento. Théophile, emarginato dall'amministrazione coloniale e dai suoi pari, rappresenta il potere sovversivo dell'educazione laica in una società ancora permeata da gerarchie razziali e interessi economici.

Parole chiave: Raphaël Confiant, Caraibi francofoni, marginalità, migrazioni, istruzione.

Abstract: The essay examines the character of the *Instituteur venu d'En-France* in Raphaël Confiant's novel *La Panse du chacal*, placing him in the context of voluntary migration and the development of education in the French Antilles following the abolition of slavery. Through the character of Théophile Leroux, a young teacher from mainland France, the text highlights the tension between the republican school system and the plantation system, which represent liberation and exploitation respectively. Théophile, marginalised by the colonial administration and his peers, represents the subversive power of secular education in a society still permeated by racial hierarchies and economic interests.

Keywords: Raphaël Confiant, French-speaking Caribbean, marginality, migrations, education.

1. Introduzione

È ben noto come i fenomeni migratori abbiano da sempre caratterizzato lo sviluppo sociale ed economico dei territori caraibici. La migrazione, dunque, come precisa Reddock (2014: 4), si rivela essere la *conditio sine qua non* per comprendere al meglio queste società. Nel corso dei secoli, le migrazioni che si sono susseguite sono state di natura diversa – volontarie, semivolontarie oppure involontarie – ed esse ci forniscono un quadro completo del sistema sociale nei territori caraibici e in particolare nelle piccole Antille, area geografica che interessa il nostro studio. A questo proposito, ricordiamo brevemente, a scopo introduttivo, i flussi migratori che hanno scandito la cronologia dei territori caraibici.

In un primo momento, che si estende dalla conquista delle Indie occidentali alla prima metà del XVIII secolo, osserviamo due forme di migrazioni distinte: di tipo volontario e involontario. Tra i primi migranti figurano così i coloni europei, coloro che Édouard Glissant (1996: 14) definisce «migranti armati». Questa forma di migrazione è di tipo volontario, dettata dal desiderio – come è ben noto – di conquistare territori ricchi di oro e avviare un processo di evangelizzazione (Todorov 1982: 48). Successivamente, un nuovo flusso di migrazione si sviluppa con l'inizio della tratta atlantica degli schiavi africani, definiti «migranti nudi», spogliati delle loro tradizioni e contro i quali è stato perpetrato il crimine che ben conosciamo (Glissant 1996: 14): questa migrazione è, senza dubbio alcuno, di tipo involontario.

Più tardi, con l'abolizione della schiavitù nelle vecchie colonie francesi, avvenuta nel 1848, si assiste allo sviluppo di nuovi flussi migratori, che vedono principalmente come protagonisti i migranti in provenienza dall'Asia¹.

2. L'immigrazione asiatica in Martinica

L'evento chiave che ha modificato in profondità l'assetto sociale nelle colonie e possedimenti francesi è l'abolizione della schiavitù avvenuta nell'aprile del 1848, da parte del Governo provvisorio, in carica con la caduta della Monarchia di luglio (1830-1848). Tuttavia, l'economia delle isole dipendeva quasi esclusivamente dalla forza lavoro fornita dalla popolazione africana che, però, ormai, affrancatasi dalla schiavitù, diserta il lavoro nei campi di canna da zucchero (Giraud *et al.* 2009: 175).

Si avverte così la necessità di sopperire a questa mancanza di manodopera e per fronteggiare il problema si decide di ricorrere a nuove forme contrattuali: si

1 Verso la fine del XIX secolo assistiamo a un ulteriore flusso migratorio proveniente da tre territori: Siria, Libano e Palestina. Questa migrazione, definita "levantine", è la conseguenza delle difficili condizioni economiche e sociali in Medio Oriente (Lafleur 1999: 25). Precisiamo questo aspetto perché la popolazione siro-libanese costituisce un ulteriore tassello del mosaico creolo antillese.

avvia in questo modo il periodo dell'*engagisme* nelle ex-colonie francesi². A partire da questo momento, nuovi contratti di lavoro vengono stipulati con i migranti provenienti dall'Asia e in particolare dall'India e dalla Cina (Flory 2009: 68)³.

Il primo contingente raggiunge il porto di Saint-Pierre, in Martinica, nel maggio del 1853 (Flory 2009: 68): migliaia saranno i lavoratori, costretti dalle difficili condizioni di vita in India, che abbandoneranno la terra natale per raggiungere l'America, che appare ai loro occhi come un vero e proprio Eldorado. Tuttavia, i nuovi migranti entrano presto a far parte di un nuovo sistema di sfruttamento, assimilabile a quello derivato dalla tratta atlantica (Giraud *et al.* 2009: 182-183)⁴. La loro forza lavoro sarà da questo momento impiegata nei campi di canna da zucchero.

Nel panorama letterario postcoloniale che interessa la Martinica, questi eventi sono perfettamente rappresentati. In particolare, in *La Panse du chacal* (2004), Raphaël Confiant ripercorre le principali tappe di questa migrazione verso le Antille francesi e dell'esperienza dei nuovi migranti sull'isola. L'importanza dell'opera è significativa all'interno della letteratura antillese, perché ci permette di svelare il contributo di un ulteriore tassello, l'Indianità, nella costituzione del mosaico creolo, attraverso due generazioni della famiglia Dorassamy, come ricorda Véronique Bragard (2006: 172)⁵. Il romanzo, infatti, traccia il percorso di un giovane Tamil che decide di partire dalla città di Pondicherry per raggiungere l'America.

Il desiderio di questi uomini e queste donne è quello di fuggire dalla miseria indiana (Singaravelou, 1994: 84). Il flusso migratorio, infatti, ha potuto svilupparsi anche grazie ad alcune condizioni avverse alla popolazione locale che, in realtà, si sono rivelate favorevoli agli occhi delle potenze imperiali: Pierre Singaravelou ricorda, ad esempio, l'origine rurale di queste popolazioni, spesso vittime di calamità naturali, carestie, ma anche di movimenti politico-militari (*Ibidem*)⁶.

L'America, dunque, era presentata agli occhi dei nuovi migranti indiani come il luogo in cui avrebbero potuto scoprire una nuova esistenza, ricca di promesse

2 Il contratto stipulava anche le condizioni di rimpatrio: erano previsti cinque anni di lavoro per la popolazione indiana e otto anni per quella cinese (Flory, 2019: 68). Tuttavia, pochi furono i migranti che riuscirono a ritornare nella propria terra natale.

3 L'impero francese aveva già in precedenza potuto constatare i benefici della manodopera indiana poiché, ancora prima dell'abolizione della schiavitù, dei rapporti commerciali erano stati instaurati tra l'India e l'isola della Riunione (Dupon, 1967: 49).

4 Gli autori del contributo hanno messo in evidenza come l'*engagisme* sia assimilabile alla crudele tratta atlantica: è stato considerato l'affollamento sulle imbarcazioni, l'assenza di cure e i diversi soprusi subiti.

5 Rimandiamo, inoltre, alla lettura dell'articolo per comprendere la portata della presenza dell'indianità del romanzo antillese e delle Isole Mascarene.

6 È il caso, ad esempio, dei moti indiani del 1857, che scatenano una massiccia rivolta popolare.

per il futuro. Veniva infatti evidenziata la differenza tra i due territori, come precisa anche Confiant all'interno del suo testo: «En Amérique, aucun risque de mourir de faim et de finir dans la panse du chacal comme ces milliers d'entre nos frères et nos sœurs demeurés sur la terre natale ! Ici, tout pousse en abondance [...] En outre, les salaires étaient, nous affirmait-on, dix fois plus élevés qu'en Inde» (Confiant 2004: 90). In questo modo, si evince come il pericolo di essere usurpati dal colonizzatore, gli Inglesi, non potesse essere protratto oltreoceano⁷.

Tuttavia, come abbiamo anticipato, essi diventeranno parte integrante di un sistema di sfruttamento a disposizione della popolazione bianca e le pratiche di reclutamento, che prevedevano dunque la descrizione di un territorio quasi paradisiaco⁸, risultano così del tutto mistificatorie (Giraud *et al.* 2009: 177). La violenza di questa esperienza emerge anche dal testo di Confiant, come la rassegnazione della popolazione indiana:

Adhiyamân, pour sa part, avait haussé les épaules car il avait la certitude que son fils aîné demeurerait tout comme lui enchaîné à la plantation. Qu'il finirait en serviteur zélé de la canne à sucre, ce maudit roseau qui faisait la richesse des Blancs, à commencer par celle de M. de Maucourt, le propriétaire de Courbaril. (Confiant 2004: 15)

Il lavoro nei campi occupa la totalità della narrazione e la canna da zucchero si impone come protagonista in un trittico, costituito da tre brevi capitoli che si inseriscono all'interno della narrazione e che portano il medesimo titolo: «Canne, douleur séculaire, ô tendresse!». La canna da zucchero è qui definita come un «dolore secolare», a testimonianza – probabilmente – dello sfruttamento della popolazione africana prima e di quella asiatica poi. In questo contesto sociale, il faticoso lavoro nei campi è una delle numerose violenze che la popolazione indiana dovrà affrontare. Tra queste, ricordiamo ad esempio lo shock culturale, nel momento in cui l'imposizione del cattolicesimo condurrà alcuni di loro ad allontanarsi dal culto induista, e lo shock linguistico, che implicherà, con il passare del tempo, l'abbandono forzato della lingua tamil, che verrà a poco a poco dimenticata da numerosi indiani.

7 Véronique Bragard nel suo contributo, già citato, mette in evidenza l'associazione diretta tra il ventre dello sciacallo, *la panse du chacal* in francese, ripreso anche dal titolo del romanzo, e l'azione usurpatoria dei coloni inglesi.

8 Nel testo, l'America (la Martinica), viene associata «all'anticamera del Monte Meru» (Confiant, 2004: 32) che, nella mitologia, rappresenta una montagna sacra, la dimora degli dèi.

3. L'istruzione nelle colonie

Oltre a presentare il quadro della migrazione indiana in Martinica e le difficili condizioni a cui è sottoposta la popolazione indiana, il testo ci fornisce anche un'anteprima di alcuni importanti cambiamenti sociali all'interno della comunità caraibica sui quali vorremmo soffermarci. In questo senso, è necessario ricordare che la narrazione è fortemente realistica e storicamente congruente ai fatti di realtà; come ricorda Joubert Satyre (2004: 141), gli eventi storici hanno impattato sull'immaginario sociale, politico e culturale, e dunque la produzione letteraria di questa regione.

In particolare, nel testo emerge l'evento che precede l'arrivo dei nuovi migranti, ovvero l'abolizione della schiavitù e il ruolo che assume l'istruzione a partire da questo momento. Infatti, l'istruzione non è più solamente una prerogativa della popolazione bianca e delle *gens de couleur libres*⁹, ma si estende anche a tutta la popolazione nera. In effetti, lo stesso anno, il governo repubblicano si pronuncia a favore dell'istruzione primaria gratuita e obbligatoria¹⁰. La popolazione dell'isola era costituita principalmente da donne e uomini sottoposti al regime di schiavitù e che, ormai, erano divenuti cittadini liberi. Confiant, nel suo romanzo, non omette di precisare questo importante evento della storia coloniale:

Une fois l'esclavage aboli, il fut décidé qu'on enseignerait aux Nègres l'art de la lecture et de l'écriture, chose dont ils furent privés pendant deux siècles et demi. M. Schœlcher [...] obtint gain de cause : on ouvrirait partout des écoles aux frais de la colonie et tous les enfants les fréquenteraient jusqu'à l'âge de douze ans. (Confiant 2004: 177)

Come ci ricorda l'autore guadalupano Daniel Maximin in *L'Isolé Soleil*, proprio con l'abolizione della schiavitù la commissione di amministrazione dei coloni bianchi prende la decisione di integrare la *Commission des hommes de couleur*. Questa nuova Commissione si pronuncerà anche sul piano dell'istruzione: «Que les enfants reçoivent indistinctement, sur les mêmes bancs, la même éducation ; plus d'institutions privées, exclusives, que toutes s'ouvrent à tous parce que là se

9 Attraverso l'espressione '*gens de couleur libres*' venivano designati coloro che avevano ottenuto la libertà tramite la concessione del proprietario, come riconoscimento del loro servizio. Nella maggior parte dei casi però, si trattava di neo-nati dall'incontro di un bianco e di una schiava. Essi, inoltre, rappresentavano una classe intermedia tra la popolazione bianca e quella servile (vd. Hayot 1969 : 5).

10 Ricordiamo, tuttavia, che già a partire dal 1846 il governo decise di avviare, con prudenza, il processo di scolarizzazione di tutta la popolazione tra gli otto e i quattordici anni (Farraudière 2021: 38). Rimandiamo, inoltre, alla lettura del decreto emanato dal governo provvisorio che Farraudière (41-42) trascrive nella sua totalità; il primo articolo, in particolare, stipula che debba essere costruita una scuola per i ragazzi e una per le ragazze in ogni comune appartenente ai territori coloniali.

forment les amitiés durables» (Maximin 2001: 75). L'obiettivo è dunque quello di permettere a tutti i bambini, senza alcuna distinzione, di poter trarre gli stessi vantaggi dall'istruzione.

Ricordiamo come, prima dell'abolizione della schiavitù, nel migliore dei casi l'istruzione era assicurata in modalità del tutto rudimentali, attraverso la presenza di sacerdoti che si recavano nelle piantagioni. I figli dei coloni, invece, frequentavano le poche scuole private presenti sul territorio coloniale; i più fortunati, potevano recarsi in Francia per perfezionare la loro formazione (Farraudière 2021: 18). Per quanto concerne le *gens de couleur libres*, vennero aperte, a partire dal 1837, delle scuole pubbliche dove l'istruzione dipendeva da alcuni Istituti cristiani. L'istruzione dei giovani liberi era affidata alla *Congrégation des Frères de Ploërmel*, mentre la *Congrégation des Sœurs de Saint-Joseph de Cluny* si occupava dell'istruzione delle ragazze (Farraudière 2021: 28).

Con l'abolizione della schiavitù, venne istituito un piano per la scolarizzazione di tutti i nuovi liberi; tuttavia, quest'ultimo non venne immediatamente attuato per mancanza di risorse. Tra queste, ricordiamo, ad esempio, l'assenza di un numero congruo di istitutori che potesse svolgere questa nuova missione¹¹.

Un cambiamento maggiore si verifica con l'avvento della Terza Repubblica, a partire dal 1870, decisa a introdurre una morale laica nell'istruzione repubblicana. La laicizzazione della scuola della Repubblica, avvenuta nel 1882, in seguito al decreto Jules Ferry¹², impose così un riordinamento anche in Martinica. Ricordiamo infatti che con la legge Jules Ferry del 28 marzo 1882 venne soppresso l'insegnamento religioso a scuola – secondo un principio di laicità – a favore dell'insegnamento civico e morale. Per compiere questa missione, vennero così reclutati degli insegnanti, *instituteurs*¹³, direttamente dalla Francia metropolitana: a partire dal 1881, gli Istituti cristiani, che videro nella laicizzazione della scuola repubblicana un vero e proprio *casus belli* (Farraudière 2021: 59), sono sostituiti da nuovi maestri per le scuole destinate ai ragazzi e nel 1884 da nuove maestre per le ragazze.

11 Farraudière, nel suo studio, non omette di precisare la preoccupazione delle due congregazioni che evidenziano l'incombente mole di lavoro (2021: 41).

12 Jules Ferry, a partire dal 1880 e fino al 1885, ha ricoperto la carica di Presidente del Consiglio dei ministri. In totale, nove sono state le leggi approvate nell'ambito della scolarizzazione. Il servizio educativo repubblicano è, per questo motivo, nominato "*l'école de Jules Ferry*" ("la scuola di Jules Ferry"). Il suo contributo è alla base della fondazione della scuola repubblicana: una scuola laica, gratuita e obbligatoria (Farraudière 2021: 83).

13 Il termine "instituteur", in francese, fa riferimento, in modo generale, a un insegnante delle scuole materne o elementari, pubbliche o private.

4. Nuovi maestri in difesa della scuola repubblicana

Storicamente, la laicizzazione della scuola, in Francia come nelle colonie, ha modificato notevolmente l'assetto sociale. Il riferimento a questi eventi significativi è presente anche all'interno del testo di *Confiant*:

Mais les temps changèrent et l'enseignement des frères céda la place à l'école républicaine laïque, gratuite et obligatoire. Au panthéon des démons détestés par les Grands Blancs, Jules Ferry en vint à figurer en bonne place aux côtés de Robespierre, de Danton, de Voltaire, de Lamartine et bien sûr de l'abolitionniste Victor Schoelcher. (*Confiant* 2004: 178)

Allo stesso modo, è ben testimoniato anche il reclutamento di istituti provenienti dalla Francia metropolitana. All'interno del romanzo, la figura di Théophile Leroux è rappresentativa di questa nuova forma di migrazione volontaria, che vede la figura dell'insegnante come protagonista:

Théophile Leroux, un très jeune instituteur venu d'En-France à l'allure faraute et aux idées révolutionnaires [...] avait refusé tous les postes qui lui avaient été offerts à sa sortie de l'école normale. Quand il avait su qu'on recrutait aux colonies, il n'avait pas hésité car la vieille Europe lui pesait. Il s'y sentait prisonnier, incapable de donner le meilleur de lui-même. (*Ibidem*)

La migrazione del giovanissimo Théophile si distingue dalle altre poiché è dettata da una scelta volontaria, a differenza della più nota migrazione forzata che ha coinvolto la popolazione africana e, successivamente, quella indiana, semi-volontaria. Lo stesso autore mette in luce questa divergenza:

Il y a ceux que le Destin arrache à leurs terres natales et qui ne cessent de tourner et tourner dans la pirogue de leur vie sans savoir si le vent veut rire ou pleurer. Muets de terreur, ils s'agrippent à des bribes de langues, aux masques impavides de déités qui réclament toujours plus de sacrifices. De ceux-là, on dit qu'ils avancent dans leur désespoir. Tout au contraire est celui qui, toujours solitaire et téméraire, décide de braver l'exil. (287)

All'interno del testo non solo emerge la differenza legata all'aspetto migratorio, ma vengono messe in risalto anche le caratteristiche morali di Théophile Leroux, le quali differiscono da quelle dei suoi colleghi:

Il [Théophile] embarqua sur les quais de Bordeaux avec pour tout viatique une petite valise de vêtements d'été et une énorme malle de livres dans laquelle il avait entassé, outre ses ouvrages de chevet – *Les Essais* de Montaigne, *Jocelyn* de Lamartine, *Zadig* de Voltaire et *La Bête humaine* de Zola –, une série de grammaires et de dictionnaires français qu'il savait ne pas pouvoir trouver facilement dans les colonies. Il se sentait investi d'une mission réparatrice qui l'aida à surmonter

la brusque nostalgie qui l'assailit au moment où le bateau leva l'ancre : aider les indigènes de la Martinique, récemment affranchis de plusieurs siècles d'esclavage, à réintégrer le genre humain. (179)

Théophile sembrerebbe così rappresentare i valori della scuola repubblicana: una scuola per tutti. Questo atteggiamento entra in contrasto con il rifiuto della morale repubblicana avanzato dagli altri istituti; il loro unico scopo era quello di costituire un'élite, rifiutando così di divulgare conoscenze a chiunque fosse presente sul territorio coloniale. In effetti, i due istituti, «un Nègre et un mulâtre», già presenti nel comune di Macouba si rifiutarono di «divulguer des connaissances à tout-va et à n'importe qui» (Confiant 2004: 178).

Il primo approccio di Théophile con un altro insegnante, durante il viaggio verso l'isola, mette in evidenza la distanza che li separa sul piano della morale. Il suo atteggiamento, in difesa di un'istruzione estesa a tutta la popolazione, suscita infatti il riso degli altri istituti:

Il [Pierre-Marie Danglemont] enseignerait dans la plus prestigieuse institution scolaire de l'île : le lycée Saint-Louis de Gonzague. [...] Il finit par avouer que cet établissement n'accueillait que les rejetons des négociants et des planteurs de race blanche, hormis une poignée de mulâtres de familles fortunées. « Moi, j'ai choisi l'école républicaine, fit Théophile, et je ne suis pas nommé à Saint-Pierre, ni même à Fort-de-France, mais dans un tout petit village, Macouba. Vous connaissez ? » Pierre-Marie Danglemont éclata de rire. (Confiant 2004: 186)

In questo passo, Confiant pone l'accento sulla differenza sociale dei gruppi costituiti dai discenti: Théophile dovrà infatti occupare l'incarico «in un piccolo paesino» a differenza di Pierre-Marie Danglemont, assegnato invece a un prestigioso liceo, frequentato dai figli delle famiglie più facoltose.

Allo stesso modo, una volta giunto in Martinica, Théophile dovrà fronteggiare l'ostilità degli altri istituti che poco apprezzavano i suoi sforzi civilizzatori:

Les deux hommes n'appréciaient que modérément les efforts que déployait Théophile pour convaincre les gens des plantations d'envoyer leurs enfants sur les bancs de l'école. Les deux hommes s'accordaient toutefois sur un point : les petits Indiens, n'étant pas français, n'avaient aucun droit de profiter des bienfaits de l'école républicaine. Cette attitude révoltait l'instituteur européen, Théophile, plus jeune qu'eux d'une dizaine d'années et peu sensible aux subtilités raciales du petit monde insulaire. (Confiant 2004: 136)

Théophile, dunque, a causa della sua giovane età, sarebbe più sensibile alla questione razziale. Questa sensibilità viene inoltre sottolineata dalla reazione del giovane alla lettura dell'opera di Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, che gli era stata suggerita poco prima della partenza:

Théophile était sorti horrifié de cette lecture. La classification, quasi zoologique, qu'y faisait l'auteur des différentes races humaines, ses prétendues mesures craniométriques et la hiérarchie qu'il établissait entre la race aryenne soi-disant supérieure et toutes les autres – les Nègres se trouvant au plus bas de l'échelle – étaient en contradiction complète avec ses convictions égalitaristes, lui qui avait assidûment fréquenté les textes de Danton et de Robespierre. (Confiant 2004: 187)

È evidente dunque l'opposizione, sul piano ideologico, tra Théophile e gli altri istitutori, decisi a non istruire la popolazione di origine indiana. I giovani Indiani infatti, non essendo Francesi, non potevano in alcun modo trarre benefici dall'istruzione repubblicana. Tuttavia, all'interno del testo emerge anche la relazione tra il giovane Théophile e l'amministrazione coloniale, decisa a difendere gli interessi economici dell'isola.

5. L'opposizione tra école e plantation

L'autore, all'interno del romanzo, dedica un capitolo al giovane insegnante; fino a questo momento, la figura di Théophile, infatti, è apparsa come marginale, in quanto la narrazione si è focalizzata sul viaggio della popolazione indiana verso i Caraibi e sulla loro esperienza sull'isola.

Il capitolo, intitolato «L'instituteur venu d'En-France», permette di meglio definire la relazione tra l'istruzione repubblicana e l'amministrazione coloniale e, dunque, tra l'istituzione scolastica e il lavoro nei campi, essenziale per lo sviluppo economico dell'isola. In generale, il timore da parte dell'amministrazione risulta essere quello di vedere numerosi giovani indiani allontanarsi dai campi di canna da zucchero per recarsi nelle scuole locali.

In questo senso, il primo incontro tra Théophile con i proprietari dei campi di canna da zucchero e il sindaco di Macouba risulta rivelatore: «N'oubliez pas, jeune homme, fit de Maucourt en se levant pour prendre congé, aussitôt imité par ses pairs, n'oubliez jamais que, chez nous, la canne aura toujours la pré-séance sur le livre!» (Confiant 2004: 193).

Il libro dunque, simbolo dell'istruzione e, in questo caso, attraverso Théophile, della migrazione dei valori repubblicani, diventa così il principale nemico della canna da zucchero, a sua volta simbolo dello sviluppo economico in Martinica. In realtà, ancora prima della laicizzazione dell'istruzione, il lavoro delle due congregazioni religiose, citate in precedenza, era poco apprezzato dalle autorità, in quanto distraevano i nuovi liberi dalla loro “naturale vocazione”, ovvero il lavoro nei campi, costringendo il governatore a ridurre l'orario delle lezioni (Farraudière 2021: 44).

Théophile, incarnando dunque i valori della scuola repubblicana, si presenta agli occhi dell'amministrazione coloniale e, più in generale, della popolazione bianca, come il principale detrattore dello sviluppo economico del territorio.

L'istruzione è così percepita come una minaccia: «Ces instituteurs ne comprennent rien au travail de la canne. Ils croient que c'est avec des mains couvertes de craie qu'on parviendra à nourrir ce pays!» (Confiant 2004: 53). Emerge dunque l'idea che sia proprio l'istruzione a poter rendere davvero libera tutta la popolazione coloniale e lo stesso Confiant la presenta come una possibile via di fuga dalla piantagione, considerata come una vera e propria prigione: «L'alphabet devint un nouveau sésame, la clef qui permettait d'ouvrir les portes de cette prison qu'était l'Habitation et de s'enfuir loin d'elle» (Confiant 2004: 177).

Théophile, all'interno del romanzo, diventa in questo modo il portavoce di questa convinzione. Rivolgendosi a Vinesh, il giovane insegnante esclama: «Si vous voulez sortir de la plantation, vous les Indiens, il n'y a qu'une seule voie : l'instruction. Regardez les Noirs ! Ils l'ont compris depuis belle lurette» (Confiant 2004: 176).

La figura di Théophile emerge dunque in un contesto estremamente avverso all'alfabetizzazione di tutta la popolazione coloniale, distinguendosi così dalle altre figure che si alternano all'interno della narrazione; la sua tenacia gli permette così di diventare l'eroe della popolazione indiana. Egli è infatti in grado di simpatizzare con i nuovi migranti. Ciò è possibile anche grazie al riconoscimento delle sue battaglie contro la popolazione bianca:

Fils du cinquante-cinquième convoi, comme préfère dire Théophile, ce jeune instituteur venu de France pour lequel j'ai éprouvé une sympathie immédiate du jour où je l'ai vu s'opposer avec vigueur à notre maître et au commandeur Sosthène. Ceux-ci, toujours en quête de nouveaux bras, n'hésitaient pas à détourner du chemin de l'école les jeunes Indiens. (Confiant 2004: 134)

In questo passo, il giovane Vinesh esprime tutta la simpatia nei confronti del nuovo insegnante, il quale ha saputo opporsi con forza all'oppressione dei coloni.

6. Considerazioni conclusive

La lettura del romanzo, attraverso due poli opposti, l'istruzione e il lavoro nei campi, ci permette di evidenziare una duplice dicotomia. La prima opposizione si dispiega con l'arrivo nella colonia francese di Théophile Leroux, protagonista della nostra analisi, che si opporrebbe così dapprima ad alcuni suoi colleghi istitutori – i quali difendono un'istruzione riservata a un gruppo circoscritto di persone, l'élite nera nel nostro caso – e i proprietari bianchi dei campi di canna da zucchero. È questa seconda opposizione che ci ha permesso di analizzare il rapporto (una diretta conseguenza) tra l'oggetto libro, simbolo dell'istruzione, e la canna da zucchero, che rappresenta invece il lavoro nei campi e dunque lo

sviluppo economico della colonia. Questa evidente dicotomia permette di interrogarci e riconsiderare la figura dell'insegnante come centrale all'interno della società antillese, a partire dall'abolizione della schiavitù, attraverso una visione anti e postcoloniale.

Inizialmente, il lettore potrebbe non cogliere l'importanza della presenza di Théophile, che appare del tutto marginale: infatti, come abbiamo già evidenziato, la narrazione non si sviluppa attorno alla figura del giovane insegnante, che risulta in realtà secondaria, quasi accessoria.

La figura dell'insegnante, ai nostri occhi, non rappresenterebbe un caso di marginalità – soggetti marginali erano all'epoca, e nell'immaginario comune, le prostitute, i pazzi e i prigionieri come ci ricorda Michel Foucault¹⁴ – ma assume pienamente questo ruolo all'interno del contesto sociale coloniale in seguito all'abolizione della schiavitù, opponendosi così al centro, costituito dalla comunità bianca che detiene potere politico e sociale. Questa marginalità è inoltre del tutto paradossale, se paragonata invece al ruolo dell'insegnante, e più in generale dell'istruzione, durante la Terza Repubblica sul territorio nazionale¹⁵. La diversità di Théophile, sul piano etico e morale, lo rende sovversivo, caratteristica che Bouloumié associa ai marginali: il marginale, infatti, non solo si oppone all'ordine stabilito attraverso le sue idee ma la sua contestazione ha un impatto considerevole sul vissuto (2003: 11).

La nozione di “marginale” non è dunque da intendersi di ordine geografico – nonostante le Antille siano marginali rispetto alla Francia continentale – ma sociale. Il concetto di “marginalità sociale”, come ricorda Lautier, rimanda all'idea che il soggetto marginale rappresenti l'altro ma, a causa della sua vicinanza al centro, risulta minaccioso: il soggetto marginale diventa così fonte di inquietudine (2006: 17). Oltre a suscitare incomprensione e timore, la figura marginale è spesso vittima di intolleranza (Bouloumié 2003: 12), come effettivamente avviene nel caso del nostro insegnante.

Allo stesso tempo, proprio perché il marginale difende un punto di vista diverso sulla società rispetto all'opinione comune, egli manifesta la sua totale libertà, riuscendo a ispirare l'ammirazione e divenendo così un eroe (Bouloumié 2003: 13); Théophile, come abbiamo osservato, ottiene il riconoscimento da parte della popolazione indiana.

14 Rimandiamo alla consultazione di due opere dell'autore: *Histoire de la folie à l'âge classique* (1976) e *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975* (1999).

15 La scuola diventa il luogo di diffusione dei valori repubblicani e della morale civica: attraverso la figura degli istitutori si pone l'obiettivo di completare l'unificazione culturale della nazione, come precisa Jules Ferry in una lettera destinata agli istitutori: essi sono considerati come gli ausiliari del progresso morale e sociale, delle guide e dei consiglieri di ogni discente (lettera del 27 novembre 1883, accessibile alla pagina istituzionale dell'Académie de Grenoble: <https://enseignement-moral-et-civique-pedagogie.web.ac-grenoble.fr/la-laicite-en-textes/jules-ferry-1832-1893-lettre-aux-instituteurs>. Consultato il 15 nov. 2025).

Infine, per convocare nuovamente il pensiero di Foucault, come riportano Arlette Bouloumié (2003: 12) e Jean Pierre Saïdah (2007: 70), «una società si definisce attraverso ciò che essa rifiuta» e così la marginalità diventa l'unità di misura attraverso la quale questa stessa società può essere valutata (*Ibidem*). In questo modo, Confiant disvela, attraverso la presenza, diffusa in letteratura, del personaggio marginale, la profonda razzializzazione della società coloniale nelle Antille francesi: con l'abolizione della schiavitù, il ruolo della popolazione africana è stato, in poco tempo, sostituito dai nuovi immigrati indiani, ai quali venne imposto il lavoro nei campi a discapito di un'istruzione libera, espressione di emancipazione.

Adottando quest'ottica, Théophile, il nostro insegnante, si distacca dalla comunità dominante e non ne accetta le regole, impegnandosi attivamente a rovesciare la condizione sociale delle altre figure marginali, private della loro libertà e in particolare della loro libertà di istruzione. Théophile, dunque, si presenta come la figura centrale dell'affrancamento della società creola all'alba dell'abolizione della schiavitù, riconoscendo i diritti di ogni membro della comunità, Indiani compresi.

Bibliografia

- Bouloumié, Arlette. Avant-propos. *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*. A cura di Arlette Bouloumié. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003. 11-13.
- Braguard, Véronique. "Regards croisés sur la mémoire coolie des Antilles aux Mascareignes." *Nouvelles Études Francophones* 21.2 (2006): 163-180.
- Confiant, Raphaël. *La Panse du chacal*. Paris: Gallimard, 2004.
- Dupon, Jean-François. "Les immigrants indiens de la Réunion. Évolution et assimilation d'une population." *Cahiers d'outre-mer*, 77 (1967): 49-88.
- Farraudière, Yvette. *Histoire de l'école en Martinique. Nos maîtres d'école*. Paris: L'Harmattan, 2021.
- Flory, Céline. "L'immigration réglementée' en Martinique et en Guadeloupe au XIX^e siècle: un éventail de contraintes." *Les migrations et la Caraïbe: (dés)ancrages, mouvements et contraintes*. Dir. Dimitri Béchacq, Fritz Calixte, Marie Meudec. Paris: L'Harmattan, 2019. 67-86.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1976.
- Foucault, Michel. *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*. Paris: Seuil, 1999.
- Giraud, Michel, et al. "La Guadeloupe et la Martinique dans l'histoire française des migrations en régions de 1848 à nos jours." *Hommes & migrations*, 1278 (2009): 174-197.

- Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- Hayot, Émile. “Les gens de couleur libres du Fort-Royal, 1679-1823, (1^{ère} partie).” *Revue française d’histoire d’outre-mer* 202.55 (1969): 5-98.
- Lafleur, Gérard. *Les Libanais et les Syriens de Guadeloupe*. Paris: Karthala, 1999.
- Lautier, Bruno. “Notes d’un sociologue sur l’usage de la notion de « marge » dans les sciences sociales du développement.” *Revue Tiers Monde* 185.1 (2006): 17-20.
- Maximin, Daniel. *L’Isolé Soleil*. Paris: Seuil, 2001.
- Reddock, Rhoda. “Radical Caribbean Social Thought: Race, Class Identity and the Postcolonial Nation.” *Current Sociology* 62.4 (2014): 1-19.
- Saïdah, Jean Pierre. “Valeur et marginalité: l’exemple des petits romantiques.” *L’Art et la question de la valeur*. Dir. Dominique Rabaté. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2019. 63-89.
- Satyre, Joubert. “La Caraïbe.” *Introduction aux littératures francophones*. Dir. Christiane Ndiaye. Montréal: Les Presses de l’Université de Montréal, 2004. 141-196.

«Because the world is all interconnected»: immobilità e reti narrative globali nella *fiction irachena contemporanea*

Federico Pozzoli

Università degli Studi di Milano

ORCID: 0000-0002-7862-3633

DOI: 10.54103/milanoup.226.c685

Abstract: Attraverso l'analisi di *Ḥaqā'iq al-ḥayāt al-ṣaghīra* (2021) di Lu'ay Ḥamza 'Abbās, il capitolo esplora il rapporto tra globalizzazione e (im)mobilità nella narrativa irachena contemporanea. Ambientato a Bassora durante la guerra Iran-Iraq, il romanzo descrive un contesto sempre più schiacciato dalla militarizzazione e dall'autoritarismo. Il tema al centro del testo, la comunità di ratti che abita il sottosuolo della città, amplifica e al tempo stesso contraddice questa compressione dello spazio: se da un lato la presenza ubiqua degli animali apre una via di fuga che porta oltre il confine, dall'altro contribuisce al senso di assedio e oppressione. Facendo riferimento al concetto di *oneworldedness* di Emily Apter, il capitolo legge questa costruzione di uno spazio al tempo stesso globale e claustrofobico come parte delle poetiche della migrazione della letteratura irachena contemporanea.

Parole chiave: letteratura irachena contemporanea, migrazioni, globalizzazione

Abstract: By looking at Lu'ay Ḥamza 'Abbās's *Ḥaqā'iq al-ḥayāt al-ṣaghīra* (2021), the chapter examines the relationship between globalisation and (im)mobility in contemporary Iraqi fiction. Set in Basra during the Iran – Iraq War, the novel portrays a city increasingly compressed by militarisation and authoritarianism. The central motif – the subterranean community of rats – both emphasises and contradicts this spatial compression: while their menacing presence opens virtual pathways beyond borders, it also reinforces a sense of siege and oppression. Drawing on Emily Apter's concept of *oneworldedness*, the chapter reads this construction of a space at once global and claustrophobic as a key element in contemporary Iraqi migration poetics.

Keywords: Contemporary Iraqi Literature, migration, globalisation

1. *One-worldedness*, migrazione, immobilità

Uno dei testi più influenti e commentati della letteratura irachena (e araba in generale) post-2003, la raccolta *Majnūn sāhat al-ḥurriyya (Il matto di Piazza della Libertà)* (2012)¹ di Hassan Blasim (Ḥasan Blāsim), si apre con il racconto «al-Arshīf wa-l-wāqī» («L'archivio e la realtà») che narra di una richiesta di protezione internazionale. Il testo ha suscitato particolare interesse per il paragrafo introduttivo, in cui un narratore autoriale riflette sull'impossibilità di distinguere tra realtà e finzione nei resoconti ufficiali che i richiedenti asilo producono davanti alle autorità (Atia 2019; Bahooora 2015; Sakr 2018; Sellman 2022). Dopo questa introduzione in terza persona, il racconto continua in prima persona, riportando le dichiarazioni del protagonista iracheno davanti alla commissione svedese incaricata di giudicare la sua domanda. La storia, abbandonando tutte le convenzioni formali dell'intervista ufficiale, assume presto connotati grotteschi e paranoici: i giudici finiscono per considerarla più un sintomo di sofferenza psichica che una testimonianza credibile. A disattendere le aspettative del giudice/lettore è soprattutto la mancanza di una chiara traiettoria spazio-temporale basata sulla fuga dall'Iraq. Laddove ci si aspetterebbe un racconto retrospettivo, che si conclude in un "qui e ora" europeo e sicuro, ci troviamo invece davanti a una narrazione *in medias res*, in cui la deissi rimane ancorata agli avvenimenti iracheni, e in cui il narratore appare immobile e passivo, in balia di eventi che lo trattengono nel paese di origine.

La storia è questa. Il protagonista è un autista di ambulanze, costretto a un lavoro febbrile nella Baghdad del picco della guerra civile post-occupazione (2006-08). Un giorno, mentre trasporta un carico di resti umani mutilati che sono stati ritrovati in un quartiere della capitale, viene sequestrato da un commando sunnita. È qui che il racconto devia dalle aspettative del lettore/giudice (detenzione violenta, quindi fuga, viaggio attraverso l'Europa, e infine domanda d'asilo). Dopo qualche giorno, il protagonista viene costretto dai rapitori a figurare in un video di rivendicazione, non nei panni di sé stesso, ma in quelli di un militante sciita contrito. L'operazione è un successo, la clip viene ritrasmessa sulle principali televisioni panarabe e internazionali. Tra le varie fazioni armate in conflitto comincia a diffondersi la fama di attore/vittima del protagonista, che viene venduto per cifre esorbitanti a milizie sempre più potenti, per cui recita in una varietà di ruoli (soldato statunitense, militante sunnita, sciita, cristiano). In questo modo, la crisi generata dal rapimento si stabilizza in una detenzione "media" e indefinita, senza particolari episodi di violenza ma anche senza alcuna speranza di fuga. Al contempo, tuttavia, questa esperienza di reclusione è resa globale dalla circolazione dei video in cui appare il protagonista, il cui successo è determinato dal fatto di incarnare una vittima prototipica e passiva.

1 La raccolta è apparsa prima nella traduzione inglese di Jonathan Wrygh (2009). Le citazioni sono tratte dalla seconda edizione italiana (2024, tr. Barbara Teresi).

Questa combinazione di un'attesa indefinita e immobile e di un racconto vittimizzante che circola su scala transnazionale suggerisce inoltre un parallelo tra la reclusione in Iraq e il sistema dell'asilo politico in Europa, con i suoi apparati concentrazionari e la richiesta di una *performance* narrativa.

Nel racconto di Blasim non c'è una traiettoria di fuga lineare: la dimensione globale è anzi del tutto compatibile con la paralisi dei movimenti. L'enfasi si sposta dunque dal desiderio di superare i confini al loro aspetto claustrofobico e concentrico. Guardando al caso della letteratura irachena contemporanea, questo capitolo propone alcune riflessioni sull'esperienza di uno spazio che si fa più compresso e claustrofobico proprio nel momento in cui diventa globale, suggerendo un rapporto articolato tra linee narrative di fuga e di detenzione. Questa esperienza è strettamente connessa a quella delle nuove forme di migrazione forzata che caratterizzano la storia irachena recente, e che come tali sono spesso al centro degli studi critici sulla letteratura irachena post-2003². Al contempo, come mostra il racconto di Blasim, in un contesto globalizzato mettere al centro l'assenza di movimento permette di sfumare le divisioni rigide tra una letteratura migrante e una letteratura "del dentro". Per esplorare questa ipotesi, questo saggio si concentrerà principalmente sul romanzo *Ḥaqā'iq al-ḥayāt al-ṣaghīra* (*Le piccole verità della vita*) di Lu'ay Ḥamza 'Abbās, autore che ha sempre vissuto in Iraq e membro di spicco di una corrente molto legata non solo alla tradizione letteraria irachena, ma in particolare a quella della città di Bassora.

Per definire meglio il tipo di esperienza al centro della nostra analisi, in questa prima sezione vale però la pena fare ancora qualche considerazione sull'opera di Blasim, che peraltro è uno dei principali casi di studio sulle forme contemporanee di migrazione nella letteratura araba. Egli stesso rifugiato in Finlandia dall'Iraq, Blasim ha costruito una poetica del tutto originale nel panorama della letteratura in arabo, definita dall'autore attraverso il concetto di "realismo da incubo" (*al-wāqi 'iyya al-kabūsiyya*), in cui i caratteri gotici, paradossali e grotteschi sono naturalizzati come parte dell'esperienza traumatica della migrazione forzata³. Questa poetica è stata interpretata alla luce di un passaggio storico-sociale da una letteratura *d'esilio*, basata su un'autorialità impegnata, modernista e «profetica» (Halabi 2017: 96), a una letteratura che si può definire "del rifugio" che caratterizza le migrazioni di massa della contemporaneità (Bianco 2022, Halabi 2017, Sellman 2022). Johanna Sellman (2022: 22-42), in particolare, ha usato le categorie della *border theory* per studiare gli effetti geografici e identitari di questo cambio di paradigma. Per Sellman, le nuove letterature di migrazioni forzate mettono l'accento su processi dinamici di attraversamento e negoziazione di

2 Gatrell (2015: 173) riporta che circa un ottavo dei cittadini iracheni ha vissuto qualche forma di *displacement*, interno o verso l'estero nel quindicennio 2003-2018.

3 Per una discussione esaustiva dell'idea di *wāqi 'iyya kabūsiyya* si veda sempre Sellman (2022). Abdel Nasser (2022) approfondisce la relazione del termine con la categoria di realismo magico.

identità nuove e liquide, che prendono il posto del rapporto dialettico tra esilio e patria tipici della letteratura modernista. Nel caso di Blasim, Sellman mostra come l'elemento non-realista, con la sua enfasi su spazi e soggettività mostruosi e non-umani, sia una parte cruciale di una poetica migrante e della rinegoziazione dei confini nazionali. Di qui, per esempio, il costante riferimento di Blasim all'elemento animale, sugli spazi naturali, e alla frammentazione del corpo umano che caratterizzano i racconti de *Il matto di piazza della libertà* e delle successive raccolte.

Questo interesse della letteratura irachena contemporanea per i confini dell'identità e della soggettività sarà rilevante anche per l'analisi di *Haqā'iq al-hayāt al-ṣaghīra*, in cui, come vedremo, l'elemento animale ha un'importanza cruciale. Siccome però il romanzo di 'Abbās non appartiene geograficamente alla letteratura del rifugio studiata da Sellman, l'analisi che segue si propone di slegare questo discorso sui confini del realismo e della soggettività dalla trama di viaggio e sconfinamento tipicamente migratoria. Come abbiamo visto nel caso di «L'archivio e la realtà», anche l'immobilità e la rinuncia all'*agency* sono strategie di risposta a una moltiplicazione dei confini, e alle aspettative *globali* sul ruolo di vittima dei personaggi iracheni nelle narrative. Decentrare la trama di viaggio/fuga/sconfinamento permette, inoltre, di considerare le narrative di migrazione *assieme* a quelle nominalmente non-migranti, ma altrettanto toccate dall'irruzione del globale in un paese come l'Iraq, che ha vissuto (tra l'altro) un decennio di sanzioni internazionali e poi l'occupazione diretta da parte di una potenza occidentale. Se la migrazione e l'esilio degli intellettuali caratterizzano il campo letterario iracheno fin dal secondo dopoguerra, una parte crescente della critica contemporanea (ad esempio Caiani & Cobham 2013: 245) ha messo in discussione la tradizionale separazione tra una "letteratura del dentro" (*adab al-dākhil*) e una "del fuori" (*adab al-khārij*) – che pure mantiene un valore ermeneutico, quantomeno a livello sociologico (Hanoosh 2012; Mohsen 2012; Pacifico 2024). Da un lato, e limitandoci a narrative sulle crisi umanitarie della contemporaneità, decentrare la trama del viaggio permette di notare movimenti di sconfinamento che caratterizzano anche la scrittura "del dentro". Dall'altro, se l'esperienza dell'assedio, della reclusione e della paralisi caratterizzano la letteratura "del dentro" in Iraq, queste esperienze, come mostra il racconto di Blasim, non sono affatto estranee alla stessa letteratura migrante.

«L'archivio e la realtà» offre un esempio di questa simultaneità tra "dentro" e "fuori", tra paese d'origine e paese di rifugio, in un contesto globalizzato. Mentre racconta, dal punto di vista dell'io-narrato, la propria lunga reclusione in Iraq, il protagonista si discosta sempre più dagli eventi in sé, assumendo toni via via più deliranti e meno lineari. Gran parte di questo monologo ruota attorno ai consigli ricevuti da una figura enigmatica, un medico presentato come una sorta di sapiente esoterico, chiamato semplicemente "il Professore". Tra gli insegnamenti del Professore, uno in particolare ossessiona il protagonista: la sua idea

che «il mondo sia tutto interconnesso» (Blāsim 2024: 9). Per illustrare questa teoria, il protagonista ricorda un aneddoto in particolare:

Durante quei mesi cruciali, ripensavo a ciò che il Professore aveva raccontato a proposito del suo amico, l'ingegner Dawud. Cosa intendeva dire affermando che il mondo è tutto interconnesso? [...] [I]l Professore disse: «Mentre il mio amico Dawud guidava l'auto di famiglia per le strade di Baghdad, a Londra c'era un poeta iracheno che scriveva un infuocato articolo di elogio alla resistenza [...]. E poiché il mondo è tutto interconnesso per mezzo di sentimenti, parole, incubi e altre segrete arterie, accadde che dall'articolo del poeta saltarono fuori tre uomini a volto coperto che fermarono l'auto della famiglia e uccisero Dawud, sua moglie, suo figlio e suo padre. La madre li stava aspettando a casa. (Blāsim 2024: 9-10)

Questa idea di un globale reticolare e ubiquo non offre quindi una via di fuga, ma anzi rende la violenza politica ovunque immediata, istantanea. Se è vero che il passaggio ironizza su un certo modello di intellettuale in esilio, elitario e lontano dalla realtà del suo paese d'origine, l'idea di spazio-tempo che emerge in questo passo sembra più di una semplice mossa satirica. Si tratta di un globale *virtuale*, lontano ma capace di generare traumi reali, immediati. In un mondo che annulla le distanze, il monologo paranoico del protagonista gli permette di cogliere che il poeta esiliato è *direttamente* responsabile della morte della famiglia di cui parla il Professore. L'idea di un'angoscia legata a un globale opprimente e ubiquo è stata descritta da Emily Apter (2013: 70 ss.) con l'espressione «paranoid globalism». Questo tipo di narrazione paranoica, che estende fino all'estremo le connessioni causali, è per Apter il sentimento che deriva dalla percezione di «oneworldedness»: «as the world expands to include everybody, it paradoxically shrinks into a claustrophobic all-inclusiveness. Paranoid oneworldedness obeys a basic law of entropy that posits that increased disorder diminishes available energy within the confines of a closed system».

Il risultato dell'infinito riverberarsi di confini e violenza “civile” è quindi una riduzione delle possibilità di movimento, e una narrazione più legata alla claustrofobia che al terrore o alla fuga. Questa concezione della crisi come legata a una contrazione dello spazio, peraltro, è ben presente nella lingua e nella cultura araba, e si ritrova ad esempio nel repertorio di metafore arabe legate alla crisi, con espressioni in cui lo spazio “si stringe” (*dāqa bi-*) attorno ai suoi abitanti (Osti in corso di pubblicazione)⁴. In questo globale che comprime lo spazio invece che estenderlo, la decostruzione del binario tra “qui” e “lì” tipica della letteratura esilica “alta”⁵ assume i connotati più inquietanti di una partecipazione forse

4 Ad esempio, nella narrazione di Mas'ūdī (m. 956) dell'assedio di Baghdad dell'812 troviamo l'espressione «*dāqat Baghdād bi-ahlihā*», lett. circa “Baghdad si è fatta stretta per i suoi abitanti”.

5 Nell'ultima fase della sua produzione, per esempio, Mahmoud Darwish mette sistematicamente tra parentesi la lettera *kā'* che in arabo distingue *hunāk* (lì) da *hunā* (qui). Nella

inconscia ma *diretta* in un sistema di relazioni letterarie e politiche che confina sistematicamente. Nell'idea di *paranoid globalism* elaborata da Apter, l'invasione dell'Iraq offre un esempio fondamentale dell'uso di una narrazione paranoica, con la richiesta del governo statunitense di «connettere i puntini» per vedere le relazioni tra il regime di Saddam e gli attentati del settembre 2001 (Apter 2013: 76). Visto dal lato iracheno, questo discorso virtuale prodotto in luoghi geograficamente lontani, ha avuto conseguenze del tutto materiali e drammatiche, secondo uno schema causa-conseguenza simile a quello del poeta in esilio descritto da Blasim. L'occupazione del 2003 ha imposto improvvisamente un globale ubiquo e capillare, con l'inserimento violento del paese all'interno di un sistema neoliberale globale⁶. Le sanzioni degli anni Novanta, peraltro, avevano già mostrato la capacità delle potenze globali di stravolgere la vita degli iracheni senza comparire direttamente⁷.

Analizzando il romanzo *Ḥaqā'iq al-ḥayāt al-ṣaghīra*, la sezione seguente si interroga su come la letteratura irachena recente abbia riflettuto su questa dimensione minacciosa dell'elemento transnazionale e/o globale, e sulle sue conseguenze in termini di movimento/immobilità. Da questo punto di vista, il romanzo di Abbas offre una prospettiva originale e complementare a quella dei testi più considerati dalla critica (soprattutto quella in lingue occidentali). Da un lato, l'opera nasce in un contesto poetico e geografico lontano da quello delle scritture della migrazione e del rifugio, e si situa piuttosto in una tradizione definita in termini non solo nazionali ma anche urbani – la cosiddetta “scuola di Bassora”. L'enfasi su soggettività liminali e non-umane, che per Sellman caratterizza la letteratura delle migrazioni arabe contemporanee, è dunque inserita in un contesto estremamente locale, interessato alla storia urbana e di quartiere. Al tempo stesso, il romanzo di Abbas non applica questo pensiero dei confini e del globale alla contemporaneità irachena (che si può definire a fini pratici con la data del 2003), ma si concentra sull'esperienza della lunga guerra tra Iraq e Iran (1980-88). In questo modo, il testo aggiunge anche una dimensione storica al sentimento claustrofobico descritto da Apter. La memoria del conflitto con l'Iran è infatti minacciata tanto dall'interno, con la mobilitazione baathista della letteratura come forma di propaganda di guerra, quanto dalla globalizzazione post-occupazione, che ha portato tra l'altro alla distruzione o al saccheggio degli

letteratura irachena contemporanea, lo stesso espediente è stato adottato da Sinan Antoon (Sinān Anṭūn) e Dunya Mikhail (Dunyā Mikhā'il).

6 Analizzando 112 leggi promulgate dopo il 2003, Baker (2014) offre un quadro particolarmente efficace dello smantellamento (l'autore parla di «tabula rasa») del sistema economico e istituzionale iracheno e delle rapidissime riforme in senso neoliberale operate dall'Autorità Provvisoria della Coalizione (CPA). Baker mostra inoltre come questa trasformazione violenta abbia risposto a interessi economici di carattere transnazionale, più che nazionali statunitensi.

7 Sulla virtualità della violenza nella guerra del Golfo, l'opera celebre nei paesi occidentali è quella di Baudrillard.

archivi (Caiani e Cobham 2022: 11). Questo doppio decentramento rispetto al paradigma della trama “di sconfinamento” permette così di leggere i movimenti meno lineari e più oscillatori, dentro e fuori dal globale, della narrazione.

2. Lu’ay Ḥamza ‘Abbās, *Ḥaqā’iq al-ḥayāt al-ṣaghīra* (2021)

L’opera di Lu’ay Ḥamza ‘Abbās ruota tutta intorno alla città di Bassora, nell’estremo sud dell’Iraq, sullo Shaṭṭ al-‘arab, il bacino in cui confluiscono Tigri ed Eufrate prima di sfociare nel Golfo Persico. Per secoli snodo fondamentale nella rotta tra Mediterraneo e Oceano Indiano (Ray 1980), e poi nell’impero britannico, a partire dagli anni Ottanta, Bassora ha vissuto in modo particolarmente intenso la contrazione dello spazio causata dalle varie crisi internazionali. La prossimità ai confini con l’Iran e il Kuwait (entrambi distanti una quarantina di chilometri), e ai grandi campi petroliferi del sud, ha reso la città obiettivo di pesanti bombardamenti iraniani nella guerra dell’1980-88 e poi della coalizione a guida statunitense nell’inverno del 1991. Nello stesso anno, Bassora è stata l’epicentro della sollevazione contro il regime baathista, e della violenta repressione che ne è seguita. Nel frattempo, fin dall’inizio della letteratura irachena moderna, Bassora ha occupato un posto del tutto peculiare nella geografia letteraria del paese. Nonostante sia nota a livello panarabo soprattutto per i grandi poeti modernisti, su tutti Badr Shākir al-Sayyāb, a partire dagli anni Settanta la città ha sviluppato una scuola originale anche a livello di scrittura in prosa, definita «Basra connection» da Yasmeeen Hanoosh (2013). In questo gruppo rientrano scrittori di narrativa che si sono distanziati in modo netto dal centro “realista sociale” del canone iracheno. Autori come Maḥmūd ‘Abd al-Waḥḥāb (1929-2011) e soprattutto Muḥammad Khudāyyir (1942) si sono distinti per la predilezione per forme narrative brevi e ibride (*al-naṣṣ al-jāmi’*) (Caiani & Cobham 2019), e per una prosa “densa”, “opaca” (*kathīfa*) (‘Abbās 2008), ricca di simboli e riferimenti intertestuali. Come mostrano gli studi dedicati a Khudāyyir da Catherine Cobham e Fabio Caiani, questa scrittura ricerca una postura autonoma tanto rispetto al centro della letteratura irachena quanto rispetto ai sistemi letterari globali. Da un lato, la scelta di una scrittura opaca si contrappone alla mobilitazione del campo letterario da parte del regime del Baath a sostegno dello sforzo bellico contro l’Iran. Nel caso di Khudāyyir, la scelta di uno stile apertamente anti-realista, influenzato dalla tradizione araba premoderna e da altre tradizioni mondiali, risponde non tanto a un’idea escapistica della narrativa, ma alla volontà poetica di “potare i rami” di un linguaggio militare che pare minacciare l’esistenza stessa di una lingua letteraria (Caiani & Cobham 2018). Al contempo, e in modo particolare dopo l’occupazione statunitense, l’opera di Khudāyyir ha cercato di mantenere l’autonomia della propria

poetica davanti alla distruzione sistematica della memoria nazionale irachena e a un sistema letterario globale conformista (Caiani & Cobham 2022: 15). Di qui l'enfasi su forme testuali frammentarie (con un invito a «resistere al romanzo»), e su relazioni intertestuali «bilaterali», in particolare con letterature del Sud globale (Caiani & Cobham 2019).

L'opera di Khuḍayyir ha avuto una grande influenza sulla generazione seguente, in particolare sulla cosiddetta “generazione degli anni Novanta” (*jīl al-tis 'iniyyāt*, cfr. Pacifico 2024), formata dagli autori che si sono affacciati sulla scena letteraria nel decennio successivo alla Guerra del Golfo, e che ha poi dato forma alla letteratura post-occupazione. In questo filone, Lu'ay Ḥamza 'Abbās è uno degli autori che si è posto più in continuità con la “scuola di Bassora”. Dopo i primi racconti pubblicati negli anni della guerra con l'Iran, all'inizio degli anni Novanta ha fatto parte del collettivo “Bassora, fine del XX secolo” (*Başra awākhir al-qarn al-'ishrīn*), i cui racconti antirealisti e iper-sperimentali circolavano in maniera informale, sia per aggirare la censura, sia per ovviare al definanziamento statale delle istituzioni letterarie seguito alle violente sanzioni internazionali⁸. Questa esperienza ha dato una dimensione militante alla poetica di autonomia dal militare delineata da Khuḍayyir, mettendo al centro soggettività e corpi frammentari, traumatizzati, estremi – tutti temi che diventeranno predominanti dopo il 2003. In quest'ultimo periodo, 'Abbās si è affermato soprattutto come autore di racconti e novelle brevi estremamente densi e simbolici. Da un lato questo tipo di scrittura è stato studiato come uno degli esempi più elaborati della scrittura gotica e macabra che caratterizza la letteratura irachena dell'occupazione (Bahooora 2015: 201 ss.), in cui le poetiche anti-mimetiche rispondo alla necessità di narrare eventi traumatici collettivi *mentre* accadono. Al contempo, tuttavia, l'opera di Abbas si caratterizza per una ricerca storica e geografica che spesso porta a forme ibride tra saggio e racconto. Da questo punto di vista, il principale interesse dell'autore è la storia urbana di Bassora, e in particolare del quartiere operaio e portuale di al-Ma'qal. Il romanzo *Madīnat al-ṣuwar* (*La città delle foto*, 2018), ad esempio, ruota attorno a un lavoro archivistico meticoloso, alla ricerca dell'immagine che colga il momento esatto in cui comincia la crisi della città: il passaggio dell'*ayatollah* Khomeini prima della rivoluzione del 1979, un corpo dilaniato dalla prima bomba iraniana sulla città.

Haqā'iq al-ḥayāt al-ṣaghīra, il terzo romanzo dell'autore, si muove a cavallo tra questi due filoni “traumatico” e “storico”, guardando al periodo pre-2003, in particolare agli anni della guerra con l'Iran, ma con un importante elemento fantastico. Come gli altri è brevissimo: la narrazione è divisa in 82 frammenti, molti dei quali occupano meno di una pagina. In astratto, il titolo è ambiguo: siccome non sono indicate le vocali brevi, l'espressione araba si può interpretare

8 Le opere del collettivo sono state poi ripubblicate nella raccolta *al-Başra awākhir al-qarn al-'ishrīn* (2018).

come “le piccole verità della vita” (*ḥaqā'iqu al-ḥayāti al-ṣaghīrati*) o, in maniera appena più forzata, come “le verità della vita piccola” (*ḥaqā'iqu al-ḥayāti al-ṣaghīrati*). Nell'analisi che segue, esplorerò questa seconda possibilità interpretativa. L'idea di una “vita piccola”, forse, permette di tenere insieme i due elementi principali della narrazione: la trama “di formazione” incentrata su un protagonista adolescente, e l'immagine onnipresente delle colonie di ratti che abitano gli anfratti di Bassora. La tesi fondamentale è che entrambi questi dispositivi narrativi permettano di elaborare e in parte contrastare la contrazione dello spazio che ho descritto nell'introduzione, in questo caso operata simultaneamente da forze interne (il discorso militarista del Baath) e da un globale incombente e minaccioso.

Il protagonista di *Ḥaqā'iq* è un adolescente che cresce nella Bassora della guerra con l'Iran, negli anni Ottanta. La narrazione è in terza persona e, nonostante la focalizzazione sia quasi interamente ancorata alla prospettiva del protagonista, non abbiamo accesso immediato al suo monologo interiore. Un “io” autoriale viene anzi mantenuto, e in qualche passaggio contrappone la propria versione a quella del ragazzo (‘Abbās 2021: 73). Tuttavia, una continuità tra le due istanze, la voce narrante e il protagonista è ripetutamente suggerita da brevi cortocircuiti nell'uso dei pronomi e soprattutto dal riferimento a un «soldato» nella successiva guerra del 1990-91, con cui sembrano identificarsi sia il narratore sia il personaggio. La traiettoria di formazione del protagonista è caratterizzata da un senso di minaccia incombente, nell'ambito della militarizzazione della vita che è al centro della campagna bellica del regime baathista. Il protagonista è ossessionato dall'immagine di Saddam Hussein, che all'apice della propaganda di guerra campeggia ovunque. Quando riceve in regalo un album da disegno, comincia a disegnare compulsivamente ritratti del presidente su una varietà di sfondi diversi, che poi distrugge. La scuola è uno dei principali canali della militarizzazione. Alle vecchie cerimonie nazionaliste si affiancano adunate in cui gli studenti vedono sfilare prigionieri iraniani poco più anziani, mentre i professori e la direzione sembrano in preda alla paranoia. Da questo punto di vista, la formazione del protagonista è parallela al progressivo intensificarsi della repressione scolastica, che arriva all'apice quando alcuni non meglio precisati manifesti politici vengono ritrovati in un corridoio: gli studenti più grandi vengono sequestrati e torturati, o costretti all'esilio con le loro famiglie. Quando i raid aerei raggiungono la città, è lo stesso spazio urbano a restringersi attorno al protagonista. In questo senso, *Ḥaqā'iq* mostra un desiderio di superamento che viene via via spostato su una dimensione finzionale e, come vedremo, virtuale. Ad aprire questo orizzonte è la nonna del protagonista. Durante il coprifuoco, quest'ultimo le legge a voce alta i libri di esegesi coranica sciiti (i titoli non sono menzionati) che compongono gran parte della sua libreria, soffermandosi sui racconti di viaggi fantastici del genere delle “storie meravigliose” (*'ajā'ib*) (‘Abbās 2021: 47-48). Come abbiamo osservato nel caso dell'opera di Khudayyir, la tensione

intertestuale verso l'esterno passa anche per la rielaborazione di una tradizione pre-moderna, con un personaggio tipicamente femminile e anziano che si fa carico di una narrazione evasiva e fantastica⁹. Nel nostro caso, però, la nonna apre anche a un desiderio di carattere più geografico e planetario. L'immagine, in questo caso, è quella delle guide turistiche che il narratore convince la nonna a comprare assieme ai volumi religiosi ('Abbās 2021: 43-44). Queste guide sono al centro di una performance allegorica nell'unico passo del romanzo che descrive direttamente i raid aerei iraniani:

Nella quiete dell'alba sente il rumore delle bombe lontane che il vento porta attraverso il cielo di Bassora, diffondendone l'eco metallica nelle strade vuote, nei vicoli grigi in penombra. [...] Di solito in quei momenti lui è già sveglio da un po', in sala, davanti allo scaffale con i loro pochi libri. Lì il rumore dei bombardamenti gli sembra più chiaro, l'odore di fichi del giardino più umido e magico. Quando gli attacchi si fanno più intensi, verso est, e sente una serie di esplosioni, prende una guida turistica illustrata e si mette a girovagare, tra sé e sé, per una città del mondo. [...] Città illuminate che respirano profondamente, con calma, e in cui ora cade a tratti una pioggia leggera: Parigi, Francoforte, Kiev. [...] In una di quelle notti di bombardamenti, invece di andare a letto, rimane in sala e sparpaglia le guide turistiche sul pavimento. Dispone le città qua e là, come isole lontane: Nizza, Montecarlo, Marrakesh, Atene. Aspetta che l'artiglieria riprenda a colpire per saltare da una guida all'altra, al ritmo delle bombe, da Kiev a Istanbul in un solo balzo elegante, da Marrakesh a Roma, da Francoforte ad Amsterdam. ('Abbās 2021: 45)¹⁰

La traiettoria di formazione che costituisce la base del romanzo tende dunque a coincidere con una narrazione che nell'introduzione abbiamo chiamato di fuga, o di migrazione: una contrazione dello spazio (*dāqat bi-hi al-dunyā*), seguita da un movimento a uscire lineare. Il fatto che questo movimento rimanga metaforico per tutto il romanzo non contraddice questa traiettoria narrativa, ma anzi contribuisce a costruire un'idea di esilio interno, in cui l'esperienza tanto della città d'origine quanto del paese di destinazione (in questo caso immaginario) rimane sempre mediata e indiretta¹¹. La spazialità della scena, dunque, mette in discussione il binario tra letteratura d'esilio e letteratura "del dentro". Tuttavia, il romanzo di Abbas non si limita a questa traiettoria lineare e metaforica. In questo caso, l'agente narrativo semi-fantastico che disturba la coerenza della trama, portandolo agli estremi e contraddicendolo al tempo stesso, è la

9 Caiani e Cobham (2020) si soffermano sul personaggio di Umm 'Abbās nel racconto «Hikāyat al-mawqīd» («Storia del caminetto») di Khudayyir, mostrando come l'autore ne faccia una ripresa ironica della Shahrazad delle *Notti*.

10 Le traduzioni dei passi citati dal romanzo sono mie.

11 Una discussione della relazione tra questo elemento migratorio e il carattere di formazione del romanzo richiederebbe uno studio a parte. Rimando qui solo alla monografia di Maria Elena Paniconi (2023) sul *Bildungsroman* arabo, che dà ampio spazio al viaggio in Europa come elemento di formazione nella letteratura araba moderna.

comunità dei ratti che prolifera *sotto* la città di Bassora, ma anche al di sotto dei confini della guerra. Le prossime due sezioni proveranno a mostrare come l'elemento animale restituisca un'immagine più ambigua e inquietante del globale, moltiplicando all'infinito le possibilità di fuga, ma anche accerchiando il protagonista umano.

2.1 Infiltrare il globale

L'elemento narrativo che articola questa doppia dimensione della “vita piccola” – come vita non adulta e come vita compressa dalla militarizzazione – è dunque quello dei ratti con cui il protagonista si identifica e si allea. È questo legame non con un singolo animale ma con l'intera comunità dei ratti che occupa il centro del romanzo. Con i ratti, il protagonista ha innanzitutto un rapporto comunicativo privilegiato: «Parla ai ratti da quando ha imparato a parlare. Loro lo ascoltano e rispondono» (Abbās 2021: 1). Nonostante il riferimento alla parola, questa comunicazione nel romanzo è per lo più materiale e avviene attraverso fogli disegnati, con cui il protagonista indica ai ratti i compagni o i professori di cui vuole vendicarsi, e che i ratti si incaricano di colpire. In questo senso, i ratti sono più un *medium* che un messaggio: la loro rete si estende sotto Bassora e oltre, cancellando di fatto i confini della guerra. Lungi dal riflettere in modo semplicemente metaforico la “vita piccola” del protagonista, i ratti ne garantiscono l'estensione, le loro dimensioni e la loro molteplicità brulicante sono ciò che permette loro di infiltrare i confini. Mentre l'appropriazione del planetario è soltanto messa in scena allegoricamente nel passo sulle guide turistiche, il brulichio dei ratti al di sotto e attraverso lo spazio claustrofobico della guerra è del tutto reale nelle sue conseguenze narrative (come l'articolo del poeta esiliato nel racconto di Blāsim). Più che a un'immagine metaforica, la funzione della comunità dei ratti riporta alla definizione di Deleuze e Guattari (2010: 23) di divenire-animale: «Gli animali di Kafka non rimandano mai a una mitologia, né a degli archetipi, ma corrispondono soltanto a gradienti superati, a zone d'intensità liberate». Il passo seguente, per esempio, riprende quello citato sopra sulle guide turistiche. In questo caso, però, il protagonista si identifica con un ratto, e la narrazione è ben più cruda e realistica:

Sa che può essere stato solo un ratto. Un piccolo ratto che corre instancabile attraverso gallerie lunghe e buie scavate dai suoi antenati ratti. Corre e corre da una città a un'altra, anche tra città che non sono vicine sul planisfero, tra cui non passano strade o fiumi: le unisce solo la rete sotterranea delle gallerie che s'intrecciano. Da Atene a Kiev lo portano i suoi passettini svelti, da Marrakesh a Istanbul. A volte gli giungono all'orecchio i suoni di quello che accade in superficie. Uno scalpiccio di zoccoli, dei passi umani, una musica come di flauti, un rullo di tamburi. Altre volte invece gli arriva l'eco di urla terrorizzate, suoni più forti che lo spaventano e lo costringono a rallentare. Il rumore delle bombe che scoppiano toccando terra: quello lo terrorizza. Allora smette di correre, si stringe al muro più

vicino, cercando una fessura che lo aiuti a scappare dalla sua paura mentre aspetta che i rumori svaniscano. Poi ricomincia a correre finché lo vince la stanchezza. ('Abbās 2021: 41-42)

La rete dei tunnel scavati dei ratti è sotterranea e globale, ma la descrizione enfatizza una compressione, piuttosto che un'estensione dello spazio geografico. Prendendo alla lettera l'espressione usata da Burt (2004: 13) in una monografia dedicata al ratto nella cultura occidentale, l'orda di ratti è «world-devouring», erode confini e distanze mentre si insinua nel mondo umano. Si tratta quindi di un globale “piccolo”, che, come mostra il riferimento alla guerra, può facilmente cambiare di segno e trasformarsi in uno spazio claustrofobico: la stessa ubiquità della rete di cunicoli moltiplica le possibilità di ritrovarsi in situazioni che generano orrore. Questa esperienza ambigua di uno spazio che si contrae e si estende allo stesso tempo è forse tipica di un'organizzazione coloniale del territorio. Riflettendo sulla spazialità create dal sistema di checkpoint in Cisgiordania, Jasbir Puar nota, ad esempio, come «[t]he West Bank is both smaller, because movement is short-circuited, and larger, because it takes longer to move from one place to another» (Puar 2021). In *Haqā'iq*, la presenza costante della geografia parallela dei topi non crea una semplice traiettoria univoca di fuga dal conflitto, ma riflette questi cortocircuiti tra compressione ed estensione dello spazio.

Come mostra la prima frase del passo, per tutto il romanzo i ratti si sovrappongono con la soggettività del protagonista e la estendono. Da questo punto di vista, il rapporto tra l'io del protagonista e l'entità collettiva dei ratti si potrebbe definire con il concetto di *tasarrub* “filtrare” ma anche “colare” (come l'inglese *leak*) proposto da Tarek El-Ariss (2013). Discutendo le forme digitali delle narrative arabe post-2003, El-Ariss ha enfatizzato la rilevanza del fenomeno delle fughe di dati (*leak* come in *Wikileaks*) nell'elaborazione non solo di poetiche *hacker*, ma anche per la definizione delle soggettività¹². Per El-Ariss, in un contesto contemporaneamente globalizzato e minacciato dalla violenza internazionale, narrative basate su informazioni che “filtrano” definiscono un «leaking subject»: «the body, when confined and panicked, leaks, subverting hierarchies and power relations» (El-Ariss 2013: 34). In questa lettura, il corpo che «lascia filtrare» prescinde quindi da un vero e proprio soggetto autoriale che controlla il racconto, mettendo in scena soggettività incomplete che «perdono» informazioni (*Ibidem*)¹³. Questa nozione di *leak* illustra in modo piuttosto efficace il rapporto tra protagonista umano e comunità animale nel romanzo di 'Abbās: i ratti non sono in una posizione subordinata, come “metafora di” o prodotto della mente del protagonista, ma filtrano, scorrono a partire da quest'ultima.

12 La guerra del 2003 è esempio-chiave di una retorica basata su informazioni che filtrano ecc.

13 El-Ariss nota l'uso in arabo di una forma impersonale come *tasarrub* (“filtrare”) invece del transitivo *tasrib* (“far filtrare”).

Questo permette innanzitutto di inceppare il meccanismo della crisi come compressione: di fronte alla pressione esercitata sul soggetto dalla militarizzazione della società, il corpo del protagonista si scioglie nella moltitudine dei ratti, si fa abbastanza piccolo da passare attraverso le maglie dei confini. La dimensione liquida dell'animale compensa, ad esempio, le scene claustrofobiche in cui il protagonista si chiude nel bagno della scuola per sfuggire all'ansia, ma non riesce nemmeno a urinare¹⁴: «Sono un ratto che sogna di essere un fantasma. Mi intrufolo tra [i compagni di scuola] senza che se ne accorgono poi mi insinuo nei loro corpi e gli soffio nelle orecchie» ('Abbās 2021: 65).

2.2. Ri-confinare: Ratti e *makān mu 'ādin*

Se quindi i ratti danno una dimensione estrema e virtuale al desiderio planetario del protagonista, la loro presenza narrativa non implica soltanto una traiettoria di fuga. In molti passi del romanzo, la loro apparente ubiquità assume connotati ben più minacciosi, acuendo il senso di paralisi e orrore della loro controparte umana. Le possibilità planetarie della loro rete sotterranea tornano a tratti nella forma di quella che abbiamo definito, con Apter, *oneworldedness*, l'idea spaventosa che una minaccia per la città e il quartiere possa arrivare da ogni parte. Come scrive ancora Burt (2004: 36), «No matter where they are born, rats always seem to come from somewhere else». Nel romanzo, accanto all'identificazione con il desiderio del personaggio, abbiamo quindi un'identificazione tra i ratti e il nemico – un nemico anch'esso sotterraneo e invisibile, percepito per lo più attraverso la compressione dello spazio vissuto. Il passo in cui questa equazione è più esplicita è il racconto di un sogno:

Come una nuvola immensa di fumo nero, sotto il cielo tetro, i ratti si lanciano verso la città, veloci e determinati, la circondano da tutti i lati, dallo Shatt a est, dal vasto deserto a ovest, dalle piantagioni di palme a sud, dalle paludi a nord. Gli squittii sono assordanti, ogni soffio di vento porta lo stridio dei loro denti. Il ragazzo li vede avvicinarsi, scivolare sulla riva lontana, nuotare nel letto vasto e agitato dello Shatt. Le onde li colpiscono respingendoli, ma i ratti riprendono subito a nuotare, con migliaia di zampe sottili. Scalano le pietre sulla riva opposta, si lanciano mordendosi a vicenda poi si fermano, stanchi e rassegnati. Passa un po' di tempo prima che aprano gli occhi, fissando lo sguardo sulla città addormentata. Lo spaventa la vista di quelle migliaia di ratti bagnati, pronti all'attacco. ('Abbās 2021: 49)

La stessa possibilità di infiltrarsi indefinitamente che permette ai ratti di creare un contro-spazio si ritorce quindi sul protagonista stesso, trasformando la città

14 El-Ariss fa un'ampia disamina su narrative incentrate sui fluidi corporei, comparando due racconti dalle *Mille e una notte* ad alcuni post su blog arabi contemporanei.

in un luogo ostile. In un articolo recente, Ada Barbaro (2024) ha elaborato la categoria critica di “spazio ostile” (makān mu'ādī) proposta dall'autore giordano Ghālib Halasā. Traducendo prima, e poi commentando *La poétique de l'espace* di Bachelard, Halasā osserva che l'autore francese esplora solo il concetto di “spazio familiare e intimo” (makān al-alīf), ignorando le istanze di “spazio ostile”: «a prison, a nature without beings that inhabit it, a space of estrangement and exile [...] a space typical of a patriarchal society with a pyramidal structure» (cit. in Barbaro 2024: 468). Questa definizione, spiega Barbaro, non è puramente tipologica ma contiene in nuce un'estetica spaziale basata su un'idea di «lost humanity» e defamiliarizzazione dei movimenti (Ibidem) che ben si adatta alla narrazione delle crisi del mondo arabo contemporaneo. Curiosamente, il caso di studio che Barbaro usa per illustrare questa estetica, il racconto «'Ulbat zujāj wāhidah» («Un singolo contenitore di vetro») del grande scrittore palestinese Ghassān Kanafāni, identifica i propri protagonisti umani con dei ratti da laboratorio, rinchiusi in una teca di vetro da cui possono uscire in momenti determinati (Barbaro 2024: 483). Anche in questo caso, la traiettoria “a uscire” della narrativa va incontro a un cortocircuito: uscire dalla teca significa entrare in un “fuori” altrettanto claustrofobico e degradato: «It's all just one big container. [...] We shift from one level to another, but we never get out» (cit. in Barbaro 2024: 484).

In un modo simile, il globale della rete dei topi in molti passi crea claustrofobia, invece di una linea di fuga. In questi casi, come nella formulazione di Halasā-Barbaro, lo spazio ostile dei topi mette in evidenza una dimensione verticale del confine della guerra. La Bassora assediata è compressa anche dal dentro: l'immagine di Saddam è onnipresente, il protagonista e i suoi coetanei sono costantemente mobilitati in cortei di sostegno all'apparato militare. Infiltrandosi, tuttavia, il nemico/ratto mette in luce questa costruzione verticale dello spazio di guerra. Nel romanzo il senso di paralisi è dunque legato alla realizzazione graduale che i ratti corrispondano con le vittime del conflitto. Si tratta di una traiettoria di formazione forse secondaria, ma che arricchisce quella primaria di sconfinamento. Man mano che la narrazione e la guerra avanzano, sono sempre più presenti le scene in cui il protagonista, sempre attraverso gli animali, si identifica con un prigioniero. Una prima scena (‘Abbās 2021: 24-25) mostra il personaggio affascinato e spaventato dai mutilati di guerra che vengono inviati via treno agli ospedali di Baghdad. Osservando di nascosto i vagoni-ospedale che partono dalla stazione di Bassora, il protagonista crede di vederli pieni di piccoli animali («Gli pare di vedere, in quei vagoni, dei piccoli animali, tanti quanti i feriti, nascosti sotto le barelle, accovacciati. Alcuni si aggrappano terrorizzati alle teste, fasciate o no, degli umani semicoscienti»). Anche in questo caso, si noti come non c'è una sostituzione metaforica, ma una presenza simultanea della vita piccola degli animali sopra/accanto a quella storica delle vittime del conflitto. I ratti non *rappresentano* il mostruoso e amorfo dei feriti, ma accompagnano questi ultimi, ne esprimono i sentimenti, ne compensano l'immobilità.

L'identificazione tra il narratore e i giovanissimi prigionieri iraniani segue una traiettoria più articolata, che percorre tutta la tensione verticale del *makān mu'ādin*. Uno dei frammenti presenta con toni realisti una scena che si rivela poi una fantasia del protagonista su Saddam Hussein. Dopo un incontro con i generali per decidere come procedere nel conflitto, Saddam attraversa con il comando militare un campo di prigionia. All'improvviso, gli pare di intravedere il suo stesso volto tra quelli degli internati. Nel tentativo disperato di cancellare questo pensiero, Saddam guarda verso il deserto e vede un ratto: di scatto, prende la pistola e lo colpisce, amputandogli la coda. Un ratto senza coda rimane per tutto il romanzo effettivamente vicino al protagonista, l'unico singolo che viene individuato nella comunità dei ratti – *ʿanomalō*, secondo la definizione di Deleuze e Guattari (2003: 348). Creando un elemento intermedio tra il protagonista umano e la moltitudine dei ratti, questo animale anomalo tende a concentrare su di sé tutti gli attributi della guerra, compresi i due poli estremi dello spazio ostile, il dittatore e il prigioniero straniero. È attraverso l'identificazione con il ratto che il protagonista riconduce queste due figure al familiare, ma al tempo stesso, questa identificazione porta come conseguenza il riconoscimento di Bassora come uno spazio confinato, assediato. Il colloquio silenzioso tra il protagonista e il ratto senza coda ricorda d'altra parte un tipo di convivenza con l'animale che è un topos della letteratura di prigionia.

Questo riconoscimento della propria immobilità apre a un'ultima forma di ridefinizione dei confini, basata su una solidarietà graduale e imperfetta con le vittime del conflitto. Si possono leggere così, per esempio, i riferimenti alla repressione e la carcerazione su scala globale. In un frammento, il protagonista parla con il cugino, che lavora sulle navi commerciali che ancora fanno scalo a Bassora. Il cugino è inizialmente descritto come un personaggio che realizza il desiderio planetario del protagonista, che conosce direttamente le città di cui quest'ultimo legge nelle sue guide turistiche, e che porta in dono una radio (presto confiscata dalle autorità scolastiche). Quando il protagonista gli confida del legame che sente di avere con i ratti, il cugino racconta di aver conosciuto, in un viaggio in Spagna, una donna cilena che è stata torturata con dei ratti dal regime di Pinochet. Questo aneddoto interrompe bruscamente l'idealizzazione del cugino («si era rotto qualcosa tra loro», ʿAbbās 2021: 52), ma comincia a ossessionare il protagonista, che cerca in ogni modo di rigettare l'associazione tra i ratti e la tortura. Come abbiamo visto, l'animale contemporaneamente estende la narrazione su una scala globale, suggerendo una continuità tra la repressione di Saddam e quella cilena, e al contempo restringe lo spazio narrativo, riportando all'elemento carcerario¹⁵. In questo caso, però, è interessante notare

15 Sul legame tra ratti e tortura nell'immaginario occidentale, cfr. Burt su Freud (2002: 264). Sarebbe interessante approfondire la comparazione con il caso cileno in particolare (la letteratura critica sulle relazioni arabo-ispanoamericane è in crescita). Penso ad esempio a Nona Fernandez, *Space Invaders*, che con Ḥaqāʿiq ha in comune tema (relazione scuola-repressione-militarizzazione, per altro negli stessi anni) e impianto brevissimo e frammentario.

la differenza tra la solidarietà ambigua e appena suggerita e le forme più apertamente militanti tipiche della scrittura esilica, in cui spesso si guarda *indietro* ai paesi del sud globale, costruendo sistemi di similitudini (Abdel Nasser 2022). In *Haqā'iq*, la presenza dell'animale catalizza il percorso di riconoscimento e identificazione, ma al tempo stesso impedisce generalizzazioni. Anche se tende a erodere lo spazio geografico, la rete dei ratti si muove tra luoghi ed esperienze storiche precise, non sovrapponibili. In questo senso, gli animali tracciano una geografia simile a quella, letteraria, che Caiani e Cobham (2019) attribuiscono alla traiettoria di Muhammad Khudayyir: un sistema di relazioni potenziali (anche se non ancora attuali) tra diverse esperienze storiche del sud globale.

3. Conclusioni

L'analisi di *Haqā'iq* ci ha permesso di osservare come la presenza di un elemento narrativo ubiquo e inquietante come la rete sotterranea dei ratti complichino la linearità del percorso di formazione e di fuga dalla guerra. Da un lato, infiltrando ed estendendo indefinitamente il desiderio di una dimensione planetaria del protagonista, i ratti portano a un cortocircuito dello spazio, che si fa al contempo più grande e più piccolo, globale e claustrofobico. Dall'altro, la costruzione di uno spazio assediato e quasi carcerario permette al protagonista, al culmine del percorso di formazione, di mettere in discussione i confini nazionali e di identificarsi con un nemico prima anonimo e incombente – fino a suggerire connessioni con altre esperienze di repressione nel sud globale. La rete sotterranea dei ratti mostra dunque un'apertura al globale (anche nel senso di un sistema letterario) che porta con sé anche l'angoscia che Apter chiama *oneworldedness*, e che abbiamo illustrato nella prima parte del saggio con l'esempio del richiedente asilo paranoico di Blasim. Al tempo stesso, l'identificazione con i ratti (o meglio con un ratto *anomalo*, mutilato da Saddam in persona) dà al protagonista una possibilità di filtrare attraverso il militarismo e la *oneworldedness*, offrendo una traiettoria di fuga più indiretta ma forse più radicale.

Per mettere in luce questo elemento spaziale, la lettura del romanzo proposta qui ha lasciato in secondo piano la questione dell'aspetto anti-mimetico della rappresentazione dell'animale. In questo senso, si è preferito considerare i ratti come estensioni fluide della soggettività del protagonista, più che come un elemento fantastico che allontana la narrazione dal realismo. Il romanzo di Abbas rimane d'altra parte volutamente ambiguo, senza mai deviare in modo netto verso il fantastico né verso il simbolismo. Il riferimento a un mondo animale eccessivo e straniante rimane sempre intrecciato con quello biografico e familiare. La simultaneità e l'ubiquità che lo caratterizzano sono virtuali, reali nelle loro conseguenze come il tipo di causalità descritto dal racconto di Blasim che abbiamo visto nella prima sezione. Come lo spazio globale, anche l'elemento virtuale, non-mimetico “infiltra” il discorso autobiografico realista. Così, l'unico

passo meta-letterario del racconto suggerisce che il ratto rappresenti la deviazione dal quotidiano che permette l'esistenza stessa della narrativa:

In ogni racconto c'è un ratto che salta da una riga all'altra, da un significato all'altro. Se richiamassi tutti i ratti che dall'alba dei tempi vivono nelle pieghe delle storie, nelle crepe dei racconti, andrebbero in fumo i racconti, le storie si disperderebbero come fumo nel vento. Le loro teste spuntano tra le parole, i loro occhi sottili brillano, le loro vibrisse fremono prima di scomparire tra i dettagli del racconto e perdersi tra i suoi eventi. ('Abbās 2021: 72)

Come scrive l'autore nell'introduzione alla raccolta di racconti *Ighmāq al-'aynayn* (*A occhi chiusi*, 2008), la generazione di scrittori iracheni «degli anni Novanta» ha avuto come obiettivo principale non tanto di «scrivere la nazione», in un contesto di crisi che avrebbe visto l'Iraq riscritto da potenze internazionali, ma di «raccontare la vita» ('Abbās 2008: 14). La presenza sotterranea dei ratti nel racconto rimanda quindi a questa “vita piccola”, che resiste negli anfratti di una storia che, per Bassora e l'Iraq, si mostra catastrofica e minacciosa.

Bibliografia

- AA. VV. *al-Baṣra Awākhir al-Qarn al-'Isbrin*. Baghdad: Shahriyār, 2018.
- 'Abbās, Lu'ay Ḥamza. *Ḥaqā'iq al-ḥayāt al-ṣaghira*. Milano: Almutawassit, 2021.
- . *Ighmāq al-'Aynayn*. Amman: Azmina, 2008.
- . *Madīnat al-ṣuwar*. Beirut: al-Rafidayn, 2018.
- Apter, Emily. *Against World Literature*. London: Verso, 2013.
- Atia, Nadia. “The Figure of the Refugee in Hassan Blasim's ‘The Reality and the Record.’” *The Journal of Commonwealth Literature* 54.3 (2019): 319-33.
- Bahoor, Haytham. “Writing the Dismembered Nation: The Aesthetics of Horror in Iraqi Narratives of War.” *Arab Studies Journal* 23.1 (2015): 184-209.
- Barbaro, Ada. “Perdition and Getting Lost in a Lost Short Story by Ghassān Kanafānī: When Hostile Space (al-Makān al-Mu'ādī) Takes Over Narrative Space.” *Journal of Arabic Literature* 55.4 (2024): 465-87.
- Blāsīm, Ḥasan. *Ma'riq al-juthat*. Milano: Almutawassit, 2014.
- . *Il matto di piazza della libertà*. Tradotto da Barbara Teresi. Milano: Utopia, 2024.
- Bianco, Annamaria. “Adab al-malḡa': représenter le refuge dans le roman arabe du XXIe siècle.” Tesi di dottorato, Aix-Marseille Université, 2022.
- Burt, Jonathan. *Rat*. London: Reaktion, 2004.
- Caiani, Fabio, e Catherine Cobham. *The Iraqi Novel: Key Writers, Key Texts*. Edinburgh University Press, 2013.

- Caiani, Fabio, e Catherine Cobham. "Autumn Visions: War and the Imagery of Muḥammad Khuḍayyir." *Journal of Arabic Literature* 49.3 (2018): 243-70.
- . "Enchanted Storytelling: Muḥammad Khuḍayyir between Borges and Shahrazad." *Endless Inspiration: One Thousand and One Nights in Comparative Perspective*. A cura di Orhan Elmaz. Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2020. 61-92.
- . "Prometheus in the Iraqi Alley: Muḥammad Khuḍayyir's Twenty-First Century Adab." *Journal of Contemporary Iraq and the Arab World* 17.1 (2023): 9-26.
- . "Muḥammad Khuḍayyir from Saddam Hussein to the Gardens of the South: Writing the Self in Postcolonial Basra." *Middle Eastern Literatures* 22.1 (2019): 1-22.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Kafka: Per una letteratura minore*. Macerata: Quodlibet, 2010.
- . *Millepiani*. Roma: Cooper, 2003.
- El-Ariss, Tarek. *Trials of Arab Modernity: Literary Affects and the New Political*. New York: Fordham University Press, 2013.
- Gatrell, Peter. *The Making of the Modern Refugee*. Oxford University Press, 2015.
- Halabi, Zeina G. *The Unmaking of the Arab Intellectual: Prophecy, Exile and the Nation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Hanoosh, Yasmeen. "Beyond the Trauma of War: Iraqi Literature Today." *Words Without Borders*, (2013), <https://www.wordswithoutborders.org/article/beyond-the-trauma-of-war-iraqi-literature-today>. Consultato il 24 gen. 2025.
- Hanoosh, Yasmeen. "Contempt: State Literati vs. Street Literati in Modern Iraq." *Journal of Arabic Literature* 43 (2012): 372-408.
- Mohsen, Fatima. "Debating Iraqi Culture: Intellectuals between the Inside and the Outside." *Conflicting Narratives: War, Trauma and Memory in Iraqi Culture*. A cura di Stephan Milich, et al. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2012. 5-24.
- Paniconi, Maria Elena. *Bildungsroman and the Arab Novel: Egyptian Intersections*. London: Routledge, 2023.
- Pacifico, Antonio. "Competing Visions of the Political: Iraqi Writers of the 1990s Generation and the Question of Commitment." *Rivista degli studi orientali*, 97.1-2 (2024): 45-62.
- Puar, Jasbir. "Spatial Debilities: Slow Life and Carceral Capitalism in Palestine." *South Atlantic Quarterly* 120.2 (2021): 393-414.
- Ray, Indrani. "Trade in Basra in Mid-Eighteenth Century." *Proceedings of the Indian History Congress* 41 (1980): 794-806.
- Sakr, Rita. "The More-than-Human Refugee Journey: Hassan Blasim's Short Stories." *Journal of Postcolonial Writing* 54.6 (2018): 766-80.
- Sellman, Johanna. *Arabic Exile Literature in Europe: Defamiliarising Forced Migration*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2022.

Sì, viaggiare... una poesia per altri mondi

Paolo Caponi

Università degli Studi di Milano

ORCID: 0000-0001-7201-3124

DOI: 10.54103/milanoup.226.c686

Abstract: Il problema dell'ispirazione poetica ha da sempre attirato l'attenzione di studiosi di ogni disciplina, primo fra tutti Freud, che dedicò all'argomento numerose osservazioni. L'esercizio della scrittura, principalmente, anche se non esclusivamente, poetica sembra spesso implicare il raggiungimento di una *fine frenzy*, che non di rado è stata sollecitata artificialmente, e dalla notte dei tempi, con sostanze allucinogene. L'assunto è percorribile anche in senso contrario, e cioè: esiste una qualità ipnotica, che possa indurre uno stato di trance, nella poesia? Anche in questo caso non sono mancati studi o esperimenti, che hanno individuato in *Kubla Khan* il testo ideale capace di congiungere la scrittura in stato di trance con una lettura che possa indurla. In definitiva, la natura profondamente "esoterica" della poesia sembra inscindibile dall'esercizio della poesia stessa.

Parole chiave: ispirazione poetica, trance, sostanze psicoattive, psicoanalisi, stati alterati di coscienza, ipnosi

Abstract: The issue of poetic inspiration has always attracted the interest of scholars of diverse disciplines, first of all Freud, who devoted several observations to the topic. The exercise of writing in general and of writing poetry in particular is apparently connected with a state of "fine frenzy", not rarely elicited artificially, and from the night of times, with hallucinogenic substances. This issue can also be tackled in the opposite way, that is, is there a hypnotic quality, capable of producing a state of trance, in poetry? Here, again, there have been many studies or experiments locating in *Kubla Khan* the ideal text joining the act of writing in a state of trance with that of a trance induced by reading. In the end, it is as if the profoundly "esoteric" quality of poetry cannot be separated from poetry itself.

Keywords: poetic inspiration, trance, psychoactive substances, psychoanalysis, altered states of consciousness, hypnosis

Faustus, begin thine incantations,
And try if devils will obey thy hest,
Seeing thou hast prayed and sacrificed to them.

(Marlowe iii.5-7)

Il primo verso è un dono degli dèi, diceva Paul Valéry. Ma da dove vengono tutti quelli dopo? La natura dell'ispirazione poetica, e gli eventuali, possibili mezzi per sollecitarla, hanno da sempre fornito un argomento di dibattito a letterati, filosofi, uomini di scienza. «Su noi profani», scriveva Sigmund Freud, «ha sempre esercitato una straordinaria attrazione il problema di sapere donde quella personalità ben strana che è il poeta tragga la propria materia [...] e come egli riesca con essa ad avvicerci, suscitando in noi commozioni di cui forse non ci saremmo mai creduti capaci» (Freud 1907: 49).

Volendo individuare un termine *post quem* proprio con Freud, che al tema dedicò parecchi studi, si può citare una lettera a Wilhelm Fliess del 31 maggio 1897 dove, in un foglio di appunti allegato alla missiva e noto come *Minuta teorica N*, il cosiddetto padre della psicoanalisi cominciava ad avvicinarsi al «meccanismo della creazione poetica» (Freud 1897-1904: 283). Secondo Freud, parrebbe di capire, la creazione poetica (intesa qui in senso lato, nel senso cioè della creazione artistica, narrativa, drammatica) sarebbe equiparabile a una produzione fantastica con finalità essenzialmente difensive: «il meccanismo della creazione poetica è lo stesso delle fantasie isteriche» (283). Prendendo a esempio il rapporto di Goethe con il personaggio di Werther, Freud vedeva in quest'ultimo il concentrato di «qualcosa di vissuto» da parte dell'autore – il suo amore per Lotte Kastner – e di «qualcosa di cui lo stesso autore aveva sentito parlare» – il suicidio per amore, a Wetzlar, di un suo compagno di università, Karl Wilhelm Jerusalem. Identificandosi in Jerusalem attraverso Werther, Goethe riuscì a esternare la sua sofferenza e «per mezzo di questa fantasia egli si proteste contro le conseguenze della sua esperienza» (284). Aveva dunque ragione Shakespeare, chiosava Freud, ad associare poesia e “fine frenzy”, ad associare cioè la creazione artistica a una disposizione sostanzialmente nevrotica o sintomatica e tipica, come spiegava il principe Teseo in *A Midsummer Night's Dream*, del poeta, dell'innamorato e del pazzo: «The lunatic, the lover, and the poet / Are of imagination all compact» (Vi.7-8). La frenesia (*frenzy*) rimanderebbe, in particolare, a quello strato di *trance* descritto da Shakespeare sempre attraverso Teseo: «The poet's eye, in a fine frenzy rolling, / Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven; / And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet's pen / Turns them to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name; such tricks hath strong imagination [...]» (Vi.12-18).

Come si diceva, Freud sarebbe tornato più volte sull'argomento, abbandonando tuttavia le questioni relative alla *trance* e focalizzandosi sul rapporto tra fantasie difensive e vissuto personale. Per questo avrebbe addirittura chiesto la collaborazione di Wilhelm Jensen, la cui *Gradiva* (1903) Freud aveva, famosamente, sottoposto ad analisi alla stregua di un caso clinico in cui il paziente confluiva nella figura del protagonista della novella (Freud 1907). Interessato alla genesi della vicenda, alla sua ispirazione, all'origine "reale" dei personaggi e alla loro possibile relazione con il vissuto dell'autore, Freud scrisse in più di un'occasione a Jensen onde avere ragguagli, ricevendone tuttavia sempre risposte evasive e poco collaborative. La vicenda ebbe peraltro anche qualche risvolto involontariamente comico come quando Jung, nel novembre 1907, sollecitò Freud a indagare il rapporto di Jensen con la sorella («Non so se Le dico qualcosa di nuovo affermando che ora la storia infantile di Jensen è chiara. [...] Jensen ha una sorella? Rinuncio a esporLe i dettagli. Non farei che guastarLe il piacere della scoperta personale») per poi ricevere, circa un mese dopo, un'amara sorpresa («No, non ho avuto sorelle né in genere parenti strette»¹). Con questo tentativo, abortito, di perlustrazione "dall'interno" delle dinamiche compositive, Freud ambiva a cogliere l'essenza dell'ispirazione artistica ma, in questa traiettoria "a ritroso", non poteva che scontrarsi con le resistenze (invalidabili, in questo caso) dell'autore.

Una svolta interessante, in questo senso, venne un paio di anni dopo dall'"eretico" Wilhelm Stekel, che tuttavia in quel momento non era ancora stato ufficialmente bandito dal Società Psicoanalitica di Vienna (lo sarebbe stato, con le sue formali dimissioni, nel 1912). In *Dichtung und Neurose* (1909), un testo dedicato al rapporto tra poesia e nevrosi che raccoglieva e riordinava alcuni suoi interventi alla Società psicologica del mercoledì (l'antesignana della stessa Società Psicoanalitica di Vienna), Stekel recupera lo stato di *trance* che presiederebbe all'atto creativo: «Die Ekstase des Künstlers, der glühende Schaffensrausch, das Fieber der Produktion sind identische Zustände, in denen sich das Bewusstsein durch Autosuggestion in eine Art somnambulen Zustand d.h. in einen Traum versetzt» (Stekel 1909: 3). Nonostante l'assenza di esplicite fratture e l'ostentazione di una formale continuità con il maestro, Stekel procedeva in direzione decisamente diversa rispetto a Freud, abbandonando le questioni relative alla genesi (che richiederebbero, di volta in volta, un atteggiamento più che collaborativo da parte dell'autore) per focalizzarsi sulla dimensione emotiva, potenzialmente (ma non necessariamente) nevrotica, connaturata all'atto materiale dello scrivere. Non vi era ancora un'attenzione "selettiva" per la poesia, nel senso che il poeta, come in Freud, era usato metonimicamente per l'autore *tout court*, ma

1 Citato in Lavagetto 1992: XVI. Recentemente è stata pubblicata una nuova e completa traduzione italiana del carteggio Freud-Jensen ("Non è vana curiosità". *Carteggio Freud-Jensen, 1907*. A cura di: Michele M. Lualdi. Lecce: Youcanprint, 2019). La lettera citata di Jung a Freud è del 2 novembre 1907.

cominciava a farsi strada un'idea di *splitting* («Spaltung», 5) – dissociativa cioè, della personalità dello scrittore colto durante l'esercizio delle sue funzioni. Più che al sogno, l'attività poetica è ora associata, come si è visto, al sonnambulismo («Es sei gar kein Zweifel, dass die dichterische Ekstase ein Pendant der somnambulen Erscheinungen darstelle», 3, nota 1) e, sulla base dello studio biografico-psicanalitico di Paul Julius Möbius su Goethe (1908) solito comporre di notte in uno stato di frenesia, si recupera il legame con l'ipnosi da Freud reciso, famosamente, molti anni prima e in maniera per lui definitiva («Moebius weist ebenfalls auf di nahen Beziehungen zwischen diessem Zustande und der Hipnose hin», 3, nota 1). Stekel, del resto, conosceva bene l'ipnosi avendo lavorato a Graz nella nota clinica di Richard von Krafft-Ebing (Stekel 1950: 79; 87) e avendola poi, durante la Prima guerra mondiale, praticata autonomamente, a quanto si sa con buoni risultati, presso il reparto neuropsichiatrico di un ospedale militare di Vienna (160).

Una volta aperte, anzi spalancate, le porte alla *trance*, la distanza tra una dimensione “allucinata” e la composizione poetica si poteva dire considerevolmente ridotta. Già Goethe, come si è appena visto, era stato fatto rientrare a buon diritto tra i nottambuli, se non proprio i sonnambuli, della scrittura. Secondo una certa tradizione, quindi, non sono le origini simboliche, sintomatiche, dell'atto narrativo o poetico a farsi oggetto di interesse ma, al contrario, l'aspetto dissociativo dell'autore rispetto al suo vissuto esperienziale. La poesia si scriverebbe in uno stato di *trance*: per molti poeti, la sensazione è di essere “agiti” da una forza esterna, quasi “posseduti”, secondo una concezione platonica che Shelley consapevolmente riecheggiava quando scriveva in *A Defence of Poetry* (1840) che la poesia era da considerarsi come «the interpenetration of a diviner nature through our own» (Shelley 2008: 66).

1. «The actual craving»

Assunto che la *trance* possa, o debba, presiedere all'atto poetico, una domanda sorge spontanea: vi sono strumenti, o metodi, per indurla? In effetti è innegabile, anche se non troppo spesso ricordato, che l'uso di sostanze allucinatorie con finalità propedeutiche alla scrittura poetica ha accompagnato, con qualche remissione e rimozione, la storia della poesia stessa.

Si perde nella notte dei tempi e nella culla della civiltà l'esperienza dell'immortalità successiva all'assunzione di “Soma” (probabilmente il fungo dell'*Amanita Muscaria*), decantata nei componimenti cerimoniali Rgveda (Albert-Puleo 1978: 65). Scomodando un mito nazionale come Dante vi è stato poi chi, in tempi recenti, ha visto un collegamento tra l'affiliazione del poeta alla corporazione dei medici e speciali fiorentina con il suo verso visionario. La sua associazione alla setta iniziatica dei Fedeli d'Amore – ancora da dimostrare in maniera inconfutabile, però – avrebbe comportato l'assunzione di bevande “medicinali”

facili da reperire per un giovane farmacista *ante litteram* (Reynolds 2006: 12; 23). Attraverso gli Stilnovisti, i Fedeli d'Amore avrebbero avuto (il condizionale è d'obbligo) contatti con i Templari e con la mistica islamica dei Sufi, e con ciò avrebbero appreso tecniche per dissociare lo spirito dal corpo e raggiungere l'estasi con il concorso, tra il resto, della donna angelicata. Galeotta sarebbe poi una nota, e assai dibattuta, terzina del *Paradiso* («Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che 'l fé consorto in mar de li altri dè», I, 67-69), in cui però ad assumere "erba" sarebbe stato propriamente Glauco, non Dante, il quale avrebbe ottenuto lo stesso effetto in maniera più sana, vale a dire contemplando, come si diceva, la mera presenza di Beatrice².

Spostandoci più vicino a noi, e rimanendo su di un terreno più solido, *Kubla Khan* (1816) rappresenta il caso più noto, ma niente affatto unico, di visione "indotta" (dall'oppio, in questo caso) di mondi "altri". L'oppio poteva essere diluito in acqua e alcol – *laudanum* – oppure fumato, con effetti ancora più potenti e immediati. Tipico della poesia romantica tutta, del resto, inglese e americana, è la curiosità, a volte anche morbosa e masochista, per gli stati alterati della coscienza, la stessa che aveva indotto Shelley e Browning, tra gli altri, a interessarsi attivamente di ipnotismo (Kaplan 1974; Karlin 1989). Importato dall'oriente durante le crociate (ma già i Romani ne avevano conosciuto l'uso), l'oppio si diffuse rapidamente in Europa per le sue potenti capacità contrastive del dolore, fisico e psichico, venendo impiegato anche per i bambini in un momento della storia della medicina in cui il concetto di "dipendenza" era ancora piuttosto nebuloso quando non del tutto assente (Alvarez 2001: 781). A quanto si sa, Wordsworth sarebbe stato l'unico, delle prime due generazioni romantiche, a tenersene lontano (Hayter 1968: 30), a differenza di Byron (che lo usava come tranquillante), Shelley (per la cefalea) e Keats (come analgesico; Alvarez 2001: 780). Per quanto riguarda Coleridge, egli aveva fatto ricorso al laudano, con finalità antidolorifiche, fin da giovane età, sviluppando conseguentemente una forte dipendenza dalla quale non riuscì mai a liberarsi nonostante i tentativi del dottor James Gillman, suo amico e medico curante, di ridurre progressivamente le dosi – «to break the commencing Cycle before the actual Craving came on», come Coleridge ebbe a scrivere il 24 giugno 1816 all'amico John James Morgan (Griggs 1971: xlviiii).

2 L'appartenenza di Dante a questo tipo di sette o confraternite è una *vexata quaestio* che esula dagli obiettivi di queste pagine. Come è avvenuto per Shakespeare, per esempio, l'idea è che l'opera dell'autore nasconderebbe un linguaggio in codice decifrabile, appunto, soltanto dagli adepti. Inizialmente furono René Guénon in Francia e Luigi Valli in Italia e a ipotizzare, quasi negli stessi anni, una rete di rapporti di Dante in questo senso (*L'ésotérisme de Dante*, 1925; *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'amore*, 1928). Più recentemente, Renzo Manetti ha riaperto il dibattito (*Dante e i Fedeli d'Amore*, 2018) quando già la biografia di Barbara Reynolds sembrava tornare ad appoggiare queste teorie. Per una confutazione si veda invece, tra gli altri, Umberto Eco, "La supposta e i limiti dell'interpretazione", in *L'Espresso*, n. 12, 22 marzo 1992 (ora in Umberto Eco, *La bustina di minerva*, Milano, Bompiani, 2000) e Franco Cardini, "Dante e i Fedeli d'Amore: soltanto fake news", in *Avvenire*, 1 dicembre 2020.

Sarebbe toccato a Kipling, parecchi anni dopo, fornire un resoconto di quei rellitti umani, devastati eppure felici, che fumavano oppio e popolavano *The Gate of the Hundred Sorrows* di Lahore nel suo eponimo racconto (1884; 1888) – con ciò prendendo il lettore per mano e varcando con lui, per la prima volta, la soglia di quei venefici *fumoir*. Tornando al frammento poetico *Kubla Khan*, esso fu composto nell'estate del 1797 quando l'autore, «then in ill health», si trovava in una fattoria del Devonshire. Essendogli stato prescritto un non meglio precisato «anodyne», egli cadde in un sonno profondo «in which all the images rose up before him as things, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort». Al risveglio, godendo ancora di una «distinct recollection of the whole», iniziò una frenetica scrittura interrotta, sfortunatamente, da una visita, al termine della quale «all the rest had passed away like the images on the surface of a stream into which a stone has been cast» (Coleridge in Magnuson 2003: 180). Da una nota manoscritta al testo, oggi famosa come il testo stesso ma, in effetti, mai pubblicata dall'autore, sappiamo che l'«anodyne» era da intendersi come «two grains of Opium, taken to check a dysentery» (Coleridge in Magnuson 2003: 180).

A decantare le virtù dell'oppio, senza eufemismi, sarebbe stato invece Thomas de Quincey, poi criticato (anche dallo stesso Coleridge) per l'esaltazione che sembrò farne in *Confessions of an English Opium-Eater* (1821). Nonostante la parte dedicata agli effetti indesiderati fosse molto più lunga delle altre, de Quincey sarebbe passato alla storia per la *pars construens*, e non per quella *destruens*, del suo *memoir*. Tutto cominciò a Londra, nell'autunno del 1804:

From an early age I had been accustomed to wash my head in cold water at least once a day: being suddenly seized with tooth-ache, I attributed it to some relaxation caused by an accidental intermission of that practice; jumped out of bed; plunged my head into a bason of cold water; and with hair thus wetted went to sleep. The next morning, as I need hardly say, I awoke with excruciating rheumatic pains of the head and face, from which I had hardly any respite for about twenty days. On the twenty-first day, I think it was, and on a Sunday, that I went out into the streets; rather to run away, if possible, from my torments, than with any distinct purpose. By accident I met a college acquaintance who recommended opium. [...]. My road homewards lay through Oxford-street [...]. I saw a druggist's shop. The druggist – unconscious minister of celestial pleasures! – as if in sympathy with the rainy Sunday, looked dull and stupid, just as any mortal druggist might be expected to look on a Sunday: and, when I asked for the tincture of opium, he gave it to me as any other man might do: and furthermore, out of my shilling, returned me what seemed to be real copper halfpence, taken out of a real wooden drawer. (De Quincey in Milligan 2003: 42-43)

La grande facilità con cui de Quincey poté procurarsi la sostanza (senza alcuna *prescription* medica, di domenica...), unita al costo relativamente basso della stessa e, si noti, all'assenza di un qualsivoglia giudizio etico-morale associato

all'assunzione (Alvarez 779), spiegano la sua notevole diffusione anche tra le classi popolari inglesi, dove in breve tempo l'oppio arrivò a fare concorrenza a un'altra terribile dipendenza, quella dal gin (Milligan 247; Alvarez 780). In Europa, l'eredità di De Quincey venne raccolta dai simbolisti francesi via Baudelaire, che tradusse *The Confessions* e gli dedicò una lunga esegesi in *Les Paradis Artificiels* (1860), aggiungendovi del suo e trattando anche di vino e di hashish. De Quincey divenne inoltre una sorta di profeta oltreoceano trovando schiere di ammiratori, tra cui Edgar Allan Poe – che non di rado optò per narratori che erano, o erano stati, «in the trammels of opium», come in “Ligeia” (1838; 1986: 118) – e di imitatori, come William Blair autore di *An Opium Eater in America* (1842). Con ciò, una tradizione occidentale di *poetic addiction* poteva dirsi stabilita ufficialmente, e idealmente saldata con la tradizione *Eastern* che l'oppio portava con sé. Non solo, infatti, l'oppio che arrivava in Inghilterra era prodotto in Turchia (Milligan 253), ma spesso i mondi evocati, con splendida circolarità, erano ubicati in oriente, proprio come *Kubla Kahn*.

Ma se nel caso di Coleridge e De Quincey si era trattato di una dipendenza generata da una finalità terapeutica, qualcosa che in modo (molto) benevolo si potrebbe classificare, freudianamente, tra i “vantaggi secondari della malattia”, non sono mancati in tempi vicini a noi tentativi più propedeutici, più direttamente finalizzati cioè all'approdo ai porti sepolti dalla congerie del fenomenico. Famoso il caso di Aldous Huxley, instancabile sperimentatore di medicine alternative una volta constatata, come nel caso della sua forte miopia, la perfezione della medicina curriculare. Se il suo abbracciare le teorie, oggi screditate, di William Bates (1860–1931) per un recupero della piena efficienza visiva si risolsero in un clamoroso buco nell'acqua, diversamente andò con il Peyote, cioè “il pane degli dei” nella lingua degli aztechi. Il principio attivo, in questo caso, era del tutto diverso da quello oppiaceo, trattandosi del composto organico alcaloide abitualmente noto come “mescalina” e presente in alcuni cactus del Messico. Volentieri Huxley si prestò a fare da «guinea pig» (Huxley 1954: 12) per la scienza, e in una mattina di maggio del 1953, in California, sotto supervisione medica e in presenza della moglie, Huxley ingerì «four-tenths of a gram of mescaline dissolved in half a glass of water and sat down to wait for the results» (12). Le sue reazioni, puntualmente registrate su nastro dal medico, vennero messe in relazione a stimoli di diversa natura (artistico-figurativi, musicali, cinetici) e corroborate da domande e risposte. Huxley non sembrò dunque entrare in uno stato di estasi monadica, o di perdita di coscienza; sperimentò, tuttavia, una sorta di ri-appercezione spaziale (una «Cubist's-eye view», nelle sue parole, 22) e di assenza o smarrimento di diacronia, di indifferenza totale allo scorrere del tempo: «My actual experience had been, was still, of an indefinite duration or alternatively of a perpetual present» (21).

Huxley sarebbe stato, naturalmente insieme a Blake il visionario (che in *The Marriage of Heaven and Hell* del 1793 per primo aveva parlato, come Huxley

poneva a epigrafe del suo testo, dell'infinito che si spalancherebbe davanti a noi una volta rimosse «the doors of perception»), una delle fonti di influenza sulla *beat generation*, ma con una grande differenza rispetto ai tempi dell'oppio: l'assunzione di sostanze allucinogene ora voleva essere «a political statement, a gesture of defiance» (Alvarez 779), un atto trasgressivo così classificabile in conseguenza dell'avvenuto sedimentarsi di un giudizio etico e definitivo sulle “droghe”.

2. «The purpose of rhythm»

In *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) è innegabile che il lettore arrivi a sperimentare un senso di vertigine percettiva, un disorientamento suggestivo, e benefico, derivante dalla precisa modalità espositiva del testo poetico. Aldilà dei contenuti allucinati e dell'irruzione mesmerica del vecchio marinaio nella prima parte, la nota presenza delle *glosses* al testo, aggiunte da Coleridge per la riedizione del poema del 1817, fornisce una sorta di alternativa alla consueta traiettoria di lettura, oltre che un'occasione di conflitto tra contenuti, o di riformulazione degli stessi, nell'ambito dello svolgersi del discorso poetico. Le glosse, originariamente posizionate a lato dei versi (e non tra una strofa e l'altra come a volte capita di vedere), incrementano la stimolazione percettiva nei confronti del lettore, che deve optare per modalità di fruizione mutualmente, anche se temporaneamente, esclusive. Questo per dire che, se la poesia si scrive in uno stato di *trance*, è altresì ragionevole chiedersi se il percorso possa essere compiuto in senso inverso, e cioè se la poesia, o meglio determinate caratteristiche di questa, possano produrre, nel lettore o nell'ascoltatore, uno stato di obnubilamento, di disorientamento o di “rapimento” della ragione: *in primis* attraverso il ritmo, ma anche attraverso una certa *imagery*, oppure variando la modalità di lettura ad alta voce, inserendo epigrafi in lingue straniere – come nel caso della *Rime* nella versione del 1817, che si apre con una lunga citazione latina –, optando per uno *spelling* arcaico, lavorando sulla *mise en page*, eccetera. Già William Butler Yeats, in «The Symbolism of Poetry» (1900), suggeriva che uno stato di *trance* potesse essere indotto dal ritmo di una poesia:

The purpose of rhythm, it has always seemed to me, is to prolong the moment of contemplation, the moment when we are both asleep and awake, which is the one moment of creation, by hushing us with an alluring monotony, while it holds us waking by variety, to keep us in that state of perhaps real trance, in which the mind liberated from the pressure of the will is unfolded into symbols. (Yeats 1961: 159)

In America, tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, apparvero alcuni studi scientifici che esplorarono la possibile natura allucinatoria del componimento poetico, individuando in alcuni testi una sorta di vocazione a indurre stati

semi-ipnotici nel lettore in virtù di alcune loro specifiche caratteristiche. Una tappa importante è rappresentata dalla pubblicazione, nel 1925 (con molte ristampe negli anni a venire), di *The Poetry Cure: A Pocket Medicine Chest of Verse* di Robert Haven Schauffler, dove la lettura di una serie selezionata di componimenti è raccomandata, con finalità terapeutiche, per la gestione di particolari stati della mente (Caponi 2024: 58). Non mancano, appunto, anche poesie per “viaggiare”, per risvegliarsi cioè dal sonno dei sensi onde aprirsi a paradisi più o meno artificiali, come nella sezione “Hasheesh for a torpid imagination” (Schauffler 167-201) che si inaugura, *ça va sans dire*, con *Kubla Khan*. Sono i “Magic Carpet Poems”, secondo il curatore, suggeriti «For a lame, sluggish imagination and a stiff, rusty, creaking fancy» (xxxv). Oltre alla pietra miliare di Coleridge, si raccomandano, tra gli altri, “Morning” di Emily Dickinson, “The Old Ships” di James Elroy Flecker e un altro classico del “canone”, “The Tyger” di William Blake (*Ibidem*).

Negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione di Schauffler, Edward D. Snyder (1889-1973), professore di inglese presso l'Haverford College di Philadelphia, notò come una serie di componimenti, se letti ad alta voce a velocità normale (per esempio «about twenty-five lines of iambic pentameter a minute», Snyder 1930: 44), avevano un ritmo generato dalle sillabe accentate molto vicino a quello prodotto dal metronomo dello psicologo inglese, ipnotista e studioso di *shell-shock* William Brown (1881-1952) durante le sue sedute di cura, in base a quanto egli stesso aveva pubblicato in *Suggestion and Mental Analysis* (1922). Nei versi di apertura di *Kubla Khan*, scriveva Snyder, dove il tetrametro giambico si combina a un iniziale schema rimico *abaab*, «we have the parallel almost perfect to the stimulus of rhythm used by the hypnotist» (40). Tra i vari «psychological stimuli» (19) rinvenibili in un testo poetico, in generale, atti a produrre uno stato di (leggera) *trance*, Snyder annoverava anche un uso sapiente della rima, in particolare una

two-syllable rime [...] with consonantal return, and with as regular a pattern of rising and falling pitch as the circumstances permit. Thus where the hypnotist can say to his subject, ‘You must concentrate your attention on the beats of this metronome,’ the poet may produce a parallel effect by making his sound pattern so elaborate in its regularity that a listener with a sense of rhythm cannot avoid giving it his full attention. (41)

Importante era anche che il componimento non presentasse «abrupt changes» (42) capaci di rompere l’incantesimo, e nemmeno espliciti richiami a una «alertness» (42) del pensiero, come avviene per esempio in molta poesia di Swift e Pope – tra i meno ipnotici, per Snyder, in questo nuovo canone letterario “mesmeric”. Tra gli altri requisiti: una certa «vagueness of imagery» (42) tale da richiedere al lettore, o all’ascoltatore, di partecipare alla costruzione del quadro visivo e, particolarmente interessante, il riferimento alla fatica oculare

(«eye-strain», 43) auspicabilmente indotta da un testo nel lettore per facilitare l'abbattimento delle resistenze. In pratica, continuava Snyder, «there is something in these poems corresponding to the rotating mirror, to the key held painfully high above the eyes» (43) – gli strumenti d'ordinanza, cioè, dell'ipnotista (stranamente, e questo nonostante includesse *The Rime of the Ancient Mariner* tra quelli che egli definiva «spellweaving poems» [1], non viene rivolta alcuna attenzione da Snyder alla gestione della dimensione spaziale di un testo e alla sua conseguente *mise en page*). Completano il discorso l'adozione di un «refrain» (45) e di una componente dolcemente impositiva, un'espressione-chiave o formulaica («suggestion», 48) diluita nel testo, specialmente

near the end, or at least only after there has been a long preliminary soothing of the listener's senses by monotonous rhythmic 'passes'. So in hypnosis. Also this key sentence 'suggesting' an idea carries conviction without argumentative support, or with only the simplest of obvious arguments to support it. In the non-hypnotic poem these conditions do not obtain. (48)

3. «Über Coca»

Nonostante l'indubbio fascino esercitato dal possibile gradiente ipnotico di un testo poetico³, è evidente che la capacità di abbattere le barriere della corteccia cerebrale in virtù di una mera stimolazione visiva e/o auditiva non sono paragonabili a quelle indotte dall'assunzione di sostanze chimiche o “naturali”. Rimane da chiedersi, tra il resto, se sia un problema di inflazione di stimoli – se l'uomo contemporaneo, cioè, sia talmente esposto a un continuo bombardamento multisensoriale da non essere più in grado di apprezzare certe raffinatezze – o se l'asservimento dei sensi alle necessità quotidiane dell'Io, sempre più marcato durante il processo di crescita, renda le normali facoltà percettive umane del tutto inadatte a viaggi siderali nell'inconscio o in altre dimensioni.

In verità, trattare dell'uso di stimolanti per fini artistici apre un vaso di Pandora che è sempre stato tenuto prudentemente sigillato da mani invisibili, pena il riconoscimento di una vocazione dell'arte tutta all'*addiction*, con una lunga lista di nomi, più o meno insospettabili, che si forma rapidamente una volta affrontato l'argomento. Lista che, peraltro, oggi è sempre più facile riscrivere vista l'impetosa resa di internet alla mera digitazione di parole-chiave. Ripercorrere la storia della civiltà senza pregiudizi porta, in effetti, a ritrovare l'uso di droghe in

3 E in prosa. Tra i prosatori più “ipnotici” un posto di rilievo ha meritato Nathaniel Hawthorne e il suo «use of elongated, clause-ridden sentences and the repetition of certain names and details [...] calculated to add to the hypnotic, spell-like effect of gaze itself» (Coale: 1998: 21). Come molti suoi colleghi americani (Poe e Henry James in testa) anche Hawthorne aveva sviluppato in vita un forte interesse per il mesmerismo e le sedute spiritiche (13).

molte attività, con ben poche barriere di tempo o di spazio. L'uso delle droghe in guerra, per esempio, argomento ancora più sottaciuto dell'uso di farmaci per la poesia, allude a una storia vecchia di millenni e per nulla estinta nella contemporaneità, essendo assodato come «combattenti di epoche e culture diverse abbiano utilizzato in guerra le droghe o speciali rituali come elemento “magico” per far fronte all’angoscia» (Bianchi; Clerici; Poli 1997: 6). La chiara percezione della propria finitezza sembra aver indotto l'uomo a ricercare un aiuto da qualunque parte lo trovasse, magari anche solo per sciogliersi la lingua in occasioni mondane, come ebbe a scrivere Freud alla fidanzata, da Parigi, il 18 gennaio 1886. Invitati a cena dal grande maestro Charcot, Freud e il suo collega Richetti, medico a Venezia, gestirono la tensione in maniera diversa: «Siamo andati in carrozza [...]. Lui era terribilmente eccitato, io assolutamente calmo con l'aiuto di una piccola dose di cocaina, sebbene il suo successo fosse più sicuro, e io invece avessi motivo di temere una brutta figura» (Freud 1961: 172). Forse non a caso, fu proprio uno dei più rispettosi seguaci di Freud, Heinz Hartmann (1894-1970), a insistere sul concetto di adattamento, a ribadire il fatto che «l'adattamento più cruciale che l'uomo si trova di fronte è quello alla struttura sociale, che collabora a costruire» (Hartmann 1966: 31). Paradossalmente, dunque, è proprio la vita tra i propri simili a rivelare ogni singola inadeguatezza umana: da qui l'incessante ricerca di patti con il diavolo che però, conviene ricordarlo, difficilmente dimenticherà di esigere il proprio credito.

Bibliografia

- Albert-Puleo, Michael. “Mythobotany, Pharmacology, and Chemistry of Thujone-Containing Plants and Derivatives.” *Economic Botany* 32.1 (1978): 65-74.
- Alvarez, A. “Drugs and Inspiration.” *Social Research* 68.3 (2001): 779-793.
- Bianchi, Antonio, Carlo Alfredo Clerici, e Silvio Poli. *Droghe in guerra: uso bellico di sostanze psicoattive*. Milano: Mursia, 1997.
- Caponi, Paolo. “La mia analisi con Blanton. Alle origini della *poetry therapy* americana.” *Altre Modernità* 32 (2024) 54-66.
- Cardini, Franco. “Dante e i Fedeli d'Amore: soltanto fake news.” *Avvenire*, 1° dicembre 2020. <https://www.avvenire.it/agora/pagine/fedeli-damore-soltanto-fake-news>. Consultato il 24 feb. 2024.
- Coale, Samuel Chase. *Mesmerism and Hawthorne. Mediums of American Romance*. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1998.
- De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*. Ed. Barry Milligan. London: Penguin, 2003.
- Eco, Umberto. “La supposta e i limiti dell'interpretazione.” *L'Espresso*, n. 12, 22 marzo 1992. Ristampato in *La bustina di Minerva*, Milano: Bompiani, 2000.

- Freud, Sigmund. *Lettere alla fidanzata*. Torino: Boringhieri, 1961.
- . *Lettere a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Torino: Boringhieri, 1986.
- . "Il poeta e la fantasia." 1907. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Vol. 1. Torino: Boringhieri, 1986.
- Freud, Sigmund, e Wilhelm Jensen. *Non è vana curiosità: Carteggio Freud-Jensen (1907)*. A cura di Michele M. Lualdi. Lecce: Youcanprint, 2019.
- Griggs, Earl Leslie, ed. *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. 5 e Vol. 6: 1820-1825, 1826-1834. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Guénon, René. *L'ésotérisme de Dante*. Paris: Ch. Bossé, 1925.
- Hartmann, Heinz. *Psicologia dell'Io e problema dell'adattamento*. 1939. Torino: Boringhieri, 1966.
- Hayter, Alethea. *Opium and the Romantic Imagination*, London: Faber & Faber, 1968.
- Huxley, Aldous. *The Doors of Perception*. 1954. New York: Harper & Row, 1970.
- Kaplan, Fred. "'The Mesmeric Mania': The Early Victorians and Animal Magnetism." *Journal of the History of Ideas* 35.4 (Oct.-Dec. 1974): 691-702.
- Jensen, Wilhelm, e Sigmund Freud. *Gradiva*. 1907. Introduzione di Mario Lavagetto. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1992.
- Karlin, Daniel. "Browning, Elizabeth Barrett, and 'Mesmerism.'" *Victorian Poetry* 27.3/4 (1989): 65-77.
- Magnuson, Paul. *Coleridge's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism*. New York: Norton, 2003.
- Manetti, Renzo. *Dante e i Fedeli d'Amore*. Milano: Edizioni Mediterranee, 2018.
- Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus*. Ed. John Davies Jump London: Methuen & co., 1965.
- Möbius, Paul J. *Goethe*. Leipzig: Barth, 1908.
- Poe, Edgar A. *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Ed. David Galloway. London: Penguin, 1986.
- Reynolds, Barbara. *Dante: The Poet, the Political Thinker, the Man*. London: I.B. Tauris, 2006.
- Schauffler, Robert H. *The Poetry Cure: A Pocket Medicine Chest of Verse*. New York: Dodd, Mead and Company, 1925.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. Ed. Peter Holland. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Shelley, Percy B. "A Defence of Poetry." 1840. *A Defence of Poetry and Other Essays*. Gloucester: Dodo Press, 2008.
- Snyder Edward D. *Hypnotic Poetry; A Study of Trance-Inducing Technique in Certain Poems and its Literary Significance*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1930.
- Stekel, Wilhelm, *Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes*. Wiesbaden: J. F. Bergmann, 1909.

---. *The Autobiography of Wilhelm Stekel. The Life Story of a Pioneer Psychoanalyst*, New York: Liveright, 1950.

Valli, Luigi. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. Roma: Optima, 1928.

Yeats, William Butler. "The Symbolism of Poetry." 1900. *Essays and Introductions*. New York: Macmillan, 1961. 153-164.

PARTE 3. VIAGGI TESTUALI



Delta del Danubio 8 luglio 2011

L'esperienza migrante nella nona arte: raccontare i margini e l'alterità attraverso il fumetto statunitense

Elisabetta Di Minico

Independent Scholar

ORCID: 0000-0002-8079-5071

DOI: 10.54103/milanoup.226.c687

Abstract: Il capitolo analizza l'esperienza migrante nel fumetto statunitense, considerato come un *medium* privilegiato per l'analisi dell'alterità. La rappresentazione, tanto metaforica quanto storica, della migrazione, dei margini, della mostruosità e della diversità è, infatti, da sempre un elemento significativo della sua narrazione. Dagli esordi sul finire del XIX secolo fino alla produzione contemporanea, i corpi migranti hanno attraversato numerose trasformazioni nella nona arte, passando dall'incarnare ruoli subordinati, caricaturali e negativi a divenire progressivamente figure più complesse, intersezionali, consapevoli e criticamente potenti, in un processo che riflette e accompagna i mutamenti storici, politici e culturali della società. Il fumetto, in particolare quello supereroistico, viene qui utilizzato per analizzare le dinamiche dell'esclusione, dell'integrazione e della violenza sistemica nella storia statunitense, mostrando come i corpi migranti diventino, soprattutto a partire dalla Bronze Age (anni '70-'80) e con maggiore forza nel XXI secolo, un luogo di riappropriazione identitaria, e di critica delle gerarchie di potere e dell'ingiustizia strutturale, senza escludere questioni di razza, genere e classe. La riflessione è promossa attraverso l'analisi di alcuni iconici personaggi immaginari migranti, stranieri o marginalizzati, dall'iconico Yellow Kid, bambino di origine irlandese che vive in un multietnico sobborgo di New York, e il celeberrimo Superman, alieno incarnazione del mito statunitense proveniente dal pianeta Krypton, a figure più recenti come Miles Morales, il primo Spider-Man afro-latino, Kamala Khan/Ms. Marvel, supereroina pakistano-statunitense, e America Chavez/Miss America, supereroina queer di origini latino-americane. Il fumetto racconta frequentemente le paure, i pregiudizi, le speranze e le aspirazioni che circondano le migrazioni, trasponendo in mondi fantastici o fantascientifici le lotte e i problemi affrontati quotidianamente da milioni di persone escluse o considerate "illegali". Attraverso tali narrazioni, il *medium* promuove inclusione ed empatia, mettendo in discussione i sistemi socio-politici che rendono possibili discriminazione, ingiustizia e razzismo.

Parole chiave: fumetto, migrazione, alterità, corpi, ingiustizia sistemica

Abstract: The chapter examines the migrant experience in US comics, presenting them as a privileged medium for the analysis of otherness. The representation, both metaphorical and historical, of migration, marginality, monstrosity, and diversity has long been a significant element of comics' narrative structures. From the origins of the ninth art at the end of the 19th century to contemporary production, migrant bodies have undergone numerous transformations within comics, shifting from subordinate, caricatural, or negative roles to progressively more complex, intersectional, self-aware, and critically powerful figures, in a process that reflects and accompanies broader historical, political, and cultural transformations in society. Comics, and superhero comics in particular, are employed here to analyze dynamics of exclusion, integration, and systemic violence in US history, showing how migrant bodies, especially from the Bronze Age (1970s–1980s) onward, and with greater intensity in the 21st century, become sites of resistance, identity reappropriation, and critique of power hierarchies and structural injustice, while also addressing questions of race, gender, and class. This reflection is developed through the analysis of iconic fictional migrant, foreign, or marginalized characters, ranging from the Yellow Kid, an Irish-descended child living in a multiethnic New York slum, and the celebrated Superman, an alien embodiment of the American myth from the planet Krypton, to more recent protagonists such as Miles Morales, the first Afro-Latino Spider-Man, Kamala Khan/Ms. Marvel, a Pakistani-American superheroine, and America Chavez/Miss America, a queer superheroine of Latin American origin. Comics frequently narrate the fears, prejudices, hopes, and aspirations surrounding migration, transposing into fictional worlds the struggles and challenges faced daily by millions of excluded or “illegal” individuals. Through such narratives, the medium fosters inclusion and empathy while questioning the socio-political systems that enable discrimination, injustice, and racism.

Keywords: comics, migration, otherness, embodiment, systemic injustice

1. La nemicità dell'alterità

L'alterità delimita ciò che è differente, discordante, opposto rispetto all'identità. A livello sociale, psicologico, filosofico e/o estetico, un soggetto (individuale come una singola persona o collettivo come una comunità politica o religiosa) costruisce il suo sé attraverso processi di affinità e di antitesi. Spesso “l'altro” subisce un processo di nemicizzazione e viene categorizzato e classificato in base a delle caratteristiche imposte come predefinite, in maniera pregiudizievole e stereotipata. Nelle relazioni di potere dominanti, è rifiutato, relegato in uno spazio e in un sistema sociale subalterno. «I privilegi e le differenze sociali» sono «un prodotto della società» (Gramsci 2019: 825) e i gruppi con minore o impossibile capacità di autorappresentazione finiscono ai margini «dell'eterno divenire della storia umana» (Gramsci 1977: 966), inascoltati, miseri, schiacciati.

I corpi migranti rientrano in questo schema di categorizzazione e rifiuto perché, parafrasando Nail (2015) in *The Figure of the Migrant*, il migrante è percepito

come una sorta di «cittadino fallito» (3)¹, privato della sua storia e della sua forza sociale, espulso dalla sua terra per ragioni territoriali, politiche, giuridiche ed economiche, definito dalla sua necessità di movimento in un contesto globale che fatica a riconoscere i suoi processi dinamici e circolatori di vita, che ricerca stasi, identità fisse e *status quo* tradizionale e consuetudinario nonostante la tangibile e vorticoso multiculturalità, tanto splendida quanto, a volte, problematica, dei suoi sistemi. Categorizzazione e rifiuto generano una deformazione dell'alterità migrante nell'immaginario collettivo conservatore che spinge il «Noi egemonico», in particolare quello occidentale, a costruire mostri e catastrofi, a temere invasioni, terrore e caos, a individuare costanti minacce «all'ordine che garantisce la nostra sicurezza, il benessere, la sostenibilità e il progresso» (Giuliani 2021: 1).

Il risultato è una disumanizzazione dei soggetti migranti sia nell'atto della migrazione, sia nel tentativo di inclusione all'interno della loro nuova realtà, limitandone la partecipazione civica, lo sviluppo personale e il comportamento sociale. L'esclusione, tanto nella realtà socio-politica quanto nella narrazione metaforica della fantascienza, del fantastico, dell'orrore e della distopia, diviene mostruosità: «il materiale simbolico che compone le figure del mostro e della catastrofe mostruosa si è sedimentato attraverso le temporalità e gli spazi coloniali e postcoloniali» (Giuliani 2021: 11).

Attraverso delle «immagini e altre figure giustapposte in una sequenza intenzionale, con lo scopo di comunicare informazioni e/o ottenere una reazione estetica nel lettore» (McCloud 2018: 17), il fumetto è un mezzo di analisi originale e provocatorio per riflettere sul contesto socio-politico in cui viene creato. Per questo, la rappresentazione socio-culturale della migrazione, dei margini, della mostruosità e dell'alterità è sempre stata un elemento significativo della sua narrazione: il fumetto «mostra non un *melting pot* omogeneo, bensì una molteplicità di identità contraddittorie e complesse. Esamina e mette in scena un multiculturalismo autentico» (Serrano 2021: 2) e sentito.

Sebbene esistano, fin dall'antichità, numerose testimonianze di narrazione sequenziale per immagini (pitture rupestri, bassorilievi celebrativi, affreschi medievali, caricature satiriche, stampe popolari, etc.), il fumetto nasce e si afferma come *medium* autonomo solo sul finire del XIX secolo, trovando negli USA il terreno più fertile per il suo sviluppo. Nella società statunitense, modellata da intensi flussi migratori, la nona arte si evolve presto in una forma di cultura di massa in grado di assorbire, esaminare e negoziare il costante processo di (ri)definizione identitaria del paese. «Il background migratorio di autori, personaggi e lettori di fumetti tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo negli Stati Uniti [...] è ampiamente riconosciuto» (Vuorinne and Kauranen 2023: 5) e risulta fondamentale per comprendere le dinamiche di sviluppo e affermazione del *medium*

1 Tutte le traduzioni sono a cura dell'Autrice.

perché «i fumetti sono, al tempo stesso, riflesso e rifrazione della cultura, un'eco visiva» (Serrano 2021: 1) capace di elaborare, tanto metaforicamente quanto letteralmente, «cosa significhi essere cittadini in una nuova terra e quanto rapidamente le identità nazionali del passato, di fronte all'urgenza di assimilarsi e di adattarsi» (Serrano 2021: 1), vengano modificate, integrate o dimenticate.

2. Corpi migranti nella nona arte

Tra i primi personaggi della nona arte, spicca un piccolo migrante irlandese pelato, con denti sporgenti, orecchie a sventola e una lunga camicia da notte gialla. Mickey Dugan/Yellow Kid viene creato dall'artista statunitense Richard Felton Outcault, il quale ambienta le sgrammaticate avventure del suo beniamino nel *melling pot* newyorkese popolato da immigrati semianalfabeti in cerca di una vita migliore, da quelle masse povere «desiderose di respirare libere», come promette *Il nuovo Colosso*, sonetto del 1883 di Emma Lazarus inciso sulla Statua della Libertà. Il “bambino giallo”, soprannominato così per il colore dell'ampia camicia da notte che indossa, appare per la prima volta il 2 giugno 1894, sullo sfondo di una vignetta di *Hogan's Alley* della rivista *Truth*, per poi approdare prima al quotidiano *New York World* di Joseph Pulitzer e, successivamente, al *New York Journal* di William Randolph Hearst. «Hogan's Alley è una strada che si trova in uno slum, un tipico quartiere di immigrati, ed è la loro vita che Outcault rende oggetto di un sarcasmo dissacrante, ma anche protagonista di un pubblico racconto» (Barbieri 2020: 15).

La stramba simpatia di Mickey, che armeggia con i megafoni, prova a giocare a golf in maniera fallimentare, va al circo o alle parate canine, partecipa a giocosi finti matrimoni, combina pasticci con un gatto, un pappagallo e una scimmia e così via, lo trasforma velocemente nel protagonista della serie, a cui presto “ruba” il titolo. Le sue buffe avventure, che spesso scimmiettano gli atteggiamenti dell'élite statunitense, contribuiscono a diffondere «rappresentazioni in gran parte compassionevoli della sfida tumultuosa dei quartieri immigrati ai programmi progressisti di igiene, decoro e assimilazione» (Ball 2021: 73). Persino la sua camicia da notte gialla diviene un simbolo di questa sfida, perché su di essa sono riportate, come fosse un *balloon*, frasi spesso sgrammaticate e/o multilingue, evidenziando non solo le difficoltà linguistiche che le comunità migranti affrontano al momento di stabilirsi in una nuova realtà, ma anche il loro frequente basso livello di istruzione o la totale assenza di scolarizzazione. La popolarità di Yellow Kid trasforma il personaggio in un fenomeno commerciale (innumerevoli sono i prodotti di merchandising a lui legati, dalle caramelle ai sigari) e, allo stesso tempo, in una fonte educativa e politica, capace di avvicinare alla lettura tutte le fasce della popolazione e di veicolare messaggi propagandistici. Outcault lo utilizza, ad esempio, per prendere posizione sulle vicende politiche del paese, come quando supporta patriotticamente la

Guerra ispano-americana del 1898 (Ball 2021: 76), che scoppia in seguito all'affondamento della corazzata USS Maine nella baia dell'Avana e porta alla nascita dell'imperialismo statunitense.

Adattando McLuhan (2001) e la sua celebre citazione secondo cui «the medium is the message», il fumetto, come nuovo *medium*, diviene velocemente un'estensione della società, uno specchio del corpo sociale statunitense, un corpo in larga parte migrante o di origine migrante. Tra il 1869 e il 1920, infatti, circa il 15% della popolazione statunitense risulta composta da immigrati (Gibson e Lennon 1999), con percentuali ancora più elevate nelle aree di maggiore afflusso migratorio. Emblematico il caso di New York City, dove «il 40% della popolazione [...] è nata all'estero e un altro 40% è costituito da figli di genitori stranieri» (Eriksson e Ward 2020). Non è un caso, quindi, che Yellow Kid, specchio di un quadro demografico eterogeneo e in trasformazione, nonché incarnazione di uno dei principali gruppi etnici migranti, dato che dall'Irlanda arriva «oltre il 10% dell'immigrazione USA» (Ball 2021: 78), si affermi come «uno dei primi manufatti culturali e commerciali prodotti e consumati in serie» (Meyer 2019: 3). Compreso l'enorme potenziale economico e sociale della nona arte, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, numerosi giornali, tra cui i succitati *New York World* di Pulitzer e *New York Journal American* di Hearst, iniziano a pubblicare regolarmente inserti colorati domenicali a fumetti e strisce quotidiane pensati sia per il pubblico infantile, sia per il pubblico adulto, anche per quello non eccessivamente scolarizzato, raccontando tanto la società statunitense quanto i suoi cambiamenti culturali e demografici, favorendo alfabetizzazione e informazione.

Se, da un lato, diversi “cartoons”, come quelli pubblicati sulla rivista umoristica *Puck*, rivelano tendenze conservatrici, pregiudizi e «toni [...] altezzosi e duri, [...] influenzati dalle diffuse teorie sulla classificazione razziale» (Soper 2005: 176-177), tanti sono i titoli che promuovono più benevoli, anche se sempre caricaturali, visioni inclusive, come nel caso di *Bringing Up Father* (1913) di George McManus, illustratore del Missouri figlio di immigrati irlandesi arrivato a New York dopo aver vinto 3000\$ scommettendo alle corse dei cavalli. Pubblicato in Italia come *Arcibaldo e Petronilla*, la serie racconta, strizzando leggermente l'occhio alla storia personale dell'autore, le strampalate vicende di una famiglia immigrata di origine irlandese che vince alla lotteria e si trova divisa tra la provinciale fedeltà alle sue radici e i nuovi privilegi legati al suo cambiamento di status all'interno della società statunitense. Jiggs e Maggie, marito e moglie con due figli, stentano a integrarsi nel loro nuovo mondo, nonostante gli sforzi della donna, desiderosa di godere della sua inaspettata fortuna. L'ex muratore Jiggs, invece,

disprezza le pretese e le convenzioni sociali della classe alta [...] e molte delle gag nella striscia riguardano proprio i tentativi di Jiggs di tornare al suo passato irlan-

dese, sfuggendo agli impegni sociali, sgattaiolando fuori casa e dirigendosi al pub irlandese locale per giocare a poker e mangiare corned beef e cavolo (un piatto tradizionale della classe operaia irlandese). (Soper 2005: 175)

Il racconto, delicato e spietato allo stesso tempo, di *Bringing Up Father* prende in giro tanto le classi immigrate quanto quelle altolocate, mostrando le contraddizioni, le sfide, le paure e le speranze del “sogno americano”. Con un riso parzialmente amaro e una narrazione piena di contrasti, McManus si avvicina alle diverse identità del paese, cercando di promuoverne l'integrazione senza distruggerne le radici:

A volte, la striscia conferma degli stereotipi razzisti pre-esistenti, rendendo Jiggs e Maggie degli zimbelli o il bersaglio di credenze tradizionali sulla rigidità delle strutture di classe, sui limiti dell'americanizzazione per alcuni immigrati e sulla follia della lotta di classe. [Altre volte,] il fumetto celebra una versione caricaturale del sogno americano e si congratula con Jiggs e Maggie per il successo della loro mobilità sociale. Altre volte ancora, ridicolizza la vacuità del sogno americano e deride le forme estreme di americanizzazione che hanno cancellato le differenze etniche e la tradizione. (Soper 2005: 185)

3. L'alterità razziale nel fumetto, dagli esordi della nona arte alla metà del XX secolo

Nonostante le tante contraddizioni e il continuo giocare con luoghi comuni e stereotipi per massimizzare la comicità della narrazione, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, il fumetto statunitense offre una rappresentazione tutto sommato affermativa e legittima della multiculturalità europea che sta plasmando socio-politicamente gli Stati Uniti, rendendo beniamini e beniamine del pubblico figure provenienti dai margini. La narrazione rimane, almeno per il momento, però, etnocentricamente bianca² e sorda alle istanze multirazziali di un paese che ancora oggi è infettato da un'atroce ingiustizia sistemica. Nella maggioranza dei casi, i personaggi non bianchi del periodo risultano, infatti,

2 È importante sottolineare che, tra il XIX e il XX secolo, l'idea di “bianchezza” negli Stati Uniti sia una costruzione mutevole e gerarchica e che le varie comunità europee emigrate non sfuggano a classificazioni, pregiudizi e sospetti. Come analizzato da Ignatiev in *How the Irish Became White* (1995) e Guglielmo e Salerno in *Are Italians White?* (2003), ad esempio, la popolazione irlandese e quella italiana vengono inizialmente percepite come razzialmente ambigue e inferiori rispetto al più potente e affermato nucleo anglosassone e solo progressivamente incluse *in toto* all'interno della categoria dei “bianchi”. Tuttavia, nonostante siano vittime di pratiche discriminatorie, categorizzazione razziale ed esclusione socio-politica, anche i gruppi europei più marginalizzati godono di possibilità di integrazione e di accesso ai privilegi della società dominante bianca statunitense significativamente più ampie rispetto ad altre comunità, in particolare afroamericana e asiatica, che, per questioni razziali, ne sono completamente escluse.

altamente e offensivamente caricaturali e intrisi di pregiudizi, sia a livello estetico, sia a livello di scrittura.

L'emigrazione massiva verso gli Stati Uniti da Cina e Giappone, ad esempio, inizia a metà del XIX secolo. Intorno al 1850, in seguito a inondazioni, carestie e conflitti politici nel sud della Cina, decine di migliaia di persone (in maggioranza uomini) provenienti dalla provincia del Guangdong iniziano a emigrare principalmente verso le aree occidentali degli Stati Uniti, in particolare la California, in piena febbre dell'oro. Gli immigrati cinesi, che, nel 1869, superano i 100.000, trovano principalmente lavoro come minatori o operai per la costruzione della rete ferroviaria della Central Pacific Railroad tra la California e lo Utah. Si diffonde velocemente il mito del "pericolo giallo" e questa credenza razzista porta a due delle prime leggi federali volte a limitare i diritti civili di un determinato gruppo etnico: il Page Act del 1875 proibisce l'ingresso negli USA alle donne cinesi, mentre il Chinese Exclusion Act del 1882 blocca nel suo complesso l'emigrazione proveniente dalla Cina.

L'emigrazione massiva giapponese verso gli USA inizia, invece, intorno al 1868, tra la fine del periodo Edo e l'inizio del periodo Meiji, un passaggio che porta a un sostanziale rinnovamento della società giapponese e alla restaurazione del potere imperiale. Inizialmente limitato alle Hawaii, il flusso migratorio si estende velocemente alla West Coast e, successivamente, al resto del paese. Anche i giapponesi sono un'incarnazione del "pericolo giallo" e lo diventano ulteriormente dopo l'attacco a Pearl Harbor del 7 dicembre 1941. Il "giorno dell'infamia" diviene causa e giustificazione per l'Ordine Esecutivo 9066 del 1942 firmato dal presidente Franklin D. Roosevelt, che autorizza l'internamento dei residenti di origine nipponica. Accusati di rappresentare una minaccia per la sicurezza nazionale, oltre 120.000 giapponesi, di cui 80.000 cittadini e cittadine statunitensi, finiscono in "campi di reinsediamento", privati dei loro diritti civili e umani e sottoposti a un trattamento iniquo e discriminatorio.

I sentimenti anti-asiatici si diffondono anche grazie alla stampa e il fumetto non è esente da pregiudizi razziali e suprematisti. Tra la fine del XIX secolo e la Seconda Guerra Mondiale, «cinesi e giapponesi vengono ritratti nelle vignette editoriali come caricature grossolanamente esagerate, con occhi a mandorla ed espressioni maliziose» (Kan 2021). Nelle pagine a colori, hanno normalmente la pelle gialla. Possiedono spesso pericolose abilità sovranaturali e conoscono le arti marziali. Nell'illustrazione *The Coming Man*, realizzata da George Frederick Keller e pubblicata il 20 maggio 1881 sul *San Francisco Wasp*, un uomo cinese gigante e dalle fattezze mostruosamente deformate prende il controllo del commercio statunitense: «l'immagine fa leva sui timori dei lavoratori bianchi di un'acquisizione cinese della società e delle imprese statunitensi. Nonostante i cinesi occupino solo lo 0,002 per cento della popolazione, le loro rappresentazioni visive continuano a rafforzare immaginari di infestazione e sinistro monopolio dell'industria» (Walfred 2014). L'incarnazione letteraria più iconica del

“pericolo giallo” è lo spietato Fu Manchu, ideato dall'autore inglese Sax Rohmer nel 1912³. Archetipo del diabolico e geniale criminale asiatico assetato di potere, ha avuto numerose incarnazioni nella nona arte, come Ming lo spietato, dittatore del pianeta Mongo e arcinemico dell'omonimo, bianco e aitante protagonista di *Flash Gordon* (1934) di Alex Raymond, uno dei fumetti fantascientifici più iconici degli anni '30, o il temibile The Claw, creato da Jack Cole per *Silver Streak Comics* #1 (1939), un “dio dell'odio”, bramoso di conquistare il mondo e distruggere l'occidente, dall'aspetto mostruoso (pelle giallo-verde, testa pelata, unghie e denti affilati, orecchie a punta, occhi sottili e corpo gigantesco). Anche quando non recitano il ruolo del cattivo, i personaggi asiatici di inizio/metà XX secolo sono comunque caricaturali: Wun Cloo, creato nel 1940 da Gill Fox per *Smash Comics* #6 (1940), ad esempio, è un impiegato di una lavanderia appassionato di criminologia che fa da consulente per la polizia. Nonostante l'investigatore dilettante sia raccontato rispettosamente come una mente acuta ed ingegnosa in grado di risolvere qualunque crimine, la narrazione del fumetto è densa di umorismo razzista e il disegno riprende i già citati stereotipi visivi (pelle gialla, denti e orecchie grandi, occhi “a mandorla”, testa pelata, ecc.)⁴. Molte delle figure femminili di origine asiatica, invece, non sono grottescamente deformate ma oggettificate e sessualizzate: «quasi sempre una creazione delle fantasie di predominio dell'uomo, esprim[ono] un'illimitata sensualità, [sono] più o meno stupid[e] e, soprattutto, disponibil[i]» (Said 1979: 207). I fumetti noir o d'avventura, ad esempio, enumerano tra le loro *femmes fatales* diverse donne cinesi o giapponesi stereotipicamente esotiche e affascinanti, lascive e spietate, come la Dragon Lady della striscia d'avventura *Terry and The Pirates* (1934) di Milton Caniff, ispirata alla leggendaria figura della piratessa di inizio Novecento Lai Choi San. Tale rappresentazione rivela non solo una visione patriarcale, ma anche orientalista. Come sottolineato da Said, infatti, l'Oriente, descritto sovente come “irrazionale, decaduto (degenerato), infantile, diverso”, in opposizione a un Occidente “razionale, virtuoso, maturo, normale” (Said 1979: 40), è spesso concettualmente e socialmente definito nell'immaginario collettivo

3 Fu Manchu appare per la prima volta nel racconto breve “The Zayat Kiss” del 1912. Il primo romanzo dedicato al supercriminale, però, è *The Mystery of Dr. Fu Manchu* del 1913.

4 Wun Cloo richiama vagamente Yellow Kid. Nei primi decenni della sua pubblicazione, il personaggio di Outcault viene a volte percepito come asiatico: «Un articolo apparso nel 1897, ad esempio, descrive il personaggio dei fumetti come un “cinese-irlandese” [...]. Sia per il pubblico degli anni '90 dell'Ottocento che per coloro che esaminano l'opera di Outcault oggi, Mickey Dugan possiede una varietà di caratteristiche fisiche che riecheggiano le comuni caricature degli asiatici in generale e dei cinesi in particolare: ha denti sporgenti, occhi strabici e orecchie grandi [...]. Anche il colore che Outcault sceglie per la camicia da notte distintiva del suo protagonista può essere visto attraverso questa lente. Sebbene la tonalità gialla brillante sia stata spesso considerata un modo per il fumettista di rendere più visibile il protagonista nelle sue fitte vignette [...], il colore giallo è stato a lungo utilizzato anche come indicatore cromatico per gli asiatici» (Abate 2021).

occidentale da discorsi di potere che giustificano e servono la supremazia coloniale bianca e costruiscono l'alterità orientale come subalterna e manipolabile. La rappresentazione delle donne asiatiche si iscrive, così, in una più ampia logica di subordinazione razziale, sfruttamento e dominio.

Il primo personaggio del fumetto a ribaltare gli stereotipi razziali che vogliono i cinesi nemici della civiltà occidentale e a presentarli come alleati degli USA è Green Turtle, supereroe creato nel 1944 per *Blazing Comics* #1 dal sino-statunitense Chu F. Hing. Abile combattente, indossa un costume verde (sul mantello porta impressa una tartaruga gigante, simbolo di forza e coraggio nella mitologia cinese) e lotta con la resistenza cinese contro l'esercito imperiale nipponico durante la Seconda Guerra Mondiale. Mentre i giapponesi sono raffigurati in maniera animalesca e irrisoria, per supportare la propaganda bellica, si assiste a un cambiamento in positivo della visione stereotipica della popolazione cinese, che viene rappresentata come dignitosa e benevola, riflettendo il nuovo ruolo della Cina come alleata degli Stati Uniti contro il nemico dell'Asse. Chu F. Hing immagina che anche il suo protagonista sia cinese, ma gli editori si oppongono e, per questo, l'autore evita di rivelarne apertamente l'identità segreta e lascia nell'ambiguità la sua etnia, nascondendo costantemente il volto del supereroe dietro la maschera (o oggetti vari). «Quasi a voler confutare una qualsiasi appartenenza non caucasica», però, la rivista sceglie per la pelle di Green Turtle un colore «esageratamente rosa» (Arioli 2019), riprendendo la classificazione razziale occidentale che attribuisce agli asiatici la “pelle gialla”.

Solo nel 2014, con la miniserie reboot *The Shadow Hero* realizzata da Gene Luen Yang e Sonny Liew, viene narrata la storia d'origine del supereroe e apertamente mostrata la sua etnia: Green Turtle è Hank Chu, figlio di due umili immigrati cinesi negli Stati Uniti degli anni '30 che cerca il suo posto in una società incapace di valorizzare le identità non-normative. Hank, infatti, non deve combattere solo contro spietati nemici ma anche contro pregiudizi, razzismo e marginalizzazione. Il racconto di formazione rievoca la vita quotidiana delle seconde generazioni di migranti, cittadini e cittadine di un luogo che in genere stenta a riconoscerli come tali, portatori e portatrici di un bagaglio culturale, linguistico, tradizionale ed economico “aggiuntivo” rispetto alla popolazione autoctona con cui devono confrontarsi.

Anche i personaggi africani e afrodiscendenti vengono frequentemente raffigurati in maniera svilente, estremizzando stereotipi fisici, caratteriali, culturali e/o economici. Il loro aspetto può essere ridicolmente deformato e caricaturale, con occhi sporgenti e labbra gonfie eccessivamente marcate, e le loro storie confinate in ruoli subordinati, degradanti o negativi, come quelli di schiavo, cannibale, giullare, criminale, mendicante, pazzo, domestico o aiutante. Il reale africano Lothar, ad esempio, è la “spalla” di Mandrake, il celebre mago che combatte contro crimine e malvagità creato da Lee Falk nel 1934, ed è uno dei primi eroi africani della storia del fumetto. È un potente combattente dotato di

una forza incredibile e invulnerabile alle armi, al clima e alla magia. È, probabilmente, l'uomo più forte del mondo, oltre che il Principe delle Sette Nazioni, una federazione di tribù. Ciononostante, Lothar sceglie di emigrare «negli Stati Uniti come servitore, spesso descritto direttamente come “schiavo”, di un mago bianco» (Gavaler 2018: 156). Anche se Mandrake lo tratta come un buon amico, durante i primi decenni di pubblicazione del fumetto, la sua raffigurazione è intrisa di pregiudizi o grotteschi dettagli, come tratti facciali e corporali esagerati, un abbigliamento bizzarro, composto da pantaloncini corti rossi, top di pelle di leopardo e fez, e un linguaggio fortemente sgrammaticato. Viene mostrato, inoltre, come possente ma intellettualmente limitato, privo di autonomia, ingenuo e infantile, rafforzando lo stereotipo dello schiavo nero fedele e utile per il lavoro, naturalmente portato al servizio e al duro sforzo fisico, ma inferiore rispetto al “padrone” bianco, civilizzato e intelligente.

Questa rappresentazione fumettistica riflette, su un piano simbolico e culturale, un retaggio traumaticamente concreto della storia degli Stati Uniti, quello della schiavitù. La popolazione afrodiscendente statunitense è segnata da una delle pagine più oscure e drammatiche dell'umanità: secondo le Nazioni Unite (2013), infatti, “la tratta atlantica degli schiavi rappresenta la più grande migrazione forzata della storia e, indiscutibilmente, una delle più crudeli”. La persistente marginalizzazione dei corpi neri nella società USA è una conseguenza di tale crimine, che, a partire dal 1619, anno in cui arrivano i primi africani a Jamestown, in Virginia, fino al 1865, anno della fine della schiavitù con il 13° Emendamento, porta dall'Africa negli Stati Uniti circa mezzo milione di persone, private dei diritti basilari e ridotte a merce. Gli afroamericani, prima considerati proprietà, poi segregati e ancora oggi vittime di razzismo sistemico e ingiustizie sociali, sono eredi di una condizione storica di subordinazione e di un sistema di dominio imposto su di loro proprio a partire dal trasferimento forzato nel “Nuovo Mondo”.

Una rappresentazione visivamente meno caricaturale e narrativamente più emancipata e affermativa dei personaggi neri arriva solo negli anni '60-'70, in parallelo con la diffusione della lotta per i diritti civili negli USA. Nel 1966, pochi mesi prima della nascita del movimento di liberazione delle Pantere Nere, due dei creativi più significativi della nona arte, Stan Lee e Jack Kirby, danno vita al primo supereroe africano: l'intelligente re T'Challa dell'ipertecnologico stato del Wakanda è Black Panther (prima apparizione: *Fantastic Four* #52). Contrariamente alla fin troppo comune rappresentazione retrograda e primitiva dell'Africa, Black Panther incarna una «stridente critica alle politiche coloniali e postcoloniali africane» e propone una visione ottimista e potente del continente e dei suoi abitanti, mescolando «l'iconografia fantascientifica con l'immaginario africano» (Nama 2011: 42-43). Nel 1969, Stan Lee e Gene Colan creano il primo vero e proprio supereroe afroamericano, Falcon/Sam Wilson (prima apparizione: *Captain America* #117). In grado di volare grazie ad ali artificiali, Sam è la

fidata spalla di Captain America, personificazione del patriottismo statunitense nato dalla fantasia di Joe Simon e Jack Kirby nel 1940, durante il secondo conflitto globale. Nonostante la storia riveli una «narrativa paternalistica» e per certi versi coloniale, con un «personaggio nero che esiste solo in relazione alle idee e ai confini creati dal protagonista bianco» (Nama 2011: 70), Falcon stesso è consapevole delle sbilanciate dinamiche di potere non solo delle sue avventure ma anche della società statunitense, riflette spesso su equità e razzismo e cerca sempre di affermare il suo rapporto paritario con Captain America.

Analisi analoghe a quelle qui brevemente condotte su personaggi asiatici e neri possono essere estese anche ad altre comunità migranti degli Stati Uniti, come, ad esempio, la popolazione latinoamericana, spesso vittima di rappresentazioni stereotipate che insistono su cliché banali e senza profondità, come quello patriarcale e sessualizzato della *spicy latina* (donna latinoamericana passionale, emotiva e sensuale) o quello dell'uomo ridotto a *bandido* o lavoratore pigro. Il fumetto primigenio, dalla fine del XIX secolo alla Golden Age ('30-'50), fatica a distanziarsi da pregiudizi e razzismo, contribuendo a costruire un'immagine semplificata, distorta, esotica o minacciosa dei gruppi migranti non bianchi che affollano il panorama culturale statunitense ma, come vedremo tra qualche pagina, a partire dalla Silver Age ('50-'70) e, in maniera ancora più significativa, dalla Bronze Age ('70-'80), la nona arte diventerà spazio di resistenza e megafono dell'alterità e i corpi migranti non bianchi emergeranno dai pregiudizi reclamando visibilità, complessità e dignità.

4. Supereroismo e immigrazione illegale: il caso di Superman e Wonder Woman

Supereroi e supereroine arrivano nella storia della nona arte sul finire degli anni '30 del XX secolo. Si distinguono da eroi ed eroine del fumetto d'avventura, fantascientifico o fantasy per la presenza di tre elementi narrativi fondamentali, la cui combinazione può occasionalmente variare a seconda del contesto storico, editoriale o creativo⁵: «una missione altruista e socialmente attenta, [...] superpoteri, tecnologia avanzata o abilità fisiche, mentali o mistiche altamente sviluppate [e] un'identità da supereroe incarnata in un nome in codice e un costume iconico [...], con un'identità segreta che rappresenta la controparte ordinaria del nome in codice» (Coogan 2006: 30-32). Il primo supereroe della

5 Esistono, ad esempio, supereroi senza identità segreta, come i Fantastici Quattro (prima apparizione: *Fantastic Four* #1, 1961), team di scienziati-astronauti che ottiene i superpoteri dopo essere stato esposto a raggi cosmici nello spazio; supereroi senza costume, come la cinica ma empatica detective privata Jessica Jones (prima apparizione: *Alias* #1, 2001), o supereroi senza una missione, come Hulk (prima apparizione: *The Incredible Hulk* #1, 1962), versione mostruosa, incosciente e violenta del razionale e intelligente scienziato Bruce Banner, nelle sue prime avventure.

storia è Superman di Jerry Siegel e Joe Shuster, una delle più potenti incarnazioni del sogno e dello stile di vita statunitense all'interno della nona arte che esordisce nel 1938, con la pubblicazione di *Action Comics* #1. Il genere “esplosivo” velocemente, conquistando il pubblico. Nel 1943, ad esempio, si vendono circa 50 milioni di fumetti al mese e i titoli supereroistici dominano il mercato, con personaggi come Superman, Batman e Captain Marvel (futuro Shazam) capaci di vendere approssimativamente un milione di copie ad albo (Bradley 2023). I supereroi contribuiscono a creare una mitologia moderna, un racconto «micro-epico incentrato sull'adolescenza che descrive la trasformazione individuale dall'ordinario allo straordinario» (Gavaler 2018: 32) e riscrive antiche leggende, contestualizzandole alla storia e alla simbologia statunitense e sfruttandola per analizzare la società.

Nel fumetto supereroistico, la rappresentazione della questione migrante si sposta dal registro (semi)realistico e umoristico, tipico di opere come i succitati *Yellow Kid* e *Bringing Up Father*, a un piano allegorico e fantascientifico, in cui l'alterità viene elaborata attraverso figure e narrazioni simboliche. Durante la sua era primigenia, la cosiddetta Golden Age, che va dal 1938 agli anni '50, «Superman e Wonder Woman, in particolare, presentano delle narrative progressiste e pro-immigrati» (Lauer 2022: 15): entrambi «esemplificano sia un modello d'integrazione, sia un modello d'assimilazione delle storie migranti con le loro doppie identità perché le loro personalità supereroistiche si integrano, difendendo l'America senza cercare di adattarsi, mentre i loro *alter ego* si assimilano, passando facilmente per cittadini nati in America» (*Ibidem*).

I creatori di Superman, Jerry Siegel e Joe Shuster, nascono entrambi nel 1914 e sono figli di emigrati ebrei arrivati dall'Europa per sfuggire al crescente antisemitismo nei loro paesi d'origine. Entrambe le famiglie cambiano il loro cognome chiaramente ebraico in uno più americanizzato, per facilitare il loro processo d'integrazione. I genitori di Siegel, Mikhel Iankel Segalovich e Sora Meita Khaikels, scappano dalla Lituania (allora parte dell'Impero Russo) a inizio '900 e si stabiliscono a Cleveland, in Ohio. I genitori di Joe Shuster, Julius Shusterowich, dall'Olanda, e Ida Katharske, dall'Ucraina (allora parte dell'Impero Russo), vivono a Toronto quando nasce il futuro creatore dell'Uomo d'Acciaio. Intorno al 1924, si trasferiscono a Cleveland dove Shuster e Siegel si incontrano a 16 anni. Appassionati di fantascienza e cinema, diventano amici e, col tempo, collaboratori. Il primo disegna, il secondo scrive. Ideano Superman, o meglio dei suoi prototipi, tra cui un senz'altro che ottiene delle abilità psichiche grazie a una droga e le usa per il proprio profitto prima che l'effetto svanisca, un uomo che acquisisce dei superpoteri e diviene un vigilante e uno scienziato proveniente da un futuro dove l'umanità possiede abilità eccezionali, a partire dal 1933, ma nessuno dei *syndicates*⁶ contattati acquista il titolo.

6 I *syndicates* sono organizzazioni editoriali che, negli Stati Uniti, gestiscono la distribuzione di fumetti alle testate giornalistiche e che, tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX

Solo dopo cinque anni, Shuster e Siegel siglano un accordo con *Action Comics* per la pubblicazione del primo supereroe, che, nel frattempo, è diventato un alieno, Kal-El di Krypton, che sulla Terra prende il nome di Clark Kent. Superman possiede poteri eccezionali, tra cui superforza, supervelocità, volo (inizialmente salto esteso), resistenza e vista a raggi X, che usa propagandisticamente per difendere il sogno e i valori statunitensi. È il «campione degli oppressi, una meraviglia fisica che ha giurato di dedicare la sua esistenza ad aiutare le persone bisognose» (Siegel e Shuster 1938).

Wonder Woman, invece, è Diana, Diana Prince su suolo statunitense. È una principessa amazzone, semidivina figlia della regina Ippolita, una riscrittura moderna e femminista di uno dei miti matriarcali più potenti dell'Antica Grecia che appare per la prima volta su *All Star Comics* #8 (1941). Il "padre" è l'eclettico e anticonvenzionale William Moulton Marston, che lavora con il supporto del disegnatore Harry G. Peter. Psicologo, femminista, poliamoroso e inventore della macchina della verità, Marston crea una delle prime supereroine della nona arte, destinata a diventare una delle icone femministe più potenti e incisive del XX secolo, una figura forte, intelligente ed empatica. L'autore la descrive come una propaganda psicologica per il nuovo tipo di donna che dovrebbe dominare il mondo. Malgrado dettagli controversi, come le costanti pratiche di bondage a cui la supereroina viene sottoposta, e periodi editoriali svilenti, in cui perde indipendenza, *verve* e poteri, Wonder Woman parla, da oltre 80 anni, di diritti civili e umani, di pace e di uguaglianza, chiede di difendere libertà e giustizia, senza distinzione razziali o religiose, e invita le donne a lottare per la propria emancipazione e indipendenza, spingendole, ad esempio, a partecipare alla vita politica del paese, a opporsi alla sottomissione e violenza patriarcale e ad assicurarsi un ingresso economico, soprattutto durante la Seconda Guerra Mondiale. Lepore (2015: XIII) afferma che «il femminismo crea Wonder Woman. E, poi, Wonder Woman ricrea il femminismo»: l'amazzone è influenzata dal movimento suffragista di inizio '900 e diviene successivamente una fonte d'ispirazione per i movimenti femministi degli anni '60 e '70.

Superman e Wonder Woman sono immigrati illegali. Superman arriva negli Stati Uniti da un pianeta morente quando è ancora un neonato. La navicella spaziale su cui viaggia si schianta nella campagna del Kansas e il piccolo viene adottato da una famiglia umana, i Kent, i quali nascondono la sua provenienza aliena e, in diverse storylines, usano sotterfugi e bugie per far ottenere al bimbo i documenti e la cittadinanza. Nella miniserie *Man of Steel* (1986) di John Byrne, ad esempio, dichiarano che Clark è il loro figlio biologico. «Santo Patrono degli immigrati» (DeHaven 2010: 5), il personaggio, da un certo punto di vista, è una *contradictio in adiecto*: il suo nome da supereroe è un riferimento all'Oltreuomo del filosofo tedesco Friedrich Nietzsche, un concetto non privo di teorie eugenetiche che promuove «l'eccezionalismo individuale» (Gavaler 2018: 106) e un

secolo, contribuiscono significativamente alla diffusione della nona arte.

desiderio di superiorità e supremazia. Nel corso dei decenni, il personaggio viene raccontato in maniera molto diversa e appare, a volte, anche come una reazionaria emanazione del potere al di sopra della legge e un'incarnazione dell'autoritarismo di cui sono spesso accusati i supereroi. Nell'idea dei suoi creatori, però, Superman «combatte per l'uomo comune» (Gavaler 2018: 110), andando contro gli interessi di élite privilegiate, criminali spietati, politici corrotti e ricchi senza scrupoli, oltre che contro minacce mostruose ed extraterrestri. Non è un superuomo bramoso di dominio, ma un alleato della collettività. Non vuole porsi al di sopra della massa, ma al suo fianco, come difensore e sostenitore di chi non ha voce.

Kal-el/Clark è un alieno, non solo in quanto extraterrestre ma anche perché estraneo. La sua storia evoca quella di milioni di persone che cercano rifugio e una vita migliore in un nuovo paese. In particolare, essendo arrivato sulla Terra ancora in fasce mentre la vita sul suo pianeta si estingue, richiama il dramma della migrazione di minori non accompagnati in fuga da guerre e altri pericoli sociali, politici ed economici, come quelli di origine ebraica provenienti da Germania, Austria e Cecoslovacchia e accolti nelle famiglie del Regno Unito tra il 1938 e il 1940 per sfuggire alla persecuzione nazista o quelli provenienti da Messico, El Salvador, Guatemala o Honduras che attraversano il confine con gli USA per scappare da povertà, violenza e abusi⁷.

Wonder Woman, invece, cresce sull'isola di Themyscira, chiamata anche Isola Paradiso, un luogo utopico, nascosto alla società moderna, abitato solo da donne che, dopo le violenze subite dagli uomini, si uniscono in una comunità matriarcale. Riadattando il mito greco, la prospera e pacifica società delle Amazzoni della DC è composta da (super)donne guerriere immortali, dotate di straordinari poteri, tra cui forza, agilità, intelligenza, saggezza e velocità fuori dal comune. Le Amazzoni vivono in armonia con la natura. Non conoscono classismo e razzismo e, tra di loro, infatti, figurano donne non caucasiche, tra cui la prima supereroina nera della DC Comics, Nubia, la sorella ritrovata di Diana che esordisce nel 1973 in *Wonder Woman* #204. Quando l'aereo militare di Steve Trevor, ufficiale dell'Esercito Statunitense durante la Seconda Guerra Mondiale, si schianta sull'isola di Themyscira, Diana aiuta l'uomo ferito, se ne innamora, e lo riaccompagna negli USA per portare pace, giustizia ed emancipazione nel mondo. «Rinuncia al suo retaggio e al suo diritto alla vita eterna» e «impara ad amare e proteggere» (Marston 1941) la sua nuova nazione, facendola casa sua.

«La storia delle origini di Wonder Woman è in teoria più apertamente pro-immigrazione di quella di Superman, poiché [la donna] sceglie di trasferirsi nel paese da adulta e assume un'identità americana al suo arrivo» (Lauer 2022: 20), addirittura pagando una donna in difficoltà economica per ottenere dei

7 Secondo diversi report diffusi dal governo statunitense, tra cui quello di Kandel (2024), dal 2020, il numero di minori non accompagnati entrati illegalmente nel paese è di circa 500.000.

documenti falsi. Wonder Woman rappresenta l'alterità da un doppio punto di vista: non è solo un soggetto migrante in una società con pregiudizi economici e razziali, è anche una donna in una società patriarcale. E in un «mondo degli uomini torturato e sottosopra, dilaniato da odio, guerra e distruzione», presentati come rovinosi principi maschili, Wonder Woman è un «potente essere di luce e felicità» (Marston 1942) che promuove, invece, principi femminili di pace, collaborazione e cura. «Per Marston, infatti, i supereroi del fumetto (e il maschile non è generalizzante) sarebbero fisiologicamente privi di quello che lo psicologo considera il più importante ingrediente della felicità umana: l'amore. [...] Di qui, l'idea di una supereroina al servizio del bene dell'umanità, in nome dell'altruismo e dell'amore» (Deriu 2018: 179).

Clark e Diana possiedono dei corpi potenzialmente marginalizzabili perché, tecnicamente, estranei, stranieri, ma riescono comunque a inserirsi nella società. Anzi, è proprio questa discordanza causata da fattori fisici e geografici a conferire loro uno *status* di eroe/eroina. Il mito di Superman, in particolare, è legato alla mitologia del sogno americano: il supereroe non sarebbe così popolare senza la sua condizione di migrante e orfano perché la storia degli USA è una storia di migrazione e rinascita e «nessuna nazione sulla Terra ha integrato così profondamente nella sua coscienza sociale l'immagine di passaggio da un'identità all'altra» (Engle 1987: 80). Sarah Newgarden (2019) dell'International Rescue Committee sostiene che l'Uomo d'Acciaio non sia solo «celebrato in quanto rifugiato assimilato» ma anche «perché usa le sue abilità per migliorare e proteggere la società che gli ha dato rifugio [...] Lui accetta una casa dagli USA, mentre gli USA in cambio ricevono in dono la sua potente azione e devozione» (Lauer 2022: 19).

Superman e Wonder Woman ottengono un immenso successo anche perché trasportano la loro esperienza migrante nelle loro avventure, sia per quanto riguarda il macro-livello sociale, mostrando l'importanza delle migrazioni nella costruzione dell'identità statunitense, sia per quanto riguarda il micro-livello relazionale, rappresentando in maniera positiva il doppio "status" identitario di gran parte del paese. Entrambi hanno la pelle bianca e sono, in fondo, soggetti privilegiati, ma la loro esperienza omaggia chiunque abbia attraversato confini alla ricerca di una nuova terra da chiamare casa. Gli stessi poteri di Superman e Wonder Woman possono essere interpretati anche come «l'equivalente fumettistico delle caratteristiche etniche» delle comunità migranti, usate per creare e «sostenere la cultura statunitense linguisticamente, artisticamente, economicamente, politicamente e spiritualmente» (Engle 1987: 81).

5. Corpi intersezionali nel fumetto contemporaneo

Nonostante diffonda profonde e urgenti istanze sociali, come inclusione, giustizia ed emancipazione, il racconto fumettistico, fino agli anni '60-'70, è ancorato a una narrazione "bianca" che utilizza minoranze e gruppi socio-politicamente svantaggiati o marginalizzati come antagonisti, *villain* e criminali, che non riconosce la situazione di svantaggio delle comunità non bianche e che non critica i suoi privilegi, quel «pacchetto invisibile di beni non guadagnati», come «provviste speciali, assicurazioni, strumenti, mappe, guide, codici, passaporti, visti, vestiti, bussole, equipaggiamento d'emergenza e assegni» (McIntosh 2020: 17-18), che il *white privilege* garantisce a una parte di popolazione.

Anche quando la nona arte mostra chiari riferimenti alle questioni razziali, come la lotta per i diritti civili degli anni '60, il racconto è allegorico e non include inizialmente una rappresentazione visiva multietnica e multiculturale dell'alterità. Durante la Silver Age (anni '50-'70), ad esempio, esordiscono i personaggi più socio-politicamente critici e militanti della storia Marvel: gli X-Men. Gli X-Men sono un supergruppo di mutanti creato da Stan Lee and Jack Kirby nel 1963 per una testata omonima e vivono in una società in cui la loro specie, vittima di pregiudizi e violenze, è rifiutata, osteggiata e repressa dalla popolazione umana. Nonostante rappresentino una minoranza ghettozzata e oppressa, i primi cinque membri della squadra guidata dal Professor X/Charles Xavier, vale a dire Ciclope/Scott Summers, Marvel Girl/Jean Grey, Bestia/Hank McCoy, Angel/Warren Kenneth Worthington III e Iceman/Bobby Drake, sono comunque giovani studenti bianchi della classe medio-alta.

Nonostante alcune tracce di stereotipizzazione permangano, la rappresentazione positiva dell'alterità razziale, sessuale ed economica della società si diffonde, nel mondo supereroistico, principalmente a partire dagli anni '70, durante la cosiddetta Bronze Age, un'epoca editoriale in cui la critica aperta contro ingiustizia sistemica e oppressione patriarcale diviene sempre più radicalizzata e sostenuta. Il numero di supereroi e supereroine provenienti da contesti migranti o gruppi razziali marginalizzati aumenta significativamente, portando alla creazione di alcuni dei personaggi più iconici e amati della nona arte.

In *Giant Size X-Men* (1975), ad esempio, il supergruppo accoglie nuovi membri provenienti da tutto il mondo, mostrando l'alterità non solo concettualmente ma anche fisicamente e sottolineando come la collaborazione in nome di giustizia e di solidarietà possa trasformare diversità e marginalità in forza collettiva, facendo dei mutanti anche una metafora della migrazione e del potere della mobilità globale. Tra le nuove reclute, infatti, figurano il giapponese Sunfire/Shiro Yoshida, il russo Colosso/Piotr "Peter" Rasputin, il tedesco Nightcrawler/Kurt Wagner, l'Apache Thunderbird/John Proudstar e la kenyota-statunitense Storm/Ororo Monroe, una dei mutanti più forti di tutti i tempi, capace di controllare il clima, una guerriera straordinaria con capacità di leadership che

combatte non solo razzismo e pregiudizi, ma anche patriarcato e misoginia (Di Minico 2019; 148).

La metafora mutante è una potente riflessione sulla marginalizzazione e l'inclusione e sul trattamento dell'alterità. Citato da Darowski (2014: 32), Chris Claremont, uno degli autori che ha segnato maggiormente la storia editoriale del titolo, afferma: «gli X-Men sono odiati, temuti e disprezzati collettivamente dall'umanità solo perché mutanti. Quindi, quello che abbiamo qui, intenzionalmente o meno, è un libro che parla di razzismo, bigottismo e pregiudizio. È una storia di persone oppresse e represses che lottano per cambiare la loro situazione, con cui penso che chiunque possa immedesimarsi», perché chiunque può diventare un/una mutante, chiunque può diventare il corpo discordante in un sistema squilibrato e ingiusto. Gli X-Men incarnano le lotte in nome di integrazione, emancipazione, diritti e uguaglianza di genere ed esaltano positivamente la multietnicità e multiculturalità del mondo. Storie come *X-Men. Giorni di un futuro passato* (*The Uncanny X-Men* #141-142, 1981) o *X-Men. Dio ama, l'uomo uccide* (*Marvel Graphic Novel* #5, 1982), con la loro drammatica critica sulle dinamiche sociali e sulle relazioni di potere di una società infettata da odio e paura nei confronti dell'alterità, marchiano a fuoco la nona arte e supportano una narrazione e una raffigurazione sempre più inclusiva e intersezionale.

Nel 1972, inoltre, esordisce in *Luke Cage. Hero for Hire* #1, prima testata nominale di un personaggio afroamericano, Luke Cage, investigatore privato (quasi invulnerabile, un ex-detenuto della classe povera che si trasforma epicamente in «un antieroe nero altamente politicizzato» (Nama 2011: 55) che sfida ingiustizia, emarginazione e discriminazione. I suoi “colleghi” sono lo specchio degli USA multirazziali e militanti: Luke collabora spesso, infatti, con Iron Fist/Danny Rand (prima apparizione: *Marvel Premiere* #15, 1974), orfano bianco erede della Rand Corporation che possiede mistici poteri marziali, e con le proprietarie dell'agenzia investigativa Nightwing Restorations, Misty Knight (prima apparizione: *Marvel Premiere* #21, 1975), un'ex agente di polizia afroamericana con un braccio bionico, e Colleen Wing (prima apparizione: *Marvel Premiere* #19, 1974), una samurai di origine giapponese.

Nel 1973, Steve Englehart e Jim Starlin creano Shang-Chi (prima apparizione: *Special Marvel Edition* #1), uno dei primi supereroi asiatici. Nato nella provincia cinese di Henan e soprannominato “Maestro del Kung Fu”, è un abile guerriero con una straordinaria conoscenza delle arti marziali e un profondo senso di giustizia. Il personaggio richiama e sovverte il cliché del “pericolo giallo” in quanto figlio dello spietato Fu Manchu, il criminale di Sax Rohmer già citato in precedenza. Cresciuto e addestrato per supportare i piani egemonici del padre, Shang-Chi si ribella al genitore, viaggia e vive in diversi paesi occidentali e collabora, oltre che con i servizi segreti britannici, anche con diversi supereroi, tra cui Spider-Man, Captain America, Iron Man, Daredevil, Misty Night, Colleen Wing e Black Panther.

In *Deadly Hands of Kung Fu* #19 del 1975, invece, esordisce Héctor Ayala, alias White Tiger, il primo supereroe latinoamericano protagonista di una serie a fumetti. Ideato da Bill Mantlo e George Pérez, Ayala è un giovane di origini portoricane che scopre degli amuleti magici in grado di fornire poteri sovrumani e sfrutta le sue nuove acquisite capacità per combattere il crimine e l'ingiustizia.

Lentamente ma inesorabilmente, il fumetto cambia, non solo a livello narrativo ma anche creativo: sulle pagine inchiostrate arrivano sempre più supereroi e supereroine che riflettono «i cambiamenti del mondo reale e la crescente consapevolezza delle politiche identitarie» (Brown 2021: 3) e che vengono ideati/e anche da team diversificati, più femminili, queer e multietnici del passato. In particolare a partire dal 2011, in casa Marvel, grazie all'iniziativa *All-New All-Different*, si apre l'epoca dei *legacy heroes*, nuove figure che ereditano «il nome, il simbolismo e la missione dei personaggi classici» (Brown 2021: 13), promuovendo modelli alternativi in cui ogni persona possa identificarsi, «confrontandosi direttamente con i pregiudizi che le donne e le minoranze affrontano quotidianamente in America e trasmettendo l'idea innovativa che non sia necessario essere un uomo bianco per essere eroi/eroine» (*Ibidem*).

Personaggi femminili forti, determinati e sempre meno oggettivati ricevono i poteri di supereroi bianchi. Nel 2014, Jane Foster, grande amore del dio norreno fin dalla sua prima apparizione in *Journey into Mystery* #84 del 1962, diviene Thor in una *run* epica e lirica che la vede combattere strenuamente non solo contro pericoli e nemici mostruosi, ma anche contro un tumore terminale. Laura Kinney (prima apparizione: *NYX* #3, 2004), una clone di Wolverine, prende il posto del mutante dopo la sua morte. L'afroamericana Riri Williams (prima apparizione: *Invincible Iron Man* Vol. 2 #9, 2016), quindicenne prodigio che frequenta il MIT, costruisce un'armatura simile a quella di Iron Man e si dedica alla lotta al crimine con il nome in codice di Ironheart. Falcon, dopo decenni da *sidekick*, assume il ruolo di Captain America. Creato nel 2005, il brillante genio di origini coreane Amadeus Cho (prima apparizione: *Amazing Fantasy* Vol. 2 #15), tra le 10 persone più intelligenti del mondo, succede a Bruce Banner come Hulk nel 2015, in *The Totally Awesome Hulk* #1. L'X-Men Iceman fa un doloroso *coming-out*, equiparando la retorica e le azioni anti-mutanti con l'omofobia e chiedendosi perché non possa avere almeno una parte della sua vita in cui non essere perseguitato. Molti dei nuovi protagonisti, tra cui Miles Morales/Spider-Man, America Chavez/Miss America e Kamala Khan/Ms. Marvel provengono da contesti migranti.

Creato da Brian Michael Bendis e Sara Pichelli e apparso per la prima volta in *Ultimate Fallout* #4 (2011), Miles Morales è un teenager afrolatino di Brooklyn, NY. Figlio di padre afroamericano e madre portoricana-statunitense, è l'Uomo Ragno dell'universo Ultimate (una dimensione alternativa del mondo Marvel). La sua multiethnicità è allo stesso tempo un elemento di *empowerment* e un mero dato di fatto: «è significativa ma non lo marchia o lo qualifica» (Brown 2021: 29),

non lo rende una versione meno credibile o valida di Spider-Man. Peter Parker, creato da Stan Lee nel 1962 per *Amazing Fantasy* #15, è uno dei personaggi più amati della nona arte perché le “grandi responsabilità” che deve affrontare sono legate sia alla sua vita da supereroe, sia alla sua quotidianità adolescenziale, dai problemi economici al bullismo, dall’elaborazione del lutto in seguito alla perdita dei suoi genitori, dello zio Ben e del suo primo amore Gwen Stacy alla timidezza e alla difficoltà di trovare il suo posto nel mondo. Per Miles è lo stesso: è un adolescente curioso, creativo e gentile che cerca la sua strada ma ha un peso in più sulle spalle, legato alla sua pelle e alla sua identità ibrida. L’ingiustizia sistemica che vivono due dei gruppi etnici maggioritari degli USA⁸ è un elemento importante della storia di Miles Morales e pone «le basi per una lettura sovversiva, politica e razzialmente rilevante di come l’istruzione, l’economia, le opportunità e la fortuna siano risorse scarse» (Nama 2013: 135) per le minoranze statunitensi, in particolare per quelle immigrate.

Nata dalla fantasia di Joey Casey e Nick Dragotta e apparsa per la prima volta in *Vengeance* #1 (2011), America Chavez è Miss America, la prima supereroina lesbica Latinx con una sua serie nominale. Dotata di abilità straordinarie, tra cui volo, velocità, forza, viaggio interdimensionale ed esplosioni stellari d’energia, America è inizialmente presentata come un’aliena proveniente dalla realtà alternativa nota come Parallelo Utopico. Successivamente si scopre che le sue madri, due scienziate di origini latinoamericane di nome Amelia ed Elena, sono terrestri del Bronx di New York che portano una piccola America malata nel Parallelo Utopico per curarla. America Chavez è l’incarnazione di «diverse identità marginalizzate (Latina, donna, lesbica e aliena/immigrata)» (Brown 2021: 108-109) che, però, sono «simbolo di un paese in cambiamento» (Brown 2021: 117). America personifica, a partire dal nome “civile” e da quello supereroistico, il sogno americano come Superman o Captain America, ma è un sogno aggiornato, un sogno che include voci e corpi che razzismo, omofobia, classismo, nazionalismo e misoginia giudicano discordanti, sbagliati, non destinati alle speranze delle favole che si raccontano.

Anche Kamala Khan, apparsa per la prima volta in *Captain Marvel* #14 (2013), rappresenta una nuova versione del sogno americano: è un’adolescente musulmana di origini pakistane nata e cresciuta nel New Jersey. È una grande fan di Carol Danvers/Ms Marvel, una delle supereroine più potenti dell’universo Marvel. Quando Carol diviene Captain Marvel, Kamala eredita il ruolo della sua beniamina. La nuova Ms. Marvel, una mutaforma con poteri di estrema elasticità e rigenerazione, è la prima protagonista islamica titolare di una serie. L’eroina, «un’intelligente, divertente, nerd [...] e ribelle postfemminista» (Di Minico 2024: 230) dalla «complessa identità», deve far fronte a sfide sociali e culturali che

8 Secondo il Census Bureau degli Stati Uniti, a luglio 2024, la popolazione che si identifica come latina nel paese, su un totale di oltre 340 milioni di cittadini e cittadine, è il 19.5%, mentre quella che si identifica come nera è il 13.7%.

vanno ben oltre «la tradizionale dualità identità segreta/supereroe» (Brown 2021: 123). L'essere «figlia di immigrati, musulmana, un'orgogliosa residente di una Jersey City multiculturale, donna, fan dei supereroi e persino discendente degli Inumani [specie geneticamente modificata creata dalla razza extraterrestre dei Kree, ndr] contribuisce alla sua personalità, sia dentro che fuori dal costume» (Brown 2021: 123-124). Similmente a Miles e America, Kamala è divisa tra le sue radici e la sua realtà quotidiana, tra «il suo ambiente familiare religioso e il desiderio di far parte della tradizionale vita adolescenziale statunitense» (Walsh 2019: 176). Non è, però, definita, o almeno non lo è *in toto*, da nessuna delle sue identità, ha «la sua propria personalità, le sue difficoltà» e cerca di costruire «sé stessa all'interno della molteplicità di culture che la circondano» (*Ibidem*).

6. Conclusioni

La storia del fumetto è una storia fatta di migrazioni, di inclusioni, di intersezioni tra mondi, stili di vita, pelle e sangue. È una storia piena di soggetti discordanti che cercano la loro dimensione, che chiedono e ottengono giustizia, sicurezza ed equità, che dai margini dell'universo o della società rivendicano il loro diritto all'inclusione e al rispetto. Fin dalla sua nascita, la nona arte ci ha messo di fronte a corpi migranti, metaforicamente e/o fisicamente.

Statisticamente, è indubbio che il fumetto sia prevalentemente legato a un immaginario caucasico, maschile ed eterosessuale. Uno studio su un totale di 23.224 personaggi dei fumetti supereroistici pubblicati dal 1991 al 2005, ha evidenziato che l'85% di questi è di sesso maschile, che gli uomini bianchi raggiungono l'86% della porzione maschile e che «alieni, demoni e altri tipi di forme di vita non umane hanno più probabilità di essere rappresentati rispetto a tutte le minoranze razziali umane messe insieme» (Facciani, et al. 2015: 221). È anche vero, però, che, al suo interno, ci sono personaggi intersezionali eccezionali, simbolo di protesta e integrazione, come i nomi citati in quest'analisi, da Yellow Kid a Kamala Khan. Il fumetto accompagna i cambiamenti sociali, politici e culturali del nostro mondo, influenzandoli e rimanendone influenzato, e, dalle sue origini, offre una casa alle identità dissonanti e prende ripetutamente posizione contro l'ingiustizia sistemica della società.

Nel 2017, mentre il presidente Trump minaccia deportazioni di massa di immigrati irregolari, in *X-Men Gold #9*, la X-Woman Kitty Pride si presenta di fronte al Congresso nel tentativo di bloccare una proposta di legge sulla deportazione dei mutanti, giudicati come soggetti illegali. Parla di diritti, di umanità, di pietà, chiede ai rappresentanti dello stato di non scegliere il lato sbagliato della storia, come già accaduto per la segregazione degli afroamericani e l'internamento dei nippo-americani durante la Seconda Guerra Mondiale. Il suo discorso, così potente, reale, appassionato e doloroso, travalica le pagine inchiostrate, diviene una forma di resistenza culturale, un appello alla coscienza e alla responsabilità

sociale e politica della popolazione in un mondo che, giorno dopo giorno, sta perdendo la sua bussola morale e la sua empatia. Le sue parole fanno ancora più male se rilette alla luce delle deportazioni iniziate dopo il ritorno del presidente Trump alla Casa Bianca, a partire da gennaio 2025.

Il fumetto non salverà il mondo, ma lettori e lettrici cresciuti/e rispecchiandosi nella sua alterità, letterale o allegorica che sia, forse, potrebbero ancora riuscirci.

Bibliografia

- Abate, Michelle Ann. "The Yellow Kid and The Yellow Peril: R. F. Outcault's Comics Series, Asian Caricature, and Chinese Exclusion." *ImageText* 13.2 (2021).
- Arioli, Mattia. "The Shadow Hero. Decostruzione di un genere." *CanadaUsa – Alma Mater Studiorum Università di Bologna*. 2019. <https://site.unibo.it/canadausa/it/articoli/the-shadow-hero-decostruzione-di-un-genere/view>. Consultato il 16 feb. 2025.
- Ball, David. "From Immigrants to Filibusters. The Curious Case of R. F. Outcault's Yellow Kid." *Immigrants and Comics. Graphic Spaces of Remembrance, Transaction, and Mimesis*. A cura di Nhora Lucía Serrano. New York and London: Routledge, 2021. 72-88.
- Barbieri, Daniele. *Breve storia della letteratura a fumetti*. Roma: Carocci, 2020.
- Bradley, Drew. "Ghosts of Comics Past: 1943." *Multiversitycomics*. 17 April 2023. <https://www.multiversitycomics.com/news-columns/ghosts-of-comics-past-1943/> Consultato il 16 feb. 2025.
- Brown, Jeffrey. *Panthers, Hulks and Ironhearts. Marvel, Diversity, and the Twenty-First-Century Superhero*. New Brunswick: Rutgers UP, 2021.
- Coogan, Peter. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin: Monkey Brain Books. 2006.
- Darowski, Joseph. *X-Men and The Mutant Metaphor. Race and Gender in The Comic Books*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.
- DeHaven, Tom. *Our Hero. Superman on Earth*. New Haven e London: Yale UP, 2010.
- Deriu, Morena. "Dal mito al cinema attraverso il fumetto: le Amazzoni, Wonder Woman e la norma delle identità di genere." *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* 34 (2018): 173-202.
- Di Minico, Elisabetta. "The Ages of Otherness: How Superhero Comics Reflect on Systemic Injustice." *Caietele Echinox* 46 (2024): 219-37.
- . "X-Men Saga and the Dystopian Otherness: Race, Identity, Repression, and Inclusiveness in the Mutant World." *Utopia and Dystopia in the Age of Trump*. A cura di Barbara Brodman e James Doan. Vancouver: Fairleigh Dickinson UP, 2019. 145-62.

- Engle, Gary. "What Makes Superman So Darned American?" *Superman at Fifty! The Persistence of a Legend*. A cura di Dennis Dooley e Gary Engle. New York: MacMillan, 1987. 79-87.
- Eriksson, Katherine, e Zachary Ward. "Immigrants and Cities during the Age of Mass Migration." *Regional Science and Urban Economics*, 94.C (2022). <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0166046220302787>. Consultato il 18 set. 2025.
- Facciani, Matthew, *et al.* "A Content-Analysis of Race, Gender, and Class in American Comic Books." *Race, Gender, and Class* 22.3-4 (2015): 216-26.
- Gavaler, Chris. *Superhero Comics*. London e New York: Bloomsbury, 2018.
- Gibson, Campbell J., ed Emily Lennon. "Historical Census Statistics on the Foreign-born Population of the United States: 1850-1990." *United States Census Bureau*. 1999. <https://www.census.gov/library/working-papers/1999/demo/POP-twps0029.html>. Consultato il 21 set. 2025.
- Giuliani, Gaia. *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene. A Postcolonial Critique*. London e New York: Routledge, 2021.
- Gramsci, Antonio. *Scritti (1910-1926)*. Vol. I (1910-1916). Roma: Treccani, 2019.
- . *Quaderni del carcere*. Vol. II. Torino: Einaudi, 1977.
- Guglielmo, Jennifer, e Salvatore Salerno, a cura di. *Are Italians White? How Race Is Made in America*. New York e London: Routledge. 2003.
- Ignatiev, Noel. *How the Irish Became White*. New York e London: Routledge. 1995.
- Kan, Kat. "AAPI Representation in Graphic Novels." *Librarian to Librarian*. 2021. <https://librariantolibrarian.wordpress.com/2021/07/16/aapi-representation-in-graphic-novels/>. Consultato il 16 feb. 2025.
- Kandel, William A. "Unaccompanied Alien Children: An Overview." *Congress of the United States*. <https://www.congress.gov/crs-product/R43599>. Consultato il 19 set. 2025.
- Lauer, Emily. "Super Immigrants in the DC Universe: Superman and Wonder Woman in the United States." *The DC Comics Universe. Critical Essays*. A cura di Douglas Brode. Jefferson: McFarland, 2022. 15-24.
- Lepore, Jill. *The Secret History of Wonder Woman*. New York: Vintage, 2015.
- Marston, William Moulton (sotto lo pseudonimo Charles Moulton). "Wonder Woman." *All Star-Comics* 8. New York: DC Comics, 1941.
- . "Wonder Woman." *Sensation Comics* 2. New York: DC Comics, 1941.
- McCloud, Scott. *Capire, fare e reinventare il fumetto*. Milano: Bao, 2018.
- McIntosh, Peggy. *On Privilege, Fraudulence, and Teaching as Learning. Selected Essays 1981-2019*. New York e Londra: Routledge, 2020.
- McLuhan, Marshall, e Quentin Fiore. *The Medium Is the Massage*. Berkeley: Ginko Press, 2001.

- Meyer, Christina. *Producing Mass Entertainment. The Serial Life of the Yellow Kid*. Columbus: The Ohio State UP, 2019.
- Nail, Thomas. *The Figure of the Migrant*. Stanford: Stanford UP, 2015.
- Nama, Adilifu. "Staking Out a Blatino Borderlands." *Latinos and Narrative Media. Participation and Portrayal*. A cura di Frederick Luis Aldama. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 131-42.
- . *Super Black. American Pop Culture and Black Superheroes*. Austin: U of Texas P, 2011.
- Newgarden, Sarah. "Superman, a Refugee's Success Story." *Rescue*. 2019. <https://www.rescue.org/article/superman-refugees-success-story>. Consultato il 16 feb. 2025.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Serrano, Nhora Lucía. "In the Shadow of Liberty: Immigration and the Graphic Space." *Immigrants and Comics. Graphic Spaces of Remembrance, Transaction, and Mimesis*. A cura di Nhora Lucía Serrano. New York e London: Routledge, 2021. 1-22.
- Siegel, Jerry, e Joe Shuster. "Superman." *Action Comics* 1. New York: DC Comics, 1938.
- Soper, Kerry. "Performing 'Jiggs': Irish Caricature and Comedic Ambivalence toward Assimilation and the American Dream in George McManus's *Bringing up Father*." *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era* 4.2 (2005): 173-213.
- "United Nations. Forever Free: Celebrating Emancipation." *United Nations*. 2013. <https://www.un.org/en/exhibits/forever-free#:~:text=The%20transatlantic%20slave%20trade%20was,annals%20of%20recorded%20human%20history>. Consultato il 19 set. 2025.
- Vuorinne, Anna, e Ralf Kauranen. "The Entanglements of Comics and Migrations." *Comics and Migration. Representation and Other Practices*. A cura di Ralf Kauranen, et al. London e New York: Routledge, 2023. 1-41.
- Walfred, Michele. "The Coming Man. 1881." *Thomas Nast's Cartoons*. 2014. <https://thomasnastcartoons.com/2014/04/03/the-coming-man-20-may-1881/>. Consultato il 16 feb. 2025.
- Walsh, Karen. *Geek Heroines. An Encyclopedia of Female Heroes in Popular Culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2019.

«Una spirale meravigliosa». *Storytelling* e percorsi identitari oltre la fine del mondo in *The Archive of Alternate Endings* di Lindsey Drager

Anna Pasolini

Università Telematica San Raffaele

ORCID: 0000-0002-6079-7272

DOI: 10.54103/milanoup.226.c688

Abstract: Le fiabe sono «macchine del desiderio» la cui magia esaudisce desideri dissimulando il proprio artificio, ma le cui formule lasciano trasparire i meccanismi di privilegio e repressione su cui si basano (Bacchilega 1997: 5-7). In quanto racconto stratificato, fatto di frammenti «gelificatisi» nel tempo (Zipes 2001: xi), la fiaba è da sempre oggetto di appropriazione e reinvenzione, e costituisce un serbatoio per rappresentare percorsi identitari eccentrici. A partire da queste premesse, il capitolo analizza la migrazione testuale e lo *storytelling* non lineare in *The Archive of Alternate Endings* di Lindsey Drager (2019). Ambientato tra il 1378 e il 2365, e scandito dai ritorni della cometa di Halley, il romanzo richiama e riscrive «Hansel e Gretel», interrogando la versione dei Grimm come operazione di selezione e cancellazione. Attraverso la collisione fra generi, prospettive e voci, Drager riflette su quali storie vengano legittimate e quali escluse o messe a tacere. Centrale in «Hansel e Gretel», il simbolismo del cibo diventa in Drager strumento analitico privilegiato per leggere la trasformazione della fame in desiderio e “fame di storie”, esplorando le articolazioni fra bocca, voce e potere dello *storytelling*. Il percorso analitico culmina nella «logica delle briciole di pane» (Drager 2019: 10): tracce che servono a orientarsi ma anche a perdersi, e che conducono verso una “casa” fatta di legami e cura anche oltre la consanguineità – incarnata nel romanzo dalla memoria queer della crisi dell’AIDS attraverso la storia di Ruth Coker Burks. L’iterazione intrinseca alle fiabe restituisce alle storie una vitalità trasformativa che fa emergere molteplici «narrative del sé» (Hall 1992: 277), anche al di là della fine del mondo.

Parole chiave: riscrittura/reinvenzione delle fiabe, migrazione testuale, «Hansel e Gretel», *storytelling* non lineare, cura

Abstract: Fairy tales are «desire machines» whose magic can grant wishes by concealing their artifice, but whose formulas reveal the mechanisms of privilege and repression on which they are based (Bacchilega 1997: 5-7). As a stratified narrative made of fragments that have «gelled» over time (Zipes 2001: xi), the fairy tale has always been subject to appropriation and reinvention, and constitutes a reservoir for representing

eccentric identity paths. Building on these premises, the chapter analyses textual migration and non-linear storytelling in Lindsey Drager's *The Archive of Alternate Endings* (2019). Set between 1378 and 2365, and punctuated by the returns of Halley's comet, the novel recalls and rewrites «Hansel and Gretel», interrogating the Grimms' version as an operation of selection and erasure. Through the collision of genres, perspectives, and voices, Drager reflects on which stories are legitimized and which are excluded or silenced. Central to «Hansel and Gretel», food symbolism becomes in Drager a key analytical lens for reading the transformation of hunger into desire and “hunger for stories”, exploring the articulations between mouth, voice, and the power of storytelling. The analytical path culminates in the «logic of breadcrumbs» (Drager 2019: 10): traces that serve to orient but also to get lost, guiding toward a relational “home” made of bonds and care beyond consanguinity – embodied in the novel by the queer memory of the AIDS crisis through the story of Ruth Coker Burks. The iteration intrinsic to fairy tales restores to stories a transformative vitality that brings forth multiple «narratives of the self» (Hall 1992: 277) even beyond the end of the world.

Keywords: fairy-tale rewriting/reinvention, textual migration, «Hansel and Gretel», non-linear storytelling, care

Every end is really a beginning.

(Drager 2019: 79)

Vorticante e labirintico, *The Archive of Alternate Endings* di Lindsey Drager (2019) è un testo meravigliosamente disorientante: un viaggio fra storie interconnesse che si rincorrono ciclicamente attraverso universi umani e narrativi che sopravvivono alla fine del mondo. Il movimento a spirale che ne costituisce il cuore strutturale e simbolico è il motore di una riscrittura che oltrepassa e stravolge i paradigmi narrativi codificati per immaginare alternative eversive e riconfigurare la narrazione come incarnazione creativa di impegno sociale. Il viaggio che si delinea in *The Archive* è anche un racconto dell'identità, del suo divenire stratificato e sempre provvisorio, che si riflette nella sperimentazione formale del romanzo. Questa complessità risponde all'esigenza di tradurre esperienze e vissuti non normativi, intrecciando forma e contenuto secondo pratiche e finalità che rientrano nell'ormai consolidata appropriazione dei generi popolari come espressione di resistenza politica (Baccolini 2004: 519). In quest'ottica, Drager articola percorsi identitari non conformi, offrendo loro voce e visibilità per mezzo di modalità narrative inedite e trasformando versioni canonizzate da meccanismi di selezione oppressivi e prevaricatori. Con il suo moto turbinante e ineluttabile, la «Marvelous spiral» che anima il testo riporta alla luce storie dimenticate e riscrive narrazioni di marginalità.

The Archive è un romanzo dalla struttura composita a cui corrisponde una molteplicità rizomatica di livelli e di chiavi di lettura. L'approccio analitico da cui avvicinarlo deve dunque adeguarsi al movimento ciclico ma imprevedibile delle storie che ne sorreggono l'impalcatura, nonché alle traiettorie inattese delle identità eccentriche che le popolano. In termini spazio-temporali, è necessario adottare una prospettiva sia verticale sia orizzontale: verticale per seguire il vorticare delle storie che si sviluppano lungo l'arco di un millennio senza continuità cronologica, e orizzontale per rendere conto di un'espansione interpretativa ramificata. Anche l'apparato critico di riferimento dovrà essere opportunamente variegato e interdisciplinare, attingendo agli studi culturali e di genere, oltre che alla narratologia, con un'attenzione specifica all'evoluzione letteraria delle narrazioni popolari.

Studiare il movimento nella storia e tra le storie innescato da *The Archive* significa *in primis* esaminare l'impatto della costruzione narrativa, delle modalità espressive, della collisione tra generi letterari, prospettive e voci narranti, e specialmente della proliferazione di storie attorno alla matrice comune riconducibile alla fiaba di «Hansel e Gretel». Nelle parole di Stuart Hall, significa cioè indagare «gli *effetti e conseguenze* della rappresentazione – la sua politica» (Hall 1997: 6, traduzione di chi scrive, enfasi nell'originale). La sperimentazione di Drager sfrutta l'elasticità della storia (Drager e Hong 2019: 7) per affrontare e (ri)elaborare questioni di potere che intersecano le dimensioni di genere, orientamento sessuale e razza, ma anche la percezione sociale della malattia e la creazione di rapporti familiari e di cura a prescindere dalla consanguineità. Inoltre, come Drager stessa afferma, una delle sue maggiori preoccupazioni è la relazione tra *storytelling* e potere, che determina quali soggetti abbiano l'autorità di raccontare diffondendo il proprio punto di vista e orientando la ricezione e l'interpretazione legittime della storia, e soprattutto quali soggetti, fatti e versioni vengano esclusi, dimenticati o attivamente messi a tacere (*Ibidem*). *The Archive* si ripropone di riempire i vuoti lasciati da questa esclusione e di dare voce alle storie silenziate, come quella della comunità queer.

Per approfondire queste istanze, la metafora culinaria si rivela un espediente calzante. Questa chiave di lettura, già esplorata (meta)narrativamente da Angela Carter e Jeanette Winterson, è senz'altro pertinente con l'analisi di «Hansel e Gretel», in cui l'appetito non solo costituisce uno tra i *topoi* primari, ma è anche stato oggetto di svariate interpretazioni spesso divergenti e asservite a messaggi politici o pedagogici contestuali (Zipes 1997; Honeyman 2007). Un simile approccio è particolarmente produttivo perché consente di riflettere sulla rappresentazione simbolica della fame, dell'appetito e della consumazione del cibo come metafore del desiderio – una forza propulsiva ma anche logorante, se il suo oggetto è irraggiungibile. Fame e desiderio, infatti, possono assumere simbolicamente le sembianze di un'entità che consuma lentamente dall'interno, come una malattia debilitante, oppure di un predatore violento che prevarica e

annienta la sua vittima. D'altro canto, l'organo prevalentemente associato alla fame, la bocca, è anche espressione della capacità di parlare, di verbalizzare il desiderio, la privazione, la sofferenza. In *The Archive*, la bocca che racconta, l'orecchio che si apre all'ascolto, e la mano che trascrive la storia (sia in parole sia in immagini) diventano strumenti privilegiati dello *storytelling*, il cui potere (inteso in senso foucaultiano, sia come limitante sia, soprattutto, come costruttivo e liberatorio) è forse il tema principale del romanzo.

Seguendo questa linea interpretativa verrà infine considerata quella che un personaggio di Drager chiama «logica delle briciole di pane» (2019: 42), un altro elemento caratteristico di «Hansel e Gretel» collegato al simbolismo del cibo. Drager si riappropria anche di questo tratto tipico della fiaba per inserirsi nella tradizione della selva intricata del bosco come luogo evocativo e polisemico, ma con un tocco originale: nel romanzo la foresta diviene un archivio dei finali alternativi, dove le briciole rappresentano tracce del passato (più o meno effimere, strategiche, funzionali) che servono a orientarsi e a tornare, ma anche e soprattutto a perdersi per poi ripartire da un nuovo posizionamento.

1. Mappare la spirale

Per districare la rete di sentieri aggrovigliati che si intersecano nel romanzo di Drager, è utile tentare una mappatura che aiuti lettrici e lettori a orientarsi, o quantomeno a trovare qualche punto di riferimento condiviso nel percorso. *The Archive* si compone di dodici linee, o meglio *spirali*, narrative che coprono un arco temporale di poco meno di mille anni, dal 1378 al 2365, quindi dal Medioevo a quella che può essere considerata letteralmente la fine del mondo – e oltre, come si vedrà. Ogni storia è ambientata in un anno preciso e viene raccontata in segmenti che si alternano in maniera ciclica ma non cronologica all'interno dei capitoli. L'unica storia narrata in modo continuativo senza interruzioni è quella di Ruth Coker Burks, che occupa il cuore del romanzo e funge da centro magnetico con cui tutte le altre trame interagiscono. La selezione delle storie e degli anni specifici in cui sono ambientate è scandita dal passaggio della cometa di Halley, visibile dalla Terra una volta ogni settantacinque anni circa. Una possibile tredicesima linea narrativa si trova nel capitolo «The Marvelous Spiral», che ricostruisce una sorta di genesi dell'universo e, dal momento della formazione della cometa in poi, restituisce il punto di vista dell'astro, che sorvola la Terra a intervalli regolari osservando con sgomento i cambiamenti del pianeta e portando con sé frammenti delle storie personali che si susseguono nel romanzo.

La tabella 1 contiene un elenco delle spirali narrative che formano *The Archive* riordinate cronologicamente. Il numero romano accanto a ogni voce indica l'ordine in cui ciascuna storia appare per la prima volta nell'intreccio (ordine che, tuttavia, non viene riprodotto ciclicamente, poiché le storie, ad eccezione di quella che vede come protagonista Ruth Coker Burks, si alternano in maniera irregolare).

Tabella 1. Le spirali narrative in ordine cronologico.

1	1378	V	Hansel e Gretel vivono la storia che verrà poi raccontata dai fratelli Grimm, ma che non corrisponde a quella da loro canonizzata. In questa versione, ripresa in altre spirali narrative, Hansel viene cacciato di casa dalla madre con scuse e stratagemmi perché la donna non riesce ad accettare la sua omosessualità.
2	1456	XII	Gutenberg ha recentemente ultimato il prototipo della sua macchina da stampa e mostra alla sorella la prima copia stampata della fiaba di «Hansel e Gretel». La versione selezionata è quella che la sorella gli raccontava quando erano piccoli e che riecheggia per vari aspetti la loro storia familiare, che per Gretel è una storia di abuso ed emarginazione.
3	1682	IV	Edward Halley è ospite a casa della sorella nel periodo in cui scopre l'orbita della cometa che poi prenderà il suo nome.
4	1759	X	La cometa viene nuovamente avvistata dalla Terra, come aveva previsto Halley, e viene denominata in suo onore, anche se lo scienziato è ormai da tempo deceduto.
5	1835	I	Jacob e Wilhelm Grimm raccolgono la storia di «Hansel e Gretel» e decidono di modificare la versione che viene raccontata loro (la stessa vissuta dai personaggi del 1378).
6	1910	III	Un'artista rinchiusa in manicomio per la sua indole ribelle e non conforme illustra la fiaba di «Hansel e Gretel» vista dall'alto con uno stile gotico. Queste illustrazioni passeranno fra le mani di diversi personaggi del romanzo nel corso del tempo.
7	1986	II	Racconto dell'incontro e della breve relazione tra un ballerino e un programmatore discendente dei fratelli Grimm, che vorrebbe creare qualcosa di simile al World Wide Web. Il programmatore, ignaro del virus ancora latente in lui, trasmette l'AIDS al ballerino. La malattia sarà fatale per entrambi.
8	1986	IX	Racconto basato sulla storia vera di Ruth Coker Burks che accoglie, accudisce, accompagna alla morte e seppellisce in un terreno di sua proprietà centinaia di uomini, perlopiù giovani, malati di AIDS. A causa dello stigma della malattia, considerata in questo periodo sinonimo di omosessualità, i ragazzi sono abbandonati dal sistema sanitario e ripudiati dalle famiglie. La storia è raccontata in prima persona dalla sorella di uno dei giovani accuditi da Ms Coker Burks, il ballerino, che dopo la morte del fratello decide di rimanere con Ruth per aiutarla nella sua opera umanitaria e riempire il vuoto lasciato nelle vite dei malati dall'abbandono delle famiglie.
9	2061	VII	Il nipote del ballerino racconta a ritroso la storia della propria vita segnata dalla perdita della sorella, ipotizzando che tutto ciò che ha condotto alla sua morte non sia accaduto, e riscrivendo la Storia fino all'alba dei tempi a partire da questi presupposti.
10	2136	X	La portatrice d'acqua – probabile eco di Gretel mandata a procurarsi l'acqua affinché la strega possa usarla per cucinare Hansel – raccoglie a fatica le ultime gocce di acqua potabile per dissetare qualcuno che ne ha bisogno (elemento che resta vago nel racconto). In questo momento della Storia, le persone non solo non leggono più, ma non sono più in grado di decodificare le parole scritte.
11	2211	VI	Due sonde portano nello spazio il racconto di «Hansel e Gretel» nella versione dei Grimm scritta in codice binario; probabilmente il genere umano si è estinto, ma la fiaba è sopravvissuta, e continuerà a sopravvivere anche dopo la fine del mondo.
12	2365	VII	La fine del mondo: la cometa si abbatte sulla Terra e la distrugge.

La storia di «Hansel e Gretel» è il polo attorno a cui ruotano tutte le spirali e funge da elemento unificante anche a livello tematico. Nello specifico, i temi approfonditi da Drager a partire dalla fiaba sono la relazione fratello-sorella, il collegamento (prevalentemente metaforico) dei protagonisti delle spirali narrative con una o più caratteristiche ascrivibili a Hansel o Gretel, il bosco, i biscotti e la fame, interpretata a diversi livelli. Altri motivi ricorrenti non direttamente legati a «Hansel e Gretel» contribuiscono alla coesione tematica del romanzo e consentono a Drager di esplorare e rivisitare tropi testuali e assunti socio-storici, filosofici e culturali tradizionali. Tra questi, vale la pena di ricordare la cometa di Halley (sia la storia della sua scoperta sia il ricorrere del suo passaggio), la ragnatela, l'amore omosessuale, la stregoneria (rappresentata sia come persecuzione storica, sia come accusa simbolica mossa contro donne trasgressive, sia in termini di risemantizzazione femminista) e, più in generale, riflessioni meta-testuali sul potere dello *storytelling*.

2. Il viaggio tra le storie: la ricetta di Drager

Pur essendo classificabile come esempio di *speculative fiction* nel senso in cui la intende Marek Oziewicz¹, *The Archive* è primariamente ascrivibile alla tradizione postmoderna di revisione delle fiabe e del mito sulla scorta di esempi letterari come quelli di Carter e Winterson, ma anche di Jorge Luis Borges. Si ravvisano risonanze inequivocabili² con queste tipologie di riscrittura innanzitutto nella ricorsività e nella densità simbolica dell'immagine della spirale e del labirinto a essa affine. La struttura intricata e sperimentale del testo richiama inoltre la nozione di iperromanzo, elaborata da Italo Calvino proprio a partire, tra gli altri, dai suoi scritti e da quelli di Borges. Prendendo in prestito le definizioni di Calvino, *The Archive* può essere definito come luogo «d'infiniti [o, se non altro, numerosi] universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili»; le cui parti «sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e [...] agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata»; che funziona come una «macchina per moltiplicare le narrazioni» composta «da molte storie che si intersecano» (2015: 118-119).

1 Attingendo alla teoria del genere letterario come *fuzzy set* di Brian Attebery (1992, 2002), Oziewicz ridefinisce la *speculative fiction* come una forma letteraria dall'eterogeneità disorientante che mette in discussione le nozioni normative della realtà e sfida l'idea materialista secondo cui nulla esiste oltre il mondo fenomenico. Il genere è descritto dallo studioso come politicamente combattivo, cognitivamente potenziante ed emotivamente stimolante. Grazie alla sua natura caotica, sconfinata e sconfinante, la *speculative fiction* può essere considerata come uno spazio senza limiti in cui convergono le tradizioni non mimetiche del nostro mondo multiculturale, che offre un mezzo per condividere e recuperare modalità di interazione con la realtà dimenticate o marginalizzate (Oziewicz 2017).

2 Considerando il profilo accademico di Drager, probabilmente si tratta di veri e propri omaggi.

Un'ulteriore caratteristica che consolida il riferimento a Carter e Winterson, accanto alla centralità della dimensione di genere, è il nucleo comune delle storie, ossia la ricostruzione, la reinvenzione e la riflessione critica su «Hansel e Gretel» dei fratelli Grimm. È possibile cioè, e forse addirittura auspicabile, tracciare una genealogia che inserisce l'approccio alla riscrittura e riappropriazione della fiaba da parte di Drager nella scia dei precedenti creativi di Carter e Winterson nello spirito woolfiano di ricostruire una discendenza letteraria matrilineare fatta di corpi, esperienze collettive e voci che hanno contribuito a plasmare il singolo capolavoro (Woolf 2019: 59-60).

Da un punto di vista critico, al di là della matrice femminista che accomuna l'opera delle tre scrittrici – se non nelle intenzioni autoriali, senz'altro nello sguardo analitico autorizzato dai loro testi – un ulteriore tratto condiviso è l'attenzione per l'indagine folklorica, oltre che letteraria, del rimaneggiamento della fiaba come genere popolare e delle sue derivazioni. Tra i maggiori esponenti di questo campo di studi, Cristina Bacchilega, Maria Tatar e Jack Zipes hanno analizzato la fiaba come prodotto stratificato, nato dall'accumulazione di diversi racconti popolari, in origine prevalentemente orali, che si sono contaminati con le versioni letterarie diffuse a partire dal tardo Medioevo, assumendo nel tempo forme e funzioni culturalmente specifiche. Come sottolinea Tatar, la fiaba è sempre il risultato di uno sforzo collettivo (1999: ix), anche se naturalmente la specifica trasposizione letteraria può essere ricondotta a un'autorialità definita, benché non assoluta o incondizionata. Bacchilega mette in luce il potenziale critico ed emancipante delle fiabe quando afferma che sono «macchine del desiderio» mutevoli e malleabili, la cui magia è in grado di esaudire un'ampia gamma di desideri nascondendo abilmente il suo artificio, ma le cui formule lasciano trasparire i meccanismi di privilegio e repressione su cui si basano (1997: 5-7). Nel suo viaggio testuale attraverso la storia e lo spazio, la fiaba è sempre stata oggetto di manipolazione e ha svolto diverse funzioni sociali tese sia a consolidare sia a rovesciare le gerarchie di potere vigenti. Proprio per queste sue caratteristiche, e specialmente per la tensione latente fra finalità normative, volte a consolidare il consenso, e impulsi emancipanti e trasformativi (24), la fiaba continua a costituire un serbatoio a cui attingere per rappresentare le traiettorie di percorsi identitari eccentrici ed eversivi, come nel caso di Drager.

Zipes usa l'espressione «gelificare» per spiegare come frammenti di forme e versioni delle fiabe si siano accumulati e mescolati nel tempo fino a plasmare un genere letterario (2001: xi). Questa metafora richiama la solidificazione della gelatina, ed è solo uno dei numerosi esempi in cui il processo creativo alla base dello *storytelling* fiabesco viene descritto ricorrendo a immagini culinarie. Le ragioni, probabilmente inconscie, di queste associazioni, potrebbero risalire alla presenza massiccia e altamente simbolica del cibo nelle fiabe o al potere di queste storie di attingere all'immaginazione del pubblico e alimentarla. Come rileva Sarah Sceats, dopotutto, il ruolo cruciale e i molteplici significati attribuiti

al cibo e al suo consumo hanno una natura simbolica più che biologica, e si legano in modi complessi con questioni epistemologiche e ontologiche (2003: 1). Due esempi meta-letterari di questa tendenza sono rintracciabili proprio nelle opere di Carter e Winterson, tra cui si riscontrano innegabili affinità, ma anche importanti evoluzioni.

Nella prefazione alla raccolta *The Virago Book of Fairy Tales* Carter osserva:

Ours is a highly individualized culture, with a great faith in the work of art as a unique one-off, and the artist as an original, a godlike and inspired creator of unique one-offs. But fairy tales are not like that, nor are their makers. Who first invented meatballs? In what country? Is there a definitive recipe for potato soup? Think in terms of the domestic arts. «This is how *I* make potato soup». (Carter 1990: 10)

In particolare, il commento finale con l'enfasi esplicita sul soggetto «*I*» (in corsivo nel testo originale) rimanda al lavoro creativo dell'autrice, che si inserisce nella tradizione del genere letterario e popolare pur mettendo in risalto gli elementi di novità che aggiungono un tocco unico al piatto (il tocco dello *chef*), mantenendone comunque l'identità di «polpette» o «zuppa di patate». L'uso della ricetta come veicolo della metafora evidenzia una pluralità di connessioni, tra cui il carattere creativo dell'operazione, che produce un risultato mescolando elementi preesistenti secondo regole e procedimenti specifici e codificati (come le dosi e l'ordine in cui vanno miscelati gli ingredienti), l'appartenenza del prodotto a una tradizione di «pietanze» simili e «tradizioni culinarie» riconoscibili, la predisposizione del testo al consumo da parte di un pubblico con gusti e aspettative specifici e, infine, il legame con la figura femminile. Secondo Carter, infatti, lo storyteller archetipico è una donna (1990: 10-11), così come, nella tradizione, solitamente è una donna a stare ai fornelli per la predisposizione domestica dei pasti quotidiani.³ In *The Archive* Drager corrobora l'ipotesi che la trasmissione orale delle storie sia una prerogativa principalmente se non eminentemente femminile. Introducendo l'impresa di registrazione dei racconti popolari dei fratelli Grimm, che ascoltavano le storie proprio dalle donne (dettaglio romanizzato ma storicamente comprovato), il narratore afferma: «The women know the stories best, for they are the primary narrators» (Drager 2019: 12).

Winterson probabilmente attinge a un sostrato affine quando, nel capitolo centrale del suo romanzo d'esordio *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985), un

3 Non direttamente riferita alla sfera culinaria, ma comunque legata al cibo, è anche la celebre dichiarazione di Carter che, in *Notes from the Front Line*, definisce così il proprio posizionamento politico di scrittrice: «I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode». Tale affermazione risulta ancora più significativa se si considera che si tratta di un'espansione metaforica della sua convinzione che «most intellectual development depends upon new readings of old texts» (Carter 1997: 37).

narratore anonimo in prima persona introduce un ragionamento metanarrativo riguardo alla relazione tra la narrazione della «Storia» e delle «storie».

There is an order and a balance to be found in stories. [...] And so when someone tells me what they heard or saw, I believe them, and I believe their friend who also saw, but not in the same way, and I can put these accounts together and I will not have a seamless wonder but a sandwich laced with mustard of my own. (Winterson 1985: 95)

La voce narrante ammonisce lettrici e lettori contro la pratica diffusa di distinguere la narrazione storiografica dalle altre per separare facilmente i fatti dalla finzione, e li incoraggia invece a considerare tutte le versioni della storia così da vagliarne e ricombinarne gli elementi in modo personale, come se stessero selezionando e abbinando gli ingredienti di un panino. Il passo prosegue con immagini di consumo e digestione e si conclude con un'esortazione:

The salt beef of civilisation rumbling round in the gut. Constipation was a great problem after the Second World War. Not enough roughage in the diet, too much refined food. If you always eat out you can never be sure what's going in, and received information is nobody's exercise.

Rotten and rotting.

Here is some advice. If you want to keep your own teeth, make your own sandwiches.... (Ibidem)

A sua volta, dunque, Winterson utilizza meta-narrativamente una metafora culinaria di efficace immediatezza per rendere intuitiva la complessità di alcuni tra i concetti chiave del postmodernismo, dalla filosofia di Lyotard (1979) alla *Historiographic Metafiction* teorizzata da Linda Hutcheon (1988).

The Archive si colloca in questa tradizione sia in termini tematici sia critici. Dal punto di vista della tradizione critica, Drager svela il processo creativo e l'intervento dei Grimm nella compilazione delle diverse versioni del loro *Kinder und Hausmärchen* (dal 1812), mostrando come non si sia trattato semplicemente di un'operazione filologica, ma anche selettiva, strategica e soprattutto politica: «Until now, the narrative of Hansel and Gretel has been a malleable myth, a floating narrative that morphs depending on the kind of hill that the country folk make their home» (Drager 2019: 12). Zipes (1997; 2001: 699) individua almeno cinque versioni della fiaba rimaneggiate dagli stessi Grimm tra il 1810 e il 1857. Secondo l'interpretazione dello studioso, evidentemente condivisa da Drager, la versione raccolta da Wilhelm a partire dal racconto di Dortchen Wild si è intrecciata con «Le Petit Poucet» di Perrault («Pollicino» 1697) e con «Ninnello e Ninnella» di Giambattista Basile (1634). Nel tempo queste riscritture hanno accentuato il tono cristiano e spostato la responsabilità dell'abbandono dei bambini dalla figura paterna a quella della matrigna. Il cambiamento più

significativo, e senza dubbio indicativo della genesi complessa e contorta delle fiabe letterarie, tuttavia, è quello introdotto nella stesura del 1843. Wilhelm, infatti, avrebbe attinto alla versione della fiaba «Das Eierkuchenhäulein» («La cassetta di pancake», 1842), che August Stöber scrisse dopo aver sentito il racconto da una persona che aveva ammesso di conoscere «Hansel e Gretel» dei Grimm e di esserne stata influenzata. Il risultato di questi cambiamenti spiraliformi è la fiaba giunta fino a noi, il cui manoscritto, come nota Zipes (2001: 699), è lungo il doppio di quello originario.

In secondo luogo, in diverse spirali narrative Drager recupera una variante orale del racconto in cui Hansel viene abbandonato dalla famiglia perché la madre non riesce ad accettare il suo orientamento sessuale, ritenuto deviante rispetto ai suoi standard di normalità. Questa versione di «Hansel e Gretel», che si svolge nel Medioevo, è proposta come la più “realistica”, cioè come se si trattasse della storia raccolta in origine dai Grimm e poi “rettificata” perché troppo trasgressiva e sconvolgente in quanto:

the children are abandoned in the wood not because their parents cannot feed them, but because the brother is morally wrong. [...] Though she cannot read, she knows well that what gets committed to the page, what gets translated into the code of letters and locked in the coffin of a book, becomes truth while everything else dissolves into the abyss of history lost. This is why, when the brothers ask what she means by morally wrong, [t]he woman says: The story is about a boy who loves boys and the parents who abandoned him because of it. (Drager 2019: 12-13)

Nell'universo fittizio del romanzo questa variante viene scartata da Wilhelm perché lo scrittore vi legge troppe somiglianze con l'esperienza del fratello Jacob, che è omosessuale: «Wilhelm found confirmation of what he'd long known: that the story of the boy's transgression parallels his brother's own. He knows well the first rule of storytelling: that all stories – fact or fiction – come first from somewhere real» (Drager 2019: 14). A prescindere dal dato di realtà, entrambi gli storyteller – l'autorevole scrittore e la popolana analfabeta – riconoscono il potere creativo e legittimante del racconto, e forse proprio per questo è la versione orale della popolana a essere stampata per la prima volta da Gutenberg, nel tentativo di riscattare una storia negletta. Infine, anche il fatto che l'illustratrice disegni la fiaba da una prospettiva inedita e disturbante accenna a questo processo di proliferazione e legittimazione di versioni “scomode”, dal basso, marginali(zzate):

the illustrations—somehow Gothic and whimsical, relaying both the danger of being a child and also the wonder and awe. [...] But unlike the other versions, in this series the story is illustrated from above [...] She'll [the nurse] be hunted by how gothic and surreal the imagery is. (Drager 2019: 16, 33)

La variante della fiaba inventata e presentata da Drager come quella originaria richiama, e per molti versi rispecchia, la realtà di Ruth Coker Burks. La storia della benefattrice non ha alcuna pretesa documentaristica, bensì è filtrata dal punto di vista e dalla voce di una delle tante Gretel del romanzo, la studiosa di folklore, sorella di un ballerino omosessuale morto di AIDS dopo essere stato abbandonato dalla famiglia che non poteva sopportare lo stigma della malattia. La rete di legami tra le storie intessuta da Drager riporta al centro il tema dell'abuso dei figli da parte dei familiari, fondamentale in «Hansel e Gretel» nonostante i tentativi di edulcorazione operati dai fratelli Grimm. La trasformazione della madre in matrigna e l'assoluzione del padre – per scongiurare l'ipotesi mostruosa che i genitori naturali possano decidere di abbandonare i figli in tempi di fame e miseria (Honeyman 2007: 196) – sono espedienti che mirano a separare la condizione drammatica dei bambini affamati e abbandonati dalla realtà sociale (o meglio, dalle realtà sociali) che sono all'origine della disfunzionalità familiare (Zipes 1997).

Non a caso, raccontando le vicissitudini della benefattrice, Drager stravolge il simbolismo legato al cibo, nonché alla figura della strega. Nelle interpretazioni critiche della fiaba, che Drager di certo conosce (Drager e Hong 2019), la casa di pane (o più spesso di pan di zenzero) è associata rispettivamente a un cibo essenziale per la sopravvivenza dei bambini o a un dolce allettante e apparentemente innocuo, ma in realtà pericoloso: un monito contro gli eccessi della gola. Più astrattamente, la casa è stata letta come allegoria della fame di amore e accettazione che spinge i bambini a seguire le istruzioni dei genitori che li abbandonano o, in alternativa, come surrogato di bisogni profondi e insoddisfatti (Honeyman 2007: 196-197). È significativo che a vegliare su questa casa sia una strega, una figura femminile malvagia e minacciosa, pronta a divorare letteralmente i bambini ignari. *The Archive* sovverte i significati simbolici sia del cibo sia della strega trasformandoli in metafore inequivocabilmente positive di compassione, cura e accettazione: Ruth Coker Burks è definita “strega” dalla comunità LGBTQIA+, ma con una connotazione ben diversa rispetto a quella dispregiativa affibbiata dai contemporanei, specialmente dai genitori dei suoi assistiti, che non comprendono e non accettano la sua impresa: «the drag queens who put on balls to raise money to care for her dying men [...] called her The Witch, but unlike the families she telephoned at night, they said it with a wink. And so she embraced the title and reclaimed the word» (Drager 2019: 88).

Questa “strega buona” prepara biscotti per creare un'atmosfera accogliente per i giovani malati, affinché il profumo fragrante li inviti a entrare in una casa estranea e il gusto dolce compensi lo sconforto provocato dalla consapevolezza dolorosa di non avere altri a cui rivolgersi. Le ceneri di questi giovani saranno poi raccolte e sepolte proprio in barattoli di biscotti, un gesto che collega il nutrimento e la cura alla memoria e all'eternità, affidando al barattolo il ricordo della loro umanità ripristinata dalla generosità premurosa di Ruth.

3. Dalla fame al desiderio: la logica delle briciole di pane

Dopo aver osservato come la “ricetta” di Drager intrecci e riscrive le storie attraverso un’architettura mobile, rizomatica e dal potere trasformativo, il percorso analitico prosegue ora in una direzione precisa, quella segnata dalle briciole di pane. Lungo questo itinerario la fame si trasforma in desiderio e diventa principio narrativo, un meccanismo che orienta e insieme disorienta lettrici e lettori, invitandoli a costruire i propri sentieri interpretativi. Come si è visto, nel testo di Drager il simbolismo del cibo incorpora e supera le sue articolazioni letterarie e critiche tradizionali legate alla revisione di «Hansel e Gretel», assumendo una dimensione attiva in cui il desiderio e la “fame di storie” trascendono la soddisfazione fisica per nutrire quella identitaria e affettiva, e manifestano l’incarnazione e la redenzione promosse dall’atto di narrare e ascoltare.

Il cibo è al cuore anche della «logica delle briciole di pane» elaborata da Drager, un ulteriore livello di lettura del testo che assume la funzione di una “logica del perdersi”, essenziale per ripensare la propria identità e trovare nuove modalità espressive. Le briciole di pane, come frammenti e scie narrative, invitano i personaggi a seguire itinerari incerti, in cui perdersi diventa un passaggio necessario per riorientarsi verso significati e direzioni inedite. Al contempo, questa logica guida la costruzione di legami e riflessi tra testualità, esperienza vissuta ed eversione creativa, che sono alla base dei modelli innovativi proposti da Drager per riconfigurare pratiche espressive e relazionali incarnate e non normative: «The logic of the breadcrumb. There is something like poetry to the idea; to leave a bit here and there, a set of clues that are only helpful for one who knows to look. A set of clues that would otherwise go unnoticed» (2019: 42).

Nella prospettiva analitica fin qui delineata, il sentiero di briciole più significativo collega la fame e il suo controllo alle diverse configurazioni che assume nelle varianti tradizionali di «Hansel e Gretel», dove è perlopiù connotata negativamente, associata all’indigenza, all’abuso e alla mancanza – materiale o morale, effettiva o possibile – e intrecciata ai temi del desiderio e della voce. A rendere esplicito questo rimando è l’artista rinchiusa in manicomio che, ragionando sulla fiaba da illustrare, riconosce la centralità della bocca, simbolo che si presta a interpretazioni molteplici:

Mouths, the illustrator thinks, this story is full of mouths: mouths that cannot be fed, mouths belonging to children that fill themselves with the witch’s bait, mouths of ovens that consume, the mouth of the witch who wants to eat the children. We think of this as a story about two children abandoned in a wood by their parents and the way breadcrumbs fail to lead them home. We think of this as a story about escaping supernatural atrocities. But perhaps it is really a story about how to eat, who to fill the gut with, and why. Perhaps this is a story about the way the body aches to be satisfied, and how we call this both hunger and desire. (Drager 2019: 37)

In questo passaggio, il tema del cibo si intreccia per la prima volta con quello del desiderio, e con l'anelito del corpo a una soddisfazione che nutre vari tipi di appetito. Nella maggior parte dei casi, il desiderio che muove i protagonisti del romanzo è proibito o socialmente stigmatizzato, e il suo appagamento comporta conseguenze terribili: è il caso della paura di Wilhelm per l'omosessualità del fratello Jacob e dell'illustratrice stessa, rinchiusa in manicomio a causa del proprio desiderio, giudicato "contro natura" e inaccettabile dai familiari. Ed è, con ogni evidenza, il caso dei giovani malati di AIDS, che scontano sui propri corpi derelitti e rifiutati la condanna sociale per i loro appetiti trasgressivi, come accade al ballerino e al programmatore, la cui storia personale così umana e ordinaria mette in crisi l'idea del castigo meritato. Non sorprende dunque che le briciole di pane appaiano con maggiore frequenza proprio nel segmento narrativo a loro dedicato.

Seguendo i frammenti di riflessione dell'artista, le bocche rappresentano non solo il desiderio carnale e il suo culmine, che può tradursi in piacere o dolore – «Imagine the mouth that invites the body of another. It could be an act that instigates pleasure or it could be an act that inaugurates pain» (Drager 2019: 39) – ma costituiscono anche un principio operativo, un meccanismo centrale del racconto, il quale «is all about filling openings» (47). L'appetito teso a colmare un vuoto si rivela particolarmente insidioso per le donne, poiché le espone a una stigmatizzazione che le riduce alle sembianze della strega o della matrigna, intrappolandole nell'attrazione fatale per una domesticità dolce solo in apparenza, che in realtà minaccia di divorarle, e al contempo insinua in loro il timore che «eating will satisfy cravings we can only vaguely know» (*Ibidem*). Questa tensione tra la riduzione a oggetto passivo da divorare e la paura delle conseguenze dell'appagamento attivo del desiderio richiama la celebre osservazione di Carter in *The Sadeian Woman* a proposito della distinzione tra *flesh* e *meat*, in cui «meat» designa la carne da macello, inerte, passiva e destinata al consumo, spesso identificata con la donna tanto nella finzione letteraria quanto nella realtà vissuta, mentre «flesh» indica la carne viva, incarnata, desiderante, soggetto e non solo oggetto del desiderio (1979: 137). Nell'immaginario dell'illustratrice, la bocca che consuma, organo fondamentale dell'apparato digerente, è anche emblema della lettura: «To read is to consume, to put the book on the tongue and push it down the throat»; e si fa verbo quando la donna coglie il proprio riflesso mentre legge e sembra non riconoscere «the lips that mouth the words» (Drager 2019: 50). Il rimando alla bocca che compita evoca inevitabilmente il potere del linguaggio, riconducendo la riflessione dell'artista alle numerose altre considerazioni meta-narrative sullo *storytelling* disseminate nel romanzo e a cui si è già fatto cenno. Tale potere è innanzitutto sovversivo come la stessa fiaba di «Hansel e Gretel» che, se riletta con uno sguardo nuovo, celebra la trasgressione perché sono i bambini a divorare la casa della strega, mentre «usually a house eats us, its door swinging like a tongue, our bodies living in its gut» (Drager 2019: 56).

Oltre a questa rivalutazione attiva, se non positiva, della fame come fame di parole e come espressione del desiderio, e della bocca come organo della trasgressione, le briciole di pane ci riportano alla spirale del ballerino e dell'informatico per svelare un'ultima suggestione in cui il viaggio testuale riflette quello identitario e la sperimentazione narrativa diventa il veicolo di nuove narrazioni del sé (Hall 1987): l'attraversamento del bosco. Tema ricorrente nel romanzo e centrale nella fiaba di «Hansel e Gretel» e in molte altre, il bosco evoca l'altrove, il mistero, l'ignoto, la magia, il pericolo, ma anche possibilità impreviste. In quanto luogo in cui Hansel sparge le briciole di pane, poi mangiate dagli uccelli che così impediscono ai due fratelli di ritrovare la strada di casa, la foresta si fa metafora del percorso identitario, della necessità di smarrirsi per poi ritrovare (o reinventare) la propria strada con l'aiuto degli altri o contando solo sulle proprie risorse, e del disorientamento necessario per ri-orientarsi (Ahmed 2006). La polisemia del bosco emerge dalla somma e dai rimandi fra le esperienze dei protagonisti di varie spirali narrative:

The woods, he [*Jacob Grimm*] knows from listening to the stories, are a space of possibility—they harbor the unknown, but they also invite the rush of risk. (Drager 2019: 16)

He [*the dancer*] will smile at the ground, and think about the pleasure of the woods. (19)

The illustrator considers what it means to be in the forest, in the wood. [...] She wants to crawl inside it, to enter the domain of the story she is trying to depict. (50).

They [*Hansel and Gretel*] have entered the forest and in entering found themselves in the middle of a story about mouths and transgression. The forest, the illustrator thinks, is where children go to grow up. (53)

I [*the dancer's sister*] study folktales because I am interested in vanished voices, but I also study folktales because I wonder about The Woods. (84)

Ripensando agli studi folklorici della sorella, il ballerino comprende come le briciole di «Hansel e Gretel» siano spesso fraintese:

He remembers the metaphor of the breadcrumbs, how his sister explained to him the strangeness of the fact that this is what most people know about the story. The thing is, she'd said—and he is just now remembering it, too late, he is thinking now—the breadcrumbs don't lead them home. It's the breadcrumbs most people remember, but the bread-crumbs fail. (124)

Le briciole di pane “falliscono” perché non servono a ritrovare la strada verso un luogo originario, bensì a tracciare un itinerario inedito e non lineare verso una casa intesa come una relazione, non necessariamente di consanguineità, ma che sia «familiar and comfortable and safe» (67). Come Drager sembra suggerire, la logica delle briciole di pane non mira a superare il disorientamento, ma

piuttosto a imparare ad abitarne l'intensità rivalutando il suo potenziale destabilizzante (Ahmed 2006: 107).

Con *The Archive of Alternate Endings*, Drager ci invita a immaginare un orizzonte di possibilità testuali e identitarie in cui prendono forma profili alternativi, nati da intrecci che sfidano le regole consolidate per affermarsi come nuove verità grazie al semplice fatto di essere raccontati. Il suo *storytelling* è una tessitura in cui storie antiche e recenti, tradizionali e riscritte, si legano tramite rimandi tematici e strutturali ravvivando quella «memoria immagazzinata passivamente che conserva il passato come tale» che secondo Aleida Assmann (2008: 98, traduzione di chi scrive) costituisce l'archivio, in contrapposizione al canone, orientato invece a mantenere vivo il passato anche nel presente. Il romanzo di Drager non è certo un testo canonico, ma attraversando il presente, radicandosi nel passato e proiettandosi verso il futuro propone modalità di identificazione e di narrazione del sé originali, per quanto transitorie e *in fieri*. Così le sonde spaziali del 2211, che trasportano la storia di «Hansel e Gretel» scritta in codice binario fino ai confini dell'universo divengono emblema di come le storie, codificate attraverso forme e linguaggi diversi, possano sopravvivere anche oltre la fine dell'umanità, portando avanti una memoria che supera gli storyteller stessi e sfida i limiti del tempo e dello spazio.

Bibliografia

- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham e London: Duke UP, 2006.
- Assmann, Aleida. "Canon and Archive." *Cultural Memory Studies An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning. Berlin e New York: De Gruyter 2008. 97-107.
- Attebery, Brian. *Fantasy: How It Works*. Oxford: Oxford UP, 2002.
- . *Strategies of Fantasy*. Bloomington: Indiana UP, 1992.
- Bacchilega, Cristina. *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- Baccolini, Raffaella. "The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction." *PMLA* 119.3 (2004): 518-521.
- Basile, Giambattista. *Lo cunto de li cunti, ovvero lo trattenemiento de' peccerille*. A cura di Michele Rak. Milano: Garzanti, 1986.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Milano: Mondadori, 2005.
- Carter, Angela. *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*. London: Penguin, 1979.
- Carter, Angela, a cura di. *The Virago Book of Fairy Tales*. Illustrazioni di Corinna Sargood. London: Virago Press, 1990.

- Carter, Angela. "Notes from the front line," in *Shaking a Leg: Collected Writings*. London e New York: Penguin, 1997. 37-43.
- Drager, Lindsey. *The Archive of Alternate Endings*. Ann Arbor: Dzanc Books, 2019.
- Drager, Lindsey, e Anna Maria Hong. "Hansel and Gretel in 2019: A dialogue between Lindsey Drager and Anna Maria Hong." *American Book Review* 40.3 (2019): 7-15.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- . *Histoire de la sexualité. Vol I: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- Hall, Stuart. "Introduction." *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, a cura di Stuart Hall. London: Sage 1997. 1-11.
- . "Minimal Selves." *The Real Me. Postmodernism and the Question of Identity*, a cura di Lisa Appignanesi. *ICA Documents 6*, London: The Institute of Contemporary Arts, 1987. 44-46.
- Honeyman, Susan. "Gingerbread Wishes and Candy(land) Dreams: The Lure of Food in Cautionary Tales of Consumption." *Marvels & Tales: Journal of Fairy Tales* 21.2 (2007): 195-215.
- Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London e New York: Routledge, 1988.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- Oziewicz, Marek. "Speculative Fiction." *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 2019. <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78>. Consultato il 27 sett. 2024.
- Perrault, Charles. *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralitez*. Paris: Claude Barbin, 1697.
- Sceats, Sarah. *Food, Consumption and The Body in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Stöber, August. *Elsässisches Sagenbuch*. Straßburg: G. L. Schuler, 1842.
- Tatar, Maria, a cura di. *The Classic Fairy Tales. A Norton Critical Edition*. New York: WW Norton & Co., 1997.
- Winterson, Jeanette. *Oranges Are not the Only Fruit*. New York: Grove Press, 1985.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Penguin Classics, 2019.
- Zipes, Jack. *Happily Ever After. Fairy Tales, Children and the Culture Industry*. London e New York: Routledge, 1997 e-book.
- . *The Great Fairy Tale Tradition. From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York: WW Norton & Co., 2001.



Album di famiglia 1939-1977

La storia di Eveline come specchio da James Joyce a Claire Keegan

Elena Ogliari

Università Pegaso

ORCID: 0000-0003-3494-1821

DOI: 10.54103/milanoup.226.c689

Abstract: Il saggio prende le mosse da una lettura di “Eveline” come lo «specchio ben levigato» con cui James Joyce intende rendere visibile la condizione di paralisi che segna la Dublino di inizio Novecento e i fattori materiali e ideologici – famiglia, nazione, religione – che la producono. Attraverso ellissi, focalizzazione mobile e un finale sospeso, il racconto costringe il lettore a condividere l’angoscia epistemologica della protagonista e a interrogare la propria posizione rispetto alle reti di sopraffazione che trascinano a fondo le «popolazioni sommerse». A partire da questa funzione etico-formale della *short story*, l’articolo analizza tre riscritture contemporanee che espandono l’ur-text joyciano mantenendone la poetica dell’omissione e dell’irrisolto: “Emma Jane” di Éilís Ní Dhuibhne (2004-2005), “The Parting Gift” di Claire Keegan (2006-2007) ed “Evelyn” di Donal Ryan (2014). Il confronto mostra una continuità nella capacità della narrativa breve di registrare fratture sociali e di attivare autocoscienza critica: dall’emigrazione e dalle ambivalenze del desiderio in Joyce, alla xenofobia e alle politiche migratorie post-Tigre celtica, fino alla violenza domestica e al silenzio collettivo. Le diverse Eveline, ieri e oggi, riflettono dunque l’evoluzione e la persistenza di dinamiche paralizzanti, chiamando in causa non solo i colpevoli, ma anche le responsabilità diffuse.

Parole chiave: “Eveline” di James Joyce, racconto breve, riscritture contemporanee, paralisi

Abstract: The essay begins with a reading of “Eveline” as the «nicely polished looking glass» with which James Joyce reveals the paralysis that characterised Dublin in the early 20th century and the material and ideological factors – family, nation, religion – that produced it. Through ellipses, shifting focalization and an open ending, the story forces the reader to share the protagonist’s epistemological anguish and to question their own position with regard to the networks of oppression that drag the «submerged populations» under. Starting from this ethical-formal function of the short story, the article analyses three contemporary rewritings that expand Joyce’s ur-text while retaining its poetics of omission and unresolved issues: “Emma Jane” by Éilís Ní Dhuibhne (2004-2005), “The Parting Gift” by Claire Keegan (2006-2007), and “Evelyn” by Donal Ryan (2014). The comparison shows a continuity in the ability of short fiction to record social fractures and activate critical self-awareness: from emigration and the ambivalence of desire in Joyce, to xenophobia and post-Celtic Tiger migration policies, to

domestic violence and collective silence. The different Evelines, yesterday and today, thus reflect the evolution and persistence of paralysing dynamics, calling into question not only the guilty parties, but also widespread responsibilities.

Keywords: “Eveline” by James Joyce, short story, contemporary rewrites, paralysis

1. Per l'emancipazione d'Irlanda

In *The Lonely Voice*, lo scrittore e critico Frank O'Connor sostiene che la narrativa breve si occupa in particolare delle «popolazioni sommerse», offrendo spaccati di vita di personaggi isolati, marginali e subalterni, resi tali da «fattori materiali e ideologici» (O'Connor 2003: 4-5). Eveline, protagonista dell'omonimo racconto di *Dubliners* (1914), è una dei «sommersi», trascinata sott'acqua da reti intangibili costituite da atti e discorsi di prevaricazione delle quali James Joyce intende rendere consapevole il lettore, affinché possa riflettere sul proprio potenziale contributo alla loro costruzione.

I racconti di *Dubliners*, nelle intenzioni dell'autore, si configurano come specchi nei quali gli irlandesi di inizio Novecento avrebbero dovuto guardare per vedervi riflessa la loro condizione di paralisi nonché i «fattori materiali e ideologici» che la ponevano in essere. Sebbene composti in anni diversi – il primo, “The Sisters”, nel 1904, e l'ultimo, “The Dead”, nel 1907 –, assieme i racconti formano un tutt'uno coeso, un «vasto ed organico quadro sociale, con un impianto ideologico ben definito» (Melchiori 1994: 83). Già in una lettera del luglio 1904 a Constantine Curran, Joyce dà notizia di un progetto ambizioso, dichiarando di voler scrivere una serie di dieci «epicleti» per un giornale, con titolo e argomento stabiliti: «I call the series *Dubliners* to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city» (Joyce 1957: 55). Nell'opera, infatti, «le cose accadono a metà. I personaggi vengono fermati a mezz'aria; l'autore evita volutamente ogni cosa che possa parere un avvenimento» (Levin 1972: 40).

Quanto alla parola “epicleto”, essa deriva dalla liturgia della Chiesa orientale, dove sta a indicare l'invocazione allo Spirito Santo perché operi la transustanziazione dell'ostia; nell'uso di Joyce, invece, il concetto denota rivelazioni profonde sulla condizione esistenziale della gente di Dublino (Melchiori 1994: 72-82; Ruggieri 1990: 59-60). Il pubblico di *Dubliners* è storicamente determinato e Joyce si sente investito della responsabilità di promuoverne l'emancipazione spirituale: «the first step towards the spiritual liberation of my country», scrive in un'altra lettera, stavolta a Grant Richards (Joyce 1957: 62-63). Per Joyce, questa liberazione spirituale non implica trascendenza dal mondo, dal corpo o dal desiderio, ma piuttosto il perseguimento di un'esistenza che non si limiti a essere eccezionalmente dolorosa e violenta, una vita dimezzata e irrisolta, sospesa tra

la tentazione della trasgressione e l'ipocrita accettazione quotidiana di norme oppressive, come accadeva nell'Irlanda dell'epoca (Ruggieri 1990: 76)¹.

E solo attraverso un codice linguistico uniforme, improntato all'economia dell'espressione e alla precisione verbale, lo scrittore ritiene possibile denunciare lo stato di paralisi di un Paese soffocato da sovrastrutture religiose, politiche e sociali supinamente accolte e perpetuate. Nella corrispondenza con gli editori, Joyce sottolinea caparbio l'importanza non tanto della rappresentazione, quanto della presentazione, deformazione e composizione del testo. Il suo rifiuto ostinato di apportare modifiche alle bozze di *Dubliners* nasce dall'urgenza di dire la verità così come la percepisce, e non come viene raccontata a lui e agli altri irlandesi. Soltanto la sobrietà scrupolosa dello stile – «scrupulous meanness» – gli assicura di reggere uno specchio implacabile e bel levigato – «nicely polished looking-glass» – davanti agli occhi di una società che considera paralizzata e paralizzante (Joyce 1957: 63-64; cfr. Leonard 2004: 94; Marengo Vaglio 1985: 59).

Le immagini che gli irlandesi avrebbero visto in quello specchio erano dunque due: da un lato, la propria condizione di prigionieri in una trappola da cui liberarsi; dall'altro, la consapevolezza che le reti che vincono sui «sommersi», trascinandoli a fondo, sono anche, in parte, il frutto del loro operato. Nelle mani di Joyce, l'esperienza di lettura – e soprattutto di ri-lettura – si trasforma da mero piacere estetico in un'occasione per una riflessione più profonda sulla complessità, sulle contraddizioni e motivazioni del proprio agire nel mondo, oltre che sulle ripercussioni di tali azioni sugli altri.

È nell'attenzione ai soggetti marginali, nell'analisi delle dinamiche storico-sociali di sopraffazione e nella ricerca di uno stile capace di rendere il testo letterario un *medium* che stimola il dubbio e la (auto-) riflessione che si ravvisano i motivi di interesse di *Dubliners*, e in particolare di "Eveline", per gli scrittori irlandesi contemporanei.

Negli anni Duemila, in molti si sono cimentati con la riscrittura di "Eveline", rielaborandone i nuclei tematici legati alla possibilità di agire e alla questione dell'emigrazione in racconti e romanzi. Nel contesto irlandese, il caso più celebre è verosimilmente il romanzo *Brooklyn* di Colm Tóibín (2009); tuttavia, per questo saggio si è scelto di concentrarsi sulla forma breve, al fine di attuare un confronto più diretto con il testo joyciano. In particolare, oggetto di analisi sono "Emma Jane" di Éilís Ní Dhuibhne (2004-2005), "The Parting Gift" di Claire Keegan (2006-2007) e "Evelyn" di Donal Ryan (2014), osservabili attraverso la lente metaforica dello specchio ben levigato, concepito per restituire senza deformazioni o abbellimenti le *tranches de vie* di una «popolazione sommersa» della contemporaneità.

1 L'espressione "eccezionalmente dolorosa e violenta" è una citazione non verbatim di quanto Joyce confidò ad Arthur Power nel 1915, per essere riportato in *Conversations with James Joyce*: «[M]y youth was exceptionally violent; painful and violent» (Power 1974: 37).

La principale somiglianza tra questi scritti non risiede tanto nei temi trattati quanto nelle qualità formali e nella comune esplorazione del potere della narrativa nel contesto di specifici scenari sociali, politici ed economici. I tre racconti costituiscono un'«espansione» (Hutcheon 2006: 171) di “Eveline” nella misura in cui ellissi, finali aperti e altri elementi di stile propri di *Dubliners* vengono impiegati per indagare situazioni di marginalità e forme di sopruso nell'Irlanda contemporanea, promuovendo nel lettore una presa di coscienza.

Pertanto, le pagine che seguono tracciano un percorso di analisi testuale e lettura critica a partire dall'ur-text joyciano, facendo di volta in volta riferimento a un contesto storico e sociale ben definito. Il confronto con i racconti di Ní Dhuibhne, Keegan e Ryan mira a evidenziare come, pur con le dovute differenze di ambientazione, emerge una continuità nella funzione attribuita alla letteratura – e in particolare alla narrativa breve – come strumento di ricerca e autocoscienza. Oltre a far luce sulle ragioni della fortuna di “Eveline” in epoca contemporanea, questo saggio tenta di ricostruire ciò che i lettori possono e dovrebbero scorgere negli specchi posti innanzi a loro dai racconti esaminati. Si aprono così squarci su realtà umane, sociali e politiche nell'Irlanda del primo Novecento e dei giorni nostri, offrendo nuove prospettive per comprendere la persistenza e l'evoluzione di dinamiche paralizzanti, che questi specchi riflettono con implacabile nitore, rendendoci consapevoli di esserne, talvolta, anche artefici.

2. La «popolazione sommersa» in *Dubliners*

“Eveline”, quarto racconto della raccolta *Dubliners*, si caratterizza per il procedimento narrativo che intende mantenere il lettore il più a lungo possibile sul filo dell'incertezza. Nel momento culminante della storia, quando la tensione è alta, e forte la curiosità di sapere, d'improvviso si aprono ellissi nella scrittura e campeggia il non detto. Prima dell'arrivo al molo, Eveline aveva deciso di andarsene – «Escape! She must escape!» – ma la narrazione si chiude con un fermo immagine: la protagonista è immobile sulla banchina, un animale passivo incapace di comprensione (Joyce 2000: 28-29). Joyce non rivela alcuno dei pensieri che le attraversano la mente nel tragitto da casa al North Wall, tra la veglia crepuscolare e il rifiuto di partire. Fino a quel momento, il narratore è estraneo alla diegesi ma posto a fianco di Eveline, mediante una forte focalizzazione e l'impiego dello stile indiretto libero per aderire alla prospettiva e ai mezzi espressivi della giovane. Proprio al termine del racconto, tuttavia, Joyce azzerla la focalizzazione, lasciando il lettore in uno stato di sospensione cognitiva e frustrandone il desiderio di conoscenza (Bašić 1998: 18).

I silenzi della narrazione moltiplicano gli interrogativi riguardo alle ragioni dell'immobilità di Eveline, al suo futuro e alla reazione di Frank di fronte al gesto inaspettato della fidanzata. Nel tentativo di fornire delle risposte, la critica

letteraria si è divisa. Non mancano i giudizi morali negativi che sottolineano l'incapacità di amare della protagonista, la sua isteria nonché una fatale inclinazione al masochismo e al proprio annientamento (Hart 1969: 48; Schwall 2021: 88; Brandabur 1971: 59). Anche i lettori che si immedesimano in Eveline credendo che la fuga in Argentina costituisca una via di salvezza restano tendenzialmente delusi dal finale del racconto, che sembra presupporre per la giovane un ritorno alla condizione originaria di oppressione, aggravata dall'amezza per l'occasione persa. Per esempio, il romanziere e poeta laureato Sebastian Barry confessò, in un'intervista, di essere ancora incline a «gridare», come fece la prima volta che lesse *Dubliners* a diciassette anni, «Sali su quella dannata barca, Eveline!» (Ivanović 2021: 134).

Questi giudizi, però, non considerano le paure scaturite da un futuro incerto e potenzialmente avverso. Nelle righe iniziali del racconto, il semi-modale «used to» ricorre per trasmettere l'idea di un passato percepito come un ciclo familiare di eventi che si ripetono, noioso, sì, ma confortante (Scholes 1978: 72; Attridge 2004: 5-8; Ben-Merre 2012: 455). Allo stesso modo, la promessa fatta alla madre di tenere unita la casa, che costringe Eveline all'abnegazione, al contempo le dona un senso di appartenenza e utilità. La fuga con Frank rappresenta per lei solo una speranza debole di matrimonio in una terra straniera, di cui non conosce la lingua, e dove potrebbe trovarsi più vulnerabile e con minori margini di indipendenza rispetto a Dublino (French 1978: 453; Baccolini 1998: 158).

Dalla pubblicazione di “Molly's Masterstroke” di Hugh Kenner nel 1972 sull'implausibilità degli aneddoti di Frank, parte della critica si è concentrata sui rischi che Eveline avrebbe corso se fosse partita dall'Irlanda con un uomo che non ama, il quale, peraltro, decide di imbarcarsi da solo senza tentare di consolare la fidanzata o di ragionare con lei (Wright 2001). Secondo gli studiosi che si sono dedicati ad approfondire il racconto in chiave psicoanalitica, un attacco d'ansia paralizza emotivamente e fisicamente Eveline sul molo, come reazione a una situazione prevista come traumatica. Vittima degli abusi del padre e di maltrattamenti sul lavoro, Eveline rifugge qualsiasi sensazione o scenario che le ricordi i traumi originari. Opta quindi per il mondo patriarcale e materialista a cui è abituata anziché per quello nuovo che le offre Frank, da ultimo concependo la fuga come una mera dislocazione delle sue sofferenze in un altro Paese (Ivanović 2021: 134; Schwarze 2002: 143-150; cfr. Uphaus 2014: 13). Per Laura Barberan Reinares, che esamina il contesto storico-politico del volgere del XX secolo alla luce delle ricerche di Katherine Mullin, la protagonista addirittura compie la scelta giusta rimanendo a Dublino, nonostante la vita miserabile che vi conduce: giacché Buenos Aires era allora un luogo nodale nella tratta transatlantica delle schiave bianche, è ipotizzabile che Frank sia un procacciatore di prostitute pronto a vendere Eveline a un bordello della città subito dopo il loro approdo (Barberan Reinares 2020; Mullin 2003: 62-69).

In realtà, il dibattito se Eveline debba partire o restare è irrisolvibile, poiché il narratore non lascia mai intendere che una delle due opzioni sia preferibile (Attridge 2004: 5-6; Luft 2009: 48). Anzi, Joyce carica di significati profondi dettagli in apparenza banali per alludere che entrambe le strade percorribili non contengono alcuna promessa di idillio, ma presentano inevitabili tribolazioni. Ad esempio, se l'immagine della Beata Margherita Maria Alacoque si associa all'elogio dell'automortificazione e di un'esistenza dedita agli altri, il cenno ai terribili patagoni, leggendaria popolazione di giganti della Terra del Fuoco, getta ombra sulla presunta "franchezza" di Frank, che asserisce di averli incontrati durante i suoi viaggi per mare (Joyce 2000: 25, 27). Qualsiasi ricognizione critica che si concentri su alcuni dettagli ignorandone altri, per sostenere questa o quella interpretazione, porta a conclusioni parziali e provvisorie. Non si può sfuggire all'inconcludenza che è parte integrante del racconto.

Attraverso le sue peculiarità stilistiche e la messa in rilievo dei dettagli, la narrazione obbliga il lettore a partecipare emotivamente al dilemma di Eveline, costringendolo a confrontarsi con una decisione il cui esito potrebbe rivelarsi disastroso qualunque sia la scelta. Il lettore si ritrova davanti a una crisi interpretativa e partecipa vicario, nell'atto di leggere, dell'angoscia epistemologica vissuta da moltissimi irlandesi nel corso della storia del Paese al momento di emigrare (Norris 2003: 56; French 1978: 48). Nel 1904, anno della prima pubblicazione di "Eveline" su *The Irish Homestead*, 37.000 uomini e donne lasciarono l'Irlanda in cerca di una vita migliore altrove, tra cui lo stesso James Joyce e Nora Barnacle. La prospettiva della partenza generava tanto speranze quanto dubbi, alimentati dai numerosi discorsi sull'emigrazione che circolavano nell'Irlanda dell'epoca, sulla stampa e nelle forme popolari di *storytelling*, in privato e negli spazi pubblici della politica.

Non solo il timore dell'ignoto o la consapevolezza delle difficoltà nella terra di destinazione gravavano sull'animo dei migranti contemporanei di Joyce. Per tutti gli irlandesi che vivevano il disagio di una vita piena di frustrazioni, il dilemma si configurava altresì come un dubbio sull'effettiva possibilità di attraversare i confini interiorizzati della soggezione alla società e alla politica irlandesi, alla religione e all'impero. Nel caso di Eveline, spesso indicata come emblema della paralisi dei dublinesi, tale possibilità risulta assente (Borzaga 2022: 8). Oltre al fatto che entrambe le opzioni – partire o rimanere – comportano difficoltà e patimenti, il suo dilemma è irrisolvibile perché le è preclusa qualsiasi opportunità di crescita personale ed emancipazione.

In *Dubliners*, Joyce vaglia il potere esercitato sui suoi compatrioti da quelle che, in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Stephen Dedalus chiama «le reti» della famiglia, della nazione e della religione (Brandabur 1971: 26)². Queste reti

2 Questo il passo riportato nella sua interezza e in originale: «The soul is born, he said vaguely, first in those moments I told you of. It has a slow and dark birth, more mysterious than the birth of the body. When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to

stringono ancor più le loro maglie quando sono le donne a rimanervi invischiate. La cultura e società irlandesi descritte nei racconti opprimono elevando a norma la prevaricazione e una vita di sacrifici in nome di «*Faith and Fatherland*».

Di sua madre May, Joyce scrive a Nora il 29 agosto 1904:

My mother was slowly killed, I think, by my father's ill-treatment, by years of trouble, and by my cynical frankness of conduct. When I looked on her face as she lay in her coffin – a face grey and wasted with cancer – I understood that I was looking on the face of a victim and I cursed the system which had made her a victim. (Joyce 1966: 48)

Eveline, al pari di May Joyce, è rappresentata come vittima delle forze storico-sociali e delle «istituzioni distruttrici dell'anima» (Henke 1986: 2-3). Non ha modo di liberarsi dalle reti contro cui si scaglia Stephen Dedalus, poiché le norme patriarcali, la violenza e l'indottrinamento ideologico condizionano irrimediabilmente la sua esistenza, intrappolandola in una condizione di marginalità e costante sopraffazione (cfr. Ingersoll 1993; Wicht 1997: 122; Luft 2009: 48). L'immagine sotterranea che attraversa collegandoli i racconti dell'Adolescenza – “Eveline”, “After the Race”, “Two Gallants” e “The Boarding House” – è per l'appunto quella della trappola, che imprigiona i personaggi e limita drammaticamente le loro possibilità di azione (Walzl 1961: 222-224).

Il sé è determinato dai discorsi, dai precetti e dalle autorità che lo attorniano (Wicht 1997: 121). “Eveline” è, in particolare, la storia di una giovane la cui vitalità e aspirazione a crescere e realizzarsi vengono sistematicamente frustrate dal peso degli obblighi familiari, simboleggiati dalla promessa fatta alla madre in punto di morte, così come dalle sue condizioni materiali e dalla sottomissione alle convenzioni sociali (Baccolini 1998: 157). L'incipit del racconto la presenta come un'anonima «she», immersa in uno stato di passività: è ferma alla finestra, in silenzio, a osservare ciò che accade all'esterno (Joyce 2000: 25). E, dalle frequenti retrospezioni, emerge il ritratto di una ragazza privata della propria identità, una condizione già suggerita dal ritardo con cui viene identificata per nome. Inizialmente indicata solo mediante il pronome o come «Miss Hill», la commessa di un negozio, Eveline peraltro assume diversi appellativi – Miss Hill, Eveline, Poppens, Evvy – a seconda delle situazioni, a significare la mancanza di un'identità forte, come se l'individuo esistesse unicamente attraverso i ruoli che gli vengono attribuiti nella società (Schneider 1998: 197-198). Eveline non è altro che una lavoratrice dipendente, un surrogato di madre di famiglia e la fidanzata di Frank.

Inoltre, Joyce adopera lo stile indiretto libero per mostrare come la mente della protagonista sia attiva principalmente quando rimugina o reagisce ai

hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets» (Joyce 2008: 171).

discorsi altrui (Ehrlich 1997: 96). Le congetture sull'opinione che gli altri potrebbero avere di lei dominano i suoi pensieri, impedendole di intraprendere un cambiamento significativo nella propria vita. Eveline si domanda cosa diranno la famiglia e le inservienti del negozio quando verranno a sapere della sua fuga con Frank: «What would they say of her in the Stores when they found out she had run with a fellow? Say she was a fool, perhaps» (Joyce 2000: 26).

Al contempo, il suo idioletto, nutrito – o forse impoverito – da troppi tratti dai romanzi d'appendice, dall'operetta e dalla propaganda, tradisce l'influenza degli ideali conservatori di femminilità di matrice irlandese e cattolica. Priva di strumenti per concepire un futuro diverso da quello modellato sulle norme imposte dalla sua cultura, Eveline interiorizza una visione del sé che normalizza la violenza nell'ambito familiare e celebra la devozione di mogli e figlie, esemplificata nelle promesse alla Beata Alacoque (Conboy 1991; Johnson 2004: 204). Il matrimonio appare ai suoi occhi l'unico mezzo per realizzarsi e ottenere un senso di completezza, sebbene l'esperienza della madre, intrappolata in una vita di sofferenze e morta nella follia, dovrebbe indurla a un ripensamento. Eppure, il dubbio si insinua solo nella consapevolezza che la sua fuga da nubile costituisce un atto condannato dalla morale del tempo. La versione di “Eveline” pubblicata sulle pagine di *The Irish Homestead* recita: «She had consented to go away—to leave her home. Was it wise—was it honourable?» (cit. in Barberan Reinares 2020). Nel testo definitivo, la punteggiatura è leggermente rimaneggiata e manca la seconda parte della domanda, ma persiste l'impressione che la protagonista stia dando voce alle proprie paure sul giudizio altrui, che potrebbe tacciarla di essere una donna perduta o dal comportamento anti-sociale.

Joyce scrive “Eveline” quando le campagne anti-emigrazione a favore dell'autarchia e della purezza morale raggiungono il loro apice a Dublino. Per di più, *The Irish Homestead*, prima sede di pubblicazione del racconto, è il periodico diretto da George Russell dedicato alla riforma dell'agricoltura come via per perseguire l'autosufficienza. In quanto tale, *The Irish Homestead* si fa promotore del cosiddetto «ethos dell'auto-aiuto», che domina la vita pubblica irlandese dopo la morte di Charles Stuart Parnell e il fallimento dei progetti per l'Home Rule nel 1893. Questo ethos, sostenuto da una varietà di organizzazioni ed enti nazionalisti, consiste nell'idea che l'Irlanda dovesse avviarsi verso la modernizzazione – soprattutto in ambito politico ed economico – autonomamente, senza consultare Westminster e sottraendosi all'influenza britannica (Uphaus 2014: 29). Parallelamente, a seguito della Grande Carestia, vanno affermandosi i codici di moralità imposti dalla Chiesa cattolica, che rimarcano per le donne l'importanza della purezza e del sacrificio di sé per il bene della nazione.

I giovani irlandesi sono chiamati a contribuire alla prosperità del Paese, lavorando duramente e, per quanto riguarda le ragazze, occupandosi della casa e delle generazioni future poiché depositarie dei valori autentici irlandesi e custodi dell'integrità morale della famiglia. Sul finire del XIX secolo, quindi, le

pubblicazioni e i discorsi nazionalisti e cattolici sono permeati dalla retorica anti-emigrazione, rivolta soprattutto alle giovani nubili, le quali lasciano l'Irlanda in numero maggiore rispetto ad altri gruppi demografici. Da un lato, si instilla nella loro mente l'idea che la loro partenza rappresenti un atto anti-patriottico, ovvero una perdita di potenziale (ri)produttivo per la comunità d'origine, esponendo inoltre chi rimane al rischio di corruzione morale (Nichols 2014: 3-10); dall'altro, circolano copiose immagini e storie delle città negli Stati Uniti e in America Latina come luoghi di perdizione, sfruttamento sessuale e degrado fisico e morale, che altro non fanno che corroborare la retorica anti-emigrazione (Mullin 2003: 71).

All'epoca, *The Irish Homestead* insiste incessantemente sul fatto che l'emigrazione costituisca una minaccia e la descrive come un'esperienza amara e solitaria nella terra straniera. Contestualmente, il settimanale celebra il focolare, sia nazionale sia domestico, come luogo di rifugio nonché di crescita personale e collettiva. Le donne migranti, in quest'ottica, infrangono i legami essenziali di famiglia, comunità e nazione, abbandonando l'ambito domestico che la retorica definisce come loro sfera d'azione naturale (Mullin 2003: 57-60; Ben-Merre 2012: 459). È questa un'opinione diffusa nell'Irlanda di inizio Novecento. Quando Russell commissiona una serie di racconti a Joyce per il suo settimanale, gli chiede espressamente di scrivere «anything simple, rural? livemaking? pathos? which could be inserted so as not to shock the readers» (Joyce 1966: 43). Con “Eveline”, tuttavia, Joyce crea una storia che, mascherandosi da narrazione propagandistica anti-emigrazione – basti pensare ai dubbi sull'affidabilità di Frank e sulla destinazione da lui proposta –, in realtà interroga e mina i presupposti e la funzione di tale retorica, gettando una luce fortemente negativa sul contesto familiare e lavorativo in cui si muove la protagonista.

Ad ogni modo, Eveline non è del tutto immune alla retorica del focolare domestico, in quanto chi la circonda ha patito le conseguenze dell'emigrazione altrui. Il tema della migrazione fa capolino sin dalle prime righe del racconto, con il riferimento agli amici d'infanzia di Eveline, i Waters, il cui andirivieni tra Inghilterra e Irlanda si conclude con una decisione definitiva: vivere permanentemente al di là del mare. L'accenno alla loro scelta è accostato, nel testo, alla morte di Tizzie Dunn, un'altra amica d'infanzia, suggerendo che, nella mente di Eveline, l'emigrazione possa equivalere a una scomparsa (Murray 2018: 100)³. L'impressione è rafforzata più avanti, quando si menziona la fotografia ingiallita appesa nella stanza di Eveline, che ritrae un prete emigrato a Melbourne, un vecchio compagno di scuola del padre. Il fatto che il signor Hill rifiuti persino di rivelarne il nome alla figlia testimonia il vuoto lasciato dall'amico, un'assenza vissuta quasi come un lutto. Con l'emigrazione, specialmente verso destinazioni

3 Questo il passo cui si allude: «Tizzie Dunn was dead, too, and the Waters had gone back to England» (Joyce 2000: 25).

lontane come l'Australia o l'Argentina, i legami si spezzano: non è un caso, credo, che la fotografia sia appesa al di sopra di un armonium rotto – «a broken harmonium» – e accanto alla stampa delle promesse della Beata Alacoque; la seconda di queste promesse, in particolare, garantisce pace alla casa di chi risponde alla supplica del Sacro Cuore, impegnandosi a ricambiare il Suo amore (Joyce 2000: 25)⁴.

Alla luce di queste considerazioni, risulta comprensibile perché Eveline avrebbe difficoltà a costruirsi una vita diversa in Argentina, non assillata dal pensiero di aver “abbandonato” la sua famiglia e la comunità d'origine, inclusi i due non meglio precisati bambini affidati alle sue cure. La ragazza già può constatare come il padre sia diventato più violento dopo le morti della madre e del fratello Ernest, e la partenza di casa dell'altro fratello, Harry (Joyce 2000: 26-27). Al contempo, la sua mente subisce l'influenza, spesso indiretta, dei discorsi anti-emigrazione; tra l'altro, all'imbarcadero di Dublino, intorno al 1904, i poster propagandistici della campagna per la purezza sociale avvertono le giovani in procinto di emigrare del pericolo della tratta delle bianche (Barberan Reinares 2020). Anche qualora le intenzioni di Frank fossero oneste, Eveline, così preoccupata del giudizio altrui, sentirebbe il bisogno di dimostrare che la sua fuga non è stata l'azzardo di una dissennata – «a fool» (Joyce 2000: 26). È altrettanto plausibile che, nella nuova casa come in quella paterna, il desiderio e l'obbligo di aderire agli ideali di femminilità promossi dalle narrazioni nazionaliste e cattoliche non verrebbero meno. In tutto il racconto, ricorrono parole ed espressioni appartenenti al campo semantico del “dovere”. Al molo, Eveline prega Dio di guidarla e mostrarle quale sia il suo dovere; a guidarla fino all'ultimo è quindi la predisposizione che le è stata inculcata dai genitori attraverso i loro comportamenti e discorsi, dalla Chiesa, dalla propaganda e dalle norme sociali (Joyce 2000: 28; Wicht 1997: 123).

Con una caratteristica cripto-prolessi, nelle prime righe del racconto, Joyce ci presenta Eveline soffocata dalla polvere, con l'odore del cretonne che le invade le narici. Nell'epilogo, al North Wall, i riferimenti iniziali alla polvere che pervade la sua casa vengono rievocati dall'impressione di Eveline di stare annegando per mano di Frank: «All the seas of the world tumbled about her heart. He was drawing her into them: he would drown her» (Joyce 2000: 25, 28). La non-scelta di Eveline è tra soffocare a Dublino, vittima degli abusi e dei maltrattamenti quotidiani a casa e al lavoro, o annegare in un'esistenza analoga a Buenos Aires.

4 L'ambiguità del testo joyciano consente di leggere, nell'immagine dello strumento rotto e nel riferimento alle promesse, anche un'allegoria della serenità domestica perduta dopo la morte della signora Hill. Quest'ultima incarnava il modello di madre irlandese idealizzato dalla retorica cattolica e nazionalista, ma i soprusi del marito compromisero definitivamente la possibilità di pace nella casa. Tale lettura si discosta notevolmente da quella che associa i due dettagli dell'abitazione al ritratto del prete, interpretandoli come un richiamo alla propaganda anti-emigrazione e un elogio del focolare domestico.

Anzi, agli occhi del lettore che scruta attento nello specchio ben levigato, Eveline è già annegata, trascinata a fondo dalle reti della sopraffazione. La nave che la ragazza scorge oltre il muro della banchina le appare come una massa nera e immobile, con solo gli oblò illuminati: «the black mass of the boat, lying in beside the quay wall, with illumined portholes» (Joyce 2000: 28). Questa visione richiama alla mente l'immagine di una veglia funebre, con un feretro circondato da ceri, oppure quella di una *coffin ship*, la nave bara degli anni della Grande Carestia: in entrambi i casi, un simbolo di morte e sofferenza. Eveline non è più. Come un automa privo di logoi o un animale incapace di comprendere, fissa Frank che si imbarca senza che i suoi occhi diano alcun segno d'amore, di addio o di riconoscimento.

3. Il racconto contemporaneo e l'Irlanda in trasformazione

Nel 1979, Declan Kiberd osservò che, dal 1903, anno della pubblicazione di *The Untilled Field* di George Moore, il racconto era stato la forma letteraria più popolare tra i lettori e gli scrittori irlandesi (Kiberd 1979: 14). Negli ultimi quarant'anni, la narrativa breve non ha perso prestigio in Irlanda. Certamente, l'abbondanza di riviste letterarie – tra cui vale la pena menzionare *The Stinging Fly*, *The Dublin Review*, *The Pig's Back* e *Banshee* – che talvolta organizzano premi dedicati, favorisce l'emergere di nuove voci e incoraggia anche gli autori affermati a cimentarsi con il genere. Ma le ragioni della vitalità del racconto nel Ventunesimo secolo risiedono soprattutto nella sua capacità di cogliere e rappresentare i cambiamenti della società irlandese, facendo da barometro e coscienza critica, come già accadeva ai tempi di Joyce. Anzi, secondo Heather Ingman, il legame tra il racconto breve e la sua contemporaneità non è mai stato così evidente come all'inizio del nuovo millennio (Ingman 2010: 226). Le sospensioni narrative e i finali aperti, tratti distintivi del racconto moderno, conferiscono al genere una maggiore flessibilità rispetto al romanzo, rendendolo particolarmente adatto a esplorare momenti di svolta e a tracciare direzioni narrative che riflettano una nazione *in fieri* con nuove soggettività (Fogarty 2013: 123; Winston 2008: 264, 277). Queste sono spesso segnate da una forma di «vulnerabilità insidiosa», definibile come un'«esposizione persistente» all'emarginazione, alla perdita e alla violenza, basate su genere, etnia, classe, sessualità o disabilità (Altuna-García de Salazar 2023: 1254).

A partire dagli anni Novanta, la società irlandese cambia profondamente volto, per prima cosa allontanandosi dal baratro economico su cui si era affacciata per decenni. L'«età d'argento» del racconto attraversa gli eccessi dell'era della Tigre Celtica, il crollo finanziario del 2008 e la successiva ripresa economica dal 2015. Questo periodo è contraddistinto anche da trasformazioni sociali e politiche senza precedenti. L'arrivo di immigrati provenienti dall'Asia, dall'Africa e dall'Europa centrale e orientale solleva interrogativi sull'identità nazionale e su

cosa si intenda per *Irishness*. C'è stata un'emigrazione netta dall'Irlanda in ogni periodo intercensuario del Ventesimo secolo, ad eccezione degli anni Settanta, fino al 1996, quando, con il boom economico della Tigre Celtica, si registra una netta inversione di tendenza e la popolazione nazionale inizia a crescere sotto la spinta dell'immigrazione. L'Irlanda si fregia di essere il Paese dei 1.000 benvenuti, ma ha spesso riservato un'accoglienza ostile agli immigrati economici e politici provenienti dall'Africa e dall'Asia. La crisi del 2008, accompagnata da un aumento della disoccupazione, rende gli immigrati facili capri espiatori. Tuttavia, razzismo e xenofobia erano già diffusi in precedenza, quando il governo aveva adottato politiche migratorie sempre più restrittive. Di particolare rilevanza è il referendum sulla cittadinanza del 2004, che segna il passaggio dallo *ius soli* allo *ius sanguinis*: in altre parole, oggi, un individuo nato in Irlanda deve avere almeno un genitore o un antenato cittadino irlandese per ottenere la cittadinanza della Repubblica. Altrettanto significative, in un'ottica di restrizione, sono le riforme contenute nell'*Immigration Act* del 2003, che semplificano il rimpatrio degli immigrati irregolari, e l'introduzione del sistema di *Direct Provision* per i richiedenti asilo, spesso tacciato dalle organizzazioni per i diritti umani di essere illecito e degradante.

Inoltre, scandali di alto profilo determinano un rapido declino dell'influenza della Chiesa sulla moralità e gli anni Dieci vedono una serie di liberalizzazioni in materia di sessualità e famiglia, dal riconoscimento del matrimonio omosessuale all'abrogazione dell'Ottavo Emendamento. Nel frattempo, si formano crepe nel muro di silenzio che a lungo aveva coperto gli abusi sistemici nel Paese. La Commissione d'inchiesta sugli abusi sui minori (*CICA* o *Laffoy Commission*) avvia la raccolta di testimonianze e prove di abusi sui bambini, perpetrati dal 1936 in poi nelle istituzioni finanziate dal Ministero dell'Istruzione. In parallelo, l'*Orange Report* del Dipartimento di Giustizia rivela la pervasività della violenza domestica sino a tempi recenti, su cui si era mantenuta una reticenza omertosa grazie all'etica dominante che considerava la vita familiare sacra, privata e da preservare impermeabile agli interventi esterni (Morales-Ladrón 2023: 28).

Il racconto contemporaneo registra e stimola la riflessione su queste trasformazioni. In particolare, tra le tre riscritture di "Eveline" degli anni Duemila qui analizzate, "The Parting Gift" di Claire Keegan affronta il tema dell'incesto padre-figlia con la collusione materna, mentre "Emma Jane" di Éilís Ní Dhuibhne e "Evelyn" di Donal Ryan mettono in scena il fallimento delle politiche interculturali e multiculturali in Irlanda, divenuto più evidente con il crac finanziario e il successivo periodo di recessione. Per il comune interesse verso l'emergere della xenofobia e la condizione di costrizione vissuta dagli immigrati sul suolo irlandese, l'indagine che segue prende le mosse dalla ricognizione critica dei racconti di Ní Dhuibhne e Ryan per poi concludersi con l'esame della narrazione ellittica ma lucida di Keegan che, ispirandosi a Joyce, solleva dubbi non solo sulla colpevolezza dei genitori violenti, ma anche sugli adulti esterni alla famiglia che, conniventi, si sono trincerati nel silenzio per quieto vivere.

3.1 Alterità e ipocrisia

Originariamente scritto per BBC Radio 4 in occasione del Bloomsday del 2004, “Emma Jane” di Ní Dhuibhne viene pubblicato l’anno seguente nella raccolta *Moments*, i cui proventi sono devoluti alle vittime dello tsunami in Asia. L’evento catastrofico offre infatti alla curatrice Ciara Considine l’opportunità di invitare le scrittrici antologizzate a contribuire con racconti che riflettano su come i piccoli momenti della quotidianità possano marcare la fine di un’epoca nella nostra vita.

Anche “Evelyn” di Ryan, finalista del premio Irish Short Story of the Year nel 2014, ha origine da un progetto collaborativo: la celebrazione del centenario di *Dubliners* attraverso una raccolta – successivamente intitolata *Dubliners 100* – che riunisce le riscritture dei quindici racconti joyciani, affidate ad altrettanti autori irlandesi contemporanei. Agli scrittori, tra cui Patrick McCabe, Paul Murray e la “neo-modernista” Eimear McBride, non viene imposto alcun vincolo se non quello di seguire il proprio istinto (Moore 2019: 116).

Per Ní Dhuibhne e Ryan, la partecipazione alle rispettive iniziative editoriali costituisce un ritorno ai temi già esplorati dell’immigrazione e della messa in discussione delle nozioni tradizionali di sé, famiglia e comunità nell’Irlanda postnazionale. “Emma Jane” e “Evelyn” indagano la scomoda verità dell’ipocrisia di molti irlandesi rispetto al nodo dell’immigrazione nonché le falle etiche e affettive che condizionano le loro relazioni interpersonali con gli immigrati. Nello specifico, il racconto di Ní Dhuibhne ruota attorno a un anticlimax che descrive l’espulsione dall’Irlanda di un gruppo di donne Rom, mentre quello di Ryan si concentra sui centri per rifugiati e sull’accoglienza di facciata riservata loro dalla società irlandese. In entrambi i racconti, gli immigrati sono ritratti come presenze “altre”, figure in ombra e marginali rispetto al centro della narrazione. Eppure, l’incontro anche fugace con l’alterità rappresentata dall’immigrato non si configura come un motivo isolato, ma diviene uno strumento per interrogare l’irlandesità contemporanea (cfr. Fogarty 2013: 120-121).

Per usare la terminologia di Gérard Genette, “Emma Jane” è un racconto omodiegetico in cui modo e voce coincidono. La protagonista, identificata come Emma Jane solo a un terzo della narrazione, è colta in un momento cruciale della sua esistenza, condensato nello spazio temporale di poche ore in cui si sviluppa l’intera azione. Il racconto inizia in *medias res*, con una situazione di passività: la protagonista, una giovane dublinese, si trova in aeroporto con il fidanzato – un immigrato, presumibilmente musulmano, in possesso di un permesso di lavoro in Irlanda – spazientiti dall’annuncio di un ritardo del loro volo. In una sequenza di analepsi, poi, la narratrice-protagonista ricorda l’inizio della sua relazione con il partner, costellata da incomprensioni dovute alle differenze culturali – «He had impeccable manners [which rendered] him almost a figure of fun, like a Japanese tourist in a racist Hollywood movie» – e dalla diffidenza dei genitori – «my parents were uneasy about his nationality and religion» (Ní Dhuibhne 2005: 234). In avvio della narrazione, Ní Dhuibhne

altresi dissemina con accortezza indizi che caratterizzano Emma Jane come una giovane superficiale e presuntuosa, che si vanta di essere di mentalità più aperta rispetto alla madre, considerandosi una donna in carriera, laddove quest'ultima aveva abbandonato il suo umile lavoro statale a seguito della gravidanza. Questi dettagli preparano il lettore alla sezione centrale del racconto, in cui Emma Jane, recandosi alla toilette, vi trova delle donne vestite con colori vivaci, che percepisce come una "nota stonata" nell'ambiente. Quando una di loro grida «I do not want to go back! They will kill me!» rivolta a delle persone in uniforme blu, Emma Jane comprende di stare assistendo a un rimpatrio forzato di donne Rom: «A deportation. How exciting! I had heard about this sort of thing on the news. It happened three or four times a year» (237). La sua reazione è di curiosità: si sofferma ad osservare lo svolgersi dello scontro, dilungandosi nel lavarsi e asciugarsi le mani, nonostante il suo comportamento infastidisca le poliziotte, che alla fine sedano le donne e le conducono via.

Nel corso di questa scena, alla scarsa empatia di Emma Jane s'aggiunge l'offesa, perché la protagonista malgiudica le donne Rom per una presunta mancanza di decoro, percepita nei loro abiti troppo vistosi e in un comportamento ritenuto non misurato. Questi sono i suoi unici pensieri. Tuttavia, tali considerazioni precedono una serie di enunciati in rapida successione in cui spicca l'uso di un linguaggio figurato e dell'allitterazione, in contrasto con il periodare monotono e la concretezza dei dettagli dei paragrafi precedenti: «A dark wave washed over my spirits. Everything sank – sank back like a wrecked ship to the bottom of the sea. I felt oceans tumbling around in my heart and I wanted to weep for weeks» (238). Il passo, un rimando a Joyce, sembra suggerire un momento di consapevolezza o una rivelazione interiore per Emma Jane. Non è così. Ní Dhuibhne stravolge le convenzioni e disattende le aspettative del lettore circa una presa di coscienza empatica da parte della protagonista, ritornando subito alla consueta prosaicità: «But I knew what I needed. A drink» (238).

Concedendo qualcosa al comico, Ní Dhuibhne introduce così l'ultima micro-unità narrativa, dove, in analogia con l'inizio del racconto, riesce a trasmettere l'insofferenza crescente di Emma Jane e i piccoli dissidi con il fidanzato mediante dialoghi banali lasciati in sospeso e le reiterazioni nominali. I due battibeccano su quanto sia malvisto per una donna bere alcool nel Paese di origine di lui, sull'obbligo del velo e quanto le tradizionaliste famiglie musulmane sembrino collocarsi al di fuori della contemporaneità che l'Irlanda avrebbe invece abbracciato. Considerata nella sua totalità, questa sezione è interpretabile come la rappresentazione delle difficoltà di comunicazione interculturale e della progressiva chiusura della protagonista nelle sue convinzioni superficiali e stereotipate. Se le nomadi e il fidanzato hanno deciso di cercare fortuna a Dublino, riflette, è perché l'Irlanda è «the place everyone wants to be», a differenza dei luoghi da cui provengono (240).

Emma Jane approfitta allora di un allontanamento del compagno per fuggire dall'aeroporto e prendere il pullman per il centro città, senza avvisare nessuno. Al lettore non è dato sapere cosa accadrà dopo questa fuga, poiché viene congedato con l'immagine degli aerei che decollano, intravisti dalla protagonista, che trasportano «the hopeful and the despairing alike [...] all the human race» (240). Questo epilogo pare il rovesciamento di quello di “The Dead” di Joyce: là dove Gabriel Conroy forse sperimentava un senso di comunione con tutti i vivi e i morti, in “Emma Jane” si afferma il distacco, il crearsi di una distanza difficilmente colmabile tra le persone.

Indugia sull'incomunicabilità e la scarsa propensione all'empatia anche “Evelyn” di Ryan. Protagonista e voce narrante è l'Evelyn del titolo, un giovane appartenente al ceto benestante di Limerick, che vive un rapporto viscerale con sua madre. Quest'ultima organizza le «Welcome Nights» per i residenti del centro per rifugiati della città, eventi che si rivelano più un esercizio di auto-glorificazione o un intrattenimento dal sapore esotico per gli irlandesi annoiati che una reale espressione di accoglienza (Schwall 2021: 95). Alla prima serata, nessun rifugiato si presenta, trasformando l'iniziativa in un solenne fiasco: «The Whole Thing, *Disastrous!*» (Ryan 2014: 50). La seconda volta, arriva un gruppetto di africani, oggetto di un interesse superficiale e funzionale al successo dell'evento. Evelyn, addirittura, si sorprende nel trovarsi di fronte a esseri umani e non a semplici oggetti di scena, come segnala l'uso consapevole del corsivo per la parola «people»: «There were *people* there, at least. Real life refugees» (51).

In una prosa estremamente scarna, Ryan narra senza indulgenza le cadute di stile di madre e figlio, rivelatrici del loro intimo senso di superiorità, di un individualistico distacco e un interesse solo di facciata per le esperienze di vita altrui. La padrona di casa classifica gli invitati sulla base di personali e arbitrari criteri di rispettabilità, arrivando quasi a inchinarsi di fronte agli africani dalle sembianze più regali – «she counted and catalogued [...] almost curtsyng the more royal Africans» (50). Confonde inoltre i nomi con i cognomi e suppone, in modo stereotipato, che tutti siano musulmani in quanto africani. Evelyn, dal canto suo, crede di riconoscere in Hope, una rifugiata nigeriana, un'immagine speculare di sé, in ragione di una comparabile condizione di vittime: per Hope, la sopraffazione è quella delle violenze subite durante il viaggio attraverso il deserto e l'Europa; per Evelyn, lo sono gli episodi di bullismo di cui è vittima a causa del suo nome femminile. Il suo egocentrismo gli impedisce di cogliere la gravità della situazione della ragazza, segnata da continui attacchi razzisti – «everywhere I am watched, suspected, hated» (53) – e dalla consapevolezza che non otterrà mai il permesso di restare in Irlanda.

L'uso della narrazione in prima persona risulta particolarmente calzante in questo racconto, poiché trasmette con immediatezza l'autocompiacimento di Evelyn. Alla stregua di un eroe picaresco, il protagonista riferisce di aver “strapato” Hope dal centro per rifugiati per fuggire con lei verso il Burren. Tuttavia,

la fuga dura solo una notte: Evelyn abbandona la ragazza nel cottage affittato. Il finale riduce Hope a una mera comparsa nell'epopea del protagonista che si lascia andare alla retorica: «I set my face to the dark world outside, to the moaning wind. Evelyn, she cried behind me as I started the engine, Evie, please» (54).

Non tutti i lettori potrebbero riconoscersi nello specchio levigato da Ryan. Eppure, le parole di Hope, quando Evelyn si offre di aiutarla con la burocrazia irlandese, allargano l'orizzonte oltre la Repubblica: «She knew the system, it was almost the same in every European country: formfilling, refusal, appeal, refusal, deportation. Except here there is more *welcome* nights, yay!» (52). Forse Ryan intende il disinteresse della famiglia di Limerick per l'Altro come un *pars pro toto* della società irlandese e, più in generale, dell'intera Europa occidentale?

3.2 Il peso del silenzio

Dapprima pubblicato con il titolo “Safe” nel numero autunnale di *Granta* del 2006, “The Parting Gift” è riproposto l'anno seguente come racconto d'apertura della raccolta *Walk the Blue Fields*. In questa raccolta, Keegan indaga i lati “oscuri” della vita rurale irlandese, evitando di esprimere commenti espliciti sui problemi della contemporaneità. Questi vanno ricercati nelle omissioni della narrazione, perché, seguendo il modello della struttura gnomonica di *Dubliners*, anche nelle opere di Keegan ciò che resta non detto o si colloca oltre i margini della pagina è comunque parte del racconto (Valvano Lynch 2015: 132; Smith 2019: 193). Tra le righe di “The Parting Gift” si può leggere una decostruzione dell'ideale della famiglia tradizionale irlandese – l'alleata della società come unità morale i cui diritti trascendono la legge – mediante la messa in rilievo dell'assolutismo patriarcale che la caratterizza. Vi si coglie altresì una critica implicita ai divieti imposti dalla Chiesa e dallo Stato sull'accesso alla contraccezione per le donne, legalizzata in Irlanda solo nel 1980 e comunque soggetta a importanti restrizioni.

“The Parting Gift” narra la vicenda di una ragazza di circa diciotto anni che, dopo essere stata vittima degli abusi del padre con la complicità della madre, si appresta, in un giorno d'estate, a lasciare la fattoria di famiglia a Wicklow per trasferirsi a New York. La voce narrante, che coincide con la protagonista, impiega il pronome «you» per riferirsi a se stessa, un espediente volto a sottolineare come la giovane sia ancora psicologicamente intrappolata nella relazione incestuosa con il padre. Né la protagonista né i suoi genitori sono identificati con un nome: questa scelta narrativa, nel caso della ragazza, riflette la degradazione disumanizzante a cui è stata sottoposta, e, nel caso dei genitori, fa risaltare per contrasto la loro incapacità di adempiere al ruolo protettivo nei confronti dei membri più vulnerabili della famiglia. La protagonista non è la sola a subire gli abusi del padre e le minacce della madre, che non esita a favorire l'incesto per sottrarsi ai rapporti sessuali con il marito e arriva a dichiarare che potrebbe affogarla in un momento di rabbia: «she told you she would put you in a bucket, and

drown you» (Keegan 2016: 5-6). I fratelli e le sorelle maggiori di «you», ormai trasferitisi altrove, durante le rare visite si irrigidiscono quando vedono l'ombra del padre stagliarsi sul pavimento, mentre un altro fratello, Ernest, è costretto a lavorare la terra contro la sua volontà.

Ernest e la protagonista sono però incapaci di dare una svolta positiva alla loro esistenza. Sebbene la storia sia ambientata prima dell'avvento della Tigre Celtica, la narrazione è congelata nel tempo presente – usato costantemente, eccetto nelle retrospezioni – per rispecchiare la dimensione de-storicizzata, immutabile e paralizzante dell'ideale di famiglia irlandese nonché per suggerire che il trauma non può essere superato (Smith 2019: 200-201). L'abuso crea macchie indelebili nella psiche, simboleggiate dai piatti sporchi lasciati dalla ragazza il giorno della sua partenza: un compito che nemmeno la madre svolge, preferendo aspergere la figlia con l'acqua benedetta in un'adesione meramente formale ai doveri genitoriali prescritti dal cattolicesimo.

Il racconto si chiude con un'immagine di stasi per la protagonista, congelando il lettore con un senso di irrisolto e dubbi persistenti. Nelle righe finali, l'Eveline di Keegan si trova in aeroporto, ha già superato i controlli di sicurezza e si dirige ai servizi: «You pass bright hand-basins, mirrors. Someone asks are you all right – *such a stupid question* – but you do not cry until you have opened and closed another door, until you have safely locked yourself inside your stall» (Keegan 2016: 13).

Keegan la abbandona lì, cristallizzata in un momento perpetuo di angoscia e sofferenza, enfatizzato dall'uso del tempo presente. Riecheggia con forza il ritratto joyciano di Eveline, bloccata sul ciglio della banchina, anche se il debito più significativo all'autore di *Dubliners* consiste nel tentativo di usare la vicenda di una figura «sommersa» come specchio per l'intera nazione. «The Parting Gift» rievoca la lunga e sordida storia degli abusi sessuali in Irlanda, stimolando nel lettore il dubbio sulla propria eventuale complicità nel non aver reciso le reti che hanno trascinato moltissime «you» a fondo.

Keegan si astiene dall'infliggere una punizione palese ai genitori, e per la sua Eveline non vi è speranza né di guarigione né di giustizia. Inoltre, «The Parting Gift» non fornisce alcuna indicazione che altri famigliari, insegnanti, ecclesiastici o membri della comunità abbiano denunciato alle autorità i loro sospetti sulla situazione della ragazza o tentato di aiutarla (Valvano Lynch 2015: 141-142). Il silenzio ha continuato a proteggere la sacralità della famiglia, e chi sapeva ha scelto di non parlare. Chiusa in un cubicolo dell'aeroporto, questa Eveline rimane invisibile come lo era da bambina.

Bibliografia

- Altuna-García de Salazar, Asier. "Vulnerability in Post-Millennial Irish Fiction: The Case of Donal Ryan." *English Studies* 104.7 (2023): 1252-1266.
- Attridge, Derek. "Reading Joyce." *The Cambridge Companion to James Joyce*. A cura di Derek Attridge. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 1-27.
- Baccolini, Raffaella. "'She Had Become a Memory': Women as Memory in James Joyce's *Dubliners*." *ReJoycing: New Readings of Dubliners*. A cura di Rosa M. Bollettieri Bosinelli e Harold F. Mosher. Lexington: University Press of Kentucky, 1998. 145-164.
- Barberan Reinares, Laura. "'In a Distant Unknown Country': A New Historicist Look at James Joyce's 'Eveline,' Argentina, and the Zwi Migdal in the Early 1900s." *Women in Judaism* 17.1 (2020): 1-28.
- Bašić, Sonja. "A Book of Many Uncertainties: Joyce's *Dubliners*." *ReJoycing: New Readings of Dubliners*. A cura di Rosa M. Bollettieri Bosinelli e Harold F. Mosher. Lexington: University Press of Kentucky, 1998. 13-40.
- Ben-Merre, David. "Eveline Ever After." *James Joyce Quarterly* 49.3/4 (2012): 455-471.
- Borzaga, Michela. "Mother-Daughter Syntax: Sound, Borders and the Inheritance of the Maternal in James Joyce's 'Eveline.'" *Acta Neophilologica* 55.1/2 (2022): 5-18.
- Brandabur, Edward. *A Scrupulous Meanness: A Study of Joyce's Early Work*. Urbana: University of Illinois Press, 1971.
- Conboy, Sheila C. "Exhibition and Inhibition: The Body Scene in *Dubliners*." *Twentieth Century Literature* 37.4 (1991): 405-419.
- Ehrlich, Heyward. "Socialism, Gender, and Imagery in *Dubliners*." *Gender in Joyce*. A cura di Jolanta W. Wawrzycka e Marlena G. Corcoran. Gainesville: University Press of Florida, 1997. 82-101.
- Fogarty, Anne. "'Many and terrible are the roads to home': Representations of the Immigrant in the Contemporary Irish Short Story." *Literary Visions of Multicultural Ireland*. A cura di Pilar Villar-Argáiz. Manchester: Manchester University Press, 2013. 120-132.
- French, Marilyn. "Missing Pieces in Joyce's *Dubliners*." *Twentieth Century Literature* 24.4 (1978): 443-472.
- Hart, Clive. "Eveline." *James Joyce's Dubliners: Critical Essays*. A cura di Clive Hart. New York: Viking, 1969. 48-52.
- Henke, Suzette A. "Through a Cracked Looking-Glass: Sex-Role Stereotypes." *International Perspectives on James Joyce*. A cura di Gottlieb Gaiser. Troy: Whitson, 1986. 2-31.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

- Ingersoll, E. G. "The Stigma of Femininity in James Joyce's 'Eveline' and 'The Boarding House'." *Studies in Short Fiction* 30.4 (1993): 501-510.
- Ingman, Heather. *A History of the Irish Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Ivanović, Dušan. "The Inescapable Encounter with Trauma in James Joyce's 'Eveline.'" *Philologia* 19.19 (2021): 133-142.
- Johnson, Jeri. "Joyce and Feminism." *The Cambridge Companion to James Joyce*. A cura di Derek Attridge. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 196-212.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Edited with an Introduction and Notes by Jeri Johnson. New York: Oxford University Press, 2008.
- . *Dubliners*. Edited with an Introduction and Notes by Jeri Johnson. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . *Letters of James Joyce, Vol. I*. A cura di Stuart Gilbert. New York: Viking Press, 1957.
- . *Letters of James Joyce, Vol. II*. A cura di Richard Ellmann. New York: Viking Press, 1966.
- Keegan, Claire. *Walk the Blue Fields*. New York: Grove Atlantic, 2016.
- Kenner, Hugh. "Molly's Masterstroke." *James Joyce Quarterly* 10.1 (1972): 19-28.
- Kiberd, Declan. "Story-telling: The Gaelic Tradition." *The Irish Short Story*. A cura di Patrick Raftery e Terence Brown. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1979. 13-25.
- Leonard, Garry. "Dubliners." *The Cambridge Companion to James Joyce*. A cura di Derek Attridge. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 87-102.
- Levin, Harry. *James Joyce: introduzione critica*. Riveduta e a cura di Amleto Lorenzini. Milano: A. Mondadori, 1972.
- Luft, Joanna. "Reader Awareness: Form and Ambiguity in James Joyce's 'Eveline.'" *Canadian Journal of Irish Studies* 35.2 (2009): 48-51.
- Marengo Vaglio, Carla. *Invito alla lettura di Joyce*. Milano: Mursia, 1985.
- Melchiori, Giorgio. *Joyce: il mestiere dello scrittore*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1994.
- Morales-Ladrón, Marisol. "Conspicuously Silent: The Excesses of Religion and Medicine in Emma Donoghue's Historical Novels *The Wonder* and *The Pull of the Stars*." *Narratives of the Unspoken in Contemporary Irish Fiction: Silences that Speak*. A cura di M. Teresa Caneda-Cabrera e José Carregal-Romero. Cham: Palgrave Macmillan, 2023. 21-42.
- Moore, Gillian. "[Un]Covering Joyce: *Dubliners 100* and the Contemporary Irish Short Story as Intertextual Practice." *Canadian Journal of Irish Studies* 42 (2019): 114-137.
- Mullin, Katherine. *James Joyce, Sexuality and Social Purity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Murray, Tony. "Joyce, *Dubliners* and Diaspora." *Irish Studies Review* 6.1 (2018): 98-110.

- Ní Dhuibhne, Éilís. "Emma Jane." *Moments: Short Stories by Irish Women Writers in Aid of the Victims of the Tsunami*. A cura di Ciara Considine. Dublin: Publishing Ireland, 2005. 232-240.
- Nichols, K. Madolyn. "The Women Who Leave: Irish Women Writing on Emigration." PhD Diss. University of Warwick, 2014.
- Norris, Margot. *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2003.
- O'Connor, Frank. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. Cork: Cork City Council, 2003.
- Power, Arthur. *Conversations with James Joyce*. London: Millington, 1974.
- Ruggieri, Franca. *Introduzione a Joyce*. Roma-Bari: Laterza, 1990.
- Ryan, Donal. "Evelyn." *Dubliners 100*. A cura di Thomas Morris. Dublin: Tramp Press, 2014. 48-54.
- Schneider, Ulrich. "Titles in *Dubliners*." A cura di Rosa M. Bollettieri Bosinelli e Harold F. Mosher. Lexington: University Press of Kentucky, 1998, 195-205.
- Scholes, Robert. "Semiotic Approaches to a Fictional Text: Joyce's 'Eveline'." *James Joyce Quarterly* 16.1/2 (1978): 65-80.
- Schwall, Hedwig. "Rewriting *Dubliners*: Parent-Child Relations in James Joyce's and Donal Ryan's 'Eveline'." *Rewriting Traditions: Contemporary Irish Fiction*. A cura di Aurora Piñeiro Carballada. Ciudad de México: Letras Modernas, 2021. 77-98.
- Schwarze, Tracey T. *Joyce and the Victorians*. Gainesville: University Press of Florida, 2002.
- Smith, Eoghan. "Autonomy, Naturalism, and Folklore in Claire Keegan's *Walk the Blue Fields*." *Canadian Journal of Irish Studies* 42 (2019): 192-208.
- Uphaus, Maxwell. "An 'Unworkable Compound': Ireland and Empire in 'Eveline'." *Modern Fiction Studies* 60.1 (2014): 28-51.
- Valvano Lynch, Vivian. "'Families Can Be Awful Places': The Toxic Parents of Claire Keegan's Fiction." *New Hibernia Review* 19.1 (2015): 131-146.
- Walzl, Florence L. "Pattern of Paralysis in Joyce's *Dubliners*: A Study of the Original Framework." *College English* 22.4 (1961): 221-228.
- Wicht, Wolfgang. "'Eveline' and/as 'A Painful Case': Paralysis, Desire, Signifiers." *European Joyce Studies* 7 (1997): 115-142.
- Winston, Greg. "New Identities: The Irish Short Story since 1945." *A Companion to the British and Irish Short Story*. A cura di Cheryl Alexander Malcolm and David Malcolm. London: Blackwell, 2008. 263-278.
- Wright, David G. "'A Very Fine Piece of Writing': Endings in *Dubliners*". *Joyce's Dubliners: Lectures critiques-Critical Approaches*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2001, pp. 143-148.

Il viaggio oltre la Torre: geografie simboliche e transmedialità nella saga della Torre Nera di Stephen King

Cecilia De Martino

Independent scholar

ORCID: 0009-0007-4607-6376

DOI: 10.54103/milanoup.226.c690

Abstract: Questo capitolo intende analizzare la saga della *Torre Nera* di Stephen King come un caso paradigmatico di costruzione transmediale di uno spazio narrativo simbolico e stratificato. Attraverso un approccio interdisciplinare che integra narratologia transmediale, adaptation studies e geocritica, il contributo esamina il modo in cui le diverse declinazioni medialità della saga – romanzi, fumetti, cinema e videogioco – ripropongono le geografie di Mid-World e dei mondi interconnessi, trasformando lo spazio da semplice ambientazione a dispositivo semiotico centrale. L'analisi mostra come la transmedialità non si limiti a espandere l'universo narrativo, ma ne modifichi attivamente le coordinate simboliche e topologiche, incidendo su temi chiave quali la disgregazione del centro, la tensione escatologica verso la Torre, la porosità dei confini dimensionali e la struttura iniziatica – ma non redentiva – del viaggio di Roland Deschain. In particolare, si evidenzia come ciascun *medium* introduca specifiche rielaborazioni spaziali e percettive, producendo nuove configurazioni di senso attraverso differenti codici espressivi e modalità di fruizione. La saga emerge così come un laboratorio narrativo complesso, in cui spazio, mito e racconto si ridefiniscono continuamente attraverso processi di risemantizzazione intermediale. L'universo della *Torre Nera* offre pertanto un osservatorio privilegiato per comprendere come la narrativa contemporanea costruisca mondi attraversabili, instabili e plurali, nei quali la mappa non coincide mai definitivamente con il territorio e il viaggio conta più della destinazione.

Parole chiave: transmedialità, geografie simboliche, world-building, geocritica, mitopoiesi, spazio narrativo

Abstract: This essay examines Stephen King's *The Dark Tower* as a paradigmatic case of transmedia storytelling and symbolic world-building. Drawing on an interdisciplinary framework that combines transmedia narratology, adaptation studies, and geocriticism, the study investigates how the saga's multiple medial instantiations—novels, comics, film, and video games—reconfigure the geographies of Mid-World and its interconnected worlds, transforming narrative space from a mere setting into a central semiotic device. The analysis argues that transmediality does not simply expand the storyworld but actively reshapes its symbolic and topological coordinates, affecting key

thematic structures such as the disintegration of the center, the eschatological pull of the Tower, the permeability of dimensional boundaries, and the initiatory–yet non-redemptive–trajectory of Roland Deschain's journey. Particular attention is paid to how each medium introduces specific spatial, perceptual, and narrative rearticulations, generating new configurations of meaning through distinct expressive codes and modes of engagement. Ultimately, *The Dark Tower* emerges as a complex narrative laboratory in which space, myth, and storytelling are continuously reworked through processes of intermedial resemanticization. Far from being a conventional fantasy saga, the series offers a privileged vantage point from which to examine how contemporary narrative constructs unstable, traversable, and plural storyworlds, where maps never fully coincide with territory and the journey outweighs the destination.

Keywords: transmediality, symbolic geographies, world-building, geocriticism, mythopoesis, narrative space

La saga della *Torre Nera* di Stephen King costituisce un caso esemplare di costruzione narrativa espansa e transmediale, in cui si intrecciano elementi fantasy, western, horror e fantascientifici. Configurandosi come un macrotesto sviluppato nell'arco di oltre trent'anni, l'opera ha generato molteplici forme di adattamento – romanzi, fumetti, film, contenuti digitali, un videogioco – delineando un universo narrativo modulare e attraversabile, che rappresenta una delle espressioni più articolate di world-building contemporaneo.

La presente analisi intende indagare in che modo la transmedialità contribuisca a riconfigurare le geografie simboliche e mitopoietiche della saga, trasformando lo spazio – e in particolare Mid-World – da sfondo diegetico a vero e proprio dispositivo di senso. La presente indagine si propone di esaminare in che misura le diverse trasposizioni mediali della *Torre Nera* contribuiscano a ridefinire i rapporti tra forma narrativa, configurazione dello spazio simbolico e struttura iniziatica, partecipando alla costruzione e alla proliferazione dell'universo diegetico kinghiano. In tale prospettiva, l'analisi si focalizza sul modo in cui ciascun *medium* rielabora nuclei tematici centrali dell'opera – quali la disgregazione del centro, la tensione escatologica verso la Torre e la ciclicità del percorso del protagonista – restituendoli secondo logiche espressive e configurazioni di senso eterogenee.

Nel corso del lavoro si confronteranno i sette romanzi principali, il volume *The Wind Through the Keyhole*, le serie a fumetti pubblicate dalla Marvel (2007–2017), il film *The Dark Tower* (2017) e il videogioco online *Discordia* (2009–2015), con l'obiettivo di mettere in luce le specificità semiotiche di ogni *medium* e la loro incidenza sulla costruzione dell'universo simbolico. Attraverso l'approccio comparativo, si mostrerà come la narrazione della *Torre Nera* non si limiti a

cambiare forma, ma venga costantemente riscritta, rifondata e reinterpretata in relazione al dispositivo espressivo che la ospita.

L'indagine si colloca all'intersezione tra narratologia transmediale, geocritica e Adaptation Studies. Il concetto di transmedialità, teorizzato inizialmente da Henry Jenkins (2006) come distribuzione coordinata di contenuti su più piattaforme, è qui inteso in senso più ampio, come dinamica di riscrittura e riframmentazione simbolica, secondo le prospettive di autori come Marie-Laure Ryan (2001) e Mark J.P. Wolf (2012). In parallelo, i contributi di Linda Hutcheon (2013) sull'adattamento forniscono una cornice utile per considerare i passaggi intersemiotici non come mere trasposizioni, ma come atti di rielaborazione attiva, che risemantizzano la materia narrativa in funzione delle logiche mediali. Il quadro teorico è completato dagli strumenti concettuali della geocritica di Bertrand Westphal (2007 e 2013), con particolare attenzione alla figurazione letteraria dello spazio, e dalla riflessione mitopoietica di Umberto Eco (2010), in riferimento ai modelli archetipici e ai meccanismi narrativi ciclici.

1. Metodologia

L'analisi si fonda su un approccio qualitativo e comparativo, volto a esaminare le trasformazioni semantiche e simboliche del mondo diegetico della *Torre Nera* attraverso le sue principali declinazioni mediali. Il corpus selezionato include i sette volumi che compongono la saga principale, il romanzo *The Wind Through the Keyhole*, le serie a fumetti prodotte da Marvel Comics tra il 2007 e il 2017, il film *The Dark Tower* (2017) diretto da Nikolaj Arcel e il videogioco interattivo online *Discordia*, pubblicato sul sito ufficiale di Stephen King tra il 2009 e il 2015.

La scelta di tali materiali risponde all'esigenza di individuare nuclei mediali che, per rilevanza e accessibilità, consentano di osservare le principali strategie di trasposizione, espansione e risemantizzazione dell'universo simbolico originario. Particolare attenzione è stata riservata alla dimensione spaziale e al trattamento dei topoi iniziatici, con l'intento di valutare in che modo tali elementi vengano rielaborati nei diversi codici espressivi. L'indagine si limita volutamente ai prodotti ufficiali riconosciuti come parte integrante dell'ecosistema narrativo autorizzato da King e dalla sua struttura editoriale. Non si prendono in considerazione contenuti marginali, derivati secondari, operazioni di merchandising o fanfiction, in quanto estranei alla coerenza interna del progetto autoriale e difficilmente inquadrabili in una prospettiva sistematica.

Sul piano teorico, l'analisi integra strumenti provenienti dalla narratologia classica e post-classica, dagli Adaptation Studies e dalla geocritica, con particolare attenzione alla funzione dello spazio narrativo nella costruzione mitopoietica. Si considerano inoltre i contributi degli studi transmediali per osservare le dinamiche di world-building e le trasformazioni intersemiotiche che accompagnano

il passaggio tra linguaggi. Le nozioni di temporalità, focalizzazione e struttura narrativa ciclica vengono impiegate, ove pertinente, per misurare le variazioni che ciascun *medium* introduce rispetto all'asse romanzesco originario.

Pur riconoscendo l'incompletezza strutturale insita in ogni analisi transmediale, questo studio intende offrire un modello di lettura focalizzato, ma teoricamente fondato, per interpretare le strategie di configurazione e disseminazione dello spazio simbolico nell'universo della *Torre Nera*. In prospettiva, un'estensione possibile di questa ricerca potrebbe riguardare le pratiche di ricezione e fruizione da parte dei lettori e degli utenti, nonché un confronto comparativo con altri universi narrativi espansi contemporanei.

2. Mid-World come geografia simbolica e dispositivo narrativo

«My world is like a huge ship that sank near enough shore for most of the wreckage to wash up on the beach. Much of what we find is fascinating, some of it may be useful, if ka allows, but all of it is still wreckage. Senseless wreckage» (King 2003C: 87).

La geografia di Mid-World nella *Torre Nera* non si limita a svolgere una funzione diegetica o ambientale: essa si configura come un dispositivo narrativo e simbolico centrale, in cui la rappresentazione dello spazio diventa veicolo di senso e strumento di costruzione mitopoietica. Come osservato dalla geocritica contemporanea, lo spazio letterario non è mai neutro, ma partecipa attivamente alla strutturazione narrativa, agendo come sistema di segni in grado di veicolare visioni del mondo, ideologie, traumi o desideri. In particolare, secondo la prospettiva delineata da Bertrand Westphal e ripresa da Robert T. Tally Jr. (Westphal, 2013:X), ogni scrittura letteraria può essere letta come una forma di cartografia immaginativa: non un riflesso oggettivo della realtà spaziale, ma una sua organizzazione simbolica, sempre selettiva, sempre figurata.

Mid-World incarna esemplarmente questa concezione. La sua struttura frantumata, decentrata, in perenne collasso, riflette il venir meno di un ordine cosmico e narrativo un tempo stabile, ma oggi degradato. I suoi paesaggi spezzati – deserti infiniti, città abbandonate, foreste distorte, varchi dimensionali – non sono solo evocazioni fantastiche, bensì traduzioni simboliche della disgregazione del mondo e della crisi dell'identità. Lo spazio, nella saga, è segnato da una logica entropica (Westphal 2007: 26,35,48): ciò che era centro è diventato rovina; ciò che era mappa è diventato frammento. L'evocazione della *Waste Land* eliotiana, esplicitamente richiamata nella saga, permette di leggere il paesaggio di Mid-World come territorio ferito, degradato dal venir meno del legame tra il sovrano e la sua funzione rigeneratrice (già in Furth 2012: 31¹). La citazione

1 Robin Furth ha curato un ampio e dettagliato compendio dell'universo narrativo della saga della Torre Nera, che raccoglie e sistematizza luoghi, personaggi, creature, concetti e

iniziale, in cui lo stesso Roland descrive il proprio mondo come un relitto senza senso, esprime con lucidità questa percezione di vuoto strutturale e di smarrimento ontologico.

Ma la geografia di Mid-World non è solo ferita: essa è anche metamorfica, dinamica, legata alle condizioni interiori del protagonista. In un continuo gioco di rifrazione tra paesaggio e psiche, lo spazio si desertifica quando Roland si isola, si irrigidisce quando rifiuta il legame umano, si apre quando sperimenta l'empatia o accoglie la presenza dell'altro (vedasi l'episodio della Way Station in David, Campbell e Isanove 2012 e in King 2003A). È in questo intreccio tra geografia e coscienza, tra rovina esterna e trauma interno, che la saga costruisce una vera e propria cartografia simbolica della perdita e della possibilità. Mid-World, dunque, non è solo lo sfondo su cui si muove Roland: è il suo specchio, il suo doppio e, talvolta, il suo giudice.

2.1. La disgregazione del centro: Gilead, la caduta e la nostalgia

Al cuore dell'universo narrativo della Torre Nera si colloca Gilead, città mitica e capitale ormai perduta del regno di All-World. Più che un semplice topos diegetico, Gilead si configura come un *omphalos* simbolico: un punto di origine e di convergenza, caricato di senso sacrale e ordinatore. Come le grandi città-mondo della tradizione – Delfi, Gerusalemme, Roma (Westphal, 2013: 10-15) – Gilead incarna un centro cosmico da cui si irradiano le direzioni, le leggi e i significati. La sua caduta non è soltanto un evento storico interno alla saga, ma il segno narrativo di una frattura mitica, la perdita di un asse che garantiva coerenza spaziale, temporale e ontologica. Questa frattura attiva una dinamica entropica che investe l'intera configurazione del mondo: dalla dissoluzione dei confini politici alla proliferazione delle *thinies*, fino all'instabilità percettiva che disarticola le relazioni tra le dimensioni. Mid-World, in seguito alla rovina di Gilead, si presenta come un paesaggio stratificato e incoerente, in cui convivono simultaneamente rovine tecnologiche, presenze arcane e frammenti di epoche non riconciliabili.

Il mondo di Roland è un mondo “rotto”, segnato da una malattia del tempo e da un'esistenza sospesa tra memoria e rovina. La sua struttura rispecchia uno spazio dove passato e presente convivono in un'unica superficie discontinua. In questa logica, il tempo si sfibra, la diacronia si disarticola, e lo spazio si fa stratigrafico, giustapprendo memorie e rovine senza una logica evolutiva. Le mappe del mondo non tracciano più un territorio ordinato: sono resti, reperti, proiezioni incomplete. L'ordine simbolico che un tempo organizzava lo spazio

terminologie interne alla saga, offrendo uno strumento prezioso per la comprensione della sua struttura interna e del lessico diegetico. Nel corso del presente contributo, si farà frequente riferimento al suo lavoro, sia per coerenza terminologica sia per l'efficacia descrittiva delle sue sintesi. Per questo motivo, le citazioni puntuali saranno limitate ai soli casi in cui risultino essenziali ai fini argomentativi.

in funzione di un centro legittimo viene sostituito da un orizzonte disgregato e policronico.

La figura di Arthur Eld, antenato mitico di Roland e re-guaritore, radica Gilead in una tradizione arturiana e cristologica, secondo la quale il sovrano sacro garantiva la fertilità della terra, l'integrità dell'ordine e la stabilità dei confini (Furth 2012:31). Con la fine di Gilead, questo patto simbolico si spezza. La *Waste Land*, già elaborata da T.S. Eliot come metafora della sterilità spirituale e della crisi del senso, diventa nel mondo della Torre Nera la grammatica stessa del paesaggio. Roland è un pellegrino di rovine, il cui cammino si snoda tra ciò che resta di un mondo perduto e l'impossibilità di rigenerarlo. In questo contesto, la geografia si trasforma in un codice simbolico intertestuale, attivato dalla "enciclopedia" del lettore (Eco 2010:60-61), che riconosce e connette isotopie, echi e archetipi nella rete del racconto.

Il ricordo di Gilead, continuamente rievocato da Roland, non è solo nostalgia individuale, ma memoria fondativa: testimonia una ferita originaria, una mancanza che orienta il desiderio e determina il movimento narrativo. La forma dei luoghi, nella percezione individuale, è soggetta a continue trasformazioni: è proprio questa instabilità, questa capacità della memoria di riscrivere lo spazio, che consente alla letteratura di immaginare e costruire mondi alternativi (Westphal 2007: 157). In questo senso, Roland agisce come demiurgo di uno spazio perduto, la cui esistenza sopravvive solo nella narrazione: Gilead continua a vivere come costruzione culturale, come mondo possibile, come mappa mentale del rimpianto e della speranza. L'universo narrativo kinghiano non propone dunque un modello mimetico dello spazio, ma un paesaggio dell'anima, in cui l'autore, il personaggio e il lettore collaborano alla co-creazione di un orizzonte condiviso.

La memoria stessa diventa, allora, spazio narrativo: ciò che Roland ricorda – e ciò che il lettore ricostruisce – non appartiene a una storia oggettiva, ma a un mondo possibile abitato da sogni, rimorsi e ideali infranti. In questa logica, calando il testo nella teoria dei mondi narrativi di Eco (2010: 176 e ss.), Gilead non è solo un luogo diegetico, ma uno stato del mondo costruito dalla fabula. La ciclicità narrativa della saga – che chiude con un ritorno al punto di partenza – accentua questa tensione tra desiderio di restaurazione e impossibilità di redenzione. Gilead è il centro perduto che genera il movimento, ma che non può più essere raggiunto: come la Gerusalemme celeste dei pellegrini medievali, resta visibile solo nella distanza, come luogo del senso che dà forma all'erranza.

2.2. Geografie periferiche: Out-World, Borderlands e Calla

Se Gilead rappresenta il centro simbolico perduto, l'asse originario dell'ordine e della legittimità, le regioni che si estendono oltre i suoi confini costituiscono lo spazio della deriva, dell'ambiguità e della disgregazione. Le aree denominate Out-World, Borderlands e Calla – disseminate nel corso della saga e delle sue trasposizioni – non hanno soltanto una funzione geografica, ma rappresentano

zone liminali, in cui i confini tra bene e male, umano e disumano, passato e presente, interno ed esterno diventano instabili, se non del tutto indecidibili.

Calla Bryn Sturgis (oggetto degli eventi di King 2003E), in particolare, rappresenta un caso emblematico. Situata ai margini tra Mid-World e le terre oltre, la Calla è una comunità ordinata, ancora legata a rituali, gerarchie e pratiche agricole, ma già segnata dalla corruzione del tempo e dalla minaccia della rovina. Il rito della raccolta, lo sdoppiamento traumatico dei gemelli, l'oscura presenza dei Lupi: ogni elemento contribuisce a costruire un'immagine inquietante della marginalità come luogo di instabilità e violenza. La Calla non è il mondo antico, né ancora il suo totale superamento: è una terra di mezzo che conserva i resti di un ordine simbolico in disfacimento. Lo stesso vale per le *Borderlands*, territori non cartografabili in modo stabile, dove la dimensione spaziale assume tratti allucinatori o labirintici. Questi luoghi, spesso privi di nomi o segnati da ripetizioni narrative e topografiche, mettono in scena l'idea di spazio come trauma, come esperienza disorientante che sfida le capacità interpretative del soggetto e del lettore. La logica che li governa è profondamente postmoderna (Westphal 2013: 46 e ss): il paesaggio non è più riflesso o cornice, ma campo di forze instabili, dove ogni direzione può condurre all'inganno, alla perdita, alla discontinuità.

Infine, l'*Out-World* incarna in senso pieno la logica della deterritorializzazione (Westphal 2013: 51-52). Qui i confini si dissolvono, il paesaggio diventa desertico, la lingua stessa perde coerenza. Roland e il suo *ka-tet* attraversano territori in cui il tempo si spezza, le città appaiono e scompaiono, le strade si biforcano verso dimensioni inaccessibili. In questi spazi si realizza appieno la trasformazione dello spazio in metafora esistenziale e metafisica: l'erranza fisica coincide con l'erranza interiore, e la direzione perde valore in favore della sopravvivenza. In una logica narrativa dominata dall'incertezza e dalla disgregazione, il cammino prende il posto della mappa: ciò che conta non è più la direzione o la meta, ma il movimento stesso, l'esperienza del passaggio, la continua rinegoziazione del senso lungo il tragitto.

L'insieme di queste geografie periferiche mette in crisi ogni residuo di razionalità cartesiana: la mappa non guida, ma confonde; lo spazio non ordina, ma deforma. In una simile configurazione, la funzione narrativa dello spazio si radicalizza, dacché esso non accompagna il racconto, ma lo plasma. Le zone liminali della saga non sono territori da attraversare: sono dispositivi narrativi, che destabilizzano la linearità e aprono il racconto a una pluralità di mondi possibili, tra visione, ricordo e perdita.

2.3. End-World e la Torre: lo spazio del limite e della rivelazione

Nel sistema spaziale della *Torre Nera*, l'*End-World* rappresenta il punto di massima rarefazione e insieme di massima tensione simbolica. Laddove Gilead costituiva il centro ordinatore perduto e le geografie periferiche tracciavano la zona dell'instabilità e della transizione, l'*End-World* si configura come lo spazio

del limite assoluto, luogo terminale e soglia tra i mondi. Qui la geografia cessa di essere estensione e diventa compressione, nodo, attrazione gravitazionale. Tutto tende verso questo punto, che non è semplicemente un "luogo finale", ma una configurazione escatologica dello spazio, dove la direzione coincide con la rivelazione e, al tempo stesso, con il fallimento.

L'architettura dell'End-World è marcata da elementi di desolazione estrema: la torre svetta isolata, circondata da rovine ciclopiche, deserto e tempo spezzato. Non c'è più pluralità spaziale, ma concentrazione simbolica. In questo senso, la Torre non è soltanto la meta fisica del viaggio, ma l'oggetto mitico per eccellenza, assimilabile all'albero cosmico, all'*axis mundi*, alla scala celeste: un simbolo che connette i piani dell'essere, attraversa le dimensioni e fonda il senso stesso del mondo narrativo. Nelle cosmologie mitiche di numerose culture, esiste l'idea di uno spazio privilegiato – un asse centrale – che connette i piani dell'esistenza e ordina il mondo attorno a sé. La Torre di King, pur inserita in un universo narrativo frammentato e segnato dall'entropia, conserva una funzione analoga: rappresenta il punto focale da cui emana il senso e attorno al quale si articola l'intero sistema simbolico. In un mondo in disfacimento, essa dà forma al caos.

Tuttavia, la tensione escatologica che struttura l'End-World non si risolve in un'esperienza di epifania lineare o redentiva. Il suo simbolismo è ambiguo: la Torre attira, ma respinge; promette senso, ma rimanda al trauma della ripetizione. In questo senso, essa rappresenta una forma estrema di spazio allegorico: un luogo che non si lascia abitare, ma solo inseguire; che non si mostra nella sua interezza, ma si rivela attraverso il percorso stesso. L'End-World, dunque, non è una conclusione, ma una configurazione liminale che mette in crisi la logica teleologica della narrazione.

È significativo che nella rappresentazione dell'End-World le coordinate spaziali perdano qualsiasi affidabilità: il tempo si piega, i varchi tra i mondi si intensificano, le regole fisiche si infrangono. Il paesaggio si fa visione, soglia, deformazione percettiva. Roland avanza in un paesaggio che è già allegoria, attraversando una soglia che è anche abisso. In questa tensione, lo spazio finale non chiude la narrazione, ma la rilancia: invece della rivelazione, il lettore assiste al ritorno, all'inizio che ricomincia, alla spirale che non si richiude.

La Torre, dunque, non è soltanto il cuore del mondo, ma l'enigma che lo struttura. Essa rappresenta la massima espressione della geografia simbolica della saga: non un oggetto da raggiungere, ma un significante assoluto, che organizza la realtà come campo semantico. L'End-World non è il confine oltre il quale non c'è nulla, ma il punto in cui spazio, tempo e narrazione collasano su sé stessi, per essere rimessi in moto. È il luogo in cui il senso si consuma e, proprio per questo, si ricrea.

2.4. Vettori e *thinnies*: instabilità cosmologica e porosità dello spazio

La saga della Torre Nera non costruisce il proprio universo narrativo su una geografia chiusa, definita da confini netti e rapporti stabili, bensì su una cartografia fluida e interconnessa, in cui lo spazio è attraversato da tensioni, varchi e distorsioni. I concetti di *beam* (vettore) e *thinny* (fenditura) esemplificano questa visione: entrambi esprimono l'idea che il mondo non sia statico, ma teso, fragile, esposto a continui slittamenti tra piani e dimensioni.

I vettori, o *beams*, sono linee di forza invisibili che attraversano il mondo e convergono verso la Torre. Fungono da architravi cosmologici e strutturano lo spazio come una rete orientata: il mondo, pur in rovina, mantiene un orientamento implicito, una direzione simbolica che guida il viaggio. Tuttavia, i vettori non sono solo elementi di stabilità: il loro collasso, esplicito nella trama della saga, segnala la perdita dell'asse e l'avanzamento dell'entropia. La loro funzione è quindi duplice: da un lato orientano, dall'altro testimoniano l'incombere del disfacimento.

Le *thinnies*, invece, rappresentano vere e proprie fenditure del tessuto della realtà. Si manifestano come fratture spazio-temporali, luoghi in cui il confine tra mondi si assottiglia fino a cedere. Il paesaggio attraversato da una *thinny* è distorto, acusticamente perturbato, visivamente alterato. Queste aperture destabilizzano la percezione e minacciano la coerenza narrativa: ciò che appariva reale si sfalda, e la linearità dello spazio si dissolve in un'inquietante sovrapposizione di livelli.

In termini simbolici, le *thinnies* incarnano la porosità del mondo kinghiano, la sua natura instabile e pluristratificata. Esse mettono in discussione il principio di separazione tra le dimensioni (cfr. Westphal 2013: 97-98 e 116) e suggeriscono un universo narrativo in cui i confini non sono dati, ma continuamente rinegoziati. Attraversare una *thinny* significa oltrepassare una soglia ontologica: è l'esperienza del perturbante, dell'altrove, dell'imprevedibile. In questo senso, le *thinnies* sono dispositivi narrativi di apertura: non solo destabilizzano lo spazio, ma ne moltiplicano i significati possibili. Queste fenditure si comportano come i "buchi neri invisibili" esemplificati da Ryan (2001: 125) nella tessitura del mondo: punti di crisi attraverso cui i personaggi – e simbolicamente anche il lettore – vengono inconsapevolmente risucchiati in realtà parallele, altri livelli dell'esistenza che sfuggono alla logica razionale. Si tratta di luoghi che rompono la superficie della narrazione e aprono passaggi verso una molteplicità di mondi possibili, destabilizzando ogni pretesa di coerenza unitaria o ontologia fissa.

Sia i vettori che le *thinnies* contribuiscono a delineare una cosmologia non lineare, costellata di fessure, tensioni e rimandi interdimensionali. La geografia della saga diventa così tessuto narrativo su cui si inscrivono strappi, proiezioni e riscritture. L'ordine spaziale non è più garantito da un'architettura fissa, ma da un equilibrio precario, costantemente minacciato. Questa configurazione riflette, a livello strutturale, la crisi di senso che attraversa i personaggi e, per

estensione, il lettore: ciò che sembrava familiare si mostra fragile, e ogni punto del mondo può aprirsi su un altrove inconciliabile. La ricorsività delle soglie e delle fratture, infine, produce un effetto narrativo preciso: l'instabilità diventa norma, l'erranza si fa esperienza primaria. Lo spazio non è più soltanto ciò che si percorre, ma ciò che si dissolve sotto i piedi. Le *thinnes*, in particolare, mettono in crisi il concetto stesso di mappa, perché ogni carta del mondo può diventare obsoleta, ogni orientamento può fallire. Come già suggerito nella rappresentazione dell'End-World, anche qui lo spazio non garantisce più direzione o senso, ma apre all'esperienza della complessità, del trauma, della pluralità dei mondi.

3. Il viaggio di Roland: struttura iniziatica e mitopoiesi

Il viaggio di Roland Deschain costituisce l'asse narrativo centrale della saga della Torre Nera, eppure la sua traiettoria non corrisponde al modello eroico tradizionale. Sebbene articolato in tappe, prove, incontri e perdite, esso non conduce a una sintesi redentrice, bensì a una ciclicità interrotta, fondata sull'ossessione e sulla colpa. Roland attraversa territori devastati e dimensioni frammentate spinto dal *ka*, una forza impersonale che orienta il suo cammino ma sottrae senso alle sue scelte. Il suo pellegrinaggio mitico si configura dunque come un'esperienza liminale, che sovverte le coordinate dell'epica classica per iscriversi in una mitopoiesi negativa, fondata sulla reiterazione e sull'ambivalenza.

3.1 Roland Deschain come cavaliere errante: archetipi e deviazioni

Roland Deschain si presenta fin dalle prime pagine della saga come una figura archetipica, immediatamente riconoscibile nei tratti del cavaliere errante, del cercatore e del vendicatore solitario. La sua iconografia – pistola, cappello, passo instancabile nel deserto – richiama il western classico, ma tale forma esterna si innesta su un impianto profondamente epico e simbolico. Roland è l'ultimo erede di Gilead e di Arthur Eld, nonché l'ultimo dei pistoleri, e in quanto tale porta su di sé la responsabilità di una missione che ha perso il proprio fondamento: ritrovare e raggiungere la Torre, cuore metafisico del mondo, ma anche oggetto di desiderio assoluto e ambiguo.

La sua genealogia narrativa è duplice: da un lato, Roland si inserisce nella tradizione del cavaliere arturiano, come suggerisce il riferimento esplicito ad Arthur Eld (o meglio, Re Artù), figura mitica e progenitore del suo lignaggio; dall'altro, la sua solitudine e la natura del suo viaggio lo avvicinano all'eroe tragico, destinato non alla salvezza ma al fallimento e alla ripetizione. Il mondo che attraversa non è un territorio da redimere, bensì uno spazio devastato, che riflette la lacerazione originaria prodotta dalla caduta del centro. A differenza dell'eroe epico o del conquistador occidentale, che trasforma lo spazio in luogo e lo organizza in funzione di un dominio (Westphal 2013: 133,160), Roland

si muove in una logica nomadica: non cerca di imporre ordine, ma si adatta a una geografia instabile, disseminata e mutevole. Il suo cammino si sviluppa all'interno di uno «*smooth space*» (Westphal 2013: 108): uno spazio che non conosce confini fissi, che non può essere mappato definitivamente, e che rifiuta ogni territorializzazione. In questo senso, la figura del pistolero si oppone radicalmente alla tradizione di conquista e insediamento che ha caratterizzato la cultura occidentale. Se il colonizzatore apriva lo spazio per trasformarlo in possesso, Roland si limita a percorrerlo, a “farlo crescere” nella misura in cui lo abita, senza mai dominarlo. La sua sopravvivenza è adattamento, non progetto: non mira a ristabilire un ordine perduto attraverso un'azione metamorfica o creatrice, ma si misura costantemente con l'eterogeneità del mondo, con la frammentazione delle sue logiche e la molteplicità dei suoi simboli. In tal modo, la sua erranza si configura come un'esperienza di trasgressione dello spazio: non lineare, non finalistica, ma fondata sulla permanenza nell'instabile, nella soglia, nel non-risolto.

Il suo cammino si sviluppa secondo una logica iniziatica, in cui le tappe del viaggio non servono a costruire un'identità stabile, ma a smascherarne la precarietà. A ogni incontro, il pistolero è chiamato a confrontarsi con la perdita: Jake, Oy, Eddie e Susannah sono legami temporanei che vengono sacrificati in nome di un fine dettato da un impulso ossessivo verso la Torre, un'attrazione fatale verso un centro il cui senso ultimo resta sconosciuto, anche per lui. In questa dinamica, la figura di Roland si allontana progressivamente dall'archetipo dell'eroe redentore per assumere i tratti del guardiano dell'ossessione: colui che non può fermarsi, che antepone la missione al legame, e che per questo è condannato alla solitudine. Il suo rapporto con la Torre è emblematico: essa è al tempo stesso meta e miraggio, simbolo di ordine e strumento di condanna. Roland non può rinunciare a raggiungerla, ma ogni passo verso di essa lo allontana dalla possibilità di un riscatto umano. La narrazione insiste sul paradosso di questa figura: ultimo portatore di un codice cavalleresco, ma anche suo traditore sistematico; uomo giusto, ma pronto a sacrificare innocenti per non deviare dal cammino; pellegrino che cerca senso, ma finisce sempre per ritrovarsi nell'atto stesso della perdita.

In questa prospettiva, Roland è figura liminale, sospesa tra passato e futuro, tra identità e disintegrazione. Il suo viaggio, più che un progresso lineare, si configura come un ritorno ossessivo al punto di origine, reso esplicito dalla struttura circolare dell'intera saga. La *mise en abyme* finale – Roland che si ritrova di nuovo nel deserto, con la pistola in pugno e il sole alle spalle – cristallizza questa condizione: il cavaliere errante è imprigionato in un ciclo che sembra destinato a ripetersi all'infinito. Tuttavia, la ripetizione non è priva di ambivalenza: se da un lato essa rappresenta la punizione per le colpe passate, dall'altro può essere letta come un'ulteriore occasione di redenzione, un nuovo inizio che contiene in sé la possibilità del cambiamento. King lascia deliberatamente sospesa la questione:

la ciclicità del tempo può essere maledizione, ma anche spazio di apprendimento. Il movimento stesso diventa, in quest'ottica, non solo castigo ma potenziale rigenerazione. L'epica kinghiana si fonda dunque su una mitopoiesi paradossale: un mito che nasce dalla reiterazione del fallimento, ma che, proprio attraverso la ripetizione, apre a una possibile riscrittura. Non c'è apoteosi finale, ma un tempo mitico in cui l'eroe può forse imparare a scegliere diversamente.

3.2. *Ka* e *ka-tet*: necessità, perdita e comunità

Uno dei nuclei concettuali più rilevanti della saga della *Torre Nera* è rappresentato dal *ka*, termine chiave nella cosmologia kinghiana che designa una forza impersonale, misteriosa e ineluttabile, simile al destino, ma dotata di un'attività propria e orientata. Il *ka* non è né benevolo né maligno, non è un piano superiore né una punizione: è piuttosto una logica che precede e sovrasta le volontà individuali, inscrivendo le scelte in una rete di causalità che eccede la comprensione umana. Roland, fin dal primo volume, agisce sotto l'impulso del *ka*: non sceglie, ma obbedisce; non programma, ma risponde a una chiamata di cui intuisce solo parzialmente il senso. In questa prospettiva, l'eroismo del protagonista risulta profondamente ambivalente. Se da un lato Roland appare come il portatore di una missione cosmica – salvare la Torre e dunque preservare l'equilibrio dei mondi – dall'altro la sua totale dedizione al *ka* lo priva di autonomia morale. Il suo cammino è segnato dalla perdita non perché il sacrificio sia necessario, ma perché la logica del *ka* lo esige, anche a costo di disumanizzare il suo agente². Come osserva spesso lo stesso protagonista, “*ka is a wheel*”: il suo movimento circolare non può essere arrestato, e ogni deviazione viene riassorbita nel fluire della necessità.

Il *ka*, tuttavia, non agisce mai in isolamento: a esso, infatti, si associa il concetto di *ka-tet*, cioè un gruppo di individui uniti da un destino comune. Il *ka-tet* costituisce, nella struttura narrativa della saga, l'unica forma possibile di comunità, fondata non sull'intenzionalità, ma sulla convergenza simbolica. Jake, Eddie, Susannah e Oy non sono semplici compagni di viaggio: sono legami archetipici, insostituibili, che danno forma a un'identità collettiva effimera e fragile. Il *ka-tet* incarna, in un certo senso, la possibilità di sottrarsi alla solitudine del destino: la speranza di un mondo abitato insieme, anche nella rovina. Eppure, la logica del *ka* prevede anche la disgregazione inevitabile del *ka-tet*. Ogni vincolo affettivo viene messo alla prova, spezzato, sacrificato. La morte di Eddie, il sacrificio di Oy e Jake, la partenza di Susannah segnano una frattura non solo affettiva, ma ontologica. Roland si ritrova, ogni volta, più solo, e ogni perdita svuota progressivamente il senso del suo avvicinarsi alla Torre. In questa dinamica, la tensione tra *ka* e *ka-tet* diventa il motore tragico della narrazione: la missione esige la comunità, ma la distrugge per realizzarsi.

2 O, per lo meno, questo è quanto ritiene Roland al principio del suo viaggio.

Il lettore è chiamato a confrontarsi con questa contraddizione irrisolta: è possibile salvare il mondo se per farlo si perdono tutte le ragioni per abitarlo? La saga non offre risposte definitive, ma insiste sulla complessità del dilemma. Roland non è un martire, né un eroe redentore: è un uomo spinto da una forza che non comprende e che lo porta a ripetere ciclicamente gli stessi errori, nella speranza – forse – di imparare a scegliere diversamente. La funzione mitopoietica del *ka* non è quella di fondare un ordine, ma di mettere in scena la tensione insanabile tra necessità e perdita, tra destino e relazioni umane. Il *ka-tet*, in questo contesto, agisce come spazio di sospensione all'interno del viaggio iniziatico: un'interruzione effimera che permette, per un breve tempo, di abitare il mondo insieme. La sua disgregazione, però, riafferma la logica tragica che regge l'intera architettura della saga: l'universo kinghiano non promette redenzione, ma, al massimo, una fragile consapevolezza. E se il *ka* è una ruota, allora il senso si trova non nel fine del viaggio, ma nel modo in cui si cammina – o si cade – insieme.

3.3. Tempo spezzato e ciclo eterno

Il tempo nella *Torre Nera* è disarticolato, stratificato, attraversato da fratture e anelli. Non segue un ordine lineare e progressivo, ma si sviluppa in forme distorte, simultanee, contraddittorie. La narrazione si struttura attraverso salti temporali, flashback, distorsioni cronologiche e ritorni che riflettono, a livello diegetico, la frantumazione dell'universo stesso. Mid-World è segnato da una "malattia del tempo" (oltre che dello spazio): un deterioramento dell'asse cronologico che si manifesta nella perdita di coerenza tra le dimensioni e nella sovrapposizione di tempi eterogenei.

Questa instabilità temporale non è soltanto un tratto del mondo rappresentato, ma una componente strutturale della narrazione. Il lettore viene costantemente disorientato: attese dilatate, ricordi che interrompono l'azione, ripetizioni simboliche, soglie che permettono di accedere ad altri momenti e spazi. Il tempo, nella saga, è al tempo stesso materia narrativa e dispositivo simbolico, attraverso cui si tematizzano l'irrisolto, la colpa, l'impossibilità di chiudere il ciclo. Come nella *Waste Land*, la linearità è spezzata e ogni tentativo di costruire una sequenza ordinata viene frustrato dalla presenza di eventi che si replicano, mutano forma, o ritornano sotto nuove configurazioni. Tale dinamica trova il suo compimento nel finale della saga, in cui Roland giunge finalmente alla Torre, affronta i suoi fantasmi e si ritrova esattamente dove tutto era iniziato: nel deserto, all'inseguimento dell'Uomo in Nero. L'apparente trionfo si rovescia in una *mise en abyme* ciclica per cui l'eroe non avanza, ma ricomincia. Il tempo diventa qui una figura dell'eterno ritorno, non come affermazione della totalità del divenire, ma come condanna alla reiterazione del trauma. Il mondo non si rigenera: si ripete. La salvezza è differita, forse addirittura impossibile. La Torre non è il luogo del senso, ma il meccanismo che rimette in moto l'incompiutezza.

In questo contesto, la narrazione stessa si configura come atto tragico e autoriflessivo: raccontare significa riportare Roland nel punto d'origine, esporlo ancora una volta alla prova, costringerlo a rivivere le stesse scelte. La funzione del racconto, quindi, non è quella di chiudere, ma di mantenere aperto e il testo diventa il luogo in cui il tempo fallisce, si avvita, si incrina. Come spesso accade nella scrittura kinghiana, il mito si costruisce non attraverso l'elevazione eroica, ma attraverso la reiterazione dell'errore, la permanenza della ferita, l'impossibilità della catarsi. E tuttavia, questa ciclicità non è priva di aperture. Il dettaglio finale – il Corno di Eld, finalmente recuperato – introduce una variazione nella ripetizione, una differenza che, pur minima, suggerisce la possibilità di un'altra scelta. Il tempo della saga è dunque tempo spezzato, ma non completamente chiuso: il ritorno può diventare riscrittura, la condanna può contenere il seme della trasformazione. Il mito, in questa prospettiva, non è fissato, ma instabile, dinamico, sempre in potenza.

La narrazione della *Torre Nera* ci consegna così un tempo paradossale: eterno e, contestualmente, frammentario, ripetitivo e aperto. Un tempo che non consola, ma interroga. E che fa della sua instabilità la condizione stessa della mitopoiesi contemporanea, in cui il senso non si trova nel fine, ma nel tragitto: nella fatica del viaggio, nella memoria dei legami perduti, e nella possibilità – fragile, ma irriducibile – che la storia, questa volta, possa andare diversamente.

4. Geografie in transito e adattamenti intermediali: riscritture della Torre Nera

Il mondo della *Torre Nera* non si esaurisce nell'opera romanzesca: a partire dagli anni Duemila, la saga è stata oggetto di un complesso processo di espansione transmediale, che ha coinvolto il fumetto (con il progetto *The Gunslinger Born* e le sue numerose continuazioni, oltre che agli Almanacchi illustrati), il cinema (con l'adattamento del 2017 diretto da Nikolaj Arcel), e il videogioco *Discordia*. Ognuna di queste trasposizioni partecipa alla costruzione dell'ecosistema narrativo della saga, contribuendo a ridefinirne gli spazi, i temi e le logiche.

L'analisi delle riscritture medialità della *Torre Nera* non si limita a un confronto di fedeltà rispetto all'opera originale: l'interesse si concentra piuttosto sul modo in cui il passaggio da un *medium* all'altro produce uno slittamento di senso, una ridefinizione dei codici estetici, dei ritmi narrativi e delle modalità di accesso all'immaginario. Seguendo le prospettive offerte dagli *Adaptation Studies* (Hutcheon 2013), si considera l'adattamento non come una copia, ma come una rilettura differenziale, un'interrogazione dei contenuti attraverso il filtro del linguaggio specifico di ciascun mezzo.

In questo senso, la *Torre Nera* rappresenta un caso esemplare di narrazione transmediale stratificata. Come osserva Jenkins (2006), una storia transmediale

si costruisce attraverso l'espansione e l'integrazione su più piattaforme, ognuna delle quali apporta un contributo significativo e autonomo alla costruzione del mondo narrativo. Tuttavia, nel caso della *Torre Nera*, questa espansione comporta anche una tensione che richiama quella interna alla narrazione: tra completezza e frammentazione, tra coerenza e riscrittura, tra immersione e perdita del centro.

4.1. Il fumetto come mappa visuale: riscrittura e consolidamento del mondo

L'adattamento a fumetti della *Torre Nera*, realizzato a partire dal 2007 dalla Marvel dalla penna di Robin Furth e con la partecipazione diretta di Stephen King, costituisce un esempio paradigmatico di espansione narrativa che sfuma i confini tra adattamento intermediale e narrazione transmediale. Pur partendo da contenuti esistenti – in particolare dalla formazione di Roland prima degli eventi narrati nel primo romanzo – la serie non si limita a una trasposizione, ma mette in atto una strategia di estensione “centrifuga” (termine già esemplificato da Mittell 2014: 263-272) del mondo diegetico, offrendo prequel, storie parallele, approfondimenti genealogici e simbolici. Come osservato negli studi recenti, l'adattamento tende generalmente a reinterpretare una struttura narrativa preesistente in un nuovo *medium* (Wolf 2012: 246), mentre la narrazione transmediale si orienta verso l'esplorazione di nuove linee temporali e nuove porzioni del mondo diegetico (Harvey 2015: 3-4). Tuttavia, nel caso della *Torre Nera*, queste due dinamiche si sovrappongono: la struttura a fumetti, pur rispettando l'ossatura narrativa dei romanzi, introduce elementi inediti e prospettive alternative che riconfigurano la temporalità originaria. La narrazione visiva ricostruisce la giovinezza di Roland, approfondisce la caduta di Gilead, espande l'universo degli Antichi e moltiplica le angolazioni attraverso cui il mondo può essere percepito.

In quest'ottica, il fumetto diventa uno strumento di world-building visivo e archivistico. Il contributo di Robin Furth – già autrice della *Concordance* (2012) – è centrale: il suo lavoro garantisce coerenza interna alla molteplicità delle storie, fornendo un impianto cronologico, geografico e mitologico che rende il mondo kinghiano esplorabile in profondità, anche senza un unico asse narrativo dominante. Questa struttura rispecchia quel passaggio teorizzato da Jenkins (2006: 13) dalla centralità della trama alla costruzione di un mondo: un sistema coerente di regole, genealogie e paesaggi simbolici, capace di accogliere narrazioni autonome che si sviluppano anche al di fuori dell'asse principale della vicenda.

Dal punto di vista visuale, il fumetto compie un'operazione di stabilizzazione iconografica e sincretismo stilistico. Le tavole degli artisti, tra cui Jae Lee e Richard Isanove, trasformano la fluttuante instabilità di Mid-World in una cartografia figurativa: deserti post-apocalittici, rovine medievali, città gotiche e tecnologie perdute convivono in una geografia stratificata che visualizza l'entropia

del mondo ma allo stesso tempo ne fissa i codici visivi. In questo modo, il fumetto contribuisce a costruire un immaginario condiviso, che si sedimenta nella memoria collettiva dei lettori e prepara il terreno per future trasposizioni.

Rispetto al testo romanzesco, dove lo spazio è spesso evocato in modo ellittico o metaforico, il fumetto impone una forma concreta alle architetture narrative. Le rovine di Gilead, la Torre in lontananza, i paesaggi delle baronie o le *thinnies* diventano oggetti visibili e organizzati nello spazio, dando corpo a una geografia dell'assenza e del trauma. Tale visualizzazione non è neutra, ma comporta una reinterpretazione simbolica: la visualità enfatizza alcuni aspetti (la monumentalità, la decadenza, l'epica) e ne attenua altri (l'ambiguità ontologica, il disorientamento percettivo).

Un ulteriore aspetto di rilievo riguarda il trattamento della temporalità. Gli studi sulla narrazione transmediale sottolineano come una delle differenze strutturali tra adattamento e world-building risieda nella gestione del tempo narrativo: mentre l'adattamento tende a sostituire la temporalità dell'opera originaria con una nuova, coerente con le esigenze del *medium* ricevente, la narrazione transmediale mira piuttosto a estendere, articolare o frammentare la temporalità preesistente, tramite prequel, interquel o narrazioni parallele (Harvey 2015: 90). I fumetti della *Torre Nera* si distribuiscono lungo entrambe queste direttrici: da un lato, alcune serie si configurano come adattamenti relativamente fedeli dei romanzi, ripercorrendo le vicende già narrate con una trasposizione per lo più lineare e illustrativa; dall'altro lato, numerosi archi narrativi ampliano significativamente la cronologia della saga, esplorando eventi antecedenti o paralleli rispetto alla linea narrativa principale, e contribuendo così all'estensione del tempo diegetico³. In questo senso, il *medium* fumettistico non si limita a visualizzare la narrazione, ma partecipa attivamente alla costruzione di una temporalità espansa, secondo le logiche del world-building transmediale.

Infine, il fumetto offre anche un primo esempio di *retcon* (retroactive continuity) nell'universo della saga. Alcuni dettagli e snodi della storia sono stati modificati o reinterpretati per meglio armonizzarsi con l'arco narrativo generale, contribuendo alla costruzione di una coerenza retroattiva che trasforma la pluralità dei testi in un sistema integrato. Questo processo evidenzia come la coerenza del mondo narrativo non sia data una volta per tutte, ma sia oggetto di costante rinegoziazione, anche in funzione dei nuovi media e delle esigenze di espansione.

3 In particolare, possiamo allocare nel primo gruppo i seguenti volumi: David, Maleev e Isanove, 2012; David et al, 2009 e 2011; David, Campbell e Isanove, 2012; David, Isanove e White 2013; David, Isanove e Ross, 2011; David, Isanove e Phillips, 2010. Alla seconda categoria appartengono invece David e Marks, 2016 A e B; David e Ramirez, 2017; David e Kowalski, 2014 e 2015; David e Isanove 2013. Un terzo gruppo può invece comprendere quei volumi che ripropongono momenti nella saga narrati solo frammentariamente da Roland, ovvero David, Lee e Isanove 2007,2008,2009,2010; Furth e Isanove, 2009 e 2013.

4.2. Il cinema e l'adattamento della complessità

L'adattamento cinematografico della *Torre Nera*, distribuito nel 2017 per la regia di Nikolaj Arcel, rappresenta un'interessante operazione di riscrittura intermediale, che si colloca a metà strada tra sequel, reboot e sintesi narrativa. Il progetto si basa infatti su un'idea adattiva non lineare: il film non intende ripercorrere fedelmente le vicende dei romanzi, ma proporre una nuova iterazione del ciclo narrativo, coerente con la struttura ciclica della saga e con il finale aperto dell'ultimo volume. Da questo punto di vista, l'operazione si presenta in linea con la logica del "mondo espanso", che prevede la possibilità di reinizializzazioni successive, senza una gerarchia univoca tra le versioni (Wolf 2012: 247-250).

Tuttavia, il passaggio dal *medium* romanzesco a quello cinematografico comporta una ridefinizione significativa dell'equilibrio narrativo, spaziale e mitico dell'opera. Come ha osservato Linda Hutcheon (2013: 143), ogni adattamento intersemiotico è soggetto a vincoli mediali specifici: il cinema, rispetto alla letteratura, lavora con tempi limitati, modalità percettive dirette e una maggiore esigenza di coerenza visiva e narrativa. L'adattamento della *Torre Nera* riflette questi vincoli attraverso una semplificazione marcata della struttura narrativa e simbolica, che coinvolge sia la temporalità che la rappresentazione dello spazio.

Dal punto di vista della temporalità, la scelta di collocare Jake come protagonista attivo e di costruire una linea narrativa lineare centrata sulla sua esperienza modifica radicalmente il sistema di focalizzazione e la dinamica ciclica presenti nei romanzi. L'effetto è quello di un riassetto gerarchico delle figure narrative, dove Roland appare come guida o figura tutelare, mentre la funzione iniziatica e il ruolo di tramite tra i mondi vengono attribuiti al ragazzo. Questo slittamento altera la natura del *ka-tet* così come delineata nel corpus kinghiano: la tensione tra individualità e destino collettivo, centrale nella costruzione originaria, viene qui riformulata in termini di percorso formativo individuale.

Per quanto riguarda lo spazio, la rappresentazione cinematografica di Mid-World e della Torre si allontana dalla configurazione simbolico-frammentaria del romanzo, per assumere forme più standardizzate e coerenti, compatibili con le aspettative visive del genere fantasy contemporaneo. Le ambientazioni sono funzionali alla narrazione, ma perdono la carica di ambiguità ontologica e discontinuità temporale che caratterizzava i luoghi del testo originale. L'instabilità strutturale del mondo – suggerita nei romanzi dalla presenza di *thinmies*, fratture, loop temporali e oggetti anacronistici – è ridotta a un semplice passaggio tra dimensioni, codificato da portali fisici e ben localizzati. In questo modo, lo spazio narrativo si configura come una geografia funzionale all'azione, piuttosto che come dispositivo allegorico, mnestico e metafisico.

Un altro elemento significativo della trasposizione è la trasformazione del ruolo della Torre stessa. Nei romanzi, la Torre è centro simbolico, motore mitopoietico, oggetto del desiderio ossessivo e insieme impenetrabile; nel film, essa diventa principalmente oggetto di contesa, elemento narrativo centrale per

giustificare il conflitto tra protagonisti e antagonisti. Tale riformulazione implica una ridefinizione del rapporto tra personaggio e spazio: Roland non è più attratto dalla Torre per un impulso incondizionato, ma per ragioni strategiche, legate alla salvezza dell'universo. Questo passaggio da motivazione ossessiva a giustificazione narrativa rappresenta una mutazione semantica rilevante, che riconfigura la struttura simbolica del testo.

L'adattamento cinematografico, quindi, non tanto "traduce" quanto ricostruisce una nuova configurazione narrativa a partire dagli elementi centrali della saga. La logica che lo guida non è quella dell'adattamento integrale, ma della ri-mediazione selettiva, che privilegia alcuni aspetti dell'universo kinghiano (l'azione, la polarizzazione eroica, il conflitto) e ne trascura altri (la ciclicità, l'ambiguità morale, la geografia simbolica). Non si tratta, in senso hutcheoniano, di una replica, ma di un testo "in dialogo" con l'originale, che opera per condensazione e ristrutturazione. In tal senso, il film si presta a essere letto come una riflessione indiretta sulla trasmissibilità del mito attraverso i media: il tentativo di trasporre l'universo della *Torre Nera* nel linguaggio visivo e temporale del cinema mainstream mette in luce i limiti e le potenzialità dell'adattamento stesso. Più che un "tradimento", la semplificazione va compresa come effetto delle strategie di accesso e ricezione proprie del *medium* cinematografico, che richiedono leggibilità immediata, *closure* narrativa e coerenza visiva.

4.3. Discordia e la narrazione interattiva del mondo fratturato

Nel 2009, in collaborazione con Marvel e Big Stage Entertainment, Stephen King ha promosso *The Dark Tower: Discordia*, un progetto videoludico online pensato come estensione esplorativa dell'universo della saga, ospitato sul sito ufficiale dell'autore⁴. Pur trattandosi di un'esperienza relativamente limitata in termini di gameplay e diffusione, *Discordia* rappresenta un tentativo significativo di trasposizione interattiva, non tanto orientata all'adattamento narrativo quanto alla ri-mediazione immersiva e topografica del mondo di Mid-World.

A differenza del film o del fumetto, che operano all'interno di codici audiovisivi e sequenziali, il videogioco si fonda su un rapporto di co-costruzione narrativa tra testo e giocatore. Come suggerisce Marie-Laure Ryan (2001: 65), nei media digitali la narrazione non è soltanto presentata, ma "esperita", attraverso un'interazione che trasforma il lettore/spettatore in un soggetto agente. In *Discordia*, questa dimensione si traduce nella possibilità di esplorare ambienti, raccogliere informazioni, decifrare indizi visivi e accedere a frammenti diegetici che ricompongono – in modo non lineare – una porzione della mappa simbolica del mondo della *Torre Nera*.

Dal punto di vista dell'adattamento, *Discordia* non propone una traduzione degli eventi narrativi della saga, ma si configura come una espansione diegetica

4 <https://stephenking.com/darktower/discordia/> Consultato il 24 lug. 2025

laterale. L'universo narrativo viene “aperto” all'interazione del giocatore, che può esplorarne segmenti inediti e ricostruire relazioni tra elementi già noti. Le aree accessibili nel gioco – come il locale Dixie Pig – sono rappresentate graficamente attraverso ambientazioni statiche, arricchite da testi, documenti e materiali visuali che fungono da *lore*⁵ e approfondimento. Questa modalità adattiva privilegia la spazializzazione dell'esperienza narrativa, confermando l'orientamento geocritico che caratterizza l'intero universo kinghiano. Il rapporto tra spazio e narrazione, tuttavia, è centrale anche in *Discordia* per la costruzione del senso mitico. L'assenza di una vera e propria trama tradizionale viene compensata da una costellazione di elementi simbolici, testuali e visivi che rimandano costantemente alla saga. In tal senso, il gioco non riproduce la storia di Roland, ma offre un'esperienza immersiva della sua condizione: attraversare un mondo morente, raccogliere rovine, cercare una coerenza che sfugge.

Discordia può dunque essere interpretato come un esempio di espansione transmediale focalizzata non tanto sulla narrazione lineare quanto sull'approfondimento immersivo del mondo diegetico. Più che riprodurre la fabula, il progetto mirava a stimolare un'esperienza esplorativa fondata sull'interazione e sull'attraversamento dello spazio, restituendo così, in forma ludica, la frammentazione e l'instabilità che definiscono l'universo della Torre Nera. Sebbene oggi non sia più accessibile, *Discordia* conserva un valore esemplare come tentativo di trasporre in chiave interattiva la logica dispersiva e topografica del world-building kinghiano.

5. Conclusioni

La saga della *Torre Nera* costituisce un osservatorio privilegiato per comprendere le logiche complesse della narrazione transmediale contemporanea. A partire dal corpus romanzesco originario, l'universo kinghiano si è progressivamente espanso attraverso una pluralità di media – fumetto, cinema, videogiochi – dando forma a un ecosistema narrativo stratificato, in cui spazio simbolico, dispositivo espressivo e struttura mitopoietica risultano profondamente interconnessi. L'indagine qui condotta ha mostrato come tale espansione non si limiti alla riproposizione di contenuti, ma si configuri come un processo di rielaborazione creativa in cui la materia narrativa subisce trasformazioni strutturali e semantiche in funzione delle specificità di ciascun *medium*.

Il contributo principale del presente studio risiede nell'aver ricostruito, in chiave comparativa, le modalità attraverso cui le diverse trasposizioni mediiali

5 Il termine, nella critica dei media e nella teoria del world-building, indica l'insieme coerente e strutturato di conoscenze, miti, regole, genealogie, eventi storici e credenze che costituiscono il retroterra diegetico di un universo narrativo. Si tratta di una forma di “sapere interno” al mondo immaginario, spesso trasmesso attraverso frammenti testuali, oggetti, dialoghi o mappe, e fondamentale per la coerenza simbolica e culturale del mondo rappresentato.

risemantizzano le geografie simboliche e le dinamiche del viaggio iniziatico. Il fumetto, attraverso la sua natura visuale e seriale, stabilizza iconograficamente un universo narrativo fratturato, offrendo una cartografia più leggibile di Mid-World e consolidando la figura di Roland come archetipo visivo. Il film, pur operando una drastica sintesi narrativa, fornisce un caso emblematico di adattamento trasformativo, in cui la riorganizzazione dei ruoli e delle gerarchie serve a ridefinire il senso stesso della Torre e della sua funzione narrativa. Il videogioco, infine, rappresenta una forma non lineare e immersiva di interazione con l'universo della saga, valorizzando la dimensione spaziale e frammentaria del mondo narrativo più che la progressione diegetica tradizionale.

La nozione di *ka*, ricorrente nella saga e volutamente sfuggente, si è rivelata uno strumento ermeneutico efficace per interpretare il funzionamento reticolare e metamorfico del sistema transmediale: un principio di coerenza dinamica che attraversa i testi, li connette e li trasforma, pur senza mai offrirsi come struttura pienamente conoscibile o prevedibile. Questo principio permette di pensare l'universo della *Torre Nera* come una costellazione mitopoietica in continua evoluzione, in cui il lettore, lo spettatore e il giocatore sono attivamente coinvolti nella produzione di senso e nella ricostruzione della coerenza narrativa.

Dal punto di vista metodologico, l'integrazione tra narratologia transmediale, geocritica e Adaptation Studies ha consentito di indagare non solo le variazioni formali tra i media, ma anche i mutamenti nei regimi di senso che governano la rappresentazione dello spazio, del tempo e dell'identità narrativa. La dialettica tra permanenza e trasformazione, tra origine e riscrittura, si è così rivelata il motore profondo del sistema narrativo kinghiano. In questa prospettiva, l'opposizione tradizionale tra testo "originale" e "adattamento" viene superata a favore di una visione dinamica, che considera ogni versione come una forma autonoma e contestualmente determinata di costruzione del mondo.

Le piste di ricerca ancora aperte sono molteplici. In primo luogo, sarebbe opportuno approfondire la ricezione crossmediale dell'universo della *Torre Nera*, indagando come i diversi pubblici negozino coerenza e significato tra le varie declinazioni mediali. In secondo luogo, un confronto sistematico con altri universi narrativi espansi – da *The Witcher* a *Star Wars*, da *His Dark Materials* a *The Sandman* – potrebbe offrire ulteriori elementi per comprendere i modelli di world-building e i meccanismi di coesione simbolica nelle narrazioni transmediali. Infine, sarebbe interessante esplorare il ruolo delle forme partecipative e interattive, anche non ufficiali, nella continua ridefinizione del mondo narrativo kinghiano.

In definitiva, l'universo della *Torre Nera* dimostra come la costruzione di mondi narrativi possa oggi avvenire attraverso una rete intermediale articolata, in cui lo spazio immaginario si fa campo di sperimentazione estetica, semiotica e culturale. Analizzare questa rete significa non solo comprendere un'opera, ma riflettere sulle modalità attraverso cui la narrazione contemporanea articola il rapporto tra forma, *medium* e mitologia, ridefinendo il ruolo del lettore come costruttore attivo di senso all'interno di mondi possibili.

Bibliografia

- David, Peter e Jonathan Marks. *The Dark Tower: The Drawing of the Three - Bitter Medicine*. V vol. New York: Marvel Comics, 2016 B.
- . *The Dark Tower: The Drawing of the Three - Lady of Shadows*. V vol. New York: Marvel Comics, 2016 A.
- David, Peter, e Juan Ramirez. *The Dark Tower: The Drawing of the Three - The Sailor*. V vol. New York: Marvel Comics, 2017.
- David, Peter, e Piotr Kowalski. *The Dark Tower: The Drawing of the Three - House of Cards*. V vol. New York: Marvel Comics, 2015.
- . *The Dark Tower: The Drawing of The Three – The Prisoner*. V vol. New York: Marvel Comics, 2014.
- David, Peter, e Richard Isanove. *The Dark Tower: The Gunslinger - So Fell Lord Perth*. II vol. New York: Marvel Comics, 2013.
- David, Peter, Alex Maleev e Richard Isanove. *The Dark Tower: The Gunslinger - The Man in Black*. V vol. New York: Marvel Comics, 2012.
- David, Peter, et al. *The Dark Tower: Fall of Gilead*. VI vol. New York:Marvel Comics, 2009.
- . *The Dark Tower: The Gunslinger - The Battle of Tull*. V vol. New York: Marvel Comics, 2011.
- David, Peter, Jae Lee e Richard Isanove. *The Dark Tower: Battle of Jericho Hill*. V vol. New York: Marvel Comics, 2010.
- . *The Dark Tower: The Gunslinger Born*. VII vol. New York: Marvel Comics, 2007.
- . *The Dark Tower: The Long Road Home*. V vol. New York: Marvel Comics, 2008.
- . *The Dark Tower: Treachery*. VI vol. New York:Marvel Comics, 2009.
- David, Peter, Laurence Campbell, e Richard Isanove. *The Dark Tower: The Gunslinger - The Way Station*. V vol. New York:Marvel Comics, 2012.
- David, Peter, Richard Isanove, e Dean White. *The Dark Tower: The Gunslinger – Evil Ground*. II vol. New York: Marvel Comics, 2013.
- David, Peter, Richard Isanove, e Luke Ross. *The Dark Tower: The Gunslinger - The Little Sisters of Eluria*. V vol. New York: Marvel Comics, 2011.
- David, Peter, Richard Isanove, e Sean Phillips. *Dark Tower: The Gunslinger - The Journey Begins*. V vol. New York: Marvel Comics, 2010.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 2010.
- Flamini, Anthony, et al. *The Dark Tower: End-World Almanac*. New York: Marvel Comics, 2008.
- Furth, Robin, e Richard Isanove. *The Dark Tower: The Gunslinger - Sheemie's Tale*. II vol. New York: Marvel Comics, 2013.
- . *The Dark Tower: The Sorcerer*. New York: Marvel Comics, 2009.

- Furth, Robin. *Stephen King's The Dark Tower: The Complete Concordance: Revised and Updated*. Hachette UK, 2012.
- Harvey, Colin B. *Fantastic Transmedia. Narrative, Play and Memory Across Science Fiction and Fantasy Storyworlds*. London: Palgrave Mcmillan, 2015.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2[^] ed. New York: Routledge, 2013.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture*. New York: New York UP, 2006.
- King, Stephen. *Discordia*. s.d. 24 Luglio 2025. <https://stephenking.com/darktower/discordia>. Consultato il 24 lug. 2025.
- . *The Dark Tower I: The Gunslinger*. New York: Scribner, 2003 A.
- . *The Dark Tower II: The Drawing of the Three*. New York: Scribner, 2003 B.
- . *The Dark Tower III: The Waste Lands*. New York: Scribner, 2003 C.
- . *The Dark Tower IV: Wizard and Glass*. New York: Scribner, 2003 D.
- . *The Dark Tower V: Wolves of Calla*. New York: Scribner, 2003 E.
- . *The Dark Tower VI: Song of Susannah*. New York: Scribner, 2004 A.
- . *The Dark Tower VII: The Dark Tower*. New York: Scribner, 2004 B.
- . *The Dark Tower: The Wind Through the Keyhole*. New York: Scribner, 2012.
- Mittell, Jason. "Strategies of Storytelling on Transmedia Television." *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, a cura di Marie-Laurie Ryan e Jan-Noël Thon. Lincoln: U of Nebraska P, 2014.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality*. Baltimore: The John Hopkins UP, 2001.
- Trumbore, David. "The Dark Tower' Movie Is Actually a Sequel." 14 Luglio 2016. *Collider*. <https://collider.com/the-dark-tower-sequel/>. Consultato il 25 ott. 2024.
- Westphal, Bertrand. *Geocriticism*. Trad. Robert T. Jr. Tally. London: Palgrave Mcmillan, 2007.
- . *The Plausible World*. Trad. Amy D. Wells. London: Palgrave Mcmillan, 2013.
- Wolf, Mark PJ. *Building Imaginary Worlds*. New York: Routledge, 2012.
- Žikić, Bojan. "No Balm (in) Gilead: Aspects of Cultural Communication in Stephen King's 'The Dark Tower' Book Series." *Etnoantropološki Problemi Issues in Ethnology and Anthropology* Dicembre 2019: 1067-1103.

Di madri e d'acqua. Fratture e ricostruzioni dopo il *middle passage*

Nicoletta Vallorani

Università degli Studi di Milano

ORCID: 0000-0002-6023-1543

DOI: 10.54103/milanoup.226.c691

Abstract: La centralità del viaggio nelle narrazioni africane si dipana a partire dalla *black diaspora* come cesura radicale che tende a riflettersi in tipologie di storie diverse, tutte legate al fantasma di una deportazione il cui trauma deve essere ancora elaborato. Le riflessioni di Saidiya Hartman nel suo *Lose Your Mother* (2007) sono preziose e combinano la percezione di una storia individuale fratturata con una Storia più ampia e collettiva che viene declinata in modi diversi. Nel mio contributo prendo in considerazione il genere frastagliato della *speculative fiction* esaminando i modi in cui, nella cornice di un sistema formulaico consolidato e fortemente marcato come bianco, maschile e occidentale, alcune scrittrici riscrivono i percorsi di un ritorno che si articola attraverso le dimensioni del tempo e dello spazio, utilizzando funzionalmente e in una prospettiva decoloniale strategie compositive familiari, combinandole in modi insoliti. Da Octavia Butler a Rivers Solomon, perlustro una eredità complessa che appartiene al fantastico africano, mai assente anche nella letteratura cosiddetta realistica e ben spiegata dallo stesso Soyinka in “The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origin of Yoruba Tragedy” (1990). Resta intatta, in tutte queste narrazioni, la ferita di un viaggio nel quale l’annegamento è perdita ma anche – come suggerisce Alexis Pauline Gumbs – recupero di una matrice di condivisione e momento di nuova nascita.

Parole chiave: *black diaspora*, *speculative fiction*, *middle passage*, archivio decoloniale, Octavia Butler, Rivers Solomon

Abstract: The centrality of travel in African narratives develops from the Black diaspora as a radical rupture that tends to be reflected in different types of stories, all of them linked to a deportation whose trauma has yet to be fully worked through. Saidiya Hartman’s reflections in *Lose Your Mother* (2007) are invaluable, as they combine the perception of a fractured individual history with a broader, collective History that is articulated in different ways. In my work, I consider the genre of speculative fiction, examining the ways in which – within the framework of a formulaic system that is strongly marked as white, male, and Western – certain women writers rewrite the paths of a return articulated across the dimensions of time and space. They do so by using familiar compositional strategies functionally and from a decolonial perspective, combining them in unusual ways. From Octavia Butler to Rivers Solomon, women storytellers and activists, I explore a complex legacy that belongs to African fantasy, never

absent even from so-called realist literature and clearly explained by Soyinka himself in “The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origin of Yoruba Tragedy” (1990). Intact in all these narratives remains the wound of a journey in which drowning signifies loss but also – as Alexis Pauline Gumbs suggests – recovery of a matrix of sharing and a moment of rebirth.

Keywords: Black diaspora, speculative fiction, middle passage, decolonial archive, Octavia Butler, Rivers Solomon

1. Quel che l'acqua ricorda

Nel novembre del 1781, il capitano di una nave negriera partita da Accra il 18 agosto dello stesso anno prese la decisione di scaricare in mare al largo della Giamaica 142 africani deportati dalle loro terre d'origine in direzione del nuovo mondo. Il viaggio era durato molto più a lungo del previsto, e le scorte d'acqua dolce erano insufficienti a sostenere l'equipaggio fino all'arrivo a destinazione. Gli schiavi sacrificati rappresentavano buona parte del carico complessivo (442 persone, tra uomini e donne), ma era più conveniente liberarsi di una parte della “merce”, con il pretesto di salvare il resto del carico o la nave, per incassare i soldi dell'assicurazione. I numeri sono incerti, in realtà, ma la storia è credibile. Il processo che seguì – denominato a partire dal nome della nave come “il caso Zong” – ebbe una considerevole risonanza e divenne in fretta uno dei riferimenti primari per il movimento abolizionista (Fehskens 2012: 408). Nel tempo, esso innescò meccanismi di ricordo che, di rilancio in rilancio, sono arrivati fino alla contemporaneità. Non da ultima, ma per certo con il maggiore impatto, M. NourbeSe Philip ricorda la vicenda nella sua opera più famosa, un rosario poetico diviso in 6 parti – *Os, Sal, Ventus, Ratio, Ferrum, Ebora* – che rievoca empaticamente i fatti sfruttando strumenti che forzano il campo semantico della parola scritta. Il testo, è stato detto, ha la fluidità dell'acqua che ha raccolto i corpi per non restituirne nulla se non il ricordo. In *Zong!* vi è una «aquatic urgency» la cui tragicità nasce anche dal fatto che, sulla nave, la carenza di acqua dolce determinò il ricorso all'acqua salata come tomba (Fehskens 2012: 408). Ed è dall'acqua salata che NourbeSe Philip cerca di recuperare l'eco delle voci degli africani affogati. Il suo si profila come un tentativo (riuscito) di restituire una dimensione umana, dispersa nella memoria dell'acqua e che tuttavia ricompare come «afterlife of property, by which I mean the detritus of lives with which we have yet to attend, a past that has yet to be done, and the ongoing state of emergency in which black life remains in perib» (Hartman 2008: 13).

Nel contributo che segue e consapevolmente con lo sguardo di una persona bianca e occidentale, cerco di ricostruire un viaggio che non è mai finito: quello che ha condotto moltitudini di africani dalle coste dell'Africa occidentale verso

una (non) vita diversa, e certamente non scelta. In questo contesto, l'acqua ha un ruolo centrale da molti punti di vista, e dunque il ragionamento conosce articolazioni multiple. Nel suo "Offshore Humanism", Paul Gilroy parla di una «thalassic phase» come momento (necessario) di riflessione sull'idrarchia coloniale rappresentata da interessi economici europei e non (Gilroy 2014). La resistenza anti-imperialista che si è sviluppata nel tempo tra schiavi e popolazioni indigene trova il suo cardine in una forma di riscatto e recupero di umanità. Tutta la storia della tratta ripete che gli schiavi erano considerati unità mercantili, conteggiate in modi diversi a seconda della nazionalità del mercante (Hartman 2007: 92). Il concetto torna a emergere nel caso di Zong, appunto: più di cento persone gettate vive in mare sono un carico (Hartman 2007: 179), e tra un corpo e l'altro ci sono solo silenzi e spazi vuoti, e una quantità spropositata di rimozioni funzionali all'imperialismo dell'occidente. Rispetto a questa evidenza, Gilroy scrive che occorre sviluppare una cultura della libertà «articulated from deep within the experience of objecthood – of being a thing rather than a person, locked away from literacy on the point of death, in a place where cognition – thinking – is not a special door to doubt, method and being but a shortcut into the vulnerability of non-being» (Gilroy 2014). Occorre cioè recuperare una memoria deliberatamente rimossa. Il paradosso è che la rimozione è sostenuta anche da chi l'ha subita:

Blacks are urged, if not to forget the slave experience which appears as an aberration from the story of greatness told in African history, then to replace it at the centre of our thinking with a mystical and ruthlessly positive notion of Africa that is indifferent to intraracial variation and is frozen at the point where blacks boarded the ships that would carry them into the woes and horrors of the middle passage. (Gilroy 2000: 189)

In una delle interviste raccolte da Paul Gilroy in *Small Acts*, anche bell hooks ragiona sulla stessa tendenza non solo a cancellare l'esperienza del *middle passage* e dello schiavismo, ma anche a presentarla in una forma che ne attenui gli orrori, riducendo la perdita di dignità degli africani deportati e imprigionati, come voleva il mandato delle prime *slave narratives* (Drake 2014: 43-64), ma anche ridimensionandone l'impatto. hooks mette in discussione anche il racconto di Morrison in *Beloved* (1987), affermando che «There was this sense that people really don't want to learn *that* sense of slavery. It's easier to read the narrative of slavery that's in *Beloved* than it is to actually read slave narratives» (Gilroy 1994: 215).

Nelle narrazioni letterarie vicine alla contemporaneità, si registrano sempre più spesso storie che vanno nella direzione opposta. In molti casi, esse hanno voci di donne, e forse non è sorprendente. Per quanto in passato spesso ignorato, il destino delle schiave era molto diverso da quello degli uomini già dal momento del trasporto per mare. Le donne rapite, scrive bell hooks, non erano incatenate e potevano muoversi liberamente sul ponte della nave: questo

le rendeva facili prede per qualunque maschio bianco decidesse di tormentarle, stuprarle o far loro violenza in qualunque modo (hooks 2001: 19). Se erano gravide, alla partenza o in conseguenza di uno stupro nel corso del viaggio, dovevano solo sperare che la gravidanza non creasse problemi: altrimenti sarebbero state gettate in mare perché sporcavano e disturbavano. Diversamente dai maschi, le schiave non erano considerate una minaccia: al massimo, un fastidio (hooks 2001: 19). Da ogni altro punto di vista, non vi era differenza di sesso nelle pratiche della tratta e del lavoro nelle piantagioni. «The slave system» scrive Angela Davis «defined Black people as chattel. Since women, no less than men, were viewed as profitable labor-units, they might as well have been genderless as far as the slaveholders were concerned» (Davis 1983: 9). Questo rendeva la condizione della donna in termini lavorativi del tutto identica a quella degli uomini. Ma le donne soffrivano di più: potevano essere stuprate (e spesso lo erano), poiché questo rappresentava un potenziale vantaggio economico. Da una sola schiava, potevano cioè nascerne diversi altri, che avrebbero ereditato la condizione di “proprietà” per esplicito dettato della legge, e non accadeva la stessa cosa ai bambini nati da una donna bianca e un uomo nero (hooks 2001: 17). La consapevolezza di questo vantaggio economico determinò presto, tra le altre cose, un cambiamento nella “richiesta di mercato” delle schiave. Bene lo spiega bell hooks quando scrive:

While only a few African women were aboard the first ships bringing slaves to the new world, as the slave trade gained momentum, females made up one-third of the human cargo aboard most ships [...] slavers also used to capture women important to the tribe, like the daughter of a king, as a means of luring African men into situations in which they could be easily captured. Other African women were sold into slavery as punishment for breaking tribal laws. A woman found guilty of committing an act of adultery might be sold into bondage. (hooks 2001: 18)

La dislocazione e la schiavitù, dunque, erano di frequente la punizione per comportamenti femminili inadeguati. Il viaggio per mare diventava nella maggior parte dei casi una cesura radicale e l'oceano un luogo di perdita, il posto dove si depositavano le memorie (e i corpi mutilati) di coloro che erano stati rapiti in un'impresa commerciale estremamente lucrativa.

Nell'analisi che segue campiono alcune narrazioni, solo di donne, che cercando di ricostruire il filo più volte interrotto della memoria, per restituire integrità a corpi e culture disperse nella diaspora migratoria. Sono, tutte, narrazioni intrise d'acqua e cariche di desiderio. Molte di esse intendono trasformare una gigantesca tragedia nell'opportunità di ripensare una storia mutilata come i corpi gettati nell'oceano. Non è un'operazione facile, e soprattutto essa richiede uno slittamento concettuale, una variazione di sguardo e la capacità di «thinking at sea level» (Gilroy 2021: 108). Si tratta, in sintesi, di impostare un modello cognitivo nel quale giustizia ambientale e sociale appaiono coniugate:

A new and urgent articulation of what can heuristically be called “planetary humanism” can begin by cultivating a different understanding of the importance of water to the species-life and embodied experience of humankind. That change is more than a matter of adjusting conceptualizations of culture to accommodate its liquid character alongside, or even against, its territorial associations. (Gilroy 2021, 108-9)

Nella concezione amputata di umanità, fatta di distinguo e discriminazioni, che sembra tristemente operante in epoca contemporanea, l'incoraggiamento a sviluppare uno stile di pensiero che risponda a “prospettive fluviali”, come le definisce sempre Gilroy, equivale allo sforzo di pensare con, attraverso e sull'acqua. Metonimicamente, si tratta di prendere atto dell'esistenza di una quantità di fenomeni che sfuggono all'agentività umana e che quindi esigono rispetto (Gilroy 2021: 109). In una prospettiva finalmente non più (troppo) antropocentrica, è possibile immaginare un *middle passage* diverso, nel quale i morti non siano morti, ma entità sopravvissute e rimodellate, alle quali è affidato il compito di ricostruire la memoria: «rememorize», come scrive Morrison (Morrison 1988: 35-36), perché nella propria storia si riconosce la propria identità.

2. Octavia Butler, o della trasformazione

I percorsi della riappropriazione sono ben chiari a Octavia Butler. Afroamericana nata a Pasadena da famiglia molto umile, questa scrittrice è la prima a intuire la potenzialità della *speculative fiction* nel processo di recupero delle proprie origini e di un percorso che includa il trauma del *middle passage* ma non si limiti a esso¹. La parabola biografica di Butler è piuttosto tipica, e vale la pena di citarla perché significativa nella definizione del suo percorso letterario. Sua madre, Octavia Margaret Guy, lavora come domestica mentre suo padre Laurice James Butler, di mestiere lustrascarpe, muore quando la piccola Octavia ha sette anni. Cresciuta da una donna sola e da una nonna accudente ma poco affettuosa, Butler conosce la fatica e le regole comuni agli afroamericani intellettualmente dotati, ma costretti a ricordare sempre che l'istruzione – come una vita dignitosa – è un privilegio non scontato. Quando comincia a scrivere fantascienza, è l'unica donna afroamericana a farlo, e lo rimarrà per molto tempo, affiancata solo da Samuel R. Delany, che però è nato ad Harlem da una famiglia benestante, le cui radici nella schiavitù sono abbastanza remote da sbiadire nel presente di uno scrittore e professore universitario che ha ben altre possibilità rispetto a quelle di una donna nera del sud. Per conseguenza, in Butler la consapevolezza del passato è ben più radicata. Il passo più netto verso il recupero della storia afroamericana è rinvenibile in quello che è forse il suo romanzo più

1 Si potrebbe obiettare che la prima sia Pauline Hopkins (1859-1930), ma al suo caso la definizione di *Speculative Fiction* come è intesa in questo contributo decisamente non si adatta.

famoso, *Kindred* (1979). Unico *stand-alone* nella produzione della scrittrice, il testo utilizza funzionalmente il viaggio nel tempo per consentire a una giovane nera emancipata, ricercatrice e compagna di un bianco, cresciuta nel nord degli Stati Uniti e ormai adulta negli anni '70, di sperimentare concretamente la vita nelle piantagioni. Edana Franklin è concepita come una sorta di paradigma che ricorda ai giovani degli anni '80, pronti a disprezzare l'atteggiamento sottomesso dei loro genitori, quanta fatica e quanto dolore sono stati necessari per portare le nuove generazioni a quelle poche possibilità in più, e a quella consapevolezza dei propri diritti. In qualche misura, come parte della critica sostiene, il fatto che la protagonista salvi il suo antenato schiavista può essere visto anche come un gesto di riconciliazione.

Dal punto di vista delle implicazioni immaginifiche e nei termini della ricostruzione della traversata atlantica, un altro romanzo offre spunti più significativi e si riferisce in modo diretto al *middle passage*. Pubblicato nel 1980, *Wild Seed* è, nella sequenza cronologica, il primo volume della *Patternists Series*, ma di fatto viene scritto per quarto. Prima di esso escono *Patternmaster* (1976), *Mind of My Mind* (1977), e *Survivor* (1978); da ultimo e dopo *Wild Seed*, uscirà il volume conclusivo della serie, *Clay's Ark* (1984). Probabilmente Butler ha bisogno di tempo e di fiducia per tornare al pezzo più remoto, e africano, della storia. Deve cercare il modo giusto per ricostruire un'atmosfera – quella del momento della tratta – che non ha sperimentato se non attraverso i racconti orali degli anziani e le poche narrazioni letterarie esistenti. Per certo, almeno la parte iniziale del romanzo è fortemente ispirata a Chinua Achebe: per molti versi, *Things Fall Apart* (1958) è la narrazione esemplare di un'Africa che rivendica orgogliosamente le proprie tradizioni, seppure usando la lingua dei colonizzatori. Nel suo contributo al volume *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*, Achebe stesso dichiara:

Africans are people in the same way that Americans, Europeans, Asians, and others are people.... Although the action of *Things Fall Apart* takes place in a setting with which most Americans are unfamiliar, the characters are normal people and their events are real human events. The necessity even to say this is part of a burden imposed on us by the customary denigration of Africa in the popular imagination of the West. (Achebe in Lindfors 1991: 21)

Butler assume implicitamente la stessa posizione e torna alla cultura e alla mitologia Igbo per recuperare una genealogia antichissima e vincente rispetto a quella dei bianchi (Canavan 2016, 62). Le creature descritte in *Wild Seed*, infatti, sono dotate di poteri superumani e rappresentano l'esito di un processo evolutivo eugenetico, di grande efficacia nel definire uno sguardo diverso sulla storia africana. Nel romanzo, di esse viene ricostruita l'origine più antica attraverso due personaggi – Anyanwu e Doro – che sono potenzialmente immortali e dunque in grado di offrire la testimonianza diretta di una storia sommersa.

Significativamente, i due protagonisti, come la genia di superumani che ne deriverà, hanno un rapporto particolare col tempo. Riescono entrambi a sfuggirne il logoramento, sebbene in modi diversi. Mentre Doro si impadronisce di un corpo più giovane man mano che quello che indossa diventa inutilizzabile – per malattia, invecchiamento o violenze subite – Anyanwu è in grado di rimodellare costantemente la sua apparenza fisica, attraversando il confine tra le etnie, i generi e persino la barriera umano/animale. Quest'ultimo dato rende del tutto inedita la narrazione del *middle passage*, riscrivendone le caratteristiche e riscattando la pena e il dolore della deportazione. La trasformazione è un passaggio lento, che passa attraverso la consapevolezza delle possibilità che il mare le offre, una volta iniziato il viaggio:

She would leap into the sea. Its waters would take her home, or they would swallow her. Either way, she would find peace. Her loneliness hurt her like some sickness of the body, some pain that her special ability could not find and heal. The sea ... (Butler 2007: 58)

Sul *middle passage*, Butler racconta un'altra storia, diversa dai resoconti drammatici della traversata nelle *slave narratives*. La persona deportata non è una vittima, ma una donna che sceglie di partire e che è in grado di difendersi perché è una strega, una *mami wata* e una mutaforma. Trasformandosi, può sopravvivere ovunque, anche nell'oceano.

Anyanwu tore off her cloth and dived into the sea before her confidence deserted her entirely. There she transformed herself as quickly as was comfortable. She became the dolphin whose flesh she had eaten. (Butler 2007: 78)

In questo modo, il racconto di Butler capovolge la sorte tragica delle molte schiave gettate in mare durante la traversata atlantica, e comunque mai sopravvissute. Attraverso Anyanwu, la scrittrice ipotizza che una sorte diversa sia possibile, scavalcando un confine e ricollocando la sua personaggia in un mondo diverso da quello umano, e più libero.

Si vedrà come questa ipotesi narrativa arrivi poi a costituirsi come modello per alcune forme di femminismo nero contemporaneo. Quel che interessa qui è come Butler riesca intuitivamente ad anticipare di parecchi anni il ragionamento filosofico che Haraway proporrà, in forma teoricamente organizzata, solo nel 2003, in un testo molto discusso, ma di importanza centrale. Nel *Companion Species Manifesto*, la filosofa riprende il piglio politico del *Cyborg Manifesto* di qualche anno prima, per rivendicare un percorso di sopravvivenza non più aggirabile. Il mondo, scrive Haraway, è rappresentabile come un sistema in costante evoluzione, nella quale tutti gli organismi interagiscono, che lo vogliano o no (Haraway 2003: 6). Per sopravvivere, occorre prendere consapevolezza di questa relazione inevitabile e farne una risorsa, superando la «significant otherness»

che ci è apparsa in passato come un confine invalicabile e persino una prova della superiorità umana (Haraway 2003: 7). Dall'antropocentrismo alla valutazione di nuove forme di *kinship* si trasforma anche il concetto stesso di contaminazione: la fine di ogni purezza, lungi dall'essere una perdita, è invece un passaggio utile e necessario per la realizzazione di sé (Burwell 1997: 88-90).

Anticipando Haraway, Butler prospetta la definitiva destrutturazione dei tradizionali rapporti gerarchici tra le categorie del vivente. Gli organismi si collocano fianco a fianco, e non esiste un diritto di nascita superiore a quello di un altro. Il ragionamento sul corpo femminile – che è sempre, in Butler, sito di resistenza (Burwell 1997: 93) – si connette alla riflessione su come rendere compatibili forme di vita molto diverse e che tuttavia occupano lo stesso spazio e sono depositarie del medesimo diritto a sopravvivere.

In questa cornice, non stupisce che Butler sia una delle due scrittrici citate da Haraway in un passaggio centrale di *Staying with the trouble*. Come Le Guin, Butler è una raccogliitrice e disseminatrice di storie che cambieranno il mondo perché insegnano la potenza germinativa delle parole:

To study the kind of situated, mortal, germinal wisdom we need, I turn to Ursula K. Le Guin and Octavia Butler. It matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what concepts we think to think other concepts with. It matters wherehow Ouroboros swallows its tale, again. That's how worlding gets on with itself in dragon time. These are such simple and difficult koans; let us see what kind of get they spawn. A careful student of dragons, Le Guin taught me the carrier bag theory of fiction and of naturalcultural history. Her theories, her stories, are capacious bags for collecting, carrying, and telling the stuff of living. «A leaf a gourd a shell a net a bag a sling a sack a bottle a pot a box a container. A holder. A recipient». (Haraway 2016: 118)

Anyanwu sembra essere proprio questo: un recipiente rimodellabile e adattabile, capace di accogliere le storie e riprodurle, e soprattutto, di sopravvivere in un mondo che non è l'Africa, evitando di sopraffare e di essere sopraffatta.

3. Nuotare con i delfini

Nel suo *Undrowned. Black Feminist Lessons From Marine Mammals*, Alexis Pauline Gumbs identifica il seme piantato da Butler in un fatto che risale addirittura ai primi anni della sua formazione. Da undicenne o forse dodicenne, aveva partecipato a una lezione di storia di Charles McKinney, destinata a un gruppetto di bambini neri particolarmente dotati. In quell'occasione, il professore aveva individuato il punto di innesco per una riflessione sul *middle passage* proprio nell'estratto di *Wild Seed*, nel quale Anyanwu si trasforma in delfino. Gumbs trova in quella lettura, assegnata nella cornice di una specifica esperienza didattica, uno degli eventi fondanti nel suo percorso di filosofa e attivista. «Clearly I am still

gratefully inside of that assignment» scrive Gumbs, per poi affiancare a questa prima influenza altre esperienze significative:

I am also influenced and inspired by my kindred spirit dreamer, self-identified ocean creature Tala Khanmalek, the founder of Sailing for Social Justice who is imagining oceanic justice through revolutionary sailing. This kinship with ocean animals is also inspired by my twin portal leah Lakshmi-Piepzna Samarasinha and the Femme Shark collective's zines and manifesta, as well as Qwo-li Driscoll's Bull Shark Manifesto. And as you will soon see, a few sharks even snuck their way into this marine mammal journey. (Gumbs 2020: 12-13)

Il «marine mammal journey» al quale Gumbs allude si dipana appunto attraverso i diciannove “esercizi” proposti in fondo al suo smilzo, importantissimo volumetto, di fatto un manifesto femminista. Significativamente il primo di essi è «listen»: un atto inteso in modo ampio come «not only the normative ability to hear», ma come una operazione più articolata e complessa: «it is a transformative and revolutionary resource that requires quieting down and tuning in» (Gumbs 2020: 15). «Breath» è il secondo esercizio, e si definisce come «a practice of presence» (Gumbs 2020: 21). Attraverso una serie di proposte che includono la pratica del respiro come quella della vulnerabilità, del rifiuto, del riposo e del rallentamento, si arriva significativamente all'ultimo esercizio, che in qualche modo si riconnette al primo. «Take care of your blessings» richiama la pratica della cura che si coltiva solo attraverso la solidarietà e il supporto reciproco. Gumbs cita Audre Lorde e il suo “Equinox”²: «we must be very strong/ and love each other/ in order to go on living» (Gumbs 2020: 15). Questo significa identificare un linguaggio (come in Luce Irigaray e Hélène Cixous) e un posto dove stare (come in Virginia Woolf), ma occorre farlo nella consapevolezza della “differenza” nera e della necessità di riconoscerla come coordinata necessaria per la collaborazione politica, umana e interspecie. Solo così, conclude Gumbs, è possibile procedere verso una forma di «revolutionary mothering» affine a quella dei mammiferi del mare (Gumbs 2020: 162).

Il nodo concettuale centrale, qui come in Haraway risiede nell'identificazione di relazioni che non cancellino le specifiche appartenenze ma le potenzino. Da «Queer Black Troublemaker and Black Feminist Love Evangelist and an aspirational cousin to all sentient beings»³, Sista Docta Alexis Pauline Gumbs conduce il viaggio dentro quello stesso mare che ha cercato di cancellare integralmente la memoria dei passati d'Africa, annegandone i corpi come pure i ricordi. Questi ultimi, tuttavia non possono essere cancellati e tornano nel respiro collettivo di una narrazione che ritematizza il «massive drowning yet unfinished where the

2 La poesia compare in *From a Land Where Other People Live*, pp. 11-12.

3 Il sito nel quale è fornita una presentazione completa di Gumbs e del suo lavoro da scrittrice e attivista è qui: <https://www.alexispauline.com/about>. Consultato il 29 dic. 2024.

distance of the ocean meant that people could become object of property, the life could be for sale» (Gumbs 2020: 1).

Lo ricorda in termini non espliciti anche M. NourbeSe Philip nella sezione “Notanda” di *Zong!*, quando scrive:

The African men, women, and children on board the Zong were stripped of all specificity, including their names. Their financial value, however, was recorded and preserved for insurance purposes, each being valued at 30 pounds sterling. (Philip 2008: 194)

La resistenza deve essere collettiva, altrimenti non può dirsi tale. E in questa misura plurale è anche necessario avvicinarsi ad altre forme di vita e “disfare” la definizione stessa di umano (Gumbs 2020: 9). Il *middle passage* si costituisce così come momento fondativo della consapevolezza nera (Gilroy 2000): lo strappo genera il rimodellamento dell'identità, senza che quel che si era prima venga cancellato. La deportazione come cesura radicale nelle culture africane richiama la necessità di riempire il varco creato dall'attraversamento dell'oceano e di fare i conti con un trauma in prima battuta non emendabile.

Esiste tuttavia la possibilità (almeno narrativa) che l'annegamento si configuri come una nuova nascita. Poeticamente è questa la strada che seguono due musicisti di Detroit quando compongono l'album intitolato *The Quest* (1995). L'esperimento in realtà ha inizio tre anni prima quando James Stinson e Gerald Donald fondano il gruppo musicale Drexycia e producono una serie di pezzi strumentali intitolata *Journey of the Deep Sea Dweller*⁴. Passando di mano in mano attraverso il lavoro di altri musicisti, illustratori e artisti a vario titolo, lo spunto iniziale si articola e genera una intera mitologia.

L'idea centrale è molto butleriana. Si immagina cioè che le donne gravide gettate in mare durante il *middle passage* perché costituivano un disturbo non siano morte inutilmente. Secondo la leggenda, i loro figli, nati nell'oceano e quindi passati dal liquido amniotico al mare, avrebbero sviluppato la capacità di respirare sottacqua oltre a numerose altre doti. Queste creature anfibie avrebbero rappresentato le origini dei Drexycians, esseri dotati di capacità superumane e virtualmente immortali. Nel 1995, quando esce *The Quest*, il progetto ha già prodotto una rete di narrazioni che comprendono molte esperienze di fanfiction. In anni successivi, un altro rilevante esperimento musicale, intitolato *The Deep* (2019) si deve al gruppo hip hop clipping. Daveed Higgs, che ne è il leader, 15 anni dopo la morte di Stinson (nel 2002) riprende il concept di *The Quest* e ne progetta uno *spin off: The Deep*, appunto. In esso si descrive una insurrezione dei Drexycians contro gli umani, il cui disprezzo per l'ambiente sta rendendo impossibile la vita anche negli abissi. Il pezzo, del tutto sintonizzato con le

4 È possibile accedere all'album *Journey of the Deep Sea Dweller* a questo link: <https://cloneclasscuts.bandcamp.com/album/journey-of-the-deep-sea-dweller-i>. Consultato il 29 dic. 2024.

preoccupazioni di oggi, è tra i selezionati per il Premio Hugo nello stesso anno. Del resto, fin dal principio il progetto si iscrive facilmente nella tradizione della *science fiction* e si configura come una narrazione speculativa in musica, orientata verso la riappropriazione di un tempo e di un luogo che hanno storicamente ospitato il trauma del rapimento e della successiva ricollocazione in un paese in cui i rapiti sono schiavi e creature inferiori.

“Rimemorare” il passato espropriato è un processo necessario che richiede il riallineamento di ricordi censurati perché collocati ai margini della Storia e tuttavia veritieri. Recuperarli richiede una nuova *agency*, capace di riconoscere ai neri il diritto di raccontare il loro stesso passato. L’operazione risponde a una necessità etica ancora prima che storica: essa va nella direzione di restituire una voce ai morti e ai dimenticati e che invece meritano un ruolo attivo nella costruzione di futuri alternativi: «counterfutures», come li definisce il critico, griot e scrittore Kodwo Eshun. Non è un caso che Eshun sia il primo a conferire rilevanza al lavoro di Stinson e Donald, definendolo come «nautical afrofuturism: a futuristic myth thriving in water» (Eshun 2003: 288). E in ogni caso, l’intuizione dei due musicisti è destinata ad avere un seguito anche narrativo, peraltro cronologicamente contemporaneo e apertamente collaborativo.

4. Prendersi cura

Si arriva così a Rivers Solomon, «half woman, half boy, part beast, and a refugee of the Trans Atlantic slave trade»⁵. Profilo inafferrabile, artista poliedrica e di genere non binario (she/they/fae), Solomon sembra la più adatta a raccogliere il filo delle narrazioni originate da *Journey of the Deep Sea Dweller* e passate attraverso altre mani prima di arrivare a lei. Nella postfazione della novelette *The Deep*, i clipping, spiegano con molta chiarezza il processo di elaborazione mitografica alla base del percorso dal primo pezzo dei Drexycia al romanzo di Solomon, utilizzando un’intuizione dell’editor del libro, Navah Wolfe. L’esperimento creativo funziona come «a game of artistic Telephone. [...] A phrase is whispered from ear to ear, and as it’s misheard by each participant, the cumulative errors transform the phrase into something new and unexpected» (Solomon et al. 2019: 117). Il percorso è poi dettagliato poco più avanti:

Drexycia started the game. The Detroit techno-electro duo of James Stinson and Gerald Donald—along with collaborators like “Mad” Mike Banks and Cornelius Harris of Underground Resistance, illustrators like Frankie Fultz and Abdul Qadim Haqq, DJ Stingray, members of the Aquanauts, and others—created the original mythology. (Solomon et al. 2019: 117–18)

5 Queste informazioni su Rivers Solomon provengono da: <https://rivers-solomon.com/v>. Consultato il 29 dic. 2024.

A questo va aggiunta la proliferazione di fan fiction descritta da Kodwo Eshun:

It was a world that was only being filled in partially, track by track, and you were doing a lot of that navigating, with the help of the music and the track titles. In a sense, to be a Drexciya fan was to build the mythos by yourself. (Eshun 1998: 118)

I clipping pongono forte enfasi sulla dimensione condivisa sia della produzione creativa che della fruizione, sul rifiuto della prima persona narrante, tipica della musica rap, come gesto teso a rinnegare ogni forma di individualismo e infine sull'eredità che Solomon raccoglie scrivendo un altro pezzo del mito. Mettendo assieme i pezzi di questo puzzle artistico, i clipping concludono:

Experiencing these works requires labor—something like that of an archaeologist who's discovered multiple texts about the Drexciyan civilization and is tasked with assembling a picture of that civilization. [...] The pleasure is in the process, and the value is not in any one version of the phrase but in its gradual transformation purple monkey dishwasher. (Solomon et al. 2019: 121)

Solomon, che dell'esperienza artistica dei clipping conserva anche il titolo, riprende il loro testo, lo decostruisce, spezzandolo in almeno due sezioni e ne utilizza parti per dar voce a due antenati – creature anfibie come la protagonista – e per articolare il processo del «remembering» che nella novella è affidato agli Storici. La vicenda inizia *in medias res*, nella comunità anfibia e pacifica che abita il fondo degli oceani, del tutto immemore della sua tragica origine. Creature simili alle sirene, i *wajinru* hanno ricordi che svaniscono nel giro di qualche settimana o di pochi mesi. Solo alcuni di essi fanno eccezione, e sono destinati ad assumere il ruolo di Storici della comunità. Come in molte culture popolari, Africane ma non solo, la comunità attribuisce a un gruppo o a una persona specifica il ruolo della conservazione delle storie, stabilendo una linea di trasmissione precisa, che esonera i singoli membri della collettività dal ricordo ma al tempo stesso li tiene al sicuro dalla possibilità di dimenticare chi sono.

Nel racconto di Solomon la protagonista, Yetu, è una Storica particolarmente dotata, capace di raccogliere ricordi che risalgono anche fino a 400 anni prima. Li restituisce nel corso di un rituale definito «The Remembrance». Nel giro di poco tempo, i *wajinru* dimenticheranno, ma almeno per qualche settimana saranno consapevoli della loro origine e della loro storia. Per gli Storici, invece, le cose stanno in modo diverso: essi devono trattenere tutti i ricordi nel loro corpo, sperimentandone il dolore fisico e l'impatto emotivo. A loro spetta ricordare l'origine della specie, inclusa «the rain of bodies that descended here when two-legs had been cast into the sea so many centuries ago» (Solomon et al. 2019: 13). Continueranno a farlo finché non saranno in grado, prima di morire, di trasferire tutto agli Storici che prenderanno il loro posto. Yetu è particolarmente

dotata, dunque assume il ruolo di Storica a 14 anni. Questo però la rende emotivamente più fragile e meno capace di pilotare i suoi talenti. Per settimane, si smarrisce in memorie non sollecitate, che risalgono fino al *middle passage*.

Our mothers were pregnant two-legs thrown overboard while crossing the ocean on slave ships. We were born breathing water as we did in the womb. We built our home on the ocean floor, unaware of the two-legged surface dwellers. (Solomon 2019: 28)

Poiché dimenticare non è la stessa cosa che guarire (Solomon 2019, 22), occorre conservare il ricordo e amministrarlo con competenza e senso di responsabilità: «Her people's survival was reliant upon her suffering» (Solomon 2019: 12). Un peso troppo grande, portato da sola, condurrà Yetu a scegliere tra se stessa e la comunità, tra il ricordo individuale e la storia collettiva. Si tratterà per lei di avviare un processo di guarigione possibile, ma complesso, mantenendo l'equilibrio tra quel che sente di essere e la necessità di esserlo con qualcun altro.

Il percorso di Yetu è interessante poiché, oltre a ribadire la rilevanza della memoria per la costruzione della propria identità, identifica l'umano come un passato da superare: un episodio evolutivo che ha finito per liquidare se stesso con i suoi stessi errori. Nelle storie d'acqua che costellano la nuova narrativa speculativa africana e afroamericana, si delinea con sempre maggiore chiarezza un viaggio verso il superamento della dimensione antropocentrica. L'umano non è negato ma riscritto e ibridato. Come nel poetico racconto di Tiah Marie Beautement "Memento Mori", pubblicato nel 2018 nella rivista online *Omenana. The Magazine*⁶, esso corteggia la morte come fosse una compagna, un partner che affianca la protagonista nel compito di recuperare i ricordi dei morti in mare. Disabile sulla terra e *mami wata* in acqua, la protagonista somiglia a Yetu. Come lei, raccoglie memorie e le conserva. In cambio, offre conforto alle anime sperdute: «She greeted them with open arms, without judgment, soothing their shame as she slipped them into vials and secured them in her belt» (Beautement 2018). Così il viaggio si conclude con un atto di cura e di speranza. La fine è in realtà un inizio: il percorso verso una riconciliazione possibile con chi abita il pianeta insieme agli umani. Spiriti e fantasmi compresi.

Ci è utile tutto questo? Forse sì. «[...] we need imaginative, utopian projections and aspirations more urgently than ever,» scrive bell hooks. «[...] utopias aren't just a secret luxury we can quietly and discretely warm your hands around when the door is bolted and the curtains are drawn. We need to find a political language for projecting utopias out into the public domain» (Gilroy 1994: 223).

6 Disponibile qui: <https://omenana.com/2018/08/30/memento-mori-tiah-marie-beautement/>. Consultato il 29 dic. 2024. Una selezione di racconti dalla rivista è stata pubblicata in italiano, con la traduzione di Giulia Lenti (2023).

Bibliografia

- AAVV. *Omenana. Racconti fantastici dal continente africano*. Trad. Giulia Lenti. Roma: Nero Edizioni, 2023.
- Beautement, Tiah Marie. "Memento Mori." 2018. <https://omenana.com/2018/08/30/memento-mori-tiah-marie-beautement/>. Consultato il 29 dic. 2024.
- Burwell, Jennifer. "Speaking Parts: Internal Dialogic and Models of Agency in the Work of Joanna Russ and Octavia Butler." *Notes on Nowhere: Feminism, Utopian Logic, and Social Transformation*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. 87-130.
- Butler, Octavia E. *Seed to Harvest*. New York: Warner Books, 2007.
- Davis, Angela Y. *Women, Race & Class*. New York: Vintage Books, 1983.
- Drake, Kimberly, editor. *The Slave Narrative*. Ipswich: Grey House Publishing/Salem Press, 2014.
- Drexciya. *Journey of the Deep Sea Dweller*. The Clone Records, 2011. <https://cloneclassiccuts.bandcamp.com/album/journey-of-the-deep-sea-dweller-i>. Consultato il 29 dic. 2024.
- Eshun, Kodwo. *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet Books, 1998.
- . "Further Considerations of Afrofuturism." *CR: The New Centennial Review* 3.2 (2003): 287-302. East Lansing: Michigan State UP.
- Fehskens, Erin M. "Accounts Unpaid, Accounts Untold: M. NourbeSe Philip's *Zong!* and the Catalogue." *Callaloo* 35.2 (2012): 407-24. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Gilroy, Paul. *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*. London: Serpent's Tail, 1994.
- . *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard UP, 2000.
- . "Offshore Humanism: Human Rights and Hydrarchy." London: Tom Trevor Projects, 2014. <https://tomtrevor.net/2014/04/06/paul-gilroy-offshore-humanism-human-rights-and-hydrarchy/>. Consultato il 29 dic. 2024.
- . "Antiracism, Blue Humanism and the Black Mediterranean." *Transition Special Issue* 132 (2021): 108-22. Cambridge: Hutchins Center for African and African American Research.
- Gumbs, Alexis Pauline. *Undrowned: Black Feminist Lessons from Marine Mammals*. Chico: AK Press, 2020.
- Haraway, Donna Jeanne. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- . *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke UP, 2016.
- Hartman, Saidiya. "Venus in Two Acts." *Small Axe* 12.2 (2008): 1-14. Durham: Duke UP.

---. *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

hooks, bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. London: Pluto Press, 2001.

Lorde, Audre. *From a Land Where Other People Live*. Detroit: Broadside Press, 1973.

Lindfors, Bernth, a cura di. *Approaches to Teaching Achebe's Things Fall Apart*. New York: Modern Language Association of America, 1991.

Morrison, Toni. *Beloved*. London: Picador, 1988.

Philip, Marlene Nourbese. *Zong!*. Middletown: Wesleyan UP, 2008.

Rivers Solomon. <https://rivers-solomon.com/>. Consultato il 29 dic. 2024.

“Sista Docta Alexis Pauline Gumbs.” <https://www.alexispauline.com/about>. Consultato il 29 dic. 2024.

Solomon, Rivers, et al. *The Deep*. London: Saga Press, 2019.

04-22 luglio 2011. Made in Romania

Barbara Barberis

Mia madre è nata nel 1939 in Romania, dove ha vissuto fino all'età di dodici anni. Nella seconda metà dell'800 i suoi antenati, originari di Parma, come molti italiani dell'epoca si erano trasferiti in Dobrugia, la "California romena", in cerca di fortuna come minatori nelle cave di pietra di Greci. Zona dove tutt'ora risiede una comunità Italo-romena, testimonianza di un passato in cui contrariamente a quanto accade oggi l'emigrazione avveniva dall'Italia verso la Romania.

Nel 1951, durante il periodo della Repubblica Socialista, mio nonno Luigi rimasto solo con mia madre fu obbligato a scegliere tra la cittadinanza romena e quella italiana, decise così di stabilirsi in Italia. Tra la metà degli anni '60 e i primi anni '70 tornarono più volte in visita ai parenti rimasti durante le vacanze estive. Nel 1977 mio nonno si trasferì definitivamente in Romania per trascorrere la vecchiaia nel suo paese natale, dove morì poco dopo. Nell'agosto del 1978 miei genitori, con me appena nata, partirono dall'Italia per far visita alla sua tomba a Sebiş.

Trentaquattro anni dopo, nel 2011, abbiamo intrapreso un nuovo viaggio insieme in Romania.

L'itinerario attraverso il paese, da Arad fino alle coste del Mar Nero, è stato scandito dalle visite ai parenti con i quali nel tempo mia madre era rimasta in contatto, e dalle tappe nei luoghi dove era cresciuta.

Ho affrontato questo viaggio con la curiosità di chi scopre una realtà completamente nuova, anche se da sempre presente nella mia vita attraverso i racconti di mia madre. Ho fotografato tutto ciò che ha colpito la mia attenzione senza la pretesa di farne un reportage documentaristico. Ma inevitabilmente, nel corso del viaggio, si faceva sempre più evidente il profondo legame tra la mia storia personale, sospesa tra ricordo del passato e scoperta del presente, e quella del paese che stavo attraversando. Un paese in continua sospensione tra un'eredità storica ancora molto forte ed un futuro incerto. Così a poco a poco alcuni elementi del retaggio storico romeno hanno incominciato ad entrare come protagonisti tra le istantanee di questo diario di viaggio e a fondersi con le storie personali della mia famiglia.

Il paesaggio attuale romeno mostra infatti evidenti i segni del suo vissuto storico. Uno degli elementi più emblematici di questo passato è forse l'automobile Dacia, che iniziò la sua produzione in Romania nel 1968, e il cui primo esemplare fu donato proprio all'allora presidente della Repubblica Socialista Nicolae

Ceausescu. Così tra i luoghi in cui mia madre ha vissuto – la scuola dove ha studiato da bambina, la casa dei nonni paterni in cui ha trascorso le vacanze estive dell'infanzia, o la zona del delta del Danubio dove ha vissuto gli ultimi anni della sua permanenza in Romania – ho fotografato anche molte di queste automobili, che costituiscono tutt'ora un elemento dominante del paesaggio urbano e rurale romeno, offrendo una sorta di rappresentazione simbolica della sua eredità storica.

I vari modelli dei diversi periodi in cui ci si imbatte un po' ovunque, possono infatti apparire come i livelli stratificati di uno scavo archeologico in cui ogni singola epoca è caratterizzata da un suo stile tipico e ben definito.



Sebis 18 luglio 2011

Oltre l'altrove

Cartografie simboliche, viaggi testuali
e sconfinamenti

a cura di Elena Ogliari e Anna Pasolini

Oltre l'altrove indaga le interconnessioni tra rappresentazione e confine nel viaggio come movimento spaziale, temporale e narrativo. I contributi raccolti evidenziano la contaminazione tra modalità di *storytelling* più o meno istituzionalizzate generando nuove frontiere espressive capaci di restituire la complessità del presente. Il volume si articola in tre sezioni che esplorano lo sconfinamento come superamento delle demarcazioni disciplinari, letterarie e geografiche, della distinzione tra passato e presente e della presunta finitezza dell'identità. Si affronta la migrazione a livello geografico, socio-politico e identitario e si ridefinisce l'atto di mappare come pratica intima che conferisce a spazi e tropi una dimensione simbolica e introspettiva. Lo sconfinamento si estende infine all'evoluzione dei generi letterari e al viaggio intertestuale.

ISBN 979-12-5510-410-0 (print)
ISBN 979-12-5510-406-3 (PDF)
ISBN 979-12-5510-408-7 (EPUB)
DOI 10.54103/milanoup.226