

Tiziana de Rogatis

Homing/ Ritrovarsi

Traumi e translinguismi
delle migrazioni in Morante,
Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri

Studi e ricerche

 EDIZIONI
Università per Stranieri di Siena

Edizioni Unistrasi

Tiziana de Rogatis

Homing/ Ritrovarsi

Traumi e translinguismi delle
migrazioni in Morante, Hoffman,
Kristof, Scego e Lahiri



Studi e ricerche

2023

 EDIZIONI
Università per Stranieri di Siena

Comitato scientifico: Marina Benedetti, Antonella Benucci, Paola Carlucci, Pietro Cataldi, Paola Dardano, Beatrice Garzelli, Sabrina Machetti, Giuseppe Marrani, Tomaso Montanari, Massimo Palermo, Carolina Scaglioso, Lucinda Spera, Massimiliano Tabusi, Massimo Vedovelli

Comitato di redazione: Benedetta Aldinucci, Valentino Baldi, Anna Baldini, Irene Falini, Matteo La Grassa, Veronica Ricotta, Eugenio Salvatore, Carolina Scaglioso, Ornella Tajani

Collana finanziata dal Dipartimento d'Eccellenza DISU
(Dipartimento di Studi Umanistici)

Il volume è stato sottoposto a peer review di due referee anonimi.

In copertina: Renato Mambor, *Tessere per centrarsi* (1988-1989)

ISBN: 978-88-32244-11-3

Pubblicato nel mese di gennaio 2023



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0
Internazionale.

Tutti i diritti sono riservati.

Qualsiasi riproduzione, anche parziale e sotto qualsiasi forma,
è vietata senza l'autorizzazione dell'Ateneo.

Copyright © 2023 Ateneo Internazionale - Università per Stranieri di Siena

All'universo translingue del mio Ateneo, l'Università per Stranieri di Siena.
Alle studentesse e agli studenti che hanno frequentato per un decennio i miei/nostri corsi sullo straniero. Senza il loro *homing*, senza il loro ritrovarsi e farmi ritrovare nel presente e nel futuro, non avrei mai potuto pensare questo libro.

A Stefania Giannotti, che ha offerto a me, straniera, la sua casa nel momento del bisogno.

Ringraziamenti:

Devo a moltissime persone la stesura di questo libro, mentre la responsabilità di quanto vi ho scritto ricade solo su di me. Prima di tutto, devo molto a coloro che hanno accettato di perdermi di vista, pur volendomi bene, per il lungo periodo di tempo necessario alla concentrazione e alla scrittura. A tutti loro, che per pudore non nomino, va la mia più profonda gratitudine. E poi da molti, pure appartenenti spesso anche a questa prima schiera dei trascurati, ho ricevuto sostegno bibliografico, riconoscimento e/o scambio intellettuale. Prima di tutto, grazie a Eugenio Salvatore, Delegato Unistrasi all'Editoria online, per la sua profonda condivisione di studioso e di collega. Ringrazio poi: Gianna Bardotti, Pietro Cataldi, Valeria Cavalloro, Luigi Cinque, Luana Cosenza, Floriana d'Amely, Chiara De Caprio, Raffaele Donnarumma, Veronica Frigeni, Jhumpa Lahiri, Felicia Logozzo, Giulia Marcucci, Marianna Marrucci, Maura Martinelli, Tomaso Montanari, Massimo Palermo, Alessandra Persichetti, Elena Porciani, Laura Ricci, Elisa Santini, Niccolò Scaffai, Andrea Scibetta, Andreina Sgaglione, Elena Spandri, Massimiliano Tabusi, Serena Todesco, Silvia Tonveronachi, Caterina Toschi, Liana Tronci, Andrea Villarini, Giulia Vivi, Katrin Wehling-Giorgi.

You only run for the border
when you see the whole city running as well
[...] you only leave home
when home won't let you stay.

[Scappi al confine solo
quando vedi tutti gli altri scappare
[...] lasci la casa solo
quando la casa non ti lascia più stare.]

Warsan Shire, *Home*
[traduzione di Paola Splendore]

At times home is nowhere. At times one knows only extreme estrangement and alienation. Then home is no longer just one place. It is locations. Home is that place which enables and promotes varied and ever-changing perspectives, a place where one discovers new ways of seeing reality, frontiers of difference.

[A volte, casa è in nessun luogo. A volte si conoscono soltanto alienazione ed estraniamento. Allora casa non è più un solo luogo. È tante posizioni. Casa è quello spazio che rende possibili e favorisce prospettive diverse e in continuo cambiamento, uno spazio in cui si scoprono nuovi modi di vedere la realtà, le frontiere delle differenze.]

bell hooks, *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*
[*Elogio del margine*, traduzione di Maria Nadotti]

Having been born across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained.

[Poiché noi siamo persone portate al di là del mondo, siamo individui tradotti. Si ritiene normalmente che qualcosa dell'originale vada perso in una traduzione; insisto sul fatto che si possa guadagnare qualcosa.]

Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*
[*Patrie immaginarie*, traduzione di Carola Di Carlo]

INTRODUZIONE

HOMING/RITROVARSI

1. LE PAROLE PER DIRLO: HOMING, TRAUMA ED ETHNOSCAPES

Homing è una parola della lingua inglese che definisce la capacità di ritrovare la rotta verso casa da distanze più o meno considerevoli: un tratto etologico di diverse specie animali (Immelman/Beer 1989: 133). Estendendo il significato della parola, nei contesti postcoloniali e migratori il termine *homing* viene usato per definire il ritrovarsi: *il fare casa al di là della casa originaria* (Brah 1996: 193). Laddove infatti il legame immediato e/o intergenerazionale con le origini sia stato modificato oppure interrotto dalla migrazione, e dalla sua più o meno drammatica genesi, l'idea di casa e dunque di appartenenza va ricostruita – e /in parte anche inventata. Si tratta di una condizione sempre più diffusa, se si considera che negli ultimi dieci anni il numero dei profughi nel mondo è più che raddoppiato (Global Trends 2022). Per gli individui, le generazioni e le comunità in modi diversi legati a nuovi modi intrecciati di posizionarsi, *homing* vuol dire creare familiarità attraverso percorsi inediti. Il disegno di queste mappe parte spesso dalla perdita personale e/o intergenerazionale ma perimetrando quel vuoto può arrivare a nuove visioni e a metamorfosi creative. Pur nascendo dal trauma (nel suo etimo greco: lacerazione, ferita), dal dolore e dalla nostalgia delle migrazioni, l'*homing* innesta questa origine nella rotta vitale delle esistenze. Partendo da questa esperienza simultanea di vulnerabilità e di creatività, le celebrazioni euforiche dello sradicamento sono fuorvianti quanto il loro opposto, l'integralismo delle radici e il culto della loro purezza. Dal punto di vista dell'*homing*, infatti, gli individui esprimono appartenenze inclusive fondate sia sul nomadismo sia su nuovi radicamenti transnazionali. Nella nostra era digitale, per esempio, le comunità deterritorializzate, per migrazione o per vera e propria diaspora, creano spesso «mediorami» (o «*mediascapes*») e cioè repertori di immagini e di informazioni mediatiche che si costituiscono come geografie di «patrie inventate» (Appadurai 2012: 49-52), ma non per questo meno consistenti.

L'*homing* è una dimensione che coinvolge oggi anche chi ha sempre avuto, e da molte generazioni, un'unica residenza stabile e ben radicata nel mondo, come pure una sola appartenenza nazionale e linguistica. Porre l'accento sull'*ethnoscape* non

vuol dire ignorare che molte parti del mondo continuano a essere modellate da un tessuto di relazioni e strutture sociali stabili e monologiche. Vuol dire, piuttosto, tenere presente che «la trama di queste stabilità è percorsa ovunque dall'ordito del movimento umano, quanto più persone e gruppi affrontano la realtà di doversi muovere, o la voglia di volerlo fare» (Appadurai 2012: 47). La nostra età globale è definibile attraverso la parola «*etnorama*» – dove «il suffisso -orama permette di indicare la forma fluida e irregolare di questi panorami» – o, in inglese, «*ethnoscape*» (da «*scape*», con un rinvio all'idea di scenari in movimento). Questa parola composta definisce quindi «quel panorama di persone che costituisce il flusso mutevole in cui viviamo: turisti, immigrati, rifugiati, esiliati, lavoratori ospiti, e altri gruppi e individui in movimento» (Appadurai 2012: 46). L'*ethnoscape* è «la demografia del nuovo internazionalismo», la cui ampia rilevazione include «la storia della migrazione postcoloniale, della narrazione di una diaspora culturale e politica, degli enormi spostamenti di comunità contadine e aborigene, della poetica dell'esilio, della prosa spietata di rifugiati politici ed economici» (Bhabha 2001: 16).

L'*ethnoscape* è un contesto estremamente eterogeneo e frammentato, all'interno del quale «le trasformazioni attuali degli stili di vita debbono essere trattate innanzitutto come una variazione cognitiva e un cambiamento della percezione» (Calabrese 2020a: 8). Lavorare sulla categoria dell'*homing* diventa allora decisivo da un punto di vista multiculturale, perché consente di rinegoziare le cornici e i contenuti cognitivi – «frames» e «scripts» – della nostra contemporaneità (Calabrese 2020a: 32-36). Nella infinita eterogeneità del multiculturalismo, l'*homing* è anche una nuova «sintassi convenuta di gesti e azioni» (Calabrese 2020c: 117), in grado di costituirsi come alfabeto comune delle esperienze vissute e delle loro differenze. Parafrasando il titolo di una celebre narrazione sul trauma, l'*homing* trova «le parole per dirlo» (Cardinal 2009 [1975]).

2. LE PAROLE PER DIRLO: TRANSLINGUISMO, MATRIE E DISMATRIE

Dalla prospettiva dell'*homing*, ricostruire un discorso sulla propria migrazione, su quella della propria famiglia e/o comunità nazionale (anche italiana, europea, occidentale) significa cartografare i pieni e i vuoti dell'origine, e i ponti tra l'origine e gli altri mondi. Significa rendere visibili gli uni e gli altri, per situarli in una nuova mappa delle identità e delle Storie, e per tradurre le essenze in esistenze. Tra queste linee di transito, un compito di raccordo decisivo spetta al translanguismo: un punto di vista sul mondo generato dalla relazione e dall'attrito tra le lingue, un «*translingualscape*»¹ da aggiungere alle altre parole composte con -*scapes*/-orami già evocate da Appadurai.

Esso si disloca a tre livelli, spesso travasanti l'uno nell'altro: il «translanguaging»

¹ Qui specifico in chiave translingue la formula già proposta da Yildiz di «*linguascape*» (2012: 109) per agganciare gli altri composti con -*scapes* (in italiano -orami) di Appadurai, e la loro liquida mobilità, alle lingue.

come pratica discorsiva (didattica, in particolare) fondata sull'ibridazione tra le lingue dei parlanti e sulla loro «creatività e criticità» (Carbonara/Scibetta 2020a: 51); la scrittura in una lingua diversa da quella primaria (Kellman 2007: 7, 9), una pratica storicamente molto diffusa e consolidata al di là dei confini apparentemente monolingui degli Stati-Nazione europei e occidentali; gli universi immaginativi translingui, nati alla confluenza e alla frattura tra le lingue, i dialetti e le culture: un «Terzo Spazio dell'enunciazione» (Bhabha 2001: 58), un «in-between» all'interno del quale possono coesistere e dialogare metamorfosi, estraneità e conflitti. Il translinguismo fa *homing* perché genera uno spazio di creatività laddove c'era lo spazio del trauma, e tuttavia non sostituisce il primo col secondo, ma li tiene insieme, li intreccia, situandoli in una dimensione ulteriore.

Le scritture e gli immaginari translingui sono ventriloqui, perché danno voce alle lingue e alle culture marginalizzate e rimosse attraverso una tonalità che ha sempre qualcosa di straniero, di esterno e dunque di strano, come ci dice d'altronde lo stesso etimo latino della parola (*extraneus*). Facendo parlare queste voci silenziate dalle disuguaglianze, dall'invisibilità e dalla vergogna transgenerazionale, il translinguismo trova anche una casa agli universi antropologici connessi a questi mondi linguistici: universi spettralizzati dalle rimozioni collettive. Nella parte finale del secondo capitolo di questo libro, inoltre, mi soffermerò sulla capacità del punto di vista translingue di destabilizzare il rigido «paradigma monolingue» (Yildiz 2012: 2) dei nazionalismi. Come ha sottolineato in molte occasioni De Mauro, bisogna contestare «questo addestramento monolingustico» (2018: 77) e con esso un'intera «storia antropologica, culturale, politica, scientifica, tutta intessuta di momenti e tendenze che hanno negletto, epochizzato, spesso realmente combattuto e cancellato le realtà plurilingui» (2003: XXX). Una sponda decisiva arriva dalla nuova prospettiva che l'immaginario translingue e, con esso, la complessiva «condizione post-monolingue» (Yildiz 2012: 5) del mondo contemporaneo possono aprire. All'interno dell'immaginario translingue, possono ritrovarsi non solo gli scrittori che usano una lingua diversa da quella nativa ma anche molti scrittori la cui madrelingua coincide con quella di uno Stato-Nazione costruito su un'ottica rigidamente monolingue. Questo secondo tipo di scrittori, in particolare, dà corpo alle alterità linguistiche, dialettali e/o culturali interne e storicamente interdette dall'egemonia delle lingue nazionali europee. In relazione a questa tipologia di scrittori, l'immaginario translingue ha una capacità olistica e tridimensionale, che permette di valorizzare non solo il plurilinguismo testuale, e quindi ciò che è visibile sulla superficie del testo, ma anche una dimensione metalinguistica interna e metaforizzante, che si traduce in figurality straniera e perturbante di personaggi e meccanismi narrativi. Possono così riprendere consistenza le lingue e le culture minoritarie estraniare, spettralizzate, ridotte cioè dalle politiche monolingue nazionali a presenze invisibili. Come sottolinea Derrida, «*non si parla mai che una sola lingua... // (sì ma) // non si parla mai una sola lingua*» (Derrida 2004: 14). Nel momento in cui è ricostruita anche

nella sua dimensione storica «*lontana, eterogena, inabitabile e deserta*», la lingua della nazione può praticare quella «apertura eterologica» (ivi: 78, 92) indispensabile per il multiculturalismo contemporaneo.

Come dice il prefisso, il translinguismo è sempre in movimento, sta nel passaggio, ma al tempo stesso è vincolato dalle disuguaglianze inscritte nelle relazioni tra le lingue e tra i destini umani parlanti attraverso le lingue. In una dimensione di *homing* si sta infatti sul confine, e ci si trasforma muovendosi su quel confine, a sua volta mobile, perché si sta in relazione con altre lingue e dialetti, e quindi anche con le loro regole, con i loro rapporti di forza, con il loro reticolo di egemonie o di subalternità. Lo scopo di questo libro è quello di spiegare in che misura tre nuclei portanti delle migrazioni, delle diaspore e del loro essere *homing* – vale a dire il trauma, il translinguismo e la relazione tra l'uno e l'altro – caratterizzino sia gli universi etnici migratori della nostra contemporaneità globalizzata sia i processi stessi di formazione e di evoluzione della modernità e dello Stato-Nazione.

Per argomentare il mio discorso, adotto anche una prospettiva di genere. Indago infatti il nesso tra trauma e translinguismo in cinque scrittrici – Elsa Morante, Eva Hoffman, Agota Kristof, Igiaba Scego e Jhumpa Lahiri –, che hanno in modi diversi espresso un antagonismo di genere verso le nazioni e le loro derive antisemite, xenofobe, primordialiste o anche solo assimilazioniste. Una questione oggi più che mai attuale non solo per i multiculturalismi ma per la sopravvivenza stessa delle democrazie del mondo. Nei testi qui in esame di queste cinque scrittrici, nelle voci narranti e narrate delle loro opere, emerge infatti una idea implicita o esplicita di «*matria*» e «*dismatria*» (Scego 2005: 11), che ho individuato anche attraverso linee complementari e convergenti di ricerca (in particolare, Bond 2018: 111-147). Grazie a questo ambivalente senso di appartenenza, alternativo alle retoriche della patria come nazione femmina, la cui inviolabilità è garantita dai Padri (Banti 2011: 39), gli scenari narrativi di Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri creano il loro *homing*: nuove mappe, modi diversi di situarsi nel mondo e dunque di abitarlo.

Rispetto alla storia verticale, escludente e gerarchica delle patrie nazionaliste, imperialiste e assimilazioniste, la *matria* rinvia ad una appartenenza ampia, trasversale e metaforica. Nell'accezione di «*matria*» proposta in particolare da Igiaba Scego (2015: 11; cfr. 6.4), tale appartenenza si specifica come cittadinanza di quelle identità, comunità e nazioni storicamente escluse, dominate e rimosse. Questa maggioranza spettralizzata è fatta, in primo luogo, dalle donne e da quella genealogia femminile portatrice di un riconoscimento simbolico tra le madri e le figlie (cfr. 6.4 e 6.5), ma è composta anche – in chiave figurale e intersezionale più estesa – da tutti gli esseri umani e i contesti neocoloniali, sfruttati dagli imperialismi e dai razzismi delle Patrie. L'aspetto inclusivo e plastico di questa parola sta nel fatto che essa può raccontare anche un legame perturbante, non idealizzato e non ideologicamente codificabile con le proprie appartenenze: non riconducibile insomma né alle retoriche nazionaliste della patria come *mater dolorosa*, oblativa e sacrificale dei

suoi figli/cittadini, invariabilmente maschi, né – dal punto di vista opposto – alle retoriche sdolciate di un’apertura materna indifferenziata e indifferenziante. Dal punto di vista di Scego e della diaspora somala, la «*matria*» si declina infatti anche come «*dismatria*» (ivi: 11). Questo neologismo, creato da Scego, evoca l’esilio da una origine talmente accogliente e amata (la «*matria*») da rendere tale separazione non elaborabile. La «*dismatria*» è una radice emotiva ma anche uno spettro ritornante e colpevolizzante, innestato nel proprio stesso corpo e linguaggio. Essere «*dimastriate*» – un secondo neologismo di Scego – significa quindi essere «orfane, sole» (ivi: 20; cfr. 6.4), costrette a vivere in una dimensione ambivalente e perturbante di estraneità e intimità, distacco e vicinanza dalla «*matria*» perduta a causa dell’esilio. Questo magma di lutto non elaborato e di desiderio è vissuto dai «*dismatriati*» attraverso il processo trans-generazionale del trauma migratorio e della «postmemoria» (Hirsch 2012: 5; cfr. 1.6), nel quale la «*dismatria*» si costituisce come un universo intimo al tempo stesso vivo e morto.

3. LA STRUTTURA DI QUESTO LIBRO

Questa introduzione è seguita da due capitoli teorici. Nel primo, definisco la categoria di trauma in relazione alla modernità e alla migrazione. Nel secondo, articolo invece la categoria di translinguismo, suddividendolo in translanguaging, scritture translingui e immaginario translingue e associandolo alla categoria post-coloniale del «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58) e di «frontiera» (Anzaldúa 2000: 21) e a quella afro-americana di «margine» (hooks 2020: 126). Sulla scorta delle categorie di trauma e translinguismo, il libro procede per successivi capitoli a un *close reading* di alcuni passi significativi tratti nell’ordine da: Elsa Morante, *La Storia. Romanzo*, 1974; Eva Hoffman, *Lost in translation. A Life in a New Language*, 1989; Agota Kristof, *L’alphabet. Récit autobiographique*, 2004; Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, 2010; e Jhumpa Lahiri, *In altre parole*, 2015. Ognuna delle cinque autrici è introdotta da una biografia parziale, che vuole cioè illuminare in modo specifico il nesso tra il vissuto, le appartenenze nazionali, transnazionali e linguistiche e l’opera in oggetto. Il canone delle autrici proposte ha un carattere consapevolmente ibrido, dal momento che mette insieme fiction (*La Storia*) e, per le restanti quattro opere, «autobiografia linguistica» (Lahiri 2016a: 156) o dai tratti spiccatamente linguistici.

Attraverso di essa, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri definiscono l’intensità traumatica e vitale con cui la pratica translingue ha modellato al tempo stesso la loro vita e la loro poetica (cfr. 2.I.7) mettendo in scena delle vere e proprie «storie di traduzione» («narratives of translation» Doloughan 2016: 79). Il trauma migratorio è raccontato attraverso una autobiografia scritta nella lingua del paese di adozione o di accoglienza: un «language memoir» (Kaplan 1994; cfr. 2.I.7), focalizzato sul vissuto linguistico dell’io narrato e sul transito ininterrotto tra il polacco e l’inglese per Hoffman, l’ungherese e il francese per Kristof, il somalo e l’italiano per Scego e tra

bengalese, inglese e italiano per Lahiri. Queste quattro autobiografie «tematizzano, narrativizzano e/o si strutturano attorno a questioni di lingua, identità culturale e di traslazione di se stessi e della propria cultura» (Doloughan 2016: 79). Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri mettono in campo non solo i modi specifici con cui una figlia destabilizza il legame materno con la lingua primaria e/o viene destabilizzata dalla sua perdita, ma anche le strategie di rinascita, traduzione o compresenza spettrale della voce materna perduta nella nuova lingua. Se le varianti possono essere molte, rimane però un aspetto condiviso, e cioè la rifrazione del legame con la madre, e dei suoi equivalenti simbolici in quello con la lingua primaria (Amati Mehler *et al.* 2003: 81-120). Sono posture di figlie tradotte e traduttrici, ripudiate e ripudianti, adottate e adottanti. In particolare, La «postura» (Meizoz 2007a: 7, 17) traduttologica ha un valore rituale anti-traumatico (cfr. 2.1.7 e 2.1.8) decisivo per queste scrittrici. Mentre il trauma impedisce la dicibilità dell'evento lacerante, la postura translingue si apprende in gesti caricati di alone simbolico e in rappresentazioni iconiche della poetica. Seppure rifratti al di là del linguaggio, la parola e i nessi causali del racconto possono essere così indirettamente ricostruiti.

Tutte e cinque le narrazioni da me selezionate lavorano sul nesso tra trauma e translinguismo. Ma a differenza delle altre quattro autrici, Morante non è una scrittrice translingue, non scrive cioè in una lingua diversa da quella primaria, ma ha elaborato attraverso tutte le sue opere un immaginario translingue. Nella *Storia*, esso emerge come immaginario translingue di una migrazione interna alla nazione e al suo apparente monolinguisimo. Questo canone ibrido tra un testo di finzione e altri quattro testi non finzionali trova la sua motivazione anche nel fatto che tutte e cinque queste storie condividono un meccanismo narrativo basato sul trauma e sulla sua dimensione liminale, al confine tra il documento storico e memoriale e la qualità immersiva dello *storytelling*. Sono quindi cinque storie accomunate da una narrazione storico-emozionale, la cui verità è garantita dalla ricerca di una autenticità e dalla «postmemoria» come sentimento del tempo transgenerazionale. Per un verso, infatti, l'esperienza intensa e sprofondata del trauma colloca sia i personaggi sia il lettore ai confini del recinto narrativo, facendo fuoriuscire la parola di queste cinque scrittrici dalle geografie dei generi e dall'antitesi tra vero e falso. Per l'altro, però, l'esperienza traumatica di queste opere si basa sempre e comunque sulla evidenza di uno sfondo storico, documentabile e verificabile. In questo tipo di *storytelling*, la densità corale del plot attinge a un «istinto di narrare» (Calabrese 2020a: 9): un bisogno antropologico di catarsi del trauma (Calabrese 2020b e 2022) e di nuova mappatura dello spazio umano e post-umano. È esemplare, in tal senso, la funzione di snodo del *memoir* di Kristof, *L'analphabetè*. Essendo stato scritto nell'epicentro creativo del suo capolavoro romanzesco (*La Trilogie des jumeaux*), questo racconto autobiografico è il completamento di un percorso sulla sopravvivenza linguistica ed esistenziale nato dall'invenzione narrativa della *Trilogie* (cfr. 5.3). Un percorso quindi anche sulla opacità, e non solo sulla trasparenza etnografica della voce narrante

(Meneghelli 2011: 67-68).

Questo libro lavora quindi simultaneamente su tre livelli, incrociandoli: il primo è un quadro comparativo di confronto tra storie italiane, francofone e anglofone di translinguismo; il secondo è una lettura della modernità, vista dalla prospettiva della *Storia* di Elsa Morante, un grande romanzo della migrazione, della marginalità moderna e dell'immaginario translingue; il terzo è una estensione di questa prospettiva alla dimensione transnazionale della letteratura italiana, qui rappresentata dalle autobiografie di Igiaba Scego e Jhumpa Lahiri. Come spiegherò in particolare nel secondo capitolo, questo taglio comparativo sarà reso possibile anche dal fatto che il trauma e il translinguismo sono due categorie trasversali. Esse hanno come primo (ma non unico) impatto quello di avvicinare autori, temi e contesti normalmente ancora molto separati sia dai sovranismi delle letterature nazionali sia dalle gerarchie di valore e disvalore tra mondo occidentale e mondo postcoloniale.

La gradazione del translinguismo (translanguaging, scritture translingui e immaginario translingue) e gli intrecci e travasi di questo triplice universo ci consentono di evitare inoltre molte approssimazioni sulle dimensioni multiculturali dell'universo letterario. Il translinguismo emergerà infatti come una prospettiva in grado di liberare una gran parte della letteratura della migrazione dal suo ghetto di letteratura minore, ibrida, creola, meticcina interno a un determinato monolinguisimo. Come hanno già sottolineato altre studiose e studiosi (per esempio Brogi 2011; Meneghelli 2011; Mengozzi 2013; Contarini 2019; Comberiati-Mengozzi 2023; Fracassa 2023), non è una questione nominalista sulla formula in sé e per sé di letteratura della migrazione, pure utilmente descrittiva e storicamente informativa, ma sul farne o meno la prospettiva principale del discorso. Vincolare esclusivamente questo ampio, eterogeneo e discontinuo universo a un sottogenere, rappresentarlo soprattutto come uno spazio omogeneo di volta in volta interno alle singole letterature nazionali (e dunque, per esempio, letteratura italiana della migrazione), al tempo stesso segregato e protetto dal suo disvalore di scrittura secondaria, è prima di tutto – alla lettera – depistante. In larga parte, si tratta infatti di un mondo esofonico, le cui molte voci tendono a collocarsi fuori (= exo) dai confini e dagli spazi prestabiliti. «Esofonia» è un modo posizionale di definire il translinguismo, che la scrittrice nipponico-tedesca Yoko Tawada riprende dalla tradizione postcoloniale africana francofona. Tawada lo estende però «in generale alla condizione di essere al di fuori della propria lingua madre» (Tawada 2003: 3). Una postura di allontanamento dall'epicentro linguistico originario, un «viaggio al di fuori della lingua madre» – questo il sottotitolo di Tawada – che, sempre secondo la scrittrice, non è riducibile alle etichette di «letteratura migrante» o «letteratura creola» (ibidem). Dalla prospettiva esofonica, la dimensione multiculturale si delinea quindi come molto più ramificata ed estesa, arrivando a includere anche scrittrici non strettamente connesse a migrazioni o diaspore ma fortemente ispirate da un immaginario e da una pratica dell'esilio linguistico (cfr. 2.1.3). È il caso appunto di Yoko Tawada o, nell'ambito italiano, di Helena Janeczek,

madrelingua germanofona e premio Strega 2018. Al tempo stesso però, rispetto alle altre formule (di nuovo, letteratura minore, migrante, creola ecc. su cui cfr. Mengozzi 2013: 40-86), quella di letteratura translingue o esofonica si specifica come molto più incarnata e individuata nei concreti mezzi espressivi e dunque anche come molto più in grado di far specificare e far distinguere la qualità espressiva e letteraria di ogni testo. L'*homing* passa infatti attraverso la relazione – più o meno traduttiva o traducevole, egemone o subalterna, tendenzialmente asimmetrica o simmetrica – della madrelingua con l'altra o le altre lingue, e attraverso il grado di compresenza o eclissi testuale dell'una o delle altre.

4. UNA PROSPETTIVA COMPARATISTICA E TRANSNAZIONALE

Il disegno complessivo di questo mio libro vuole leggere al tempo stesso i controtempi della modernità (italiana e non) e i controtempi delle migrazioni, individuando i tratti dei traumi e dei translinguismi da una prospettiva comparatistica e transnazionale. Proprio perché l'*homing* è un nucleo metaforico che caratterizza al tempo stesso la modernità e la migrazione, le letture di questo libro sono introdotte da un'autrice, Elsa Morante, apparentemente estranea agli attuali mondi postcoloniali e migratori, ma in realtà profondamente collegata a essi. Nella *Storia*, Morante ha infatti visto un nucleo decisivo dell'epos nazionale nelle migrazioni interne all'Italia stessa e nella eterogeneità di questo universo subalterno. Come accade oggi in molte ricerche postcoloniali, come d'altronde aveva già fatto Manzoni con i *Promessi sposi*, il romanzo di Morante mette al centro del suo universo narrativo e simbolico i subalterni: «quella maggioranza espulsa dai discorsi unici e unificati della politica» (Deplano *et al.* 2014: 12). La migrazione raccontata da Morante è infatti un magma di marginalità, nel quale lo sradicamento dalle comunità originarie si moltiplica attraverso lo stigma intrecciato dell'epilessia e della persecuzione razziale (de Rogatis 2022b), facendo dei subalterni immigrati l'alterità da espellere o da rimuovere dallo Stato-Nazione. Secondo Bhabha (cfr. 2.II.3) infatti, «la nazione colma il vuoto lasciato dallo sradicamento di comunità e gruppi parentali, trasformando quella perdita con il linguaggio della metafora» vale a dire con l'uso metaforicamente persecutorio e micro-traumatizzante dei miti intrecciati della razza, del sangue e del male epilettico, alla base del romanzo (2001: 196).

Avviando il plot con la saga dei genitori di Ida Ramundo e portandolo verso la conclusione con la figura solo apparentemente secondaria di Pietro Scimò, Morante ha creato un processo circolare di apertura e chiusura della narrazione e del suo *pathos* antitotalitario. Un *pathos* dei margini sradicati, immigrati e razzializzati d'Italia, della sua fondazione moderna, e della propria stessa genealogia matrilineare ebraica perseguitata. Questo *pathos* non è patetico. La scrittrice esorcizza il rischio di narrazione maternalista ed edificante attraverso il dispositivo del trauma, che destruttura non solo le gerarchie ideologiche e le mappe cognitive dei personaggi e del

lettore ma anche quelle della stessa narratrice: una voce modernamente ambivalente e contraddittoria di osservatrice razionalista e di sciamana, di intellettuale maternalista e di madre empatica (Re 1993: 372; de Rogatis 2021: 174). Il *pathos* dei subalterni è veicolato anche da un potente immaginario translingue. L'intero tessuto mistilingue (Messina 2003) della *Storia* è pensato da Morante come un repertorio dell'ampia coralità poliglotta italiana. Ma nella parabola finale del romanzo, questa coralità si arricchisce ulteriormente e va a costituire, insieme alla lingua degli uccelli, dei cani e alle «voci del silenzio», un complesso immaginario translingue: un «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58).

Sono già molto avanzate e rappresentano un punto di riferimento imprescindibile le ricerche sugli universi italiani della modernità transnazionale e diasporica (per esempio, Romeo 2005; Ganeri 2010, 2015 e 2020; Benvenuti 2011; Bond 2014; Camilotti/Crivelli 2017; Burdett *et al.*: 2020) e postcoloniale (per esempio, Gnisci 2003; Ponzanesi 2004 e 2014; Sinopoli 2013; Deplano *et al.* 2014; Lombardi Diop/Romeo 2014).

Diversi e importanti sono poi i contributi sulla dimensione linguistica dell'italiano letterario transnazionale (per esempio, Ricci 2009, Sirotti 2013; Groppaldi 2014; Spagnolo 2015; Buroni 2019; Cartago 2018 e 2019). In chiave di analisi narrativa, spaziale e transmediale dei nostri mondi multiculturali vanno tra gli altri considerati: Mauceri/Nigro 2009; Barbarulli 2010; Comberiati 2010; Quaquarelli 2010; Fracassa 2011; Burns 2013; Parati 2017; Bond 2018; Contarini 2019; Mengozzi 2013 e 2018; Brioni *et al.* 2022; Orton *et al.* 2021; Comberiati/Mengozzi 2023.

Si fanno strada, infine, anche i primi studi sul translinguismo letterario italiano (Sinopoli 2015; Adami 2017; Frigeni 2020 e 2022; Kubati 2021; De Luca 2022).

Manca invece ancora un raccordo complessivo di queste linee di ricerca con le due categorie del trauma e del translinguismo, intrecciate e situate in un quadro comparativo. Manca inoltre la categoria dell'immaginario translingue e traumatico come punto di vista per leggere la storia della letteratura italiana. Con questo libro, vorrei promuovere quindi non solo una lettura comparativa del trauma translingue ma anche, attraverso di essa, un primo ripensamento di alcuni orizzonti della letteratura italiana. Essa nasce infatti, sin dalle sue origini, al crocevia tra scrittura translingue in latino e scrittura in volgare e si sviluppa poi, per secoli, come straordinario repertorio letterario deterritorializzato (Deleuze/Guattari 1996) di una «patria immaginaria» (Rushdie 1991: 14): uno spazio policentrico (De Mauro *et al.* 1993: 17-18) costituitosi indipendentemente dalla unità nazionale. Mentre solo l'otto o dieci per cento della popolazione italiana postunitaria capiva l'italiano (De Mauro 2018: 11), scrittori come Manzoni e Verga erano tecnicamente translingui, perché madrelingua dialettali, e francofoni negli scambi sociali secondo una tipica dinamica di diglossia o eteroglossia delle *élites* (Edwards 1994). La loro poetica, le loro opere, la loro stessa devozione e reinvenzione della lingua italiana vanno capite a partire da questa prospettiva e dall'urgenza di inventare un repertorio espressivo adeguato

alla modernità e al suo genere più rappresentativo: il romanzo. Eppure, di questa «singolare situazione d'una lingua straniera in patria» (De Mauro 2003: XXVI) non c'è alcuna traccia nel canone scolastico italiano. All'interno di questo repertorio deterritorializzato e tuttavia intensamente italiano, andrebbero collocate, per fare solo un esempio, le scritture translingui odepatiche, come quella di Giacomo Casanova, autore, con la sua autobiografia in francese (*Histoire de ma vie*), di uno straordinario affresco italo-europeo del Settecento. Ancora un esempio, e questa volta tra Ottocento e Novecento, un periodo storico durante il quale le voci dell'universo diasporico italiano, in larga parte translingue, hanno contribuito in modo significativo all'epos narrativo italo-americano (Ganeri 2010, 2015 e 2020).

5. L'IMMAGINARIO TRANSLINGUE ITALIANO

L'immaginario translingue è espresso tuttavia anche all'interno dell'area degli scrittori postunitari madrelingua italiani come Elsa Morante: uno spazio cronologicamente esteso fino a noi. Fino cioè al lungo e faticoso percorso compiuto dalla scuola nazionale e pubblica per creare generazioni di madrelingua italiani. Anche in questo contesto di lingua italiana primaria, infatti, le culture antropologiche e le letterature (anche di area teatrale) in lingua dialettale mantengono un grado altissimo di vitalità. E tuttavia questa vitalità va vista anche in chiave di trauma translingue, sotto certi aspetti affine a quella sperimentata dagli scrittori postcoloniali (cfr. 2.I.5). Dal momento che in Italia la relazione con l'alterità dialettale è stata infatti storicamente una relazione linguistica gerarchica, la postura di superiorità della lingua nazionale ha generato una inevitabile postura complementare di inferiorità e di vergogna delle lingue e delle culture dialettali. Pur essendo insomma un Paese strutturalmente translingue – e con una radicalità e gradazione del fenomeno unica nel panorama europeo –, le politiche educative italiane hanno imposto invece gerarchie, modelli linguistici e pratiche di comportamento rigidamente monolingui, e di conseguenza molto disciplinanti ed escludenti verso i dialetti e i loro parlanti (De Mauro 1975: 173; De Mauro 1979). Un modello verticale che ha causato – secondo De Mauro – «la marginalità di masse enormi della popolazione rispetto alla scuola, alla formazione, alla comune vita sociale, intellettuale e politica del Paese» (De Mauro 2003: XXVI). Una questione ancora aperta, e destinata ad incrociarsi oggi con le lingue portate nelle classi italiane dagli studenti figli delle nuove migrazioni (Carbonara/Scibetta 2020a: 48-49) e dal «*neoplurilinguismo* delle lingue immigrate» (Vedovelli 2013: 425). Le politiche culturali sulla migrazione sono infatti sempre fortemente determinate e variate dal modo in cui ciascuno Stato-Nazione si è costituito e ha rappresentato le proprie alterità interne (Melotti 2004: 15-115). Come ha giustamente sottolineato Sayad, «pensare l'immigrazione significa pensare lo Stato», mentre al tempo stesso «lo Stato pensa se stesso pensando l'immigrazione» (2002: 368). Il mio sguardo comparativo sulla migrazione deve quindi per prima cosa mettere a fuoco il modo

in cui l'altro è stato ed è messo in scena o rimosso dalle narrazioni e dalle mappe italiane. Al tempo stesso, il campo italiano di tensione tra il monolinguismo verticale e il plurilinguismo incarnato è anche una questione carica di potenzialità positive. L'Italia è infatti pur sempre stata ed è un Paese di stranieri, che hanno imparato a convivere esprimendo una lingua autentica, proprio perché in grado di tenere insieme – seppure in modo imperfetto e discontinuo – estraneità e riconoscimento.

Molti scrittori italiani postunitari elaborano quindi un immaginario translingue, abitato dagli spettri ritornanti di una alterità marginalizzata e di una modernità e una unità nazionale straniera, escludente e discriminante. Questi stessi scrittori, tuttavia, hanno tradotto i linguaggi di questi spettri, dando vita a una lingua italiana viva, proprio perché in grado di essere anche la lingua perturbante di uno straniamento reciproco. Come spiego alla fine del secondo capitolo (2.II.2), questo immaginario translingue può includere o implicare un grado più o meno intenso di plurilinguismo testuale (come nel caso della *Storia* di Elsa Morante), oppure può basarsi su un tessuto linguistico italiano tendenzialmente neutro, nel quale però prende forma allo stato latente il perturbante del translinguismo, la sua dimensione di estraneità e straniamento. Agendo proprio attraverso la sua assenza, questa estraneità è universalizzata e dislocata altrove: in temi, personaggi, simboli e forme di volta in volta variabili.

6. L'HOMING E LA NOSTRA CONTEMPORANEITÀ

Lo sguardo che questo libro rivolge alle storie di migrazione vuole essere quello dei miei studenti, cui questo libro è infatti dedicato. Da dieci anni a questa parte, durante i miei/nostri corsi all'Università per Stranieri di Siena, vedo che loro – i futuri mediatori linguistici e interculturali del nostro Paese e del mondo – guardano a queste narrazioni come a chiavi di lettura e risorse per capire la nostra attualità. Con il tempo, ho imparato a decifrare il loro sguardo e ho capito che non è solo sociologico: non vede cioè questi libri solo come un documento o un repertorio cui attingere per comprendere questioni linguistiche o antropologiche di oggi. Il loro sguardo è simultaneamente anche estetico, se per estetica si intende una forma di rappresentazione anche pre-linguistica e post-linguistica: un modo di raccontarsi e raccontare il mondo per poter sopravvivere ad esso, renderlo umano, abitabile. Da questa prospettiva essenziale e assoluta, generata al tempo stesso da un'emergenza e da una necessità, le storie di migrazione e di translinguismo diventano un repertorio più significativo di altri. Il loro sguardo mi dice infatti anche che oggi siamo tutti in cerca di *homing*, di ritrovarci.

Queste narrazioni chiamano in causa non solo la convivenza multiculturale ma anche le ragioni stesse del contratto sociale del mondo contemporaneo. Ciò che Salman Rushdie dice degli scrittori translingui postcoloniali, vale oggi nel bene e nel male per noi tutti. Come spiegherò nel secondo capitolo, ancor prima di scrivere in un'altra lingua, diversa dalla madrelingua, gli scrittori translingui postcoloniali

provengono da generazioni di «individui tradotti» e cioè «portati di là dal mondo» (Rushdie 1991: 23): storicamente trasportati e iscritti nella lingua coloniale. La loro scelta di adozione rovescia però l'ancestrale subalternità in un atto di *homing* individuale e collettivo facendo di questo universo traduttivo una esperienza di acquisto e di signoria. In questo tipo di *homing* translingue, il modo dell'enunciazione può essere rappresentato come «un luogo in cui abitare [...], un luogo capace di offrirti la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi» (hooks 2000: 128). Parafrasando il titolo della autobiografia linguistica di Eva Hoffman (*Lost in Translation. A Life in a New Language*) – una delle cinque opere qui analizzate –, la voce individuale e ancestrale è al tempo stesso persa e rinata nella traduzione. La scrittura translingue postcoloniale rende il più possibile familiare una lingua in certa misura estranea, perché storicamente padronale e nemica. E tuttavia, proprio perché una parte di quella lingua rimarrà anche straniera, questa familiarità va continuamente negoziata, aperta a nuove istanze, ritradotta, rinnovata. In modo analogo, questa età globale ci ha per molti versi sovradeterminato, imponendosi molto spesso come un cambiamento eterodiretto da scelte politiche neoliberiste imposte circa trenta anni fa, e accettate con troppa acquiescenza. Siamo viandanti spaesati, esposti a un mondo globale al tempo stesso astratto e innervato negli interstizi delle nostre vite. In questo contesto, l'*homing* è una alternativa tra l'essere parlati dalle lingue imperiali dei padroni coloniali o globali e il rinchiudersi nella babele delle lingue locali e dei dialetti o nell'anacronistico purismo delle lingue nazionali. *Homing* vuol dire creare quello che Bhabha chiama un «Terzo Spazio»: un punto di vista che recuperi, per esempio, un progetto della modernità in grado di tenere insieme le particolarità – i loro eventuali vissuti di margine, i loro diritti e le loro visioni – con alcuni nuclei condivisi, con un linguaggio traducibile e tradotto. È il punto di vista di un universalismo delle differenze, su cui hanno lavorato studiosi del «cosmopolitismo radicato» come Ulrich Beck (2003) e Anthony Appiah (2007).

Guardare ai testi da tutti questi punti di vista non è un atto politicamente corretto, un paternalismo o maternalismo ideologico, ma vuol dire entrare in relazione *anche* con un'altra idea di estetica: una dimensione immersiva, antropologica e magmatica. Il mio intento è quello di aiutare a ripensare attraverso queste opere il concetto stesso di estetica della nostra contemporaneità, estendendolo a poetiche, opere e composizioni di mondi narrativi che finora sono stati esclusi da questo riconoscimento. Al tempo stesso, però, questa estensione non può essere ispirata a principi di riconoscimento politico, etico e pedagogico estrinseci alla esperienza narrativa e alle sue forme. Al centro dei miei *close readings*, c'è invece proprio la relazione tra le storie e i loro lettori: la capacità più o meno riuscita che queste storie hanno di immergere i lettori in uno *storyworld*. Riallacciandomi al dibattito che le discipline neuro-narratologiche stanno elaborando da venti anni, guardo a queste cinque opere dalla prospettiva dello *storytelling*, del *worldmaking* e della sua intensità immersiva (Herman 2009: 105-136, Meneghelli 2013: 144-162). Le storie di migrazione sono prima di tutto

accomunate dal loro essere *storytelling* di un paesaggio corale. All'interno di questa dimensione, il *worldmaking* (il modo in cui si costruisce un mondo) e lo *storyworld* (il mondo della storia) sono oggi forme tardomoderne di estetica, decisive quanto quelle della decostruzione stessa delle storie, della loro disarticolazione sperimentale, del montaggio. Da questa prospettiva, non tutte le storie di migrazione raggiungono il livello altissimo o alto di coinvolgimento, immersività e densità figurale espresso da quelle incluse in questo libro. Tutte però gravitano intorno a istanze drammatiche, urti traumatici, immaginari e mondi simbolici che stanno contribuendo – in modi diretti o indiretti – ad allargare l'idea stessa di estetica e di letterario.

CAPITOLO PRIMO

TRAUMI DELLA MODERNITÀ E DELLA MIGRAZIONE*

1.1 IL TRAUMA, L'AZIONE DIFFERITA E I SUOI SINTOMI

La parola trauma deriva etimologicamente dal termine greco che sta per «lacerazione» o «ferita» e il suo primo utilizzo in chiave psichica risale al 1878 (van der Hart/Brown 1990: 1691).¹ Secondo gli studiosi di neurologia di fine Ottocento, l'intreccio psico-somatico del trauma si basa sul fatto che l'esperienza di un'emozione estrema e intensa può produrre una lesione, anche se non fisica (Moskowitz *et al.* 2019: 15). Queste emozioni vengono quasi immediatamente correlate a tre contesti della realtà e della storia moderna sui corpi e sulle soggettività: la sindrome da «railway spine»,² i sintomi delle isteriche e le nevrosi traumatiche dei soldati sopravvissuti alla Prima Guerra mondiale (Herman 2005: 19-50). Sin dall'inizio, il trauma è quindi battezzato e studiato come «danno biopsicosociale correlato a una particolare configurazione storico-dinamica del cervello, del corpo e dell'ambiente» (Nijenhuis 2015: 271).

Il trauma psichico si verifica quando un evento non può essere elaborato o integrato nel tessuto preesistente della vita psichica, sociale e quindi linguistica. La mancata integrazione del ricordo genera rimozione e/o dissociazione e successivamente una serie più o meno grave e disseminata di sintomi, che si raggruppano intorno a tre

* Fino al paragrafo 1.7, questo capitolo rielabora un mio contributo già pubblicato in lingua inglese (de Rogatis 2022a). Come ho segnalato anche all'inizio della bibliografia, in questo e nei successivi capitoli le formule e i brani estratti da testi critici di cui non esiste allo stato attuale una versione edita in italiano sono stati tradotti da me. Per quanto riguarda invece i testi creativi di Hoffman, Kristof, in misura minima di Lahiri e di alcuni scrittori e scrittrici a loro connessi sono stati riportati sia in versione originale sia in traduzione.

1 Nel 1878, il neurologo tedesco Albert Eulenburg argomenta che il concetto di «shock psichico» è concettualizzabile in modo più appropriato come «trauma psichico» (van der Hart/Brown 1990: 1691).

2 A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, questa formula medico-legale viene usata in Inghilterra per definire i traumi psico-fisici causati dagli incidenti su ferrovia, il nuovo sistema di trasporti emblematico della modernità. Il monitoraggio di questa sindrome fu avviato a partire da un articolo apparso nel 1862 su «The Lancet», la rivista della British Medical Association (Luckurst 2008: 20-26).

grandi aree: «gli stati di sovraeccitazione, di intrusione e di restrizione» (Herman 2005: 54). Dal momento che l'evento è rimosso o dissociato, non può essere integrato nella memoria e nel linguaggio. Di conseguenza, i sintomi postumi non possono essere associati da chi li vive né al singolo evento traumatico né alla sua costellazione.

Già nel 1893, Breuer e Freud interpretano questa mancata integrazione come «un corpo estraneo, che deve essere considerato come un agente attualmente efficiente anche molto tempo dopo la sua intrusione» (Breuer/Freud 1967 [1893]: 178). Tra il 1895 e il 1897, Freud definisce poi il trauma come «Nachträglichkeit»: una «azione differita» dalla rimozione (Freud 1968 [1897]: 168): «troviamo dunque che viene rimosso un ricordo il quale è diventato un trauma solamente più tardi» (Freud 1977 [1895]: 256). L'«azione differita» ritorna continuamente, costringendo l'individuo a rivivere, nel differimento successivo e prolungato attraverso il tempo, innumerevoli sintomi di quella paura, inermità, costrizione e spaesamento. Il trauma si compone dunque di due diversi momenti: il primo è «l'impianto di qualcosa proveniente dall'esterno» e solo successivamente «la reviviscenza interna di questo ricordo» (Laplanche 2001: 1). Coniato dall'American Psychiatric Association nel 1980, il Post Traumatic Stress Disorder (PTSD) evidenzia in modo definitivo questo nucleo di temporalità tardiva e dislocata che caratterizza il trauma. Questa «tardività» (Campo 2018: 23-33) – un'altra traduzione della freudiana «Nachträglichkeit» – diventa il principio sregolatore di una identità umana strutturalmente postuma a sé stessa (ivi: 183).

La sua intensità oggettiva e soggettiva proietta il trauma fuori dalla linearità temporale (Laub 1992: 69), innestandosi così profondamente all'interno del funzionamento atemporale dell'inconscio. In una fase successiva e iterativa, esso si reinsedia però all'interno della cronologia come azione differita, vale a dire come «progressiva e distruttiva reazione fisica nel presente». Attraverso il sistema ormonale e nervoso, la «traccia», questa «espressione fisica, incarnata del trauma» (van der Kolk 2015: 25, 213), esercita un effetto di frammentazione e disgregazione sui parametri logico-casuali gestiti dall'emisfero sinistro del cervello. La «memoria traumatica» (ivi: 197-232) è quindi al tempo stesso atemporale e diacronica, si colloca fuori e dentro il tempo, muovendosi senza mediazioni da una dimensione estrema a una ordinaria.

Da questa doppia dinamica discendono tre paradigmi, che sono anche tre qualità specifiche della rappresentazione traumatica:

1) L'estrema intensità oggettiva e soggettiva del trauma e la sua conseguente iniziale fuoriuscita dalla cronologia sollecitano infatti la qualità «multidirezionale» della memoria traumatica. Secondo questa prospettiva multidirezionale, la «contemporaneità» del trauma è definibile come un «sistema filtrato» che «contemporaneamente rifiltra anche il sistema attraverso il quale sta percolando» (Connor 1999: 31).

2) La «contemporaneità» può, per un verso, esprimersi in un «trasferimento dinamico che avviene tra luoghi e tempi diversi durante l'atto del ricordo» (Rothberg

2009: 11), mentre per l'altro può sovrapporsi alla dimensione atemporale delle performance rituali classiche e contemporanee, dei passaggi liminali e iniziatici (Karanika/Panoussi 2020).

3) Ma se il trauma è contemporaneo (Connor 1999: 31) dal punto di vista strutturale, è invece tardivo da un punto di vista fenomenologico. Nella dinamica dell'azione differita, «ogni evento è in atto, compientesi più che compiuto» (Campo 2019: 186): ne consegue una costante rifrazione retrospettiva del significato. D'altro canto, sempre da questa prospettiva di tardività, poiché il trauma è «pienamente evidente solo in connessione con un altro spazio» (Caruth 1995: 8; Luckhurst 2008: 218), esso genera una slogatura spaziale oltre che temporale.

1.2 LE TRACCE DEL TRAUMA E LA CRIPTA

Queste dinamiche intrecciate di atemporalità, diacronia e contemporaneità non investono solo la percezione del tempo ma anche la qualità stessa dei sintomi e delle loro narrazioni, vale a dire le tracce del trauma impresse nel corpo e nella mente. Il trauma non può infatti esprimersi fintantoché non trova qualcosa che possa rappresentarlo, qualcosa che comunque si rivelerà ogni volta in forme e modi parziali, oscuri. In questa sfasatura temporale e cognitiva tra ciò che è accaduto e ciò che poi si manifesterà, il trauma si specifica come dispositivo allegorico. L'io percepisce qualcosa che rinvia a qualcos'altro, a ciò che di per sé non sarà però mai interamente comunicabile o ricostruibile nella sua totalità ma solo ipotizzabile per frammenti. La traccia del trauma è un segno perimetrato dal vuoto, una «lacuna»: «qualcosa resta, qualcosa che non è la cosa, ma un lembo del suo aspetto, della sua somiglianza» (Didi-Huberman 2005: 206). In quanto «impronta», la traccia esprime una ambigua «sopravvivenza»: è «qualcosa che ci parla sia del *contatto* (il piede che sprofonda nella sabbia) sia della *perdita* (l'assenza del piede nella sua impronta); qualcosa che esprime sia il contatto della perdita sia la perdita del contatto» (Didi-Huberman 2009: 15).

La traccia del trauma è una estensione del «conosciuto non pensato» (Bollas 2018): «la serie di disposizioni ereditarie che costituiscono il vero Sé», «una forma di conoscenza che, ovviamente, non è stata pensata, anche se è già presente nella vita del neonato che porta con sé questa conoscenza a mano a mano che percepisce, organizza, ricorda e usa il mondo degli oggetti» (Bollas 2021: 5-6). Proprio a causa di questo vincolo enigmatico con una architettura dell'io invisibile e tuttavia estremamente strutturante, le tracce del trauma sono presenze estranee che richiamano però in qualche modo a una remota intimità: «familiari in quanto conosciute arcaicamente, esse sono sconosciute perché fuori dalla rappresentazione» (Campo 2019: 176). La dinamica del familiare percepito come estraneo o dell'estraneo in qualche modo familiare è proprio alla base dell'etimo tedesco del «perturbante»: ciò che essendo «Unheimliche» è solo apparentemente «l'antitesi di *heimlich* [da *Heim*, casa], *heimisch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale» (Freud 1991 [1919]: 271). Secondo Freud, in realtà, l'antitesi non è così netta

e nasconde invece una commistione tra i due contesti. Per questa ragione egli definisce il perturbante come «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare» (ivi: 270).

Le tracce più o meno incandescenti, più o meno perturbanti del trauma sono sintomi slegati dalla loro origine, rimossi o dissociati da essa, autoalimentati e moltiplicati dalla loro stessa coazione a ripetere (Foster 1996: 132). Se la traccia del trauma è ciò che ritorna in forma lacunosa, enigmatica, perturbante, ma anche persecutoria, assillante, non inscrivibile nel linguaggio e nel suo *logos*, allora la traccia del trauma è uno spettro. Secondo Abraham e Torok, infatti, «il fantasma delle credenze popolari non fa dunque altro che oggettivare una metafora che lavora nell'inconscio: il seppellimento *nell'oggetto* di un fatto inconfessabile». In questa prospettiva, «non sono i trapassati che vengono ad assillarci, ma le lacune lasciate in noi dai segreti degli altri» (Abraham/Torok 2009 [1987]: 371, 370). Al centro del discorso dei due psicoanalisti, c'è uno spazio elettivo del fantasma traumatico e persecutorio intergenerazionale: la «cripta» o «tomba segreta», che si insedia nel «soggetto criptoforo» quando «il segreto vergognoso è appartenuto a un oggetto che svolgeva la funzione di *ideale dell'io*» (ivi: 260). È importante sottolineare che il segreto mal seppellito nella cripta non è assimilabile all'introiezione e neanche al ritorno del represso ma solo alla «incorporazione», qualcosa di molto più arcaico e meno elaborato (ivi: 252-268). «L'incorporazione» è qualcosa di esplicitamente connesso alla metafora di Breuer e Freud del trauma come elemento estraneo introiettato (cfr. 1.1). I processi di interrimento del fantasma persecutorio sono definibili attraverso il repertorio linguistico dei «*criptonimi*»: «parole che nascondono», «in virtù della loro allusione ad un significato estraneo ed occulto» (Abraham/Torok 1992 [1976]: 129-130).

1.3 LO SPETTRO E LA STORIA

La dinamica intergenerazionale dello spettro immette il trauma in una cornice storica, che Derrida mette nel 1993 in modo esplicito al centro del suo *Spettri di Marx*. Pur essendo profondamente influenzato dalla ricerca di Abraham e Torok, Derrida si distanzia dalla loro idea di un'incorporazione dello spettro da sanare con la terapia psicoanalitica. All'interno della sua spettralità positiva, il revenant della grande Storia può essere valorizzato proprio per la sua temporalità persecutoria, che destabilizza gli orizzonti ideologici neoliberalisti della fine del Novecento.

La «politologia del trauma» fonda una «*hantologie*»: una «logica della *hantise*» (Derrida 1994: 125, 18), dell'ossessione (ma anche della frequentazione spettrale di un luogo). Laddove in francese il neologismo «*hantologie*» gioca con la parola 'ontologia' rovesciandone l'assolutezza. Lo spettro di cui si discute è quello del marxismo. In seguito al collasso dell'Unione sovietica – conclusosi nel 1991 – e alla eclissi del suo potere geo-politico, il marxismo è stato infatti frettolosamente dichiarato estinto.

Venendo però mal sotterrato dalle retoriche del capitalismo trionfante,³ esso ritorna come «*revenant*» – termine appositamente preservato nella traduzione italiana, in quanto etimologicamente «legato alla ripetizione e al ritorno» –, spettro di «un lutto interminabile, di fatto e di diritto» (ivi: 221, 125). Esso insiste infatti nell'implicarsi e nel riproporsi ossessivamente nei tanti punti ciechi della storia contemporanea, attraverso l'«usura nell'espansione, nella crescita stessa, cioè nella mondializzazione del mondo» (ivi: 101).

Lo spettro del marxismo è quindi una «anacronia», che si manifesta come «disgiuntura nella presenza stessa del presente», nella «non-contemporaneità a se stesso del tempo presente», nella «radicale intempestività» (ivi: 36). Recuperando Benjamin e la sua lettura antistoricista del materialismo storico, Derrida propone una «spettrologia». Da questa prospettiva, l'energia ritornante di questo «*revenant*» destabilizza il tempo a una dimensione del neoliberismo, mettendo così in discussione la sua presunta autosufficienza e, di conseguenza, la sua egemonia (ivi: 136). La sua eredità riorienta il presente verso il futuro: è ciò che «non può che venire da ciò che non è ancora arrivato» (ivi: 245). Questa filosofia della Storia traumatica e aporetica apre a progetti che, a partire dal trauma, sanno interrogare le soggettività sommerse, le comunità ammutolite, le potenzialità oscurate. Sono visioni del nuovo millennio anche alternative a quelle dello stesso decostruzionismo di Derrida.

1.4 LA STORIA E L'ARCHIVIO SPETTRALE

Nel tentativo di mettere ulteriormente a fuoco questa filosofia della Storia traumatica contemporanea, Derrida ritorna in *Mal d'archivio* sulla «hantologie» e sulla spettralità. Esse sono associate questa volta all'archivio, figura decisiva della memoria individuale e collettiva, e alla sua intermittente capacità di elaborare «i disastri che segnano questa fine di millennio» (Derrida 1996: 1).

Secondo Derrida, «l'archivio lavora sempre e *a priori* contro se stesso» (ivi: 19) manifestando una triplice vocazione profonda ad autocancellarsi nell'atto stesso in cui vuole perpetuarsi.

Per quanto riguarda il primo aspetto, gli archivi nascono nella modernità come figure storiche di conservazione ma anche come figure giuridiche e politiche di omissione. Infatti «non c'è nessun potere politico senza controllo dell'archivio, se non della memoria» (ivi: 11n). Da un punto di vista etimologico, l'archivio è infatti il «cominciamento» e il «comando», «là dove si esercita l'autorità, l'ordine sociale» (ivi: 7), perché il suo scopo è anche quello di esercitare «un potere sul documento, sulla sua detenzione, sulla sua ritenzione o interpretazione» (ivi: 1). In quanto forma istituzionale e politica, l'archivio rischia potenzialmente di esaurirsi in questa

3 Derrida contesta in particolare il teleologismo neoliberista di Francis Fukuyama e del suo *The End of History and the Last Man*, pubblicato nel 1992 (Derrida 1994: 67, 75-99).

dimensione normativa del suo etimo.

Per quanto riguarda il secondo aspetto, anche in quanto forma storica di conservazione, l'archivio rischia di perdere proprio ciò che preserva. Essendo strutturalmente «ipomnestico» (ivi: 19), esso si fonda sul poter memorizzare, duplicare, riprodurre, imprimere. Ma quando l'inventario e il catalogo diventano atti fini a loro stessi, la forza magmatica e singolare delle tracce stoccate si estingue, e subentra l'amnesia.

Per quanto riguarda infine il terzo aspetto, l'ultimo convergente movimento di disattivazione dell'archivio arriva poi proprio dalla memoria traumatica e dal suo istinto di morte. Come sottolinea Caruth (2013: 77), psicoanalisi e storia condividono una analoga spinta verso la «figura archivistica». Nella memoria traumatica come nella storia, l'archivio è costituito non solo da eventi che servono a conservare la memoria degli eventi stessi, ma anche da eventi che, proprio perché traumatici, vengono distrutti e/o distruggono quella stessa memoria. Secondo Caruth, «nel processo di iterazione e cancellazione, questi ricordi [...] non *rappresentano* ma piuttosto *mettono in scena* la storia: *fanno* la storia anche cancellandola». L'azione differita è «qualcosa che ritorna ma ritorna anche per cancellare il suo passato, ritorna come qualcosa di diverso da ciò che si potrebbe mai riconoscere» (ivi: 78, 87). Secondo Laub, esiste infatti un nesso molto forte tra «l'istinto di morte» e la cancellazione della conoscenza: «il non sapere è piuttosto un rifiuto attivo, persistente, violento; una cancellazione, una distruzione della forma e della rappresentazione» (Laub 1992: 79).

Ma se la memoria traumatica collabora al processo di distruzione dell'archivio, le tracce del trauma vanno invece nella direzione opposta: ne riattivano il significato più profondo. Esse sono «una impronta più arcaica», «un'impronta ogni volta singolare» (Derrida 1996: 125): quella «unicità della stampante-stampata, dell'impressione e dell'impronta, della pressione e della sua traccia, *nell'istante* unico in cui esse non si distinguono ancora l'una dall'altra» (ivi: 127). Queste tracce sono materiali traumatici «dissimulati o distrutti, interdetti, deviati, «rimossi» contenuti negli «*archivi del male*», recipienti metaforici e liminali di verità storiche allo stato latente. La potenziale sopravvivenza delle tracce e della loro verità traumatica rende ogni archivio «*spettrale*»:

La struttura dell'archivio è spettrale. Lo è a priori: né presente né assente «in carne e ossa», né visibile né invisibile, traccia che rinvia sempre a un altro il cui sguardo non potrebbe essere incrociato (ivi: 1, 110).

Seppellita e silenziata, la «verità spettrale» è infatti una verità latente che, in determinate e nuove circostanze individuali e storiche, arriva a manifestarsi: è una *hantologie* creativa in grado di recuperare ciò che la verità «materiale», stoccata

nell'archivio ipomnestico, può avere disattivato o rimosso (ivi: 113-114).⁴

Gli «*archivi del male*» sono una latenza che matura e si manifesta grazie al «*mal d'archivio*» (ivi: 1, 118): «un sintomo, una sofferenza, una passione» (ivi: 3). Il mal d'archivio si manifesta nelle due tendenze opposte e complementari alla delimitazione e alla dispersione. Se, per un verso, gli archivi ipomnestici esprimono la prima tendenza alla delimitazione e dunque catalogano, duplicano e infine rinchiudono le tracce in un qualche supporto tecnologico, per l'altro gli archivi del male sollecitano la seconda, quella dispersiva, perché fanno venire alla luce e disseminano le tracce traumatiche. Quando le due tendenze si completano e si alternano, il mal d'archivio innesta potenzialmente la «verità spettrale» degli archivi del male nella «verità materiale» degli archivi ipomnestici, costringendo questi ultimi a una continua revisione e riformulazione.

Questo innesto garantisce la «politica dell'archivio», vale a dire «la partecipazione e l'accesso all'archivio, alla sua costituzione e alla sua interpretazione» (ivi: 11n): una vera e propria verifica sia dei poteri istituzionali sia delle riserve di democrazia di un sistema politico. La memoria collettiva si fonda quindi sul doppio regime dei due archivi, quelli ipomnestici e quelli del male. Solo l'innesto tra il primo e il secondo archivio, tra l'istituzione collocata in superficie e le tracce sotterranee e/o cancellate garantisce alla memoria collettiva un rinnovamento continuo del suo significato e del suo potere di aggregazione.

1.5 LA MODERNITÀ E IL TRAUMA CULTURALE

Il trauma è «congeniale e costitutivo della modernità» (Micale/Lerner 2001: 10). In questa ampia area storica, infatti, l'estensione e l'intensità verticale e orizzontale delle trasformazioni hanno di gran lunga sopravanzato analoghe dinamiche di altri periodi storici: «tanto per estensione che per intensità, le trasformazioni legate alla modernità appaiono più profonde della maggior parte dei mutamenti avvenuti nelle epoche precedenti» (Giddens 1994: 18-19). Molto più di altri periodi storici, la modernità è segnata dal susseguirsi di eventi traumatici di massa come rivoluzioni, mutazioni antropologiche radicali (per esempio, industrializzazione, inurbamento e migrazioni), guerre mondiali, connessi genocidi e infine pandemie.

Come ho già evidenziato all'inizio di questo capitolo, la parola trauma ha subito uno spostamento dal fisico allo psichico solo nell'Ottocento ed è quindi profondamente connessa allo shock della modernità. Questa dimensione traumatica è infatti inaugurata da due rivoluzioni, da profonde discontinuità e da dinamiche di «disaggregazione [...] dei rapporti sociali dai contesti locali di interazione» cui consegue «il loro ristrutturarsi attraverso archi di spazio-tempo indefiniti» (ivi: 31).

4 La distinzione di Derrida tra le due verità riprende quella freudiana tra «verità storica» e «verità materiale» enunciata in *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*.

Fare la storia della modernità significa quindi in larga misura fare la storia di alcuni grandi traumi, che dal nazionale travasano nella dimensione coloniale, postcoloniale e transnazionale. Essendo però lo stesso statuto della modernità ancora estremamente aperto e discusso, tale incertezza epistemologica investe anche la posizione del trauma all'interno della nostra consapevolezza storica.

Una filosofia della storia e un metodo storiografico che vogliano intercettare e includere la verità spettrale dovranno essere quindi ripensati innestando le due tendenze complementari del «*mal d'archivio*». Ma l'innesto tra i due archivi è una conquista ancora molto precaria dei paradigmi storici. Sono in tal senso estremamente illuminanti le ricostruzioni di alcuni snodi storici del trauma proposti da Herman, Van der Kolk e Alexander a partire da metodi e prospettive tra loro anche molto diverse.

I contributi di Herman e Van der Kolk – entrambi nati in ambito clinico, da decenni di terapia e scambio con i pazienti – convergono nel ricostruire quattro grandi «archivi del male»: l'isteria femminile tardo-ottocentesca, le nevrosi della Prima Guerra mondiale e della Guerra americana in Vietnam e la violenza sulle donne, emersa durante gli anni Settanta grazie ai Movimenti di liberazione femminili. Secondo Herman (2005: 19), queste quattro fasi traumatiche compongono una «storia dimenticata» di «amnesia intermittente»: una moltiplicazione collettiva della memoria traumatica individuale e dei suoi processi distruttivi. Questa «storia dimenticata» deflagra e si ritira ciclicamente dalla scena del mondo, in base a una dinamica virale di emersione e sparizione estesa fino alla pratica sociale del «mancato riconoscimento dell'esistenza reale del trauma» (van der Kolk 2015: 219). Per un verso, Herman sottolinea il fatto che «il campo della ricerca [...] è stato periodicamente dimenticato e periodicamente deve tornare a essere oggetto di nuove ricerche» (2005: 19). Per l'altro, van der Kolk argomenta che la rimozione collettiva delle nevrosi traumatiche dei soldati tedeschi sopravvissuti alla Prima Guerra mondiale è stata un ingrediente importante della ascesa del nazismo (2015: 213-218). In questo modo, lo psichiatra ha implicitamente individuato la spettralità di una assenza di riconoscimento che ha generato la successiva presenza di una catastrofe storica.

Da un punto di vista sociologico, Alexander ha invece insistito sulla costruzione clamorosamente postuma del trauma storico della *Shoah*. Esso si profila come caso esemplare di «trauma culturale»: un riconoscimento che si genera solo quando «i gruppi sociali, le comunità nazionali e, talvolta, intere società non solo identificano sul piano cognitivo l'esistenza e l'origine della sofferenza umana ma possono anche farsi carico di una significativa parte di responsabilità al suo riguardo». Da violenza subita da uno specifico gruppo sociale, la *Shoah* si è trasformata infatti solo a partire dagli anni Sessanta in «simbolo universale di sofferenza umana e depravazione morale» (Alexander 2018: 35, 73). Prima di questo riconoscimento, cui contribuì in modo decisivo il processo israeliano ad Eichmann, nel 1961, la persecuzione e lo sterminio degli ebrei sono stati per più di due decenni componenti secondarie del

grande quadro storico. Negli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra mondiale, inoltre, i singoli sopravvissuti sono stati spesso visti «come una massa, o più spesso come una accozzaglia disordinata, impietrita, umiliata e maleodorante» depersonalizzandone così ulteriormente l'umanità già anonimizzata dai lager (ivi: 79).

L'innesto tra i due archivi presuppone quindi «una griglia interpretativa da cui tutti i “fatti” del trauma ricevono una mediazione emotiva, cognitiva e morale» (ivi: 83). La variabilità di queste griglie dipende prima di tutto dalla mobilità ed eterogeneità delle memorie collettive generate dalle diverse culture nazionali. Al tempo stesso, però, questa variabilità nazionale delle memorie collettive è compensata da una loro potenziale omogeneità transnazionale, generata dal linguaggio visivo e mediatico e dal suo forte potere empatico (Landsberg 2004: 3; cfr. 1.6).

1.6 LA SITUAZIONE ESTREMA, LA POSTMEMORIA E LA MEMORIA PROTESICA

La categoria della postmemoria nasce per definire le varie forme di immaginario e di narrazione dei figli che si trovano a metabolizzare la «situazione estrema» (Bettelheim 1988: 24) dei propri genitori ebrei, sopravvissuti al genocidio della Seconda Guerra mondiale. Nella dimensione della *Shoah*, non rientrano solo le varie forme di tortura e assassinio subiti da sei milioni di ebrei morti nei lager nazisti. Fanno parte del panorama del genocidio anche i traumi dei sopravvissuti ai campi di concentramento come pure quelli degli ebrei vissuti per anni in clandestinità, per evitare la deportazione. Sulla scorta della propria stessa esperienza di deportato nei lager, lo psicoanalista Bruno Bettelheim definisce la «situazione estrema» come «un insieme di condizioni in cui i meccanismi adattativi e i valori di un tempo non sono più validi, e anzi alcuni di essi possono addirittura mettere in pericolo la vita che avevano lo scopo di proteggere». Nelle situazioni estreme, «ci troviamo [...] spogliati di tutto il nostro sistema difensivo e scaraventati di nuovo sul fondo, e per risalire dobbiamo costruirci un nuovo insieme di comportamenti, valori e modi di vivere adatti alla nuova situazione» (ivi: 24-25). Per sopravvivere, l'individuo deve fare proprio almeno in parte questo nuovo sistema di vita: diventa necessario vivere dissociandosi dai propri atti. All'interno della «situazione estrema», si verifica quindi una profonda disgregazione delle identità e dei valori (ivi: 36, 73-79). Una volta usciti dai lager o dalla clandestinità, la maggior parte dei sopravvissuti cerca di ripristinare la propria personalità preesistente, mettendo in atto un'ulteriore dissociazione dal trauma vissuto: un sistema di denegazione che perdura molto oltre il contesto di emergenza, spesso per tutta la vita restante. Come sottolinea Bettelheim, «la loro integrazione è piuttosto precaria e incompleta, in quanto viene negato l'accesso a un gruppo importante di sentimenti, e la personalità è in una certa misura svuotata dall'energia necessaria per affrontare realisticamente la vita, giacché tale energia viene spesa per mantenere in atto la rimozione e la negazione» (ivi: 41).

L'immaginario è tramandato attraverso una forma di memoria rimossa e quindi non integrata nell'assetto psichico: una memoria traumatica, dalle forme ellittiche, visive, sempre spostate rispetto al fuoco centrale di una narrazione. Il trauma non elaborato produce un complesso repertorio di sintomi, che si estende anche alla generazione successiva, ai non ancora nati. La scrittrice translingue Eva Hoffman, che sarà al centro del quarto capitolo di questo libro, propone la formula di «postgeneration» (Hoffman 2004: 9) per definire questa seconda generazione nata dai sopravvissuti, di cui lei stessa fa parte. La postmemoria è quanto indirettamente arriva ai figli della memoria traumatica dei genitori sopravvissuti: «non ricordi ma emanazioni di esperienze di guerra che continuano a prorompere in lampi di immagini; nella ripetizione frammentata di sequenze impreviste» (Hoffman 2004: 9).

Sulla scia di Abraham e Torok, molte ricerche hanno usato gli strumenti del trauma intergenerazionale per raccontare l'eredità traumatica e non esplicitamente verbalizzata trasmessa dagli ebrei sopravvissuti ai lager nazisti e alla *Shoah* ai loro figli, le seconde generazioni. Tra queste ricerche, si impongono in particolare quelle di Hirsch associate alla sua categoria centrale, la «postmemoria»: «una struttura di ritorno intergenerazionale e transgenerazionale della conoscenza traumatica e dell'esperienza incarnata». La parola postmemoria definisce «la relazione tra ciò che la "generazione dopo" sopporta e il trauma personale, collettivo e culturale di chi è venuto prima» (Hirsch 2012: 5-6). Questa relazione è incarnata in esperienze che la seconda generazione «ricorda solo attraverso il significato di storie, immagini e comportamenti tra i quali è cresciuta» (ivi: 6). La traduzione del trauma in immagini e/o racconto cinematografico può creare inoltre una «memoria protesica»: un repertorio di «memorie impiantate» e «memorie sensoriali prodotte da un'esperienza di rappresentazioni mass-mediate» (Landsberg 2004: 20). Post-memoria e memoria protesica sono due varianti decisive del travaso del trauma dai confini individuali a quelli familiari, e infine a quelli pubblici e transnazionali.

1.7 IL TRAUMA INSIDIOSO E CUMULATIVO E LE MINORANZE

Negli archivi del male covano allo stato latente sia i macro-traumi o traumi culturali connessi ai grandi quadri storici – le guerre civili, le pulizie etniche, i genocidi, le distruzioni coloniali e postcoloniali delle comunità culturali, le guerre mondiali, gli stupri di guerra, le pandemie, le catastrofi nucleari ed ecologiche – sia i micro-traumi, nascosti e mimetizzati nelle pieghe dell'ordinario.

Il micro-trauma ha la sua origine nelle dinamiche traumatiche degli eventi sociali, che includono anche le esperienze relazionali negative meno estreme. Le ricerche psicoanalitiche, psichiatriche e neuro-cognitive convergono sul fatto che le «perdite affettive» come «la fine di una relazione importante oppure la perdita della propria casa» (Moskowitz *et al.* 2019: 17) possono avere, per esempio, a seconda del contesto sociale e intra-psichico notevoli potenzialità traumatiche. Più in generale, «anche

gli eventi che non implicano un pericolo per la propria vita ma che comportano la perdita e il tradimento da parte di una figura di riferimento aumentano il rischio di traumatizzazione» (ivi: 15).

Grazie alla categoria del «trauma insidioso» («insidious trauma»), elaborata da una prospettiva femminista, questa grande area del micro-trauma relazionale è stata più adeguatamente messa a fuoco. Il trauma è «insidioso» quando è correlato a «effetti traumatogeni dell'oppressione che pur non essendo ad un dato momento necessariamente violenti o minacciosi in modo esplicito per il benessere fisico, esercitano violenza sull'animo e sulla mente» (Root in Brown 1995: 107). Si tratta di una categoria inclusiva perché sottolinea «come le nostre immagini del trauma siano state ridimensionate e costruite all'interno delle esperienze e delle realtà dei gruppi dominanti» (Brown 1995: 102). Da un punto di vista fenomenologico, il trauma insidioso si innesta su una dinamica cumulativa, e cioè su quelle fratture che manifestandosi «silenziosamente e invisibilmente nel corso dello sviluppo [...], si radicano gradualmente nei tratti specifici di una struttura caratteriale [...] e raggiungono la configurazione del trauma solo cumulativamente e in modo retrospettivo» (Kahn 1974: 47). Dal momento che «di norma, gli effetti del trauma insidioso sono cumulativi e sono diretti verso alcune tipologie di persone» (Root 1992: 240), essi esprimono anche una qualità specifica della sofferenza, connessa a dimensioni di genere, sociopolitiche e transgenerazionali. La dinamica del «trauma insidioso» si estende infatti dalla singola persona a una rete di individui, materialmente connessi da una appartenenza etnica, razziale di genere, e/o da una storia di marginalità e discriminazione:

Il trauma insidioso è solitamente associato allo stato sociale di un individuo che viene svalutato perché una caratteristica intrinseca alla sua identità diverge dalla norma prestabilita da chi detiene il potere, ad esempio in termini di genere, colore, orientamento sessuale, abilità fisica (Root 1992: 240).

Come ha sottolineato Craps (2013: 2), la prospettiva interculturale, postcoloniale e migratoria è quindi fondamentale per de-universalizzare la categoria del trauma e per ampliare la visibilità dei soggetti traumatizzati come altri non occidentali.

Dall'insieme di queste prospettive, macro-trauma e micro-trauma risultano quindi storicamente intrecciati. Nella ricognizione clinica e nell'immaginario, la loro interdipendenza destabilizza inoltre il sistema binario che contrappone pubblico e privato, mondo esterno e interiorità, maschile e femminile. Da un punto di vista clinico, per esempio, si registra una forte convergenza tra i sintomi delle stuprate e dei reduci dalla guerra in Vietnam. Queste due ben diverse tipologie traumatiche sono collegate, in realtà, da una analogia patologica, che rinvia a uno sconfinamento di genere del trauma (Herman 2005: 48-49). Un'altra esemplare complementarità del trauma sta nei due nuclei originari della emersione del trauma nella modernità (cfr. 1.1 e 1.5). Il mondo intimo teatralizzato dalle isteriche alla fine dell'Ottocento e il mondo sovraesposto delle trincee della Prima Guerra Mondiale sono in realtà

complementari. Nel momento in cui le patologie isteriche teatralizzano la violenza del mondo patriarcale, l'acronia storicamente introflessa e iper-soggettiva dei destini femminili si impiglia negli ingranaggi della storia moderna. Al polo opposto, le nevrosi traumatiche dei reduci travasano il tempo apparentemente solo estroflesso e iper-oggettivo della Guerra nel mondo inconscio. La complementarità è poi anche un cortocircuito, dal momento che «l'isteria è la nevrosi di combattimento della guerra tra i sessi» (Herman 2005: 49).

L'intersezionalità del «trauma insidioso» e l'intreccio di macro-trauma e micro-trauma sono decisivi per evitare l'infinita diluizione del trauma e per distinguere la «perdita», intesa come fenomeno storico, dall'«assenza» come forma trans-storica di mancanza (LaCapra 2001: 64). Un evento diventa traumatico a seconda del complessivo grande quadro storico contemporaneo e intergenerazionale, della struttura psichica e delle condizioni economiche, sociali e culturali di ciascun individuo. E dunque non tutto genera trauma in tutti.

D'altro canto, l'intersezionalità del «trauma insidioso» e l'intreccio di macro-trauma e micro-trauma sono decisivi anche per contestare l'appiattimento del trauma sul dato unicamente esteriore ed eccezionale. Nelle cinque edizioni del DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders), pubblicate dall'APA (American Psychiatric Association) tra il 1952 e il 2013, la definizione di trauma psichico varia continuamente e necessariamente, proprio a causa della messa a fuoco variabile e continua dei due poli soggettivi e oggettivi, psichici e sociali. Nell'ambito di questa significativa e necessaria trasformazione, si delinea tuttavia nell'ultimo decennio anche una riduzione del dato soggettivo (la «emotional response») e una tendenza a identificare il trauma come dato violento incontrovertibile ed eccezionale (Moskowitz *et al.* 2019: 16-17). Secondo quanto stabilito nella quinta e ultima edizione del DSM, risalente al 2013, si ascrivono infatti alla categoria del trauma soltanto «morte effettiva o minacciata, lesioni gravi o violenza sessuale» sperimentate in prima persona oppure come in qualità di testimoni (Apa 2013: 271). Questa attuale tendenza neo-positivistica del DSM rischia quindi di oscurare la quota maggioritaria e socialmente rilevante del «trauma insidioso».

1.8 I TRAUMI DELLA MIGRAZIONE

Per capire i traumi della migrazione, bisogna entrare in relazione con le specifiche culture d'origine di chi emigra. Ogni immigrazione è determinata dall'emigrazione, e dunque dalle radici antropologiche e culturali dell'immigrato (Sayad 2002: 12; cfr. *infra*). Come due facce della stessa medaglia, «l'emigrazione e l'immigrazione rinviano reciprocamente l'una all'altra e la conoscenza dell'una si estende necessariamente alla conoscenza dell'altra» (*ivi*: 169). Un'altra variabilità è quella delle tipologie di migrazione (per esempio, «immigrazione di lavoro» e «immigrazione familiare»; Sayad 2002: 93-102) cui si aggiunge l'eterogeneità delle politiche e culture migratorie

esprese dai diversi Stati-Nazione che accolgono gli immigrati. La parola «flussi», connessa ai fenomeni migratori, rinvia proprio a questa dimensione liquida, variabile, sfuggente delle dinamiche migratorie (De Micco 2019: 52).

Le tipologie dei traumi si differenziano anche in relazione ai contesti drammatici all'origine della migrazione. Tali contesti possono più o meno moltiplicare i loro effetti violenti, persecutori e discriminanti sui rifugiati a seconda delle risorse socio-economiche, comunicative e linguistiche messe in campo e della tipologia di migrazione (se singola, se di coppia, se legata ad un nucleo familiare o ad un gruppo di riferimento, se parte o meno di una catena migratoria), incrociate con l'età, con il genere, con gli eventuali orientamenti lgbt, con le appartenenze nazionali, etniche, razziali e religiose.

Nella nostra contemporaneità, il trauma della migrazione ha assunto caratteri di estrema emergenza, dovuti al fatto che negli ultimi dieci anni la precarietà del quadro geopolitico è aumentata in maniera esponenziale. Di conseguenza, i profughi – una delle categorie più vulnerabili del quadro migratorio – sono più che raddoppiati passando dai 41 milioni del 2010 agli 82,4 milioni del 2022, di cui più della metà sono sfollati all'interno del proprio stesso Paese (Global Trends 2022). In questo quadro, non aumentano solo i numeri percentuali delle migrazioni di massa ma anche la qualità traumatica di queste diaspore, che si dispiega e si cumula in un arco di tempo molto variabile e stratificato, perché include il tempo della crisi nel Paese d'origine, quello del viaggio clandestino o autorizzato, e quello dell'arrivo e dell'insediamento transgenerazionale nel Paese o nella regione d'accoglienza (Schouler-Ocak 2015).

Le indagini statistiche preesistenti a questo ultimo decennio già segnalavano che la maggioranza dei rifugiati e dei richiedenti asilo era in condizioni psico-fisiche critiche quando arrivava nei Paesi di accoglienza, e che le percentuali di disordini da Ptsd erano dieci volte più alte tra i rifugiati e i richiedenti asilo al loro arrivo rispetto alla popolazione del Paese di accoglienza (Fazil *et al.* 2005, Crumlish/O'Rourke 2010). Le precarie situazioni di accoglienza e le procedure burocratiche dell'eventuale riconoscimento di status, quasi sempre labirintiche, non fanno poi altro che aumentare i disordini psichici o psichiatrici (Laban *et al.* 2008). Molte ricerche segnalano inoltre che questi meccanismi traumatici hanno un effetto di lunga durata, tale da segnare la cornice stessa della nuova vita nel Paese di accoglienza (Bhugra *et al.* 2014).

Sulla base di questi dati, non deve quindi stupire se la storia delle migrazioni nella modernità è stata spesso anche una storia psichiatrica, nella quale cioè gli inevitabili sintomi traumatici sono stati patologizzati dalla scienza medica dei Paesi di accoglienza arrivando a teorizzare una equiparazione tra malattia mentale e migrazione. Tra Ottocento e Novecento, il disadattamento degli emigrati viene infatti ricondotto da una certa psichiatria eugenetica, di area europea e statunitense, ad una affinità elettiva con la malattia mentale. Un'eredità degenerata e/o una tara etnica sarebbero quindi la causa dell'emigrazione, arrivando a spingere gli individui con squilibri più o meno conclamati a lasciare il proprio Paese e a incarnarsi nella figura

del «migrante alienato» (Frigessi Castelnuovo/Risso 1982: 71-102, 79). Tra Europa e Stati Uniti, il pregiudizio psichiatrico ha costituito un vero e proprio paradigma, che «negli emigrati indicava i portatori degenerati e pericolosi del disordine mentale, della follia, della trasgressione alla norma della salute e della produttività» (ivi: 101).

Un immenso travaso di popolazione, l'esodo più grande che la storia moderna abbia conosciuto, lo sfruttamento dell'esercito industriale di riserva che nasce dall'abbandono delle campagne europee e dal dislivello mondiale tra paesi sottosviluppati e paesi industrializzati, vengono spiegati con bella semplicità quale risultato di personalità costituzionalmente malate (ivi: 82).

Questo incredibile distorsione storica ci dice quindi che, per capire il trauma migratorio e per esorcizzare il rischio di letture deterministe e di conseguenti derive razziali, è necessario avere una visione multiculturale e comparativa delle differenze antropologiche e delle disuguaglianze storiche tra nazioni e continenti.

Le storie di translinguismo e di migrazione delle cinque autrici analizzate in questo libro sono collocate cronologicamente prima e durante l'emergenza migratoria degli anni Duemila, e si pongono come un repertorio rappresentativo del nuovo alfabeto globale della sopravvivenza. Qui di seguito enucleo quindi alcuni aspetti del trauma migratorio, che serviranno poi come chiavi di lettura dei cinque testi in esame. Questi aspetti sono quindi relativi, sono cioè in relazione a questi specifici testi e alla loro variabilità ermeneutica, ma non sono relativisti. Per un verso, infatti, come ho già sottolineato all'inizio di questo paragrafo, il trauma migratorio non va mai essenzializzato, perché dipende da molte variabili pragmatiche e da diverse coordinate culturali. Per un altro verso, tuttavia, queste variabilità e specificità non sono indecifrabili o indefinibili o irrelate. Al contrario, esse possono essere via via enucleate in alcune costellazioni significative, in particolare a partire dall'immaginario translingue delle persone coinvolte nei processi migratori.

Per questo insieme di ragioni, le migrazioni vanno viste come «un fatto sociale totale»:

L'immigrazione è un fatto sociale totale [...], parlare dell'immigrazione è parlare della società nel suo insieme, nella sua dimensione diacronica, cioè in una prospettiva storica [...], e anche nella sua dimensione sincronica, cioè dal punto di vista delle strutture presenti nella società e del loro funzionamento (Sayad 2008: 15).

Un altro importante olismo sta nell'interdipendenza tra Paese di emigrazione e Paese di immigrazione, dal momento che l'uno travasa nell'altro attraverso lo spostamento fisico dell'emigrato/immigrato:

Immigrare è immigrare con la propria storia (perché l'immigrazione è essa stessa parte integrante di quella storia), con le proprie tradizioni, i propri modi di vivere, di sentire, di agire e di pensare, con la propria lingua, la propria religione così come con tutte le altre strutture sociali, politiche, mentali della propria società, poiché le prime non sono che l'incorporazione delle seconde, in breve della

propria cultura (Sayad 2002: 12).

A sua volta, l'interdipendenza tra immigrazione ed emigrazione può generare una «doppia assenza» della persona emigrata/immigrata: una assenza che si disloca cioè sia nel Paese di emigrazione come effettiva non presenza e sia nel Paese di immigrazione come presenza estranea, e dunque spettrale. Come è stato già sottolineato, «l'emigrazione è [...] una esperienza di lutto, un'esperienza di morte che si esprime in primo luogo nella rescissione dei legami costitutivi della personalità del migrante»:

Partire è anche far morire gli altri, per lo meno simbolicamente, e al tempo stesso esporsi al pericolo della perdita di sé (Frigessi Castelnuovo/Risso 1982: 186).

Si tratta quindi di una chiave complessiva che rinvia all'«estraneità al domestico» di Bhabha (cfr. 2.II.3). Anche la presenza nel Paese di immigrazione è infatti fantasmatica, a causa della riduzione e auto-riduzione dell'immigrato a pura funzione lavorativa e a causa della sua frequente privazione dei diritti, in forme parziali o totali (ivi: 388-389):

Assenza all'estero (e laggiù presenza straniera), dunque assenza necessariamente *provvisoria* che deve essere giustificata da una qualche ragione esterna a sé: assenza per motivi di lavoro e totalmente subordinata al lavoro (ivi: 169).

Un'altra metafora illuminante è quella dell'immigrato che rischia di ritrovarsi metaforicamente «a mezza parete», vale a dire nella stessa condizione sospesa e incerta in cui si trova «un alpinista in pericolo aggrappato alla parete [*di roccia*] nell'impossibilità di scendere e di salire» (Frigessi Castelnuovo/Risso 1982: 2, 188). Come l'alpinista ormai molto distante dal suo punto di partenza ma non ancora in vista di quello di arrivo, così l'immigrato rischia di sentirsi pericolosamente esposto ed eternamente in transito tra il Paese di origine e quello di accoglienza:

I nuovi valori ormai assunti premono sempre più fortemente sui vecchi, ma questi valori vecchi agiscono ancora: non si può sopravvivere senza mantenere vivo dentro di sé il proprio passato e al tempo stesso senza valorizzare il proprio presente, che contiene anche il futuro (ivi: 188).

La «doppia assenza» è alla base di una postura fisica più volte sottolineata negli studi sul trauma migratorio. Essa si definisce come postura «*déplacée*», di un corpo «fuori posto» (Sayad 2002: 373). Una rappresentazione fantasmatica che ha non pochi punti di contatto con la figura del «soggetto criptoforo» elaborata da Abraham e Torok (cfr. 1.2) e con le dimensioni spettrali del trauma storico analizzate da Derrida (cfr. 1.4):

La presenza dell'immigrato è sempre una presenza segnata dall'incompletezza, è colpevole in sé stessa. È una presenza fuori posto [*déplacée*] in tutti i sensi del termine: in senso fisico, geografico, cioè in senso spaziale, perché la migrazione è innanzitutto uno spostamento nello spazio. Inoltre, lo

è in senso morale, nel senso in cui si parla per esempio di parole e discorsi fuori luogo [*déplacée*]. Tutto avviene come se l'immigrazione in sé stessa fosse intrinsecamente delinquenza se pensata con le categorie di pensiero che in questo campo sono, non lo si ripeterà mai abbastanza, delle categorie nazionali (ivi: 373).

La metafora del trovarsi «a mezza parete» e quella della «doppia assenza» si possono in quest'ottica ulteriormente rilanciare anche attraverso la categoria della «crisi della presenza» (Frigessi Castelnuevo/Risso 1982: 186). Con questo concetto – come vedremo decisivo per Elsa Morante e per la subalternità immigrata nella *Storia* (cfr. 3.3) – l'antropologo Ernesto De Martino ha definito il «rischio di non poterci essere in nessun mondo culturale possibile» (De Martino 1977: 675). Un'importante area di ricerca etnopsichiatrica, inaugurata tra gli anni Sessanta e Settanta (Risso/Böker 1964; Frigessi Castelnuevo/Risso), rilancia oggi queste chiavi di lettura.

Lo scenario della «doppia assenza» è alla base dello «shock culturale», causato dalla necessità di interpretare una realtà altra con strumenti e risorse legati a contesti molto diversi.

Quanto maggiore e più profonda è la distanza tra le comunità d'origine e la società d'immigrazione, tanto più costoso sarà per il migrante superare le difficoltà che l'impatto con un mondo diverso gli impone, senza subire traumi che potranno ripercuotersi [...] sulla sua salute mentale (Frigessi Castelnuevo/Risso 1982: 162-163).

Lo «shock culturale» è destinato d'altronde ad amplificarsi e ad aggravarsi nel momento in cui la differenza tra Paese di origine e Paese di adozione si traduce in una gerarchia tra dominanti e dominati, determinata da una politica e una pratica multiculturale basata sull'«assimilazione» (Tribalat 2013): un repertorio di leggi, di pratiche e di costumi che chiede all'immigrato di rinunciare alla propria lingua e alla propria cultura per aderire a quelle del Paese ospitante, depositario di pretesi valori universali e – di conseguenza – superiori. Il repertorio assimilazionista può spingere l'immigrato verso «l'iperadattamento maniacale» (Grinberg/Grinberg 1990: 95). Ma questa postura inautentica di autocancellazione rassicurante della propria alterità è inevitabilmente un processo formale e non sostanziale (Sayad 2002: 381):

Rassicurare vuol dire simulare la più grande somiglianza o similitudine con gli individui che si vuole assicurare, nascondendo ciò che si ha di proprio, cancellando o almeno attenuando i segni distintivi da cui gli immigrati sono caratterizzati, e che di solito sono percepiti come uno stigma. In breve, negando e abolendo tutto ciò che può determinare l'alterità radicale (o la radicalità dell'alterità) che essi rappresentano (ibidem).

In Occidente, l'assimilazionismo è stato storicamente declinato in modi molto diversi a seconda delle politiche migratorie nazionali. Fino agli anni Sessanta del Novecento, tuttavia, esso era largamente diffuso ed ha generato la «sopraffazione di una cultura sull'altra», ponendosi come «il risultato di una serie di violenze

lungamente perpetrate» (Frigessi Castelnuovo/Risso 1982: 180). Le autobiografie linguistiche di Hoffman e di Kristof, che raccontano esperienze migratorie avviate durante gli anni Cinquanta, documentano proprio alcuni aspetti di questa violenza simbolica. Essendo l'assimilazionismo svizzero più estremo, perché mediato dalla Francia – la nazione che è tuttora maggiormente legata ad esso –, la voce translingue di Kristof matura anche come antagonismo verso questo modello (cfr. 5.5). Componenti di integrazione gerarchica e disciplinante emergono anche dall'esperienza canadese di Hoffman (cfr. 4.5) e sono anch'esse determinanti per il suo translinguismo. Solo quando, tra gli anni Sessanta e Settanta, sociologi ed antropologi hanno cominciato ad elaborare uno sguardo diverso, attraverso la categoria dello «shock culturale», si è aperta la strada a modelli maggiormente inclusivi verso le differenze. D'altro canto, come ha giustamente argomentato Amartya Sen (2008: 158-159, 152; cfr. 1.8), il rischio complementare è quello delle politiche migratorie governative iper-relativiste, la cui parabola di «monoculturalismo plurale» sostanzialmente ghehettizzante è emersa negli ultimi decenni in Gran Bretagna. Da quanto detto, emerge che l'intero progetto del multiculturalismo contemporaneo va oggi ripensato rifiutando queste due derive estreme, che tendono ad addomesticare o a segregare le differenze.

Il disagio psichico della migrazione ha una qualità diffusa e pervasiva, dal momento che ha origine da un mutamento profondo della quotidianità e della sua ovvietà: entrambe smentite in modo più o meno radicale dall'esperienza nel Paese di accoglienza. Un'altra categoria importante – connessa al trauma «insidioso» e «cumulativo» (cfr. 1.7) – è quella del «microtraumatismo quotidiano», vale a dire un «trauma occultato» in un quotidiano che assume una qualità intrinsecamente perturbante (De Micco 2019: 55).

Tutto l'arco dell'esperienza migratoria, nello spazio ma anche nel tempo, è attraversato da un traumatico tanto pervasivo quanto non riconosciuto, attraversato quindi da un dolore non pensato, da una perdita non rappresentabile, non solo per coloro che partono ma anche per coloro che accolgono (ibidem).

Secondo De Micco (2017 e 2022: 678), in particolare per la prima generazione il «microtraumatismo quotidiano» è composto da:

a) «perdita di ovvietà del quotidiano»: una frattura orizzontale che strania il mondo della vita investendolo di significanti enigmatici e quindi perturbanti, metabolizzati attraverso un continuo lavoro interpretativo.

b) «frattura del legame fondativo» con le origini e con la discendenza, con gli avi e con i figli (le seconde generazioni): una frattura verticale. Entrambi i poli diventano area di conflitto e di inesausta interrogazione e spesso anche fonti di profonde angosce persecutorie e depressive. Anche i tentativi di irrigidimento di tali sistemi di valori, comprese le più recenti dinamiche di ricostruzioni integraliste dei valori religiosi tradizionali, in realtà non costituiscono altro che una reazione a tale disarticolazione

profonda.

c) «necessità di un continuo lavoro di rifondazione identitaria», che passa attraverso i linguaggi e le dinamiche translingue.

L'intreccio tra il punto b e il punto c si delinea come alterità innestata all'interno del nucleo familiare emigrato, attraverso la crescente diversità tra la prima generazione, meno integrata, e la seconda, strutturalmente esposta invece alla cultura del Paese di adozione attraverso la scuola.

Le seconde generazioni si presentano con caratteristiche socio-antropologiche ovviamente variabili, ma anche con alcune costanti (Portes-Rumbaut 2001). L'ibridità delle seconde generazioni – qui di seguito definita da Sayad – è anche uno dei punti di vista decisivi del «Terzo Spazio» e dell'«estraneità al domestico» di Homi Bhabha (2001: 58; 22), su cui mi soffermerò a lungo alla fine del secondo capitolo (cfr. 2.II.3).

[I figli degli immigrati] sono una sorta di ibridi che non condividono del tutto quelle proprietà che definiscono idealmente l'immigrato [...], né condividono interamente le caratteristiche oggettive e soprattutto soggettive dei nazionali. [...] Agli occhi di alcuni [...] sono soggetti poco chiari, equivoci, che confondono le frontiere di ordine nazionale e di conseguenza il valore simbolico e la pertinenza dei criteri che fondano la gerarchia di questi gruppi e la loro classificazione (Sayad 2002: 382).

Questa ibridità è amplificata dalla questione translingue. Per la prima generazione, l'esperienza migratoria può essere vissuta infatti sul piano linguistico-identitario come una traumatica ed ambivalente esperienza di «rinascita» (Grinberg/Grinberg 1990: 17, 29):

La propria lingua, la lingua materna, non è mai investita di libido come quando si vive in un Paese che parla una lingua diversa. Tutto il vissuto infantile, i ricordi e i sentimenti relativi alle prime relazioni oggettuali sono legati al linguaggio e lo impregnano di significati particolari (Grinberg/Grinberg 1990: 96).

Non si tratta semplicemente di apprendere una nuova lingua e nuove consuetudini, quanto piuttosto di affrontare un intero modellamento delle «pratiche» e «disposizioni» corporee (Bourdieu 2003: 206-207), innestate nelle lingue. Tale reinscrizione del corpo nella nuova lingua modifica la stessa percezione e rappresentazione dell'immagine di sé, a sua volta già fortemente sollecitata da sistemi inediti di relazione e dalla necessità di nominarli (De Micco 2017).

Mentre le prime generazioni affrontano con esiti molto variabili questo difficile percorso, le seconde generazioni apprendono la lingua del Paese di adozione a scuola, maturando quindi sia una maggiore integrazione linguistica sia una potenziale progressiva estraneità verso la lingua del Paese di origine e verso i suoi orizzonti simbolici. Prende così forma un «gap generazionale» (Tannembaum 2013: 383-384). Essendo infatti, nella maggior parte dei casi, la lingua del Paese di origine anche la madrelingua, si verifica una forte decostruzione di questo legame, soprattutto nei casi maggioritari in cui l'immigrato di seconda generazione è del tutto o parzialmente

analfabeta nella madrelingua, come nel caso di Jhumpa Lahiri (cfr. 7.1). Questo «gap generazionale» è poi ulteriormente dilatato dalle dinamiche di rovesciamento dei ruoli parentali. Tra queste dinamiche, spicca l'asimmetria translingue del «Child Language Brokering» (CLB; fr. 7.1): la mediazione linguistica e culturale operata dai bambini delle seconde generazioni per supportare le prime generazioni attraverso un costante lavoro di traduzione, linguistica e non, nel Paese di accoglienza (Hall 2004).

Queste categorie di microtrauma translingue e transgenerazionale si intrecciano sempre, inoltre, con il quadro complessivo più ampio del trauma, per questa ragione analizzato nella prima parte di questo capitolo. Gli studi sul trauma della migrazione hanno infatti un'altra loro importante radice nelle ricerche sulla dinamica transgenerazionale del trauma e della «postmemoria», (cfr. 1.6). La modalità transgenerazionale del trauma – questo suo manifestarsi in forme, segni tracce e sintomi rinviati e differiti nel tempo (cfr. 1.1) – si amplifica ancora di più quando un trauma è generato da una migrazione. Ciò dipende dal fatto che la migrazione, proprio come il trauma, è – come è stato già sottolineato – un transito tra due cronologie – quella del Paese d'origine e quella del Paese di accoglienza - e quindi genera già di per sé il senso di un labirinto temporale. Il trauma migratorio non si esaurisce infatti nella fase più o meno lunga e pericolosa del viaggio, e poi nel momento più o meno drammatico dello sbarco o dell'arrivo nel paese ospite (prima ferita del trauma psichico). Esso si manifesta come un processo di disarticolazione ramificato e pluristratificato, capace di distendersi nel tempo, attraverso le generazioni, e di espandersi nello spazio, disseminando i suoi sintomi nelle comunità di partenza e di arrivo e da una generazione all'altra (seconda ferita del trauma psichico).

CAPITOLO SECONDO

IL TRANSLINGUISMO E IL TERZO SPAZIO

Questo secondo capitolo è diviso in due parti. Nella prima parte (2.I Il translanguismo), descrivo il translanguismo degli scrittori translingui e cioè di quegli autori che scrivono in una lingua diversa dalla madrelingua (Kellman 2007: 7, 9). Nella seconda (2.II L'immaginario translingue e il Terzo Spazio), analizzo l'immaginario translingue: un «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58), all'interno del quale le riflessioni metalinguistiche e le espressioni creative degli scrittori translingui possono interagire con quelle di molti autori madrelingua. Anche questa seconda tipologia di scrittori può infatti essere ispirata e radicata all'interno di altri linguaggi e culture, in un contesto metalinguistico di antagonismo e di relazione reciproci che spesso prescinde dalla qualità più o meno plurilingue dei loro testi.

2.I IL TRANSLINGUISMO

2.I.1 Il translanguismo: translanguaging, scritture translingui e immaginari translingui

In modi e gradazioni diversi, Eva Hoffman, Agota Kristof, Igiaba Scego e Jhumpa Lahiri – quattro delle cinque autrici di cui questo libro si occupa – sono scrittrici translingui, perché hanno scritto in una lingua (nel caso di Lahiri, due: inglese e italiano) diversa dalla madrelingua (Kellman 2007: 7, 9). Nei paragrafi che seguono, chiarisco quindi le categorie del translanguismo e le sue tre varianti: a) translanguaging, b) scritture translingui e c) immaginario translingue. Tali varianti si riveleranno decisive nel *close reading* delle autrici e delle opere qui in esame, e attraverso il loro intreccio sarà possibile anche creare un collegamento tra chi è translingue e chi – come Elsa Morante, la prima autrice analizzata in questo libro – non lo è.

Chiarire le ramificazioni del translanguismo significa inoltre vederne l'intreccio con la categoria del trauma, secondo quanto ho articolato nel primo capitolo. In una dimensione migratoria, il translanguismo è infatti una pratica di transito e adozione tra linguaggi, culture e spazi. Essa è basata, al tempo stesso, sulla perdita e sull'acquisto, come pure sul ritorno differito e transgenerazionale dell'una e dell'altro

(cfr. 1.6 e 1.8). La scrittura translingue di queste quattro autrici si configura quindi come esperienza traumatica migratoria, il cui spazio immersivo si trova alla mobile confluenza di più mondi, al tempo stesso familiari ed estranei: una forma esemplare di *homing* e di *storyworld*, quindi.

Multilinguismo e plurilinguismo

È prima di tutto necessaria una distinzione tra multilinguismo e plurilinguismo, articolata dalla prospettiva della migrazione e dei contesti multiculturali che essa genera. Da questa prospettiva multiculturale, il *Quadro comune europeo di riferimento* propone, a partire dal 2001, una importante distinzione tra multilinguismo e plurilinguismo. All'inizio del nuovo millennio, tale distinzione diventa la cornice idealmente condivisa delle diverse politiche linguistiche e delle diverse riforme educative nazionali all'interno dell'Unione Europea (Kramsch *et al.* 2010: 9). Il multilinguismo è «la co-esistenza di diversi linguaggi in una determinata società». Nell'ambito di questo contesto multilingue, il plurilinguismo è invece la capacità di superare la coesistenza andando piuttosto verso «l'integrazione», un processo che si manifesta nel momento in cui «queste lingue e queste culture non vengono classificate in compartimenti mentali rigidamente separati» (Qce 2004: 5). Nel 2018, la nuova edizione del *Common European Framework* si è ampliata con ulteriori integrazioni che, per esempio, collegano esplicitamente questa capacità plurilingue dell'individuo ad uno scenario sociale e socio-politico:

Il plurilinguismo può infatti essere considerato da diverse prospettive: come fatto sociologico o storico, come caratteristica o ambizione personale, come filosofia o approccio educativo, o – fondamentalmente – come finalità socio-politica di preservare la diversità linguistica (Cefr 2018: 28).

Il plurilinguismo multiculturale dà vita a una «competenza comunicativa in cui le lingue stabiliscono rapporti reciproci e interagiscono» (Qce 2004: 5). Secondo questa importante distinzione, quindi, il plurilinguismo multiculturale è un passaggio ulteriore, e non scontato, rispetto al multilinguismo multiculturale.

Una forma importante di plurilinguismo multiculturale è il translinguismo: un punto di vista sul mondo generato dalla coesistenza e dalla tensione tra le lingue. Esso si divide in tre aspetti diversi ma affini, oggi più che mai intrecciati. Li elenco qui di seguito in ordine crescente di grandezza e di reciproca interazione: il «translanguaging», le scritture translingui e l'immaginario translingue.

a) Translanguaging

La parola «translanguaging» nasce nel 2001 come traduzione di *trawsieithu*. Con questo termine gallese, il pedagogo Cen Williams definiva – all'inizio degli anni Novanta del Novecento – una pratica di insegnamento ibrido tra le lingue «per cui un contenuto disciplinare esposto dal docente in una lingua poteva essere rielaborato dallo studente in un'altra» (Carbonara/Scibetta 2020a: 46). Tale pratica è divenuta poi

un'applicazione pedagogica diffusa nel mondo, a partire dal 2015 (Carbonara/Scibetta 2020b: 3). Il translanguaging dà i suoi risultati più convincenti e disseminati proprio negli attuali contesti scolastici multilingue, generati dalla mobilità migratoria globale. In questi spazi educativi, il translanguaging è il processo mediante il quale studenti e insegnanti elaborano «nuove pratiche linguistiche» bilingue, in grado di «dare voce a nuove realtà sociopolitiche chiamando in causa la disuguaglianza linguistica», García/Kano 2015: 261). Questo processo pedagogico-discorsivo si manifesta quindi anche come uno degli invernamenti più significativi del «transnazionale» e dei «molteplici legami e interazioni che collegano persone o istituzioni oltre i confini degli stati-nazione» Vertovec 2009: 3). Il translanguaging intreccia quindi tre livelli, perché è sia una pratica linguistico-pedagogica («un'azione intrapresa da persone plurilingue, in cui può essere coinvolta più di una lingua» Cefr 2018: 28), sia una pratica culturale («il vivere in modo dinamico tra le lingue» Calvi 2004: 9) sia infine una pratica latamente politica (la capacità di risignificare e quindi trasformare il mondo tramite questo stesso movimento dinamico: García 2010). Se guardiamo da questa prospettiva all'Italia, al di là delle pur importanti ricerche e metodologie plurilingue, le culture dialettali italiane sono state di fatto espulse dall'insegnamento e dalla educazione scolastica dello Stato-Nazione (De Mauro 1975 e 1979). All'opposto, e in una polarità pericolosa, esse sono state fatte rientrare – in tempi recenti – nelle aule scolastiche in chiave di essenzialismo localista e razzista (Contarini 2019: 37). Le politiche multiculturali italiane dovranno partire anche da questo nodo problematico e dalla fondazione di una reale e reciproca inclusività tra la cultura nazionale e quelle dialettali (cfr. 2.II.1 e 2.II.2).

b) Le scritture translingui

Tutti e tre gli aspetti del translanguaging si manifestano anche nella scrittura translingue, praticata cioè da autori e autrici che scelgono di scrivere in almeno un'altra lingua rispetto alla madrelingua (Kellman 2007: 7, 9). Questo libro accoglie quattro scrittrici translingui tra il Novecento e la nostra contemporaneità. Mi interessa mettere a fuoco la relazione specifica tra il loro translinguismo e il trauma della migrazione, quale emerge nelle loro autobiografie linguistiche, o dai tratti spiccatamente linguistici (come nel caso di *La mia casa è dove sono* di Igiaba Scego). Riprendo la formula di «autobiografia linguistica» da Lahiri (2016a: 156), e la uso per definire l'*habitat* all'interno del quale, in modi diversi, le quattro scrittrici riflettono sulle loro esperienze di confine tra le lingue, mettendo a punto sia un immaginario translingue sia dei veri e propri modelli operativi di translanguaging (cfr. 2.I.7 e 2.I.8). In queste opere, Agota Kristof, Eva Hoffman, Igiaba Scego e Jhumpa Lahiri elaborano infatti una forma di *matrioska* translingue, nella quale contenente e contenuto, enunciazione ed esperienza, sono in relazione osmotica vitale.

Migliaia di scrittori dall'antichità a oggi sono stati translingui (Kellman 2007: 11) e hanno quindi inverato una idea trasversale *ante litteram* di translanguaging, dal momento che essa preesiste alla sua pratica pedagogica nel contesto migratorio

globale di oggi e alla sua stessa definizione. Essendo trasversali alla Storia, ai mondi e alle culture, le scritture translingui generano un significativo allargamento della nostra esperienza estetica. Fatte salve le dovute distinzioni di translinguismo, su mi soffermerò nella prima parte di questo capitolo, all'interno di questa vasta rete interconnessa si trovano infatti sia alcune forme di sconfinamento e sperimentalismo del Novecento occidentale sia le problematiche adozioni linguistiche del Novecento postcoloniale sia infine molte forme espressive generate dai genocidi, dalle diaspore e dagli esili. La narrazione della modernità come sconfinamento non è – e non è stata – di pertinenza della sola Europa o del mondo occidentale, ma al contrario aree ben più ampie del mondo hanno dato e stanno dando un contributo decisivo in tal senso. Fatte salve, ripeto, le dovute specificità storiche ed estetiche di cui parlerò nella prima parte di questo capitolo, Samuel Beckett sta insieme a Chinua Achebe, Elie Wiesel, Vladimir Nabokov e Agota Kristof (e alle altre tre scrittrici qui in esame).

Le scritture translingui diventano così un punto di vista mobile, che colloca in modi di volta in volta diversi noi stessi e il punto di vista tramite il quale guardiamo alla letteratura. Questo punto di vista permette, infatti, alle storie di migrazione di immergersi nel vasto campo globale della letteratura sperimentale del Novecento, del mondo postcoloniale e della contemporaneità. Ma è vero anche il contrario: un certo sperimentalismo novecentesco e tutto un vasto sentimento postcoloniale di *homing* linguistico sono ascrivibili anche all'universo categoriale della migrazione. Dalla prospettiva delle scritture translingui, non vediamo solo con maggiore chiarezza e coraggio i profondi nessi che uniscono gli esili e gli sconfinamenti storici a quelli linguistici e stilistici ma possiamo anche allargare il campo stesso della visione estendendo la nostra stessa idea di sperimentazione linguistica e narrativa. Al suo interno possiamo infatti collocare anche opere translingui, come quelle delle scrittrici qui analizzate, che propongono una altra idea di sperimentalismo. Queste narrazioni non esibiscono infatti forme esplicite di rottura o di trasgressione espressiva, ma lavorano in modo diversamente sperimentale sul confine tra forme delle vite e forme delle storie, tra sopravvivenza delle lingue perdute e metamorfosi delle lingue salvate.

c) L'immaginario translingue

L'immaginario translingue è una categoria olistica, tridimensionale e cinetica. Esso va visto cioè come uno spazio inclusivo, stratificato ed esteso, dislocato di volta in volta nella relazione dinamica e posizionale che il parlante stabilisce con la propria madrelingua e con le proprie altre lingue attraverso esperienze, pratiche corporee, codici extra-linguistici, universi cognitivi e narrazioni. Questa dimensione è un «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58), un «in-between» all'interno del quale possono coesistere e dialogare appartenenze, estraneità e conflitti. Esiste quindi un immaginario translingue del translanguaging e delle scritture translingui, vale a dire – lo ricordo ancora – di chi scrive in una lingua diversa da quella primaria. Esiste però

anche un immaginario translingue di chi invece scrive nella propria lingua primaria: all'interno di tale area, la seconda parte di questo capitolo si focalizza in particolare su coloro che scrivono in una lingua primaria che coincide con quella del loro Stato-Nazione. Scrittori che, con strategie espressive e posizioni geografiche eterogenee, decostruiscono il paradigma monolingue verticale ed egemonico della madrelingua nazionale attraverso diverse tecniche espressive. È questo il caso di Elsa Morante e del grande affresco di subalternità creativa che è il suo romanzo *la Storia*, oggetto di analisi nel terzo capitolo di questo libro.

2.I.2 Tipologie di scrittori translingui

Un modo alternativo di definire la scrittura translingue passa attraverso il termine «esofonia». La parola rinvia a un modo posizionale e corporeo di definire il translinguismo, che la scrittrice nippo-tedesca Yoko Tawada riprende dalla tradizione africana postcoloniale e francofona (cfr. Introduzione, par. 3). Tawada lo estende però «in generale alla condizione di essere al di fuori della propria lingua madre» (Tawada 2003: 3). Una postura di allontanamento dall'epicentro linguistico originario, un «viaggio al di fuori della lingua madre» (ibidem).

Secondo Kellman, si possono individuare due diverse categorie di scrittore translingue o esofono: il monolingue e l'ambilingue. I translingui monolingui «hanno scritto solo in una lingua, ma diversa da quella madre». In questa tipologia rientrano, per esempio, e in modo del tutto orientativo:

Joseph Conrad (dal polacco all'inglese attraverso il francese), Elena Poniatowska (dal francese allo spagnolo), Michael Arlen (dall'armeno all'inglese), Fazil Iskander (dalla lingua abkhaza al russo), Tristan Tzara (dal rumeno al francese), Wole Soyinka (dallo yoruba all'inglese), Nikolai Gogol (dall'ucraino al russo), Kazuo Ishiguro (dal giapponese all'inglese), Salman Rushdie (dall'urdu all'inglese), Léopold Senghor (dal wolof al francese), Elias Canetti (dal ladino al tedesco) e Tom Stoppard (dal ceco all'inglese) (Kellman 2007: 29).

I translingui ambilingui sono invece «autori che hanno scritto opere rilevanti in più di una lingua». Anche per questa tipologia, Kellman propone un elenco del tutto orientativo. Lo riporto parzialmente qui di seguito, ma specifico che, dal mio punto di vista, bisogna ulteriormente distinguere tra traslingui nel cui ambilinguismo rientra la scrittura nella madrelingua (in questo libro è il caso di Agota Kristof; cfr. 5.1 e 5.5) e translingui nel cui ambilinguismo non è invece coinvolta la madrelingua (sempre in questo libro, è il caso di Jhumpa Lahiri; cfr. 7.1):

Chingiz Aitmatov (kirghizo e russo), Vassilis Alexakis (greco e francese), Samuel Beckett (inglese e francese), André Brink (afrikaans e inglese), Rosalia de Castro (galiziano e castigliano), Ernest Claes (fiammingo e tedesco), Rosario Ferré (spagnolo e inglese), Mehmed bin Suleyman Fuzuli (turco, persiano e arabo), José-Maria de Heredia (spagnolo e francese), Vicente Huidobro (spagnolo e francese), Kaka Kalekar (hindi e guarati), Kateb Yacine (francese e arabo) (Kellman 2007: 27-28).

Anche solo una rapida lettura di questi due elenchi fa intravedere subito un primo aspetto problematico della categoria di scrittura translingue. Le relazioni tra le lingue non sono mai paritarie. Le diverse combinazioni o gradi di translinguismo nella scrittura sono molto spesso anche gradi diversi di implicazione in traumi storici e in dislocazioni identitarie e culturali che possono essere sia desiderate sia subite. Per esempio, l'adozione della nuova lingua scritta è una pratica di grado estremo, se associata all'esilio politico forzato dalla propria nazione, all'apprendimento in una fase tarda, ad una preesistente devozione monolingue alla scrittura nella lingua-madre. È questo il caso dell'ungherese Agota Kristof, che a partire dal 1956 e dai suoi ventuno anni, in Svizzera, comincia ad apprendere il francese. È invece di grado meno estremo, ma non meno problematica, la scelta adottiva di Léopold Sédar Senghor: uno scrittore senegalese (e importante leader politico) di prima generazione postcoloniale, che apprende il francese a partire dai sette anni (Kellman 2003: 33). Nel contesto senegalese di poliglossia, la lingua francese, da lui adottata con convinzione nella scrittura, è infatti al tempo stesso straniera – perché lingua del dominio coloniale – e familiare. Nei contesti postcoloniali, insomma, le dicotomie tra lingua primaria o nativa e lingua secondaria o adottata sono molto meno netti, ma possono essere non meno complessi sul piano politico ed esistenziale (Migraine 2022: 140, 146). Questa dimensione problematica fa sì che anche nei contesti postcoloniali, in particolare di prima e seconda generazione, lo scrittore possa vivere l'uso della lingua secondaria come una scelta translingue (cfr. 2.I.5). Non è ovviamente possibile ricostruire in questa sede tutte queste diverse combinazioni, su cui peraltro sono ancora pochi e molto recenti gli studi panoramici comparativi (cfr. per esempio Kellman/Lvovich 2022). Ho cercato tuttavia di rappresentare il nesso tra translinguismi, traumi storici e asimmetrie simboliche ed economiche distinguendo le scritture translingui in due aree cronologiche (modernità e contemporaneità) e suddividendo a loro volta le scritture translingui della modernità in tre aree: quelle connesse a sperimentalismi e sconfinamenti, quelle generate dai traumi storici degli esili, delle diaspore e dei genocidi e, infine, quelle poste in relazione al trauma storico coloniale, postcoloniale e neocoloniale.

2.I.3 Le scritture translingui e la modernità: sconfinamenti e sperimentalismi

Tra Ottocento e Novecento, lo sconfinamento epistemologico della modernità (cfr. 1.5) ha spinto molti scrittori a scegliere di praticare liberamente e avventurosamente la scrittura translingue. In questa fase a cavallo tra i due secoli, spicca la figura di Joseph Conrad (1857-1924): madrelingua polacco, il cui nome anagrafico era Józef Teodor Konrad Korzeniowski, è considerato uno dei maggiori scrittori anglofoni della modernità. Anche grazie a due decenni di arruolamento come ufficiale di Marina, Conrad ha raccontato nei suoi romanzi le esplorazioni e i saccheggi coloniali, come pure lo sguardo ambivalente dell'imperialismo occidentale verso l'Altro colonizzato.

Nelle sue memorie, rievoca il momento indimenticabile in cui la voce rozza di «un marinaio di coperta» gli consente di sentire per la prima volta il suono della lingua inglese presentando in essa la lingua «del mio futuro, delle lunghe amicizie, dei più profondi affetti, delle ore di svago e di fatica, e anche delle ore solitarie, dei libri letti, dei pensieri inseguiti, delle emozioni ricordate: dei miei stessi sogni!» (Conrad 2010 [1919]: 139).

A partire dal Novecento, lo sconfinamento viene interpretato in chiave di esplicita rottura da gruppi, correnti e aree culturali radicali. Un forte nesso collega infatti le avanguardie storiche, le neo-avanguardie e molti scrittori di area sperimentale alle scritture translingui. All'interno di questa vasta costellazione, lo sconfinamento nella scrittura in altre lingue è stato infatti uno dei modi per performare la ribellione contro l'opacità dei linguaggi, sentiti nella loro stessa struttura comunicativa come portatori di una sostanziale falsità. Per questa ragione, nelle avanguardie storiche e nelle neo-avanguardie del Novecento hanno militato e hanno assunto ruoli di spicco molti «multilingui, translingui e altri cosmopoliti senza ormeggi» (Kellman 2007: 47). La figura più rappresentativa di questa ampia area sperimentale è quella del Premio Nobel (1969) irlandese Samuel Beckett (1906-1989). Già autore di molte opere in inglese, Beckett scrive sistematicamente in francese tra il 1945 e il 1957 e poi con intermittenza fino alla morte, avvenuta nel 1989. Come sottolinea Kellman, «nessuna pressione esterna costrinse Beckett, che già pubblicava importanti opere in inglese, a passare al francese, salvo la perversa sfida a rinunciare ai vantaggi della scioltezza nativa» (Kellman 2003: XIII). Attraverso questa seconda lingua, metterà a punto «una estetica consapevole di auto-impovertimento» (Mooney 2010: 196) e di neutralizzazione dello stile, grazie alla quale pubblicherà quattro racconti, quattro romanzi, due drammaturgie, numerosi articoli, componimenti poetici e auto-traduzioni (Knowlson 2001: 418-419). Tra queste opere, spicca la sua più universalmente nota: la *pièce* teatrale *En attendant Godot*, pubblicata nel 1952 e messa in scena per la prima volta l'anno dopo a Parigi.

Il translinguismo dello sconfinamento – libero da pressioni economiche o sociali o storiche – rimane una linea importante anche nel mondo esofonico contemporaneo. In questo nuovo millennio, esso è per esempio rilanciato, al di fuori dai confini dell'Europa, da Yoko Tawada, madrelingua giapponese e translingue in tedesco. Oltre che nel suo oggettivo valore, il grande interesse intorno alla sua opera risiede anche nel fatto che Tawada rilancia da questa dimensione di libertà l'*homing* delle scritture translingui legate agli «*ethnoscape*» (Appadurai 2012: 46-47), i grandi scenari in movimento della nostra contemporaneità. A differenza della tribù cosmopolita delle avanguardie primonovecentesche e di Beckett, il suo nomadismo non è più un'eccezione rispetto alla dimensione monologica e delimitata degli Stati-Nazione ma è un emblema della modernità nomade di oggi.

2.I.4 Le scritture translingui e la modernità: traumi storici degli esili, delle diaspore e dei genocidi

La libertà e la sperimentazione estetica non sono tuttavia la cornice esclusiva delle scelte translingui nella modernità occidentale, più spesso sovradeterminate da svolte storiche estreme e laceranti. Il carattere discontinuo della modernità si traduce in una diversificata fenomenologia del trauma migratorio (cfr. 1.8), incarnato anche nella esperienza dell'esilio dei singoli individui dal proprio Paese, spesso all'interno di grandi diaspore collettive o in seguito a genocidi.

Sul versante delle diaspore, Vladimir Nabokov (1899-1977) arriva per esempio alla scrittura esofona in inglese dopo l'esilio politico dalla Russia comunista, avvenuto nel 1919. Essendo un aristocratico, la sua appartenenza di classe è invisibile al nuovo corso rivoluzionario russo, che genera infatti una consistente diaspora dei dissidenti. Sin dall'infanzia, questa appartenenza alla nobiltà garantisce al futuro scrittore un multilinguismo in russo, francese e inglese. Ma sarà l'esilio negli Stati Uniti a spingerlo verso la scrittura in inglese. Nel 1962, Nabokov definisce questa scelta esofona una «tragedia privata» che consiste nell'aver dovuto abbandonare «l'infinitamente ricca e docile lingua russa, per un inglese di qualità inferiore» (Nabokov 1994: 15). La scrittura in inglese equivale per lui a un fatto «estremamente doloroso come imparare di nuovo a maneggiare oggetti dopo aver perduto sette od otto dita in un'esplosione» (ivi: 54).

A sua volta, anche Agota Kristof, costretta ad abbandonare l'Ungheria insieme a circa duecentomila connazionali, a causa della repressione sovietica del 1956, appartiene a questa costellazione translingue del trauma diasporico. Come vedremo nel capitolo quinto di questo libro, l'esilio, vissuto come una esperienza tragica e forzata, modella la sua scrittura in francese sul piano espressivo, ancor prima che tematico. Si tratta insomma di una condizione di fuoriuscita traumatica, un permanente sentirsi *Out of Place*. Con questa formula, Edward Said – un altro grande translingue della modernità –, battezza il suo *memoir*, nel quale il saggista palestinese ricostruisce l'esproprio della propria casa avita e dei propri beni da parte del nascente Stato di Israele, nel 1948, e la sua diaspora negli Stati Uniti (Camilotti 2010: 79-82).

Un versante ancora più estremo del trauma translingue è quello dei genocidi del Novecento. Il «trauma culturale» (Alexander 2018; cfr. 1.5) della *Shoah* è stato in larga parte rielaborato grazie ad un ampio repertorio di scrittura translingue. Uno dei casi più significativi è quello dell'ebreo rumeno Elie Wiesel (1928-2016), Premio Nobel per la Pace (1986). Madrelingua yiddish, multilingue ungherese, rumeno e tedesco, Wiesel scrive in francese. Dopo essere stato liberato dal lager di Buchenwald nel 1945, si stabilisce a Parigi dove apprende il francese, che diventa la sua quinta lingua (Kellman 2007: 29). Nel 1958 – ben tredici anni dopo la prigionia nei lager nazisti – pubblica *La nuit*, la storia della sua deportazione. Seguendo una tormentata traiettoria, Wiesel ricava da una più ampia versione originaria in yiddish del *memoir* – *Un di velt hot geswign* (*E il mondo rimase a guardare*, 1956) – un testo sintetico,

la cui significativa rielaborazione è generata proprio dalla metamorfosi in francese (Wiewiorka 2006: 35-38). Nonostante la scelta di stabilirsi dal 1956 e fino alla morte negli Stati Uniti, il francese resterà il veicolo della sua scrittura creativa.

2.I.5 Le scritture translingui e la modernità: il trauma storico dei mondi postcoloniali e neocoloniali

La scrittura translingue o esofona è profondamente legata al vasto mondo coloniale e postcoloniale. Entra dunque qui in gioco un altro drammatico campo di forze extralinguistico connesso al grande trauma storico. Per gli scrittori della prima e seconda generazione postcoloniale, essere translingui ha significato prima di tutto negoziare in modo creativo con la storia traumatica del colonialismo e delle sue dinamiche di potere. In questo caso, la lingua dell'altro è la lingua del padrone. Attraverso il violento dominio economico e simbolico esercitato per secoli da molte nazioni, occidentali e non, su due terzi della Terra, le nazioni colonialiste hanno infatti imposto anche il primato delle loro lingue: tra queste, soprattutto francese, inglese, portoghese e spagnolo. Tuttora, «la vita di tre quarti delle persone viventi oggi è stata modellata dalla esperienza del colonialismo» (Ashcroft *et al.* 1989: 1). Durante la seconda metà del Novecento, nel passaggio dal colonialismo al postcolonialismo, tra queste lingue europee, in particolare tra l'inglese e il francese, e molti scrittori dei continenti e subcontinenti precedentemente colonizzati si apre «un campo di contestazione» (Attwel 1992: 8). Questa formula è stata usata per definire il rapporto conflittuale che il translingue sudafricano e bianco Coetzee (di lingua madre afrikaans) ha stabilito con l'inglese, ma può essere estesa a maggior ragione a tutta questa vasta area di scrittori. Le scritture translingui nelle lingue coloniali giocano un ruolo decisivo in questo spazio di conflitto. Tali lingue veicolano implicitamente non solo una pesante eredità storica di sfruttamento economico, violenza e razzismo, ma anche la persistenza di questa eredità in termini di neocolonialismo – vale a dire in termini di perdurante controllo economico della ex-potenza coloniale – e di disuguaglianze linguistiche. L'Africa, l'India e molte aree del mondo asiatico sono infatti caratterizzate da un ricco multilinguismo popolare, composto da lingue etniche, lingue regionali e lingue nazionali. In Nigeria, per esempio, 80 milioni di persone parlano circa 400 linguaggi (Edwards 1994: 2). Ma pur essendo questi contesti di diglossia e di poliglossia estremamente vitali e culturalmente ricchi, la competenza scritta e spesso anche una buona competenza orale nelle lingue coloniali pertiene però, in larga parte, al ceto borghese e alle *élites*, bianche o nere che siano. Il multilinguismo è quindi spesso uno spazio di disuguaglianze linguistiche.

Queste asimmetrie sociali delle diglossie o poliglossie postcoloniali variano molto, a seconda dell'eredità storica lasciata dalle politiche educative coloniali e postcoloniali, del grado collettivo di scolarizzazione e della presenza infine più o meno sedimentata di una letteratura scritta in lingua nativa. Tutte queste situazioni socio-linguistiche spiegano perché, per esempio, l'inglese sia stato percepito come

una lingua «aliena» («alien» Rao 1994: VII) anche in quelle nazioni postcoloniali in cui pure esso è divenuto lingua nazionale: è il caso, per esempio, della Nigeria o dell'India. Come sottolinea lo scrittore indiano Raja Rao nel 1938 (e dunque nove anni prima dell'indipendenza dall'Inghilterra), l'inglese non è la lingua in cui «hanno preso forma le nostre emozioni» (Rao 1994: VII). Secondo Kellman, all'inizio degli anni Duemila, l'inglese era parlato regolarmente in India solo dal 4% della popolazione (Kellman 2003: 239). La qualità tuttora elitaria del multilinguismo indiano è per esempio al centro di *The Hungry Tide* (*Il paese delle maree*), il romanzo dell'indiano Amitav Ghosh, pubblicato nel 2004 e ambientato appunto negli anni Duemila. La storia di questo romanzo è anche una storia metalinguistica, nel corso della quale l'amore sotterraneo tra la biologa anglofona Piya e il pescatore Fokir passa attraverso gesti, disegni, suoni e odori. Fokir parla infatti il bengali ma non l'inglese. Nel sistema dei personaggi, egli incarna quei milioni di indiani delle aree rurali, come i Sundarbans (lo spazio elettivo del romanzo, a soli cento chilometri da Calcutta), che la trasformazione neoliberista e globalizzata dell'India ha impoverito e invisibilizzato, riducendoli a fantasmi di un mondo rimosso: questo personaggio entra infatti in scena proprio come figura spettrale.

D'altro canto, a causa di queste enormi varietà linguistiche, la lingua «aliena» coloniale consente una diffusione globale dell'opera di un autore, e un conseguente riconoscimento del mondo da essa narrato, che nessuna lingua-madre dei mondi postcoloniali potrebbe mai garantire (Rushdie 2003: 246-247). Le lingue coloniali garantiscono insomma a questi scrittori e ai loro mondi una notevole diffusione transnazionale, ma al tempo stesso implicano dei rapporti di forza – sedimentati nelle gerarchie sociali e nelle loro pratiche – da cui gli scrittori translingui della prima e seconda generazione postcoloniale non possono e/o non vogliono prescindere (Migraine 2022: 146). Ben al di là delle loro scelte creative e politiche, le loro scritture translingui e le loro poetiche sono state costantemente inquadrare da quei rapporti di forza e dai loro effetti traumatici, in una relazione analoga a quella tra immagine e cornice.

Secondo Salman Rushdie, madrelingua urdu, gli scrittori postcoloniali che come lui scelgono l'inglese lo fanno sapendo che l'ambiguità di quella «lotta linguistica» non è qualcosa di cui vergognarsi ma, al contrario, «un riflesso di altre lotte che si stanno svolgendo nel mondo»: «conquistare l'inglese potrebbe significare completare il nostro processo di liberazione» (Rushdie 1991: 23). Per questo complesso insieme di ragioni, Chinua Achebe – tra i massimi scrittori di lingua inglese del Novecento – ha difeso apertamente nel 1965 «l'importanza della lingua globale che la Storia ci ha ficcato a forza in gola», vale a dire appunto l'inglese (Achebe 1975: 62). Se per un verso Achebe non ha quindi scelto l'igbo (la lingua della sua etnia) per la sua scrittura, per l'altro ha trasformato la lingua coloniale in un «nuovo inglese» facendogli «portare il peso» della propria esperienza africana (Achebe 1975: 62). Nel mondo postcoloniale, il translinguismo ha generato quindi una vasta «indigenizzazione» (Zabus 2007:

3-4): una tendenza alla appropriazione creativa della lingua coloniale, rimodellata e differenziata per esprimere suoni, andamenti sintattici, parole e repertori simbolici delle lingue del Paese colonizzato (Ashcroft *et al.* 1989: 37). La strada del «new english» non preclude d'altronde la possibilità, praticata da moltissimi scrittori africani, incluso il Premio Nobel (1986) Wole Soyinka – anche lui nigeriano ma madrelingua yoruba – di scrivere sia in inglese sia nella propria lingua etnica, regionale o nazionale.

Su posizioni opposte a quelle di Achebe e Rushdie è invece Ngũgĩ wa Thiong'o, lo scrittore keniota che, a partire dal 1974, ha abiurato l'inglese e ha cominciato a scrivere esclusivamente nella sua lingua etnica, il kikuyu. *Decolonizzare la mente* (*Decolonising the Mind*, 1986) – questo il titolo di una sua importante raccolta di saggi – significa per Thiong'o rifiutare prima di tutto il primato delle lingue coloniali in Africa. Il suo intento è quello di contestare «una situazione neocoloniale che ha permesso alla borghesia europea di rubare ancora una volta i nostri talenti e geni così come ha depredato le nostre economie» (wa Thiong'o 2015 [1986]: XIII).

2.I.6 Le scritture translingui e l'immediata contemporaneità: migrazioni e mobilità globale

Come sottolineano Kellman e Lvovich, «guerre, carestia, malattie e varie forme di oppressione si sono combinate con una rivoluzione nella tecnologia dei trasporti per creare una mobilità senza precedenti nel ventesimo secolo» (2022: XVII). Le trasformazioni geopolitiche della attuale globalizzazione hanno prodotto un aumento esponenziale dei flussi migratori nel mondo. Essi sono anche il prodotto delle vulnerabilità economiche e politiche generate in molte aree del mondo dallo sfruttamento coloniale e postcoloniale. In soli dieci anni, tra il 2011 e il 2021, il numero globale dei profughi forzati è più che raddoppiato, passando dai circa 41 milioni del 2011 agli 89,3 del 2021, «a seguito di persecuzioni, conflitti, violenze, violazioni dei diritti umani o eventi che turbano gravemente l'ordine pubblico» (Global Trends 2022). Per questo insieme di ragioni – come ho già detto nell'introduzione – Appadurai definisce in prima istanza l'età globale come «*ethnoscapes*» o «etnorami», vale a dire grandi quadri di persone e gruppi in movimento (2012: 46-47; cfr. Introduzione, par. 1). All'interno di questo quadro mobile e diasporico si colloca – come in cornici sovrapposte – un altro quadro, quello delle lingue in movimento: un *translingualscape*.¹ Milioni di persone e di nuclei familiari sono chiamati infatti oggi ad adottare, anche in età adulta, un linguaggio diverso dalla madrelingua e ad appropriarsene in condizioni di necessità e di sopravvivenza: una emergenza che genera un continuo sconfinamento tra le generazioni, le lingue e i loro contesti quotidiani di uso. Al fenomeno dello sconfinamento si associa quello di un'inedita e diffusa riflessione metalinguistica: «nella situazione di emigrazione, questa emerge

1 Qui specifico in chiave translingue la formula già proposta da Yildiz di «*linguascapes*» (2012: 109) per agganciare gli *-scapes* di Appadurai, e la loro liquida mobilità, alle lingue.

come filo sotterraneo di ogni attività di concettualizzazione o di sistematizzazione delle proprie conoscenze e della propria posizione nei confronti della lingua-società-cultura ospite» (Vedovelli 2000: 9).

La migrazione diventa così la sponda decisiva dei translinguismi, che includono sia il translanguaging sia le scritture translingui sia l'immaginario translingue. Da questa prospettiva, molte ricerche indagano il ruolo rinnovato delle lingue franche, vale a dire le lingue del dominio coloniale chiamate oggi a incarnarsi nelle pratiche transidiomatiche di parti diverse del mondo. Scavalcando le categorie del «pidgin», del «black english» o del «broken english», ancora gravitanti intorno all'inglese standard, oggi si parla piuttosto di «global Englishes», generati da un «linguaggio translocale, un linguaggio di fluidità e fissità che si muove attraverso la materialità dei luoghi e delle relazioni sociali mentre le attraversa» (Pennicock 2007: 5-6). Nei vasti flussi migratori, le lingue franche sono spesso le terze o quarte lingue acquisite dai bilingui precoci. Si definisce bilingue precoce («early bilingual») l'individuo che ha due lingue-madri, perché è stato esposto sin dalla nascita alla simultanea, regolare e continuata acquisizione di due lingue diverse (Barnes 2006: 9-10). Il bilingue precoce diventa quindi tale perché viene cresciuto con questo specifico intento educativo da una coppia dalle origini linguistiche diverse. Attraverso la scolarizzazione, un bilingue precoce può poi diventare trilingue o quadrilingue, nel momento in cui in si trova a vivere in un contesto scolastico in cui la lingua della comunità di maggioranza non coincide con nessuna delle due lingue-madri (Barnes 2006: 2-3). Nel contesto dell'accresciuta mobilità globale, questa particolare forma di trilinguismo o quadrilinguismo è la nuova soglia del nostro futuro.

Agota Kristof, Eva Hoffman, Igiaba Scego e Jhumpa Lahiri raccontano nelle loro autobiografie linguistiche il passaggio dal Novecento a questa nuova età globale, come storia intergenerazionale della migrazione e dunque come storia delle sue diverse gradazioni linguistico-traumatiche. Il translinguismo di Jhumpa Lahiri – parte decisiva di questo libro – è figlio per esempio della diaspora indiana, che durante la fase postcoloniale fa spostare su larga scala indiani – spesso molto specializzati nelle loro competenze, come medici o ingegneri – verso i Paesi occidentali sviluppati (Safran *et al.* 2009: XXI). Proprio in quella fase storica, i suoi genitori si spostano prima dal Bengala a Londra, dove lei nasce nel 1967, e poi nel 1969 da Londra agli Stati Uniti, la loro sede di migrazione definitiva.

Negli *ethnoscapes* contemporanei, la spinta alla migrazione nasce da circostanze politiche ed economiche, spesso intrecciate tra loro. Ed infatti, mentre nella vicenda individuale di Agota Kristof e in quella familiare di Igiaba Scego la marca dell'esilio è spiccatamente politica, non altrettanto può dirsi nel caso di Eva Hoffman, pure segnata nella Polonia degli anni Cinquanta – insieme alla sua famiglia e all'intera comunità ebraica sopravvissuta – da una diffusa ostilità antisemita. Come molti milioni di esseri umani attualmente in diaspora nel mondo, la migrazione di questa scrittrice e della sua famiglia dalla Polonia socialista verso gli Stati Uniti ha

contemporaneamente radici politiche, esistenziali ed economiche: «departures that are neither entirely chosen nor entirely forced, and that are chosen and forced at the same time» (Hoffman 1989: 83; «partenze che non sono frutto di una vera decisione ma neppure effetto di costrizione, al tempo stesso scelte e obbligate» Hoffman 2021: 106).

Un fattore decisivo delle pratiche translingue connesse alla migrazione sono inoltre le sperimentazioni delle seconde generazioni, nate anche grazie alle esperienze scolastiche e alle loro parabole oscillanti tra esclusione, assimilazione e (più raramente) inclusione (cfr. 1.8). Essendo Eva Hoffman, Igiaba Scego e Jhumpa Lahiri scrittrici translingue di seconda generazione, le loro autobiografie tematizzano proprio l'esperienza scolastica come momento fondativo del loro bisogno di evadere i dualismi e di vivere in uno spazio linguistico terzo: il translanguaging si intreccia insomma alla scrittura translingue, in un forte rapporto causale.

2.1.7 La postura e l'autobiografia linguistica

La «postura» può essere definita come un insieme di pratiche che includono forme di *ethos* discorsivo e comportamenti non verbali di auto-rappresentazione. Questa posizione autoriale si riferisce al gioco performato sulla scena dell'enunciazione letteraria e alla maschera dell'autore (Meizoz 2007a: 7, 17). La postura è «simultaneamente la presentazione di sé attraverso le condotte pubbliche in un contesto letterario e l'immagine di sé costruita nel discorso e attraverso di esso». Essa è quindi inseparabile dalla poetica e dall'estetica, «poiché l'immagine di sé offerta da un autore è legata alla sua concezione della scrittura» (Meizoz 2007b: 130-131).

Come è stato già investigato a proposito di Agota Kristof (De Balsi 2019a: 55), la categoria della «postura» è particolarmente utile per gli scrittori translingui perché, nell'atto stesso in cui scrivono, questi autori si posizionano e dunque si mettono in movimento rispetto a un campo simbolico duplice: quello della madrelingua e quello dell'altra lingua. Sono infatti scrittori esplicitamente esofonici, e che dunque – secondo l'etimo della parola «esofonia» (cfr. 2.1.2 e Introduzione, par. 3) – fuoriescono in modi diversi dai confini linguistici prestabiliti.

Per lo scrittore translingue, è decisiva la linea di confine tra l'esofonia privata e quella pubblica. Un caso esemplare in tal senso è quello della storica ebrea Gerda Lerner. Madrelingua tedesca, ebrea austriaca, Lerner va in esilio nel 1939, a soli venti anni, negli Stati Uniti, per sfuggire alla *Shoah*. Avendo deciso di dismettere in modo radicale la lingua tedesca, la giovane rifugiata si espone a una assimilazione estrema nella lingua inglese. L'abiura della madrelingua la separa però, di fatto e per decenni, da un reale contatto emotivo con la sorella, anche lei sopravvissuta, e rifugiatasi a sua volta in Inghilterra. Parlando solo in inglese, le due sorelle si sentono reciprocamente estranee senza capirne la ragione. Solo attraverso un lento percorso, tra il 1965 e il 1973, si riavvicinano attraverso il recupero quasi casuale della madrelingua, arrivando così finalmente a capire di avere pagato «un grave prezzo all'assimilazione»: «parte

di questo prezzo era stato il fatto che noi, sorelle intensamente legate, eravamo state per decenni straniere l'una all'altra» (Lerner 1997: 45). E, tuttavia, solo un incontro pubblico in Austria, nel 1986, e dunque la postura che Lerner assume in quella cornice (cfr. 2.I.8, punto III) le consentono di rielaborare questo trauma privato recuperando così completamente la scrittura e l'oralità nella madrelingua tedesca.

Un altro aspetto interessante della parabola translingue di Lerner sta nella duplice funzione del linguaggio materno interdetto. Come è stato già sottolineato (Busch/McNamara 2020: 327), nel nesso tra trauma e translinguismo il linguaggio può essere sia una causa decisiva del trauma – è questo il caso della studiosa, che in Austria si trova violentemente inscritta nel repertorio linguistico antisemita – sia un effetto del trauma, che si manifesta per lungo tempo nella mutilazione espressiva di un inglese monologico, privo cioè del travaso nell'altra lingua: di nuovo, è questo ancora una volta il caso di Lerner.

Nei paragrafi precedenti di questo capitolo ho sottolineato che, nella modernità e nella contemporaneità, il percorso verso la scrittura translingue può avere in sé un grado maggiore o minore di libertà e di necessità, e un grado maggiore o minore di pressione storica, sociale ed etnica. Nonostante queste notevoli potenzialità ed eterogeneità, emerge però un tratto condiviso. La postura adottata dagli scrittori esofoni verso la propria opera si delinea infatti, in particolare, nelle loro stesse riflessioni metalinguistiche. Esse si orientano verso tre direzioni qui di seguito elencate, in ordine crescente di importanza. Attraverso l'incrocio di questi tre spazi metalinguistici, gli scrittori translingui performano la loro posizione di transito costante e definiscono lo spazio intermedio o terzo in cui prendono dimora, e fanno quindi *homing*, le loro poetiche e le loro identità.

La prima direzione metalinguistica è quella delle riflessioni e considerazioni disseminate sulla pratica translingue, via via espresse da questa ampia galassia di scrittori.

La seconda direzione metalinguistica è quella del riconoscimento genealogico, che si esprime attraverso lo studio e/o il riferimento costante ad altri autori translingui. È il caso di Coetzee, studioso per la sua intera vita di Beckett (Kellman 2007: 69-82), o di Lahiri, che costruisce la sua *Postfazione a In altre parole* dalla prospettiva di Kristof (Lahiri 2016a: 163-166).

La terza, infine, è quella dell'«autobiografia linguistica» (ivi: 156) o dai tratti spiccatamente linguistici. Attraverso di essa, lo scrittore definisce l'intensità traumatica e vitale con cui la pratica translingue ha modellato al tempo stesso la propria vita e la propria poetica. Come ho già detto, l'autobiografia linguistica è la forma espressiva delle opere qui in esame di Agota Kristof, Eva Hoffmann, Igiaba Scego e Jhumpa Lahiri.

Un altro modo per definire le autobiografie linguistiche è quello di «language memoir» (Kaplan 1994; Thüne 2010; Besemeres 2022: 4-12; Luppi-Thüne 2022). Questa seconda formula specifica l'autobiografia linguistica come narrazione

memoriale (*memoir*: dal francese *mémoire*, memoria) organizzata a partire dal proprio «vissuto linguistico» e da una «pretesa di verità» soggettiva (Thüne 2010: 77; Moll 2022): sprigionata cioè dalla memoria e dai suoi movimenti arbitrari, cronologicamente disarticolati. Come sottolinea Louise DeSalvo, il *memoir* «è un genere per cui ha importanza ciò che ricordiamo, per come lo ricordiamo e per come alteriamo la realtà dei fatti» (2001: 8). Al tempo stesso, però, i «fatti» sono riplasmati, ma non relativisticamente dissolti. Dal punto di vista di una «life-narrative» (Calabrese 2018), la ritrascrizione della memoria non si muove in base alle categorie di finzione e verità ma in base al bisogno di ricostruire l'autenticità di una vita, e dunque il suo caos e la sua opacità, riordinando cognitivamente una identità (Calabrese 2020a: 8, 18 e sgg.; Lösschnig 2010): è «l'esperienzialità di una story-experience» (Fludernik 1996: 315). Dal punto di vista del *language memoir* e della sua rielaborazione del trauma linguistico, questo bisogno cognitivo oscilla quindi tra la disarticolazione memoriale e la ricostruzione della sequenzialità narrativa (Calabrese 2020c) generando uno *storytelling* del proprio vissuto linguistico che è magmatico, ma non indistinto, arbitrario ma non epistemologicamente falso.

Nel *memoir*, il ricordo individuale sconfina inoltre spesso in quello transgenerazionale, inscrivendo così la testimonianza in una dimensione corale e ancorandola ad una documentazione visiva e mediatica (fotografie, film amatoriali, disegni), talvolta esibita nella sua datità talaltra alterata dal filtro del ricordo. Per questa ragione, è un genere spesso prescelto da chi vuole raccontare la propria vita a partire da una dimensione di margine e dalla sua eredità (Smith/Watson 1992; Talpade Mohanty 1991). È questo appunto anche il caso del *language memoir* e del suo narrare le metamorfosi delle voci translingui nate dalle migrazioni e/o dai mondi postcoloniali. Da un punto di vista di genere, inoltre, e dunque da un punto di vista che include anche le quattro autrici qui in esame, la componente soggettiva e analogica del *language memoir* ha un ulteriore fondamento nella tradizione femminile dell'imperfezione autobiografica (Pellegrini 2004: 38-47). In qualità di «Soggetti Imprevisti» (Lonzi 2010 [1974]: 47) sulla scena della storia e della letteratura, le scrittrici si sono spesso orientate verso il grande rizoma autobiografico e il suo enigma, perché attraverso questa magmatica rete dell'io hanno potuto dato forma ad un complesso universo di eccedenze, nomadismi, idiosincrasie.

Da queste tre direzioni metalinguistiche si può dedurre una fenomenologia posturale, che propongo nel paragrafo seguente e che vuole avere un carattere indicativo, non esaustivo. La postura traduttologica è l'ultima di questo mio elenco, ma solo perché essa discende in senso pragmatico e logico-consequenziale dalle posture precedenti. Da un punto di vista epistemologico, invece, essa è la prima, dal momento che la cornice stessa di queste autobiografie linguistiche rinvia ad una più ampia e metaforica dimensione traduttiva. Come ha sottolineato Rushdie, ancor prima di lavorare in traduzione da una lingua all'altra, gli scrittori translingui sono esseri umani «tradotti» (Rushdie 1991: 23) da una dinamica di spostamento e

spaesamento materiale oltre che simbolica. Essa è alla radice, in particolare, di molte scritture e poetiche postcoloniali (Anselmi 2005: 47-57) come pure di quelle connesse alle migrazioni contemporanee: come ho già sottolineato (cfr. 2.I.5 e 2.I.6), si tratta di due scenari del translinguismo in reciproca interazione.

Proprio a causa di questa dinamica, le quattro autrici al centro di questo mio libro mettono in scena delle vere e proprie «storie di traduzione» («narratives of translation»). Le loro autobiografie «tematizzano, narrativizzano e/o si strutturano attorno a questioni di lingua, identità culturale e di traslazione di se stessi e della propria cultura» (Doloughan 2016: 79). L'intera autobiografia linguistica di Eva Hoffman in esame nel quarto capitolo di questo libro è sotto il segno della metafora traduttologica (cfr. 4.6.2). Il titolo stesso (*Lost in Translation. A Life in a New Language*) rimanda proprio alla compresenza di una perdita e di un acquisto, di una fine e di un inizio, irrimediabilmente intrecciati. Anche lo *storytelling* di Jhumpa Lahiri, il cui titolo (*In altre parole*) a sua volta orbita intorno all'universo traduttologico, e quello di Igiaba Scego hanno il loro perno su questa postura di mediazione, di travaso, e infine di esodo a tratti doloroso oppure ambiguo. Al centro di *In altre parole*, l'autobiografia linguistica di Jhumpa Lahiri, troviamo la storia di una traduttrice. Inserendo esattamente al centro della propria testimonianza di vita linguistica la storia finzionale ed enigmatica di una donna sempre in cerca di «un'altra versione di sé stessa», Lahiri modella proprio questa cornice epistemologica dell'universo translingue come traduzione (cfr. 7.4). Anche nella autobiografia di Scego, *La mia casa è dove sono*, un nucleo rilevante del trauma migratorio è connesso alla mediazione linguistica – in questo caso ambigua – di un traduttore: il nonno di lei, portavoce del feroce Governatore della Somalia Rodolfo Graziani (cfr. 6. 3).

Esiste inoltre un nesso tra «*matria*», «*dismatria*» (Scego 2005: 11), traduzione e adozione. Con i termini «*matria*» e «*dismatria*» ho rinviato nella Introduzione a un discorso sulle appartenenze alternativo a quello delle patrie (cfr. par. 2). In particolare, il neologismo «*dismatria*», coniato da Scego, declina il sentimento di appartenenza ambivalente dei «*dismatriati*»: orfani/esiliati, costretti a vivere una dimensione ambivalente e perturbante di estraneità e intimità, distacco e vicinanza dalla «*matria*» perduta (cfr. 6.4). Le scrittrici translingui analizzate in questo mio libro metteranno in campo non solo i modi specifici con cui una figlia destabilizza il legame materno con la lingua primaria e/o viene destabilizzata dalla sua perdita, ma anche le strategie di rinascita e traduzione della voce materna perduta nella nuova lingua. Si tratta di una dinamica linguistica che passa attraverso una costellazione di «maternità trans-nazionale» (Bond 2018: 111-147). Se le varianti possono essere molte, rimane però un aspetto condiviso, e cioè la rifrazione del legame con la madre in quello con la lingua primaria (Amati Mehler *et al.* 2003: 81-120). Sono posture di figlie tradotte o traducanti, ripudiate o ripudianti, adottate e adottanti. Esse rientrano in una più ampia fenomenologia delle esofonie.

2.I.8 Alcune ipotesi di posture metalinguistiche degli scrittori translingui

Individuo quindi qui di seguito alcuni tratti di volta in volta ricorrenti nelle posture metalinguistiche degli scrittori translingui tra la modernità e la contemporaneità. Si tratta naturalmente – lo ripeto – di una ricognizione del tutto parziale, aperta e problematica. Essa è tuttavia necessaria per arginare la strutturale disseminazione centrifuga delle scritture translingui e per delinearne una mappa, sia pure mobile e approssimativa.

I) flessibilità cognitiva: Secondo Kellman, «cambiare lingua è il modo naturale per negoziare un universo eterogeneo» (Kellman 2003: XVI «switching tongues is the natural way to negotiate a motley universe»). Riprendendo quanto Beaujour dice degli scrittori russi esofoni emigrati in Francia, si può affermare che in modi diversi le pratiche translingui valorizzano la «flessibilità cognitiva», la «tolleranza per l'ambiguità» e la «grande consapevolezza della relatività delle cose» («cognitive flexibility», «tolerance for ambiguity» «greater awareness of the relativity of things» Beaujour 1989: 14). Come sottolinea Anzaldúa, anche la scrittura translingue «sopravvive sviluppando la tolleranza per le contraddizioni, la tolleranza per l'ambiguità» (2000: 51) e rivendica quindi «modalità pluralistiche». Si tratta infatti di posture connesse ad una oggettiva capacità neurocognitiva, che in modi diversi possiedono tutti i plurilingui. Essa è definibile come «un repertorio plurilingue olistico e interconnesso» in grado di garantire «una serie di vantaggi cognitivi dovuti a un potenziato sistema di controllo esecutivo nel cervello vale a dire la capacità di distogliere l'attenzione da eventuali distrattori durante l'esecuzione di un compito» (Cefr 2018: 28).

II) nuova identità: il translinguismo esprime una postura di «autogenerazione, un volontario rinnovamento della propria identità da parte di un individuo» (Kellman 2007: 36-37). Non è raro quindi che gli autori translingui adottino nomi diversi per segnalare la nuova identità esofona. La madrelingua danese Karen Christentze Dinesen, baronessa von Blixen-Finecke, si firma per esempio Isak Dinesen, quando scrive in inglese e prevalentemente Karen Blixen quando scrive nella lingua primaria. Anche in queste posture battesimali, pseudonimiche o anagrammatiche, il translinguismo può essere determinato dal trauma storico.

III) decostruzione del legame materno: secondo Kellmann, «c'è qualcosa non solo di doloroso ma di innaturale, quasi matricida, in un autore che abbandona la *Muttersprache*» (2007: 17). A parziale rettifica, bisogna tuttavia sottolineare che il grado di naturalità o innaturalità di questo abbandono varia molto, a seconda dei paradigmi storico-linguistici delle nazioni e dal loro orientamento tendenzialmente monolingue (è il caso di molte nazioni occidentali) o tendenzialmente plurilingue (è il caso di molte nazioni postcoloniali). Tenendo dunque presenti queste gradazioni socio-linguistiche, è utile vedere se e come gli scrittori translingui mettono in discussione il loro legame con la lingua originaria e performato questa sua eventuale relativizzazione. Mentre alcuni scrittori mettono in scena la perdita e dunque il rischio

dell'estinzione, altri raccontano un intenzionale desiderio di uccidere la madrelingua. Altri ancora, connettono la perdita della lingua-madre alla vergogna (Morace 2020), che può avere le sue radici nella povertà di una comunità emigrata, oppure la mettono in relazione con una grave colpa storica della nazione di provenienza. A questa seconda categoria si può ascrivere il discorso articolato dalla storica e scrittrice ebrea Gerda Lerner, madrelingua tedesca. Rifugiata negli Stati Uniti nel 1939 per sfuggire alle persecuzioni razziali, la giovane rifugiata decide di cancellare dalla propria vita il tedesco. Ma, quasi cinque decenni dopo, in seguito alla rielaborazione privata di questa perdita (cfr. 2.I.7), la studiosa decide di performare pubblicamente questo oblio e il recupero della radice linguistica. Lerner torna quindi dopo quasi cinquanta anni per la prima volta a Vienna, la città nella quale era nata nel 1920. Nella capitale austriaca, tiene una conferenza in tedesco e, in una premessa del suo discorso, sente il bisogno di spiegare che da cinque decenni ha abbandonato la sua lingua nativa per l'inglese. La precaria e quasi estinta presenza della lingua primaria viene così messa implicitamente da lei in relazione con il trauma storico della *Shoah* (Lerner 1997: 47-48). Anche Hannah Arendt – un'altra eminente studiosa ebrea germanofona rifugiata in Francia e poi, per il resto della sua vita, negli Stati Uniti – conferma che la rimozione della lingua è subentrata in molti rifugiati tedeschi – ma non in lei – dal «giorno in cui abbiamo sentito parlare di Auschwitz» (Arendt 1993: 54).

IV) adozione: alla perdita della madrelingua si associano spesso le dinamiche adottive con la seconda madre, quella scelta nella scrittura translingue. Per esempio, Conrad rappresenta la sua esofonia come voce adottata e non adottante, plasmata («in quella parte di me che non può morire», cioè la scrittura, Conrad 2010 [1919]: 139) e non plasmante: «non sono io ad aver adottato la lingua inglese, ma è stato piuttosto il genio di quella lingua ad avere adottato me» (Conrad 1919: VII). Pur avendo creato con il suo translinguismo romanzi straordinari, Conrad si dichiara, tuttavia, incapace di esprimere un possesso filiale sicuro verso questa nuova madre inglese. In un incrocio affascinante di lingua e *bios*, questa sicurezza si può affermare definitivamente solo attraverso uno spostamento genealogico del processo adottivo, che include anche i suoi figli: «e se anche oggi (dopo esserne stato plasmato, in quella parte di me che non può morire) non oso ancora definirla mia, almeno non ad alta voce, sento di poterla comunque chiamare la lingua dei miei figli» (Conrad 2010 [1919]: 139).

V) filiazione eterogenea e bilanciata: un'altra forma di decostruzione del legame materno consiste nel rappresentarsi come figli o figlie generati da più lingue: una filiazione eterogenea cui corrisponde una «maternità linguistica [...] molteplice» (Kellman 2007: 18). Diversi scrittori hanno rivendicato infatti un legame di intimità con più lingue. È questo, per esempio, il caso del saggista di origine austriaca George Steiner e del suo «multilinguismo primario» in francese, inglese e tedesco, vissuto come una «condizione connaturata»: «ho esperienza delle mie prime tre lingue come di centri del mio io perfettamente equivalenti» (Steiner 1994: 151, 15, 125).

Leggermente diversa, ma comunque affine, è la postura dello scrittore indiano Salman Rushdie, secondo il quale la lingua-madre urdu si sarebbe sempre perfettamente bilanciata con l'inglese appreso a scuola (Kellman 2007: 18). La postura di disinvolta filiazione eterogenea va tuttavia inquadrata anche all'interno di un multilinguismo elitario. I due autori appena menzionati non parlano solo per sé e per la propria genealogia familiare, ma anche a nome di un privilegio di classe e di genere. La qualità perfettamente bilanciata di questo multilinguismo è stata infatti spesso storicamente un «indicatore di status elevato» (Edward 1994: 4) nel mondo occidentale e nei Paesi postcoloniali. Ponendosi come requisito educativo fondamentale delle *élites*, questa particolare tipologia di filiazione linguistica molteplice e paritaria è emersa, nel corso dei secoli, come «una potenziale combinazione di necessità, snobismo e marcatura dei confini sociali» (ibidem).

VI) filiazione doppia: più aderente alla realtà translingue maggioritaria di oggi è invece il multilinguismo non elitario dei «bilingui precoci» (cfr. 2.I.6) allevati da coppie miste e in contesti di migrazione. Questi figli di due lingue-madri diventano poi molto spesso trilingue e quadrilingue, se la comunità di maggioranza parla una terza lingua e anche una quarta lingua: una poliglossia quantitativamente in crescita, a causa della mobilità globale contemporanea. Essendo connessa al nuovo scenario globale, la cornice socio-linguistica di questa filiazione doppia è molto più estesa, interclassista e intersezionale della filiazione eterogenea appartenuta molto spesso agli scrittori translingui delle *élites* occidentali e postcoloniali. Il translanguaging e la scrittura translingue del futuro nasceranno quindi in cornici di questo tipo, ancora in larga parte imprevedibili.

VII) distacco: per ragioni molto diverse, gli scrittori translingui possono trovare «una chiave di liberazione» dai confini della loro comunità linguistica adottando un'altra lingua e sentendosi stranieri in essa. È una postura di «distacco emancipante» trasversale, che coinvolge infatti sia autori europei sia autori postcoloniali (Kellman 2007: 41, 44). Secondo Federman, per esempio, la lingua francese è per Beckett un principio di ordine rispetto al rischio della anarchia creativa, perché con la sua «rigida struttura grammaticale», con il suo lessico fortemente correlato ai concetti e con la sua tradizione retorica ispirata alla chiarezza e alla precisione, «non consente a uno scrittore di dire ciò che non vuole dire» (1965: 15). Sempre per esempio, i già nominati Achebe e Soyinka, insieme ad altri scrittori postcoloniali translingui, sostengono «di non riuscire a scrivere della gente che amano nella loro lingua» (Kellman 2007: 42).

VIII) straniamento: nel momento in cui gli scrittori translingui mettono tra loro stessi e la spontaneità dell'espressione l'ostacolo della alterità di una altra lingua, essi valorizzano «ciò che i formalisti russi ritenevano fosse la qualifica distintiva di tutta la letteratura di immaginazione: *ostranenie*, 'straniamento'» (Kellman 2007: 45). Defamiliarizzando l'espressione verbale, lo scrittore translingue impedisce alla propria lingua di assecondare l'automatismo e l'impoverimento cui è maggiormente esposta la lingua madre.

IX) estraneità, «doppia coscienza» e perturbante: nel contesto postcoloniale, lo straniamento nasce in molti casi dal rapporto oscillante di vicinanza e lontananza della lingua coloniale. Il madrelingua afrikaans Coetzee afferma, per esempio, che «l'inglese in Sud Africa è ciò che potremmo definire una lingua straniera profondamente radicata». Rispetto alla lingua afrikaans – densa di implicazioni nazionaliste, religiose e razziste – l'inglese rappresenta sin dall'infanzia per Coetzee uno spazio rassicurante, proprio nella misura in cui è uno spazio estraneo: «c'è un senso in cui ho sempre avuto a che fare con l'inglese come avrebbe fatto uno straniero, il senso cioè della distanza tra sé e la lingua tipica di uno straniero» (Coetzee 1993: 7). L'estraneità può arrivare anche alla scissione. Kellman riporta la diagnosi di schizofrenia di Louis Wolfson, il cui *memoir Le Schizo et les langues* (1970) «è una curiosa fusione di francese, ebraico, russo e tedesco – tutto tranne l'inglese, la lingua madre che detestava» (2020: 21). Il saggista Sven Birkerts – lettone emigrato negli Stati Uniti, di seconda generazione – collega la sua esperienza di estraneità infantile alla «doppia coscienza» (1994: 39-40). Secondo il sociologo Du Bois, il razzismo impone infatti agli afroamericani una forma di consapevolezza scissa, una «doppia coscienza»: «questo senso di guardarsi sempre attraverso gli occhi degli altri, di misurare la propria anima con il metro di un mondo che sta a guardare con disprezzo divertito e con pietà» (Du Bois 2010 [1897]: 106-107). Estendendo al proprio universo lettone questa dimensione afro-americana, Birkerts correla la «doppia coscienza» alla propria esperienza infantile, e in particolare al momento in cui vive il passaggio dall'universo domestico a quello anglofono della scuola e dei giochi in cortile. In particolare, quindi, per le seconde generazioni (cfr. 1.8), l'universo della «doppia coscienza» è declinabile nell'accezione, proposta da Bhabha, di «estraneità al domestico» (Bhabha 2001: 22; cfr. 2.II.3). Qualcosa di analogo accade – come vedremo – anche a Hoffman, Scego e Lahiri, che documentano nella loro autobiografia linguistica proprio questo nesso tra educazione scolastica ed estraneità bifocale. La scrittura translingue è dunque un meccanismo incessante di generazione del «perturbante»: «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare» (Freud 1991 [1919]: 270; cfr. 1.2).

X) confini: in molti casi, la spinta decisiva verso la scrittura translingue viene da una postura di audacia e viene performata come bisogno di «sfidare i limiti» fino all'estremo del panlinguismo: «il culmine logico (e impossibile) della pulsione a espandersi tramite lingue sempre diverse» (Kellman 2007: 11). Nella narrazione della sfida, la libertà espressiva nella nuova lingua si associa però spesso alla ricerca di argini alla dispersione creativa. In alcuni casi, il limite sta nel fatto che la pratica translingue è una forma di devozione verso una specifica lingua, configurandosi quindi come una libertà estremamente sorvegliata. È il caso, in particolare, dei translingui monolingui che con la loro scelta tengono insieme le due polarità dello sconfinamento e del radicamento. Joseph Conrad appartiene a questa categoria, dal momento che ha dichiarato in esergo alle sue memorie, in *A Personal Record*: «se non avessi scritto in inglese, non avrei scritto affatto» (Conrad 1919: VIII).

XI) extraterritorialità: per ragioni molto diverse, la scrittura translingue performa un desiderio di extraterritorialità e di vagabondaggio disseminato tra le lingue e i vasti spazi della Terra (Kellman 2007: 22). Sul piano della libera scelta individuale, Elias Canetti – madrelingua giudeo-spagnolo – esprime un desiderio di questo tipo nel momento in cui, mentre si trova a Londra e ha già praticato la scrittura translingue in bulgaro e in spagnolo, approda alla scrittura in tedesco: la sua *Lingua salvata* (come si intitola il primo volume della sua autobiografia). In modo analogo, un profondo bisogno di dislocarsi e spaesarsi è espresso da Elie Wiesel, nel momento in cui persevera per tutta la sua vita statunitense nella scrittura in francese.

XII) traduzione: le posture traduttologiche si associano a una costellazione complessiva degli scrittori translingui, che enfatizzano molto spesso il valore della pratica traduttologica. La distanza che questi scrittori stabiliscono, o sono costretti a stabilire, nei confronti della loro prima lingua li rende infatti particolarmente propensi al nomadismo traduttologico, sentito come «un'estensione dei propri programmi translingui» (Kellman 2007: 48). Ritornando alla metafora della madrelingua, non è però solo il distacco dalla lingua originaria a spingere verso la traduzione. Può contare invece anche, e simultaneamente, la postura opposta: quella del recupero della voce perduta, espressa proprio con metafore dell'universo traduttologico. Lo scrittore marocchino Abdelkebir Khatibi parla, per esempio, di una lingua materna «al lavoro nella lingua straniera»: «tra l'una e l'altra si svolge una traduzione permanente e un colloquio delle profondità, estremamente difficile da portare alla luce» (1973: 179). Una prima forma di mediazione linguistica è quella che il translingue esprime verso il proprio stesso testo. Molti translingui riscrivono infatti le loro opere in un'altra lingua (translingui ambilingui) o nella madrelingua: per esempio, Isak Dinesen (in danese Karen Blixen; cfr. punto II) con le raccolte di racconti *Seven Gothic Tales* e *Last Tales*, e con il suo celebre *memoir*, *Out of Africa*, da lei resi anche nel nativo danese (*Syv fantastiske fortællinger*, *Sidste fortællinger*, *Den Afrikanske Farm*); Vladimir Nabokov con *Lolita*, composto in inglese e poi riscritto nella lingua primaria russa (*Лолита*); Samuel Beckett con *En attendant Godot*, reso successivamente nella madrelingua inglese (*Waiting for Godot*). Sono auto-traduttori che lavorano nella dimensione simbolica del palinsesto oppure in quella del «testo bilingue», gemellare (Hokenson-Munson 2007). Una seconda forma di mediazione linguistica è quella che il translingue esprime con la traduzione di altri autori. Si può dare inoltre il caso di scrittori translingui che lavorano sul doppio versante del tradurre la parola altrui e dell'autotradursi, cimentandosi in entrambi i casi con opere importanti. Ritornando per esempio a Nabokov, egli non ha solo tradotto nella sua lingua primaria *Lolita*, vale a dire il suo romanzo più noto, ma anche molte opere della letteratura materna: tra queste, in particolare, la discussa versione inglese di *Evgenij Onegin* (*Eugene Onegin*), romanzo in versi di Aleksandr Puškin cui Nabokov dedica anche alcuni saggi di strategia traduttologica (Nabokov 2019).

2.II L'IMMAGINARIO TRANSLINGUE E IL TERZO SPAZIO

2.II.1 L'immaginario translingue e il paradigma monolingue occidentale

Le scritture translingui hanno anche l'effetto di «provincializzare l'Europa» (una formula provocatoria e felice dello storico indiano Dipesh Chakrabarty) e di richiamarla a un necessario rinnovamento. Per comprendere e valorizzare le scritture translingui e il loro enorme potenziale nel contesto migratorio attuale, l'Europa – e con lei larga parte del mondo occidentale – appare infatti al tempo stesso «indispensabile e inadeguata» (Chakrabarty 2004: 20). «Indispensabile», perché il *Quadro comune dell'Unione Europea* (Qce 2004; cfr. 2.I.1) è un grande e illuminato progetto unitario di multiculturalismo plurilingue; «inadeguata» perché questo testo fa i conti con politiche linguistiche degli Stati-Nazione europei che sono state (e in parte sono tuttora) storicamente avverse proprio ai plurilinguismi interni al loro stesso spazio geografico. La storia linguistica dell'Europa è stata infatti, in larga parte, il rovescio della storia linguistica dei popoli che ha colonizzato. In Occidente, in particolare, gli Stati-Nazione hanno disciplinato nel corso dei secoli i loro sudditi e/o cittadini anche attraverso il primato discriminante delle lingue nazionali sulle lingue e culture minoritarie. Questo processo di disciplinamento linguistico arriva alle sue più estreme conseguenze nella modernità, quando la storica metafora linguistica del legame biologico incontrovertibile con la madrelingua diventa «un elemento vitale nell'immaginazione e nella produzione dello stato-nazione omogeneo» (Yildiz 2012: 7).

Dalle scritture translingui del mondo, che sono – lo ricordo ancora – le scritture degli artisti scriventi in una lingua diversa da quella primaria, e dai loro immaginari, arriva quindi all'Europa questa altra prospettiva importante: quella di fare i conti con la «condizione postmonolingue» (Yildiz 2012: 5) della nostra contemporaneità. Per fare questo, è necessario dare finalmente visibilità all'immaginario translingue degli artisti scriventi in una lingua primaria che coincide con la loro lingua nazionale. Decostruendo l'apparente omogeneità storica dei «paradigmi monolingue» (Yildiz 2012: 10-15) degli Stati-Nazione europei, questa specifica tipologia di immaginario translingue può incrementare in modo significativo la concreta realizzazione di un multiculturalismo plurilingue della nostra contemporaneità. Anche la parola nata nel monolinguisimo nazionale può quindi essere latamente esofonica, seppure in modo più implicito e meno visibile di quella degli scrittori translingui. In questa dimensione, la postura esofona è più travestita e nascosta, dal momento che le aspettative del paradigma monolingue tendono a normalizzare e a riportare al centro del sistema linguistico questo «essere al di fuori della lingua madre» (Tawada 2003: 3). Come sottolinea Derrida, «il monolinguisimo imposto dall'alto opera [...] mediante una sovranità la cui essenza è sempre coloniale», dal momento che «tende [...] a ridurre le lingue all'Uno, e dunque all'egemonia dell'omogeneo» (Derrida 2004:

48). Ricostruendo gli immaginari translingui degli scrittori madrelingua nazionali, è possibile invece dare corpo all'alterità storicamente interdetta, vale a dire alla presenza fantasmatica, intermittente e spettrale dei dialetti e delle lingue e culture minoritarie, discriminate e silenziate per dare consistenza a quei monolinguismi nazionali. Il legame con la madrelingua nazionale è così liberato da pericolose derive ideologiche, perché la lingua dello Stato-Nazione può essere raccontata anche come lingua «*lontana, eterogena, inabitabile e deserta*» (ivi: 78). «La lingua detta materna» deve essere sentita come un'appartenenza al tempo stesso salda e precaria, perché essa «non è mai puramente naturale, né propria né abitabile», almeno fino a quando non pratica «una apertura eterologica» e non dà spazio alla «differenza di questo esilio e di questa nostalgia» (ivi: 92, 79). L'«apertura eterologica» è un punto di vista che passa attraverso il riconoscimento di una simultaneità. Una dimensione «*contrappuntistica*» (Said 2000: 230) secondo la quale le lingue e i dialetti esiliati continuano a risuonare dall'interno del loro silenziamento: «nuovo e vecchio finiranno per essere entrambi analogamente vividi, ugualmente attuali, per ricorrere insieme contrappuntisticamente» (ibidem). Questa metafora musicale – proposta in realtà da Said per parlare delle diaspore geopolitiche – può essere molto utile per perlustrare anche il doppio fondo spettrale delle lingue nazionali.

L'immaginario translingue dello scrittore la cui madrelingua coincide con quella dello Stato-Nazione si può manifestare sulla superficie testuale attraverso una tipologia anche apparentemente opposta di strategie. Lo spettro delle possibilità nella sua forma duplice e più estrema, che non esclude naturalmente soluzioni intermedie, è quella di: 1) un plurilinguismo o mistilinguismo tramite il quale l'alterità espressiva di culture minoritarie oppure di dimensioni pre-umane e post-umane indigenizza in modo esplicito e visibile la madrelingua nazionale: è, per esempio, il caso di Elsa Morante analizzato nel terzo capitolo di questo libro; oppure 2) un linguaggio «deteritorializzato», nel quale l'alterità linguistica e culturale determina una dizione neutra, straniera ed essenziale della madrelingua nazionale: è, per esempio, il caso qui di seguito illustrato di Franz Kafka.

Madrelingua e scrittore germanofono, nato e vissuto nella Praga multilingue dell'Impero austro-ungarico prima (fino al 1918) e della Repubblica cecoslovacca poi, Kafka cresce in un contesto di poliglossia tra ceco, yiddish e tedesco: tre lingue da lui parlate. La sua poliglossia è però socialmente asimmetrica, attraversata cioè da feroci rapporti di forza. I genitori di Kafka, commercianti ebrei assimilati, adottano la lingua dell'Impero, il tedesco, perché senza la padronanza di quella lingua sarebbe stato impossibile garantire a loro stessi e soprattutto ai loro figli una qualche forma di promozione sociale. La coppia alleva quindi il futuro scrittore in quella lingua, ma la dimensione fonetica e psichica della famiglia sarà sempre segnata dall'estraneità e dalla subalternità. A differenza del futuro scrittore, la coppia parla infatti il tedesco in modo scorretto e lo alterna ad una sorta di yiddish germanizzato, che nel contesto germanofono veniva spregiativamente classificato come *mauscheldeutsch* (Gray *et al.*

2005: 147). Dal punto di vista della famiglia Kafka e della vasta comunità ebraica di Praga, il tedesco standard è la lingua estranea ed egemone della ristretta *élite* germanofona: una lingua nei fatti molto poco parlata e vissuta a Praga. Per questo insieme di ragioni, Kafka plasma per la sua scrittura una lingua tedesca «con un forte coefficiente di deterritorializzazione»: una lingua neutra, omogenea, straniata da una dizione essenziale, al tempo stesso forestiera e nativa, astratta e precisa (Deleuze/Guattari 1996: 29, 34). Una voce tedesca morta e resuscitata dall'alterità ebraica: «una madrelingua perturbante» (Yildiz 2012: 30-66). Nel 1921, lo stesso Kafka usa infatti la metafora della «cenere», per definire quel tedesco della «classe linguistica media» che «può essere portato a una vita apparente solo se viene rivoltato da mani ebrei estremamente vive» (Kafka 2007: 356).

Dalla prospettiva di questa seconda tipologia di immaginario translingue, la liminalità tra il sistema linguistico-letterario nazionale e quello delle altre lingue e culture si traduce allora in una poetica di confine tra dicibile e indicibile. Dalla prospettiva intrecciata dell'immaginario translingue e del trauma, non conta infatti solo il segno linguistico che lo scrittore lascia sulla superficie del testo ma anche il segno linguistico che lo scrittore rappresenta come non esplicitamente dislocabile: la traccia, il residuo o la «lacuna» (Didi-Huberman 2005: 206; cfr. 1.2) cui è stata storicamente negata una possibilità di esistere su quella superficie della realtà e che si traduce in meccanismi formali e in punti di vista narrativi. Le ricerche tematiche su ciò che la lingua letteraria ha scritto riguardo la migrazione² devono diventare anche ricerche espressive e figurali sulla lingua che le migrazioni stesse scrivono e reinventano. Rispetto alle dinamiche di egemonia, di alienazione e di silenziamento imposte dalla lingua nazionale, dal suo essere anche «la lingua del padrone» (Derrida 2004: 50), conta ciò che il meccanismo linguistico e narrativo nomina esplicitamente ma anche ciò che viene messo in scena proprio nella sua indicibilità o inesprimibilità di fantasma, nel suo essere ellissi o cicatrice di vergogna e autocensura.

Nel contesto migratorio globale contemporaneo, la lingua letteraria va vista in modo olistico e stratificato, nel suo stare in relazione ad una immaginazione e a una poetica translingui. In una dinamica triangolare e mobile, questi tre elementi danno forma all'Altro, evocandone la traccia spettrale attraverso quattro strategie potenzialmente intrecciate. La prima attiene alla rappresentazione degli universi antropologici dell'alterità attraverso plurilinguismi più o meno iscritti e visibili nel tessuto narrativo. La seconda lavora sulla metanarrazione e metariflessione riguardo la coesistenza plurilingue di questi codici. La terza intreccia la prima e la seconda strategia con la messa in scena di un codice antropologico e pre-linguistico di gesti, corpi e immagini. La quarta, infine, si basa sulla dislocazione di tali universi in

2 Ricerche comunque ancora rare, in Italia, in relazione al corpus della tradizione letteraria più canonica e alle sue intersezioni con categorie socio-antropologiche come subalternità e alterità; cfr. De Nicola 2008, Deplano *et al.* 2014, e ora Castellana 2022.

personaggi, meccanismi narrativi e figure sociologicamente e simbolicamente legati alla subalternità, alla marginalità, alla dissociazione, alla estraneità e all'innesto perturbante e traduttivo.

2.II.2 Il translinguismo italiano

Rinviando con il prefisso «trans» al passaggio tra i mondi e le culture, a una liminalità in sé stessa creativa, l'immaginario translingue si traduce in un modo di fare *homing*, di abitare il mondo da una posizione estranea e defamiliarizzata, da un bordo estremo che diventa un nuovo centro. Proprio perché si definisce sulla base di una necessità essenziale e assoluta, la lingua si traduce anche in uno *storyworld*: l'immaginario translingue non è mai solo la cornice, ma anche il paesaggio.

Molte parti della letteratura italiana possono essere ripensate dalla prospettiva del translinguismo, nelle sue due specificazioni di scrittura translingue e di scrittura dei madrelingua nazionali. Dal punto di vista della prima specificazione, molto oltre l'Unità nazionale i nostri scrittori hanno avuto come madrelingua un dialetto e sono dunque stati scrittori translingui chiamati, per di più, a confrontarsi con le esigenze espressive del nuovo genere della modernità: il romanzo. È questo, per esempio, il caso di Alessandro Manzoni, di Giovanni Verga, di Italo Svevo o di Grazia Deledda. Dal punto di vista della seconda specificazione, anche quando l'italiano si è lentamente consolidato come madrelingua nazionale,³ il radicamento etnico/regionale, le sue implicazioni inter-generazionali e la sua più o meno spiccata conflittualità verso il paradigma monolingue dello Stato-Nazione hanno continuato a modellare la lingua e la poetica degli scrittori italiani formatisi nell'italiano come lingua primaria: è questo appunto il caso di Elsa Morante. Molti di loro hanno quindi creato un immaginario translingue, innestando in modi diversi nel tessuto della lingua italiana l'alterità di radici culturali marginalizzate.

Il translinguismo italiano definisce la cartografia simbolica di un Paese che è stato a lungo percepito dai propri cittadini come «un Paese lontano» (Derrida 2004: 50). Ciò dipende in larga parte dal fatto che l'unificazione italiana è relativamente recente, in comparazione con il panorama dell'Europa occidentale. Essendosi conclusa solo tra il 1861 e il 1871, l'unificazione ha inoltre anche coinciso con un processo di modernizzazione tardivo. L'unità italiana si presenta di conseguenza tuttora, nel bene e nel male, come una dimensione eterogenea, diversificata e frammentata da un multiculturalismo regionale (Melotti 2004: 180-181). Questo multiculturalismo regionale si costituisce nei fatti come «uno spazio intermedio, composito, creato da

3 Secondo De Mauro, nel 2006 «per il 44% della popolazione l'italiano è la lingua nativa e il 95% è in grado di usarlo attivamente» (2018: 34). E poi: «la percentuale di coloro che possono non parlare dialetto, ma parlare italiano – una percentuale modestissima ancora nei primi anni Sessanta (non superiore al 36% [...]) – è andata crescendo di anno in anno dagli anni Settanta [...] ai primi anni Duemila, quando ha raggiunto [...] il 94,6%» (ivi: 35).

molteplici incroci che ne incidono le superfici geografiche e le profondità culturali» (Bond 2014: 421). Ma dal punto di vista simbolico, questa realtà eterogenea non è stata ancora introiettata come risorsa positivamente costitutiva dell'identità nazionale. Su di essa si sono innestate invece, sin dall'inizio, le asimmetrie di sviluppo tra un Nord progredito e un Sud arretrato e sfruttato, le dinamiche di colonialismo interno alla nazione e le diverse tappe e varianti di una sotterranea guerra civile (Ballinger 2016). Se l'idea italiana di nazione ha molto risentito di questo dualismo geosimbolico, una parallela antitesi è all'origine delle narrazioni esotiche e coloniali tramite le quali, a partire dalla Rivoluzione industriale e fino ad oggi, il Nord dell'Europa ha proiettato sull'Italia intera una idea di Sud Mediterraneo barbaro, anarchico, slegato dal sistema normativo dello Stato moderno, e perciò stesso subalterno (Moe 2002: 13-31). L'idea italiana di nazione prende forma quindi da questa duplice frattura geosimbolica e questa sua costituzione spezzata tende ad assimilare il funzionamento della sua memoria collettiva a quello della memoria traumatica. Nel quadro storico della modernità italiana, la Storia pubblica risulta quindi costituita da molti snodi traumatici non risolti (Colleoni 2012: 425-426) e da non pochi accessi proibiti agli archivi pubblici. Di conseguenza gli «archivi del male» sono in Italia ancora molto poco innestati negli archivi ipomnestici, che – proprio in base alla dinamica di cancellazione sottolineata da Derrida (cfr. 1.4) – tendono a cancellare anche diversi aspetti e dati significativi di ciò che pure tramandano (Foot 2010: 199).

Il primo capitolo di questo libro, dedicato all'epos migratorio della *Storia* di Elsa Morante, vuole essere proprio un ponte tra l'immaginario translingue degli scrittori madrelingua nazionali, cui il romanzo di Morante si può ascrivere, e l'immaginario translingue degli scrittori translingui (italiani e non). Lo scrittore e saggista somalo-inglese Nurrudim Farah, che sarà decisivo per Scego, ha così sintetizzato la propria diaspora e il proprio *homing*: «ho preso dimora fra gli incerti particolari di un territorio che sono solito definire il paese della mia immaginazione» (cfr. 6.2). Parafrasando questa immagine intensa, si può dire che il translinguismo è stato per molti scrittori italiani un modo di prendere dimora, con strategie diversificate e plastiche, in una lingua nazionale dai confini incerti, una lingua scaturita molto spesso dal solo desiderio di abitarla e dunque da una immaginazione narrativa che ha costruito ponti laddove sembravano esserci abissi, ha tradotto laddove tutto sembrava essere incomprensibile.

2.II.3 Il Terzo Spazio

Il dibattito neuro-cognitivo sul translanguaging è ancora aperto, dal momento che le acquisizioni scientifiche sui funzionamenti linguistici del cervello sono tutt'altro che concluse. Nonostante questo, incrociando la pratica didattica e la riflessione teorica, molti studiosi del translanguaging ipotizzano che i parlanti bi/plurilingui abbiano «un sistema linguistico unico, con risorse grammaticali condivise, ma anche con componenti differenti e specifiche legate alle singole lingue» (Carbonara/Scibetta

2020a: 69). Una simile ipotesi delinea quindi un «translanguaging space»: un «riunire diverse dimensioni [...] in una performance coordinata e significativa, e trasformarla in un'esperienza vissuta» (Wei 2018: 25). D'altro canto, anche la pratica millenaria delle scritture translingui conferma l'esistenza di questa area intermedia. Gli studiosi dei fenomeni di «indigenizzazione», cioè di contaminazione delle scritture translingui, parlano infatti di un «terzo codice» («third code» Zabus 2007: 3, 4). Attraverso di esso, questi studiosi ipotizzano che molti esiti di *code switching* tra la lingua coloniale e la madrelingua non siano generati solo dal sistema duale visibile sulla superficie del testo ma anche da uno spazio terzo, interno e intermedio, di cui le dinamiche plurilingue sono al tempo stesso l'effetto e la con-causa intrecciata.

L'interpretazione del translinguismo come zona intermedia, con una sua specifica morfologia generata dal contatto e dall'ibridazione, è ispirata al pensiero del saggista postcoloniale Homi Bhabha e alla sua categoria del «Terzo Spazio» o «Third Space» (2001: 58), come luogo fisico e simbolico ma anche come modo dell'enunciazione. In questo paragrafo, introduco quindi questo concetto, sul quale Bhabha fonda una complessiva ipotesi di multiculturalismo di frontiera basata sulla tensione e sulla relazione tra le differenze: una prospettiva centrale per il translinguismo, ma anche per le politiche culturali di convivenza della nostra contemporaneità (su cui vedi infra). Nei capitoli che seguono, farò poi interagire la costellazione del «Terzo Spazio», qui da me ricostruita, con il funzionamento dell'immaginario translingue nelle cinque autrici in esame.

I concetti chiave su cui si fonda la ricerca di Bhabha sono l'imitazione, l'interstizio, e l'ibridità. Nel contesto coloniale, l'«imitazione» o «mimetismo» («mimicry» Bhabha 2001: 123) è l'identificazione subalterna del nero nel bianco; è l'aspirazione del colonizzato nero ad essere come il bianco colonizzatore secondo una dinamica che Frantz Fanon ha ricostruito in *Peau noire, masques blancs* (1952). La metafora di Fanon della pelle nera coperta dalla maschera bianca è una «immagine duplice, di dissimulazione: è essere nello stesso tempo almeno in due luoghi diversi» (Bhabha 2001: 67). Questo essere «*quasi lo stesso ma non bianco*» ha portato storicamente a uno stato di profonda dipendenza del colonizzato (ivi: 129). Ma esiste anche un versante creativo dell'«imitazione». Essa è infatti definibile anche come quell'insieme di situazioni in cui i nativi, sollecitati dai discorsi coloniali a introiettare passivamente i comportamenti e le credenze dei colonizzatori, danno luogo invece a fenomeni culturali di sincretismo e ibridazione, che rappresentano in qualche modo una parodia o una rivisitazione dell'originale: una forma di resistenza.

In *The Location of culture* (1994), Bhabha dedica la sua attenzione proprio ai luoghi in cui queste identità ibride trovano il loro terreno più fertile. Mentre un tempo i luoghi per eccellenza in cui si faceva cultura erano le accademie e i centri del potere istituzionale, oggi questo ruolo spetta sempre più spesso agli «interstizi» in cui penetrano culture marginali e ibride, in grado di elaborare i più innovativi progetti della riflessione postcoloniale e tardomoderna. Il «Terzo Spazio» è un luogo

intermedio, che può essere individuato «in quei momenti o processi che si producono negli interstizi, nell'articolarsi delle differenze culturali»:

Questi spazi inter-medi costituiscono il terreno per l'elaborazione di strategie del sé – come singoli o gruppo – che danno il via a nuovi segni di identità e luoghi innovativi in cui sviluppare la collaborazione e la contestazione nell'atto stesso in cui si definisce l'idea di società (ivi: 12).

Nella traduzione italiana del saggio di Bhabha, l'aggettivo «inter-medio» esibisce il trattino per mantenere una continuità con l'originale «in-between» (ivi: 12n). Gli spazi di cui parla Bhabha non sono infatti soltanto ubicati «fra» i luoghi ma rappresentano una istanza di mediazione (in-between = nel mezzo) antagonista, in grado di trascendere il gioco delle opposizioni, il codice binario delle antitesi e le false dialettiche.

Il «Terzo Spazio» è, per esempio, la zona di confine nata dalla sovrapposizione dello spazio delle metropoli occidentali e dello spazio di quelle comunità postcoloniali che dentro e fuori le metropoli occidentali elaborano nuovi valori, nuovi significati. In senso simbolico e metaforico, quindi, sono tutte le comunità di margine e tutti i soggetti marginalizzati in grado di «tradurre e dunque riscrivere l'immaginario sociale della metropoli e della modernità» (ivi: 18). In questa prospettiva, il ruolo della letteratura rimane molto importante. Per Bhabha, un esempio emblematico di «Terzo Spazio» è il 124 di Bluestone Road, a Cincinnati (Ohio): la casa, all'interno della quale si svolge la drammatica vicenda di *Beloved*, il romanzo dell'afroamericana Toni Morrison (ivi: 276-277). Insieme a quest'opera e a questa autrice, Bhabha fa riferimento anche a *The Satanic Verses* di Salman Rushdie e ai *Collected Poems 1948-1984* di Derek Walcott (ivi: 313, 321). Si tratta di un canone al tempo stesso antagonista e creativo. Per un verso, infatti, queste tre opere rappresentano una «contromodernità postcoloniale» (ivi: 18), che contesta i processi di assimilazione o i miti della purezza originaria; per l'altro, però, esse incarnano «un senso del nuovo come atto nascente di traduzione culturale» (ivi: 19).

Il «Terzo Spazio» è un luogo reale o immaginario carico di implicazioni simboliche, ma è anche un modo dell'enunciazione. È la possibilità di contrapporre al discorso coloniale – enunciato da punti di vista e da rapporti di forza diversi da dominanti e dominati, da colonizzati e colonizzatori – un terzo discorso: un modo diverso di raccontare e quindi di rappresentare la soggettività marginale. La soggettività che emerge da questi spazi «in-between» non è quella del soggetto originario, appartenente per i colonizzati alla pura tradizione, alla memoria mitica di una origine irrintracciabile. E tuttavia questa soggettività non è neanche quella dei colonizzatori: non è quindi un'identità rappresentativa di valori superiori o comunque universali, espressi da una nazione civilizzatrice. Si tratta invece di una soggettività postuma, perché essa emerge dopo che le altre due ipotesi sono già naufragate e perché dà per scontata la perdita. Questo soggetto postumo non è né l'Uno (la classe lavoratrice nella sua unità) né l'Altro (la differenza costitutiva) «*ma qualcos'altro accanto a essi*» (ivi: 46).

Il «Terzo Spazio» è la capacità di disgiungere il presente della modernità (primo spazio), normalmente dissociato dalla storia coloniale (secondo spazio) di quella stessa modernità. Il «presente disgiuntivo della modernità» (ivi: 341) è una temporalità discontinua e stratificata, attraverso la quale l'io creativo entra in uno spazio liminale, carico di altre temporalità. Sono le temporalità della storia coloniale, generate da quella stessa modernità e dalla sua predazione coloniale, ma poi relegate dalla costruzione simbolica dell'Occidente nei margini esterni delle colonie:

La temporalità non sincrona delle culture globali e nazionali dà vita [...] a uno spazio culturale – un terzo spazio – in seno al quale la negoziazione di differenze incommensurabili produce una tensione caratteristica delle esistenze di frontiera (ivi: 302).

Il discorso di Bhabha valorizza la creatività del confine, che «diventa ciò a partire da cui una cosa *inizia la sua essenza*» (ivi: 16). Su questo punto, il suo pensiero va collegato a quello di Gloria Anzaldúa sulla «frontiera» (su cui cfr. anche 6.3) e a quello di bell hooks sul «margine». Per Anzaldúa, la «frontiera fisica reale» fra il Texas Sud-occidentale degli Stati Uniti e il Messico – a partire dalla quale il suo discorso *chicano* si posiziona – è anche un punto di vista figurale che sta per quei «confini [...] fisicamente presenti dovunque due o più culture si costeggiano, dovunque persone di razze diverse occupano lo stesso territorio, dove classi povere, medie e alte si toccano, dovunque lo spazio tra due individui si riduce a causa dell'intimità» (2000: 21). Per hooks, il «margine» si incarna in prima istanza nelle comunità afroamericane del Kentucky, da cui lei proviene, nei «binari della ferrovia» che delimitano il confine di queste comunità urbane sottoproletarie, segnate dalle pratiche del segregazionismo razziale e dalle disuguaglianze economiche passate e presenti. Se investito di istanze politiche ed esistenziali, quel «margine» può diventare uno «spazio di apertura radicale» attraverso il quale è possibile «concettualizzare alternative, spesso improvvisando» (hooks 2020: 126). Lungi dal proporre una visione romantica o essenzialista o vittimista del margine, per hooks vivere «all'estremità» consente di vedere sia il margine sia il centro. Rimossa da chi si trova sempre e da sempre nel cuore egemonico di un sistema, questa visione olistica consente sia una consapevolezza delle fratture sociali sia un desiderio di trascenderle sentendosi «parte necessaria e vitale di un insieme» (ivi: 127-128).

Secondo Bhabha, per esprimere un «lavoro di frontiera della cultura» è necessario essere nell'«oltre», in uno spazio che si interpone e in un «tempo di re-visione» arrivando così a «*toccare il futuro nel suo lato più vicino*»:

Abitare nell'oltre vuol dire anche [...] essere parte di un tempo di re-visione, di un ritorno al presente per ri-descrivere la nostra contemporaneità e ri-scrivere la nostra vita comune, umana e storica: significa *toccare il futuro nel suo lato più vicino* (ivi: 19).

Disgiungere il presente significa rifiutare la scelta essenzialista dei dualismi: o questo presente e questo spazio o l'altro presente e l'altro spazio. Dietro l'idea di un «presente disgiuntivo» c'è il rifiuto del tempo teleologico e sequenziale che molti critici dello storicismo hanno espresso; e tra questi in particolare, Walter Benjamin (ivi: 351-352). Il «presente disgiuntivo» incrina «il nostro senso dell'identità storica della cultura come forza omogeneizzante, unificante, autenticata dal Passato originario, tenuta in vita nella tradizione nazionale del Popolo» (ivi: 59). Quest'esperienza di riscrittura e di ibridazione scardina il discorso storicistico della modernità eurocentrica. Il «presente disgiuntivo» viene così popolato da passati non nominati e non rappresentati, e diventa un «passato-presente» (ivi: 19).

Nascendo in un contesto di perdita strutturale e acquisita, questa identità ibrida ha con la tradizione un rapporto non nostalgico e si colloca semmai in «un processo che non porta ad accedere in modo immediato a una identità originaria o a una tradizione ereditata» (ivi: 13). Dal punto di vista delle identità ibride, il tempo è sprigionato agli scarti, dagli scompensi, dalle fratture e non dalla continuità tra passato e presente. Le identità ibride decostruiscono la modernità a partire dalla categoria della «tradizione inventata», proposta da Eric Hobsbawm:

Per tradizione inventata si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato (Hobsbawm 1987: 3)

La tradizione è inventata nella misura in cui pretende di sollecitare l'emozione di una continuità e di un'organicità tra il passato e il presente, laddove nei fatti entrambe siano inesistenti e, soprattutto, laddove queste false connessioni siano usate in senso strumentale. La «tradizione inventata» è stata ed è la storica compensazione che le nazioni hanno proposto per controbilanciare lo spaventoso sradicamento sperimentato dagli individui a causa dei processi strutturali della modernità. Secondo Bhabha (2001: 196 e sgg.), tra le nazioni occidentali e le loro narrazioni di falsi miti originari della razza, del sangue e della civiltà superiore è esistito un nesso profondo, perché le seconde hanno garantito alle prime la possibilità di consolidare i propri nazionalismi e imperialismi. E tuttavia, seppure da punti di vista e rapporti di forza diversi, le «tradizioni inventate» entrano in scena anche quando i soggetti postcoloniali sono in cerca di identità pure e assolute.

Dal punto di vista di *The Location of Culture*, l'identità è invece antiessenzialista. Bhabha condivide la posizione di Fanon, secondo la quale coloro che vengono dai mondi postcoloniali non devono rinchiudersi nella «Torre sostanzializzata del Passato» (Fanon 2015 [1952]: 203). L'identità non è infatti il «riflesso di tratti etnici o culturali già dati», ma è una «negoiazione complessa e continua che punta a conferire autorità a ibridi culturali nati in momenti di trasformazione storica» (Bhabha 2001: 13). Ciò che interessa maggiormente il filosofo è la formazione di identità *ibride*,

figlie di incroci imprevedibili, scaturiti dalle dinamiche di negoziazione culturale. La marginalità sociale e culturale, la migrazione, l'esilio sono tutte situazioni accomunate da ciò che Bhabha definisce «estraneità al domestico» («unhomeliness»): «parola che designa la fine di quel senso di appartenenza relativo a ciò che è *homely*, 'familiare'» (Perri 2001: 22n). Si tratta di una esperienza affine, anche in senso etimologico, all'«Unheimliche» o «perturbante» di Freud (1991 [1919] 270; cfr. 1.2), ma è rappresentata dal punto di vista delle soggettività postcoloniali e diasporiche e di ogni loro «rito di iniziazione extra-territoriale e transculturale» (Bhabha 2001: 22). Accanto ad essa, possono collocarsi concetti come la «doppia coscienza» di Du Bois e la «doppia assenza» di Sayad (2002: 31; cfr. 1.8): sono tre varianti di «*two-ness*» o «duplicità» (Du Bois 2010 [1897]: 106; cfr. 2.I.8, punto IX) delle identità ibride, generata da un gioco di rifrazione tra il proprio e l'altrui sguardo.

L'«estraneità al domestico» (Bhabha 2001: 22) è una condizione ambivalente, perché esprime una dinamica al tempo stesso distruttiva e riparativa. Per un verso, attiene infatti al senso di reciproco straniamento che si stabilisce tra le identità ibride e i propri contesti familiari e intimi. Per l'altro, rinvia anche alla potenzialità che questi soggetti ibridi hanno di riscrivere creativamente la propria storia personale, di decostruirla attraverso una sorta di «seconda vista» (Du Bois 2010 [1897]: 106), proprio a partire da quella dinamica di reciproca estraneità perturbante. Dove c'è «estraneità al domestico» non ci può essere infatti idealizzazione dell'origine o pretesa di un legame incorrotto con la tradizione; ma possono tuttavia esserci sia una origine sia una tradizione.

Da questa prospettiva, viene ripensato anche il concetto di differenza, che ha sempre in sé qualcosa di perturbante: «la differenza è questo spazio che sta nel mezzo, che viene sviluppato mediante la sovversione e il mascheramento» (ivi: 89). Essa va vista «come una negoziazione complessa e continua» (Bhabha 2001: 13):

È significativo che le capacità produttive di questo Terzo Spazio dell'enunciazione provengano dal mondo coloniale o postcoloniale: infatti la volontà di calarsi in quel territorio estraneo [...] può svelare come il riconoscimento teorico dello spazio-scisso di enunciazione possa aprire la strada alla concezione di una cultura *internazionale*, fondata non sull'esotismo o sul multiculturalismo della *diversità* fra culture ma sull'in-scrizione e lo sviluppo dell'*ibridità* della cultura (ivi: 60).

Secondo Bhabha, il multiculturalismo deve negoziare tra le differenze avendo come obiettivo il processo stesso di confronto e conflitto e non quello puramente finalistico di una traduzione totale. La differenza diventa infatti un punto di vista che si oppone all'addomesticamento e all'isolamento delle diversità, proprio di un certo multiculturalismo iper-relativista e falsamente irenico: una questione scottante della nostra contemporaneità.

Amartya Sen ha più recentemente espresso una critica aperta e serrata a una delle varianti attuali di questo iper-relativismo, vale a dire le scelte di politica multiculturale dei governi britannici nel corso degli ultimi decenni. La promozione

statale delle differenze si è di fatto sempre più tradotta in una segregazione delle minoranze (e delle minoranze all'interno delle minoranze, vale a dire le donne e le persone lgbt) all'interno delle proprie comunità, tradizioni e culture di origine (Sen 2008: 14-19). Sen contesta proprio questo «monoculturalismo plurale», il suo tradursi in una «situazione in cui due stili o tradizioni coesistono fianco a fianco senza incontrarsi reciprocamente» e la sua classificazione degli esseri umani «in base alle tradizioni ereditate (in particolare alla religione ereditata) dalla comunità in cui sono nati, dando per scontato che quella identità non scelta abbia automaticamente la priorità su altre affiliazioni legate alla politica, alla classe, al genere, alla lingua, alla letteratura, ai coinvolgimenti sociali e a molte altre cose» (Sen 2008: 158-159, 152). Questo dibattito sulla politica migratoria britannica, sulla sua simbolica rifrazione attraverso l'intero mondo anglofono e la sua incidenza sulla vita reale delle persone dimostrano l'attualità della prospettiva di Bhabha, a ventinove anni dalla pubblicazione di *The Location of Culture*.

Pur difendendo il perturbante delle differenze, Bhabha si interroga tuttavia apertamente anche sul rischio centrifugo delle differenze e delle loro derive puramente antagoniste per le società multiculturali di oggi:

Come è possibile che i soggetti siano creati in tali spazi «intermedi», o che vadano oltre le differenze (di solito indicate secondo razza/classe/genere ecc.)? E come possono le strategie di rappresentazione del potere essere formulate tra rivendicazioni contrastanti di comunità in cui, nonostante le storie comuni di privazione e discriminazione, non sempre lo scambio di valori, significati e obiettivi prioritari può essere collaborativo e dialogico, ma anzi profondamente, radicalmente antagonistico e conflittuale? (ivi: 12).

The Location of Culture è in sostanza un tentativo di tenere insieme le differenze con la costruzione di un'appartenenza condivisa. A partire da questa urgenza, emerge una mappa della cultura contemporanea, all'interno della quale vengono individuate e valorizzate tutte le tracce che vanno in questa direzione.

CAPITOLO TERZO

LA STORIA DI ELSA MORANTE. IL GRANDE ROMANZO DELLA MIGRAZIONE INTERNA

PREMESSA

Come ho già spiegato nell'Introduzione, l'*homing* è un nucleo metaforico centrale di questo libro, investigato dal punto di vista dei traumi della modernità e della migrazione e dal punto di vista del translinguismo. Per questa ragione, le cinque letture testuali di questo libro sono qui introdotte da Elsa Morante (1912-1985) e da un *close reading* di alcuni passi esemplari di *La Storia. Romanzo*. Pubblicato nel 1974, questo è il suo terzo e penultimo romanzo: uno dei maggiori del Novecento italiano. Scrittrice finora mai associata agli universi narrativi migratori postcoloniali, globalizzati e translingui, Morante ne è in realtà una precursora. La sua intera scrittura romanzesca trae infatti ispirazione dalle migrazioni interne all'Italia e dalle loro storie di sradicamento e di *homing*. Contrariamente a quanto si pensa, la mobilità interna all'Italia non è riducibile solo alla Grande Migrazione del boom economico, tra anni Cinquanta e Sessanta. Essa è stata infatti anticipata da una rete di flussi migratori che si avviano a partire dall'Unità d'Italia e che si moltiplicano in maniera esponenziale a partire dagli anni Venti del Novecento (Gallo 2012: XII-XVI, 122). Al centro della *Storia* sono proprio questi flussi migratori, intrecciati con gli *ethnoscapes* della Seconda Guerra mondiale. Questi scenari di umanità in movimento emergono come un nucleo decisivo dell'epos nazionale e come dimensione di trauma e di immaginario translingue. Lo stesso *storyworld* del romanzo rinvia a questa prospettiva migratoria, dal momento che esso è irradiato dalla città di Roma, vale a dire da uno degli spazi urbani italiani maggiormente modellati da questo tipo di mobilità (Colucci/Gallo 2021). La composizione migratoria della Capitale è inoltre anche la storia della stessa famiglia Morante, che viene ora brevemente ricostruita nel primo paragrafo di questa mia lettura seguendo un metodo di sconfinamento tra forme del trauma e del translinguismo nella vita e nella scrittura.

3.1 MIGRAZIONE, TRAUMA E TRANSLINGUISTICO NELLA VITA E NELLA SCRITTURA

Elsa Morante – madrelingua italiana – nasce a Roma nel 1912 da Irma Poggibonsi, maestra elementare emiliana di origini ebraiche, e dal siciliano Francesco Lo Monaco, suo padre naturale. Il padre anagrafico, e marito di Irma, Augusto Morante – istitutore all'interno di un riformatorio – è a sua volta nato in Sicilia, da genitori di origini abruzzesi (Bernabò 2012: 20, Morante 1986: 7-18). L'insediamento di questi tre genitori di Elsa nella Capitale rientra nella storia di un primato migratorio di Roma, unica tra le città italiane a sollecitare consistenti mobilità ad ampio raggio sin dall'Unità nazionale (Golini 1976: 725-726; Gallo 2012: XVII). La vocazione alla pedagogia e l'amore verso la «grammatica scolastica» spingono la madre maestra ad allevare i propri figli in lingua italiana, depurando anche le ninna nanne da elementi dialettali troppo spuri (Morante 1986: 39). La famiglia vive nel quartiere romano popolare di Testaccio fino al 1922, quando si trasferisce nel contesto borghese di Monteverde Nuovo. La doppia paternità è dovuta all'impotenza sessuale e quindi procreativa di Augusto Morante, che Poggibonsi risolve con un *ménage* a tre. Grazie a questa audace sperimentazione – ispirata alla sua formazione di maestra montessoriana, laica e socialista, vicina ai valori emancipazionisti del femminismo della prima generazione (Beer 2013: 168; Bernabò 2012: 21) –, Poggibonsi metterà infatti al mondo altri quattro figli, oltre a Elsa. Già prima dei suoi quindici anni, la figlia apprenderà poi dalla madre questo segreto biologico. Un disvelamento che alimenterà la crescente tensione nel tormentato rapporto tra le due (Bernabò 2012: 26; Morante 1986: 12-13). Instancabile promotrice del valore artistico della figlia scrittrice, intuito sin dalla fanciullezza di Elsa (Bernabò 2012: 31; Morante 1986: 32-33, 55), Irma Poggibonsi emerge dalle memorie di famiglia come una figura onnipotente. In questa presenza incombente e intrusiva si sommano le funzioni – poi dissociate da Morante nella vita e nella scrittura – dell'intellettuale e della vera madre (Beer 2013: 170-173). Un altro ingombrante segreto materno è poi il suo ebraismo. Ben prima che l'Italia diventasse esplicitamente antisemita, questa appartenenza etnica genera in Poggibonsi una precoce consapevolezza del pericolo cui lei è esposta insieme ai suoi figli (Morante 1986: 66-67). Il clima familiare è quindi distorto da questa condizione traumatica di «hyperarousal» o «allarme permanente» (Herman 2005: 54; cfr. 1.1). Per questa ragione, Poggibonsi spingerà i propri figli verso il cattolicesimo (Morante 1986: 66-67). A prescindere dall'origine strategica di questa scelta, Elsa esprimerà tuttavia una fede cristiana profondamente sentita e praticata per il resto della sua vita.

Il nucleo ispirativo della *Storia* si fonda proprio su questo composito tessuto familiare e urbano, fatto di migrazione, mescolanze dialettali, vocazioni pedagogiche, scuole e riformatori, vita romana e popolare, maternità ostinate e disperate, paternità illegittime, persecuzioni razziali, angosce inter-generazionali e travestimenti identitari. Questi ultimi tre elementi, in particolare, sono destinati a occupare sempre

più spazio anche nella vita adulta di Morante. A partire dagli anni Trenta e durante la Seconda Guerra Mondiale, il violento clima antisemita grava infatti pesantemente anche su di lei. Nonostante la conversione, secondo le quantificazioni pseudoscientiste delle leggi razziali, promulgate in Italia nel 1938, la scrittrice è incontestabilmente ebrea ed è inoltre sposata (con rito cattolico) dal 1941 con un ebreo, per giunta antifascista: Alberto Moravia, scrittore affermato ed esponente di spicco del mondo intellettuale italiano. Durante la guerra, tra il 1943 e il 1944, proprio per evitare la cattura di lui, Morante e Moravia si nascondono a Sant'Agata, un paesino di montagna in Ciociaria (Beranbò 2012: 70). Come teorizza «l'azione differita» di Freud (cfr. 1.1), questo snodo traumatico privato e pubblico sarà manifestato in chiave narrativa da Morante solo molto più in là, e cioè più di trenta anni dopo, con la stesura e poi con la pubblicazione della *Storia* nel 1974. Nell'immediato dopoguerra, invece, il primo romanzo di Morante – *Menzogna e sortilegio* (1948) – aveva espresso una poetica universalizzata della meridionalità. L'opera ricostruiva infatti una genealogia familiare siciliana di donne-streghe ispirandosi al proprio «mother-daughter plot» (Hirsch 1998) ma situandolo all'interno di una temporalità genericamente primonovecentesca. Al contrario, nella *Storia* Morante mette al centro proprio gli anni dal 1941 al 1947 collegandoli allo scenario intensamente autobiografico di Roma e della sua vita popolare. La vicenda corale del romanzo sviluppa in chiave finzionale alcuni nuclei storici decisivi della Seconda Guerra mondiale avvenuti nella città di Roma, e connessi anche alla persecuzione razziale degli ebrei. Tutti snodi su cui la scrittrice si era attentamente documentata (Lucamante: 2014; Zanardo: 2015). Ma – come dichiara la scrittrice – la verità storica passa attraverso l'esperienza personale: «col presente libro, io, nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro secolo Ventesimo), ho voluto lasciarne una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra mondiale» (Morante 1977: LXXXIV).

3.2 MIGRAZIONE, SUBALTERNITÀ E REALISMO TRAUMATICO DELLA STORIA

Al centro del plot spicca la vicenda della maestra elementare «Ida Ramundo vedova Mancuso» (Morante 1974: 20)¹ e di Useppe, il suo secondo figlio. Nata a Cosenza nel 1903 da un nucleo familiare di migrazione, Ida si trasferisce a sua volta appena sposata a Roma nel 1920 (s. 21, s. 33). Si tratta di una mobilità emblematica, dal momento che tra il 1921 e il 1936 la città di Roma vede aumentare la sua popolazione del 75%, proprio a causa dei flussi migratori interni (Gallo 2012: 117). La migrazione genealogica di Ida si allaccia poi nella trama a tre grandi e tragici *ethnoscapes* o etnorami (Appadurai 2012: 46; cfr. par. 1, Introduzione), tre quadri di umanità

¹ D'ora in avanti *La Storia. Romanzo* (Morante 1974) verrà citato nel corpo del testo con la sigla s.

sradicata dalla Seconda Guerra mondiale: quello degli sfollati, privati delle loro case, in seguito ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, quello degli ebrei romani deportati nel 1943 verso i lager nazisti, e lì quasi tutti assassinati, e infine quello dei resistenti antifascisti in strategico movimento tra gli spazi rurali e montuosi d'Italia (e tra questi il primo figlio di Ida, Nino). Attraverso questo ininterrotto brulicare degli esseri umani, attraverso questi esodi coatti o sperimentati, Morante racconta gli scenari drammatici della modernità.

Ida e Usepe incroceranno tutti e tre questi *ethnoscapes*, restando profondamente segnati in particolare dal secondo. Avendo perduto la loro casa durante il bombardamento di San Lorenzo (19 luglio 1943), madre e figlio vivranno infatti per un anno insieme ad altri sfollati in un ricovero di Pietralata, alla periferia di Roma. Tra gli altri ospiti del ricovero, spiccano in chiave migratoria i tanti componenti di una numerosa famiglia «mezzo romana e mezzo napoletana», soprannominati «I Mille» a causa della loro qualità di clan meridionale rumoroso e allegro (s 181). Durante questa vita da rifugiati, in seguito a una serie di coincidenze, Ida e Usepe assisteranno poi con angoscia profonda e impotente, da un binario della stazione Tiburtina, alla imminente partenza del treno merci che il 18 ottobre 1943 ha deportato più di mille ebrei romani verso i lager nazisti. Si tratta di un episodio storico, ricostruito da Morante con estrema attenzione documentaria e topografica (Lucamante 2014; Zanardo 2015). Il soprannome dei «Mille» evoca quindi la formazione garibaldina e l'avventura dell'Unità nazionale ma anche – seppure in modo criptico – il numero degli ebrei romani deportati. Questa seconda quantificazione numerica si costituisce come rovescio tragico, coatto e nascosto della migrazione disordinata e vitale del clan romano-napoletano. Sul finire dell'emergenza bellica, inoltre, tra il 1944 e il 1946, Ida e Usepe ritornano in città e si insediano a Testaccio, in una stanza della famiglia Marrocco. La casa è abitata da un'altra figura di migrazione italiana interna, sul cui sradicamento la narratrice si sofferma a lungo: il nonno, arrivato dalla Ciociaria e «impaurito dalle vie cittadine come da un assedio» (s 315). Nell'ambito di ognuno di questi sviluppi narrativi primari e secondari, la voce narrante evidenzia continuamente la metamorfosi liminale degli esseri umani travolti dalla guerra e dalla violenza razziale. Focalizzandosi spesso proprio sul punto di vista di Ida e Usepe, la narratrice descrive «fisionomie [...] sospese in una terra di nessuno, da dove tra un attimo potevano ricomparire presenti in carne [...]; o da dove invece potevano essere già partite verso una lontananza irraggiungibile, come le stelle spente da millenni» (s 174; ma cfr. anche 238-239, 243-244, 309).

All'interno di questa grande moltitudine umana in movimento, Ida e Usepe sono legati da una triplice forma di subalternità e diversità. Sono entrambi ebrei per parte di madre e dunque esposti, prima e durante la guerra, alla persecuzione razziale. Soffrono di epilessia, seppure con intensità e momenti diversi. Vivono infine, a partire dal 1946, in una crescente marginalità sociale, collocandosi «nell'ultima zona

dei paria» (s 476) a causa dell'intreccio progressivo tra la migrazione di Ida, il trauma razziale e l'epilessia del bambino. A questi aspetti condivisi, si aggiunge per Ueseppe un ulteriore tratto eccezionale: la nascita illegittima e segreta. Il bambino è infatti il frutto di una violenza sessuale compiuta da un soldato tedesco, Gunther, in cui Ida incappa casualmente sul portone di casa. A sua volta, la soggezione disarmata di Ida – pronta a generare un figlio anche se nato da uno stupro di guerra e da una persecuzione razziale – mette in primo piano l'esposizione drammatica al trauma in una chiave di subalternità creativa.

La scrittrice ha sottolineato che «in questo romanzo i protagonisti (gli eroi) sono coloro che subiscono, ossia le vittime dello scandalo» (Morante 1977: LXXXIV). Come già aveva fatto Manzoni con i *Promessi sposi*, quasi un secolo e mezzo prima, Morante racconta un nucleo della Grande Storia dal punto di vista di due subalterni sradicati, e dalla prospettiva della costruzione di un epos nazionale. La traccia² lasciata sulla Terra da questi due umili è però recuperata attraverso una filosofia traumatica della Storia dai tratti ancor più estremi, aperti e problematici di quella manzoniana. Lo scopo di Morante è infatti quello di fondare la verità storica sulla verità emotiva di una storia finzionale e sulla sua potente energia antiretorica. Grazie a questa micronarrazione trasversale e storico-emozionale del trauma e grazie alla sua strategia ibrida, la struttura del romanzo (cfr. 3.4) decostruisce in modo radicale le forme verticali, razionalizzanti e difensive delle teleologie storiche.

Questa dinamica di decostruzione emerge sin dalle prime pagine della *Storia*. Spetta infatti al soldato Gunther il compito di inaugurare la lunga serie dei subalterni sradicati, vittime dello «scandalo» della Storia. Le prime pagine del romanzo sono dedicate proprio a lui e al suo vagabondaggio solitario e disorientato per le strade sconosciute di Roma, in cerca di un bordello e di «un corpo di donna» (s 18, 20). La giovane recluta entra quindi in scena come un soldato che «un giorno di gennaio dell'anno 1941 [...] si trovava, solo, a girovagare nel quartiere di San Lorenzo» (s 15). Le ultime parole del primo capitolo sono infine dedicate alla sua morte, sempre sotto il segno dello sradicamento. Tre giorni dopo avere stuprato Ida, la giovane recluta muore inabissata nel Mediterraneo insieme a centinaia di commilitoni, imbarcati come lui su una nave tedesca (s 74). Con evidente compassione, la voce narrante e la lirica in epigrafe al capitolo sottolineano che «del mondo sapeva poco o nulla» (s 13 v. 5), e che il suo «cognome rimane sconosciuto» (s 13 v. 6, s 16). E tuttavia se Gunther

2 La traccia rinvia in primo luogo alla celebre formula manzoniana sulla «moltitudine [...] inosservata» e cioè sulla invisibilizzazione dei subalterni e del loro «vestigio» nel discorso storico («un'immensa moltitudine d'uomini, una serie di generazioni, che passa su la terra, sulla sua terra, inosservata, senza lasciarvi vestigio, è un tristo ma importante fenomeno, e le cagioni d'un tal silenzio possono riuscire ancor più istruttive che molte scoperte di fatto» Manzoni 2005 [1822]: 79), ma rinvia anche al discorso sull'impronta storica del trauma (cfr. Didi-Huberman 2005 e 2009, e Derrida 1994 in 1.2 e 1.3) cui l'orizzonte filosofico di Manzoni era vicino. Sulla lettura dei *Promessi sposi* in chiave migratoria postcoloniale cfr. Brogi 2015.

inaugura la galleria dei subalterni, lo fa in qualità di ossimorico capostipite: è uno stupratore, una figura ambigua di carnefice/vittima.

Il lettore e, soprattutto, la lettrice devono fare i conti con il fatto che Morante sceglie di non ridurre l'urgenza sessuale di Gunther alla violenta predazione maschile e bellica, pure esplicitamente rappresentata («la violentò con tanta rabbia, come se volesse assassinarla»; «ci s'accaniva [...], proprio alla maniera della soldataglia ubriaca» s 69). In modo spiazzante, la fame sessuale del soldato emerge anche, e, in prima istanza, come bisogno infantile: giovanissimo maschio/bambino, Gunther è un «mammароло» (s 17), assediato dalla solitudine e dal bisogno di rifugiarsi in un «nido caldo e amico» (s 18). L'intero scambio tra Ida e Gunther prima e dopo lo stupro è basato inoltre su una serie di contaminazioni tra la sfera sessuale e quella familiare, mentre gli equivoci linguistici della conversazione antecedente vanno affiancati all'equivoco corporeo che moltiplica la stessa violenza della penetrazione. Gunther crede infatti che Ida faccia resistenza al suo stupro mentre lei è assente dal proprio corpo, in preda a convulsioni epilettiche, che a loro volta generano uno sconfinamento tra universi umani, pre-umani e post-umani (de Rogatis 2022b: 92-96). Attraverso questo meccanismo narrativo liminale, Morante contamina i tratti del giovane sperduto e confuso, strappato alla madre e alla casa, e destinato a una morte imminente, con quelli del soldato tedesco e stupratore. Impedendo i facili dualismi tra vittime e carnefici e imponendo una provocatoria estensione della categoria di vittima della Grande Storia, la scrittrice propone una lettura non edificante e scontata della subalternità.

Scegliendo come capostipite dello scenario diasporico una figura così evidentemente ambigua e una scena di stupro così intensamente traumatica (de Rogatis 2021: 174-175; de Rogatis 2022b: 92-96), Morante punta quindi alla destabilizzazione cognitiva e ideologica del lettore. La forza liminale del trauma spinge infatti chi legge fuori dalle coordinate della normalità e della temporalità e lo/la fa entrare in una sfera doppia, «contemporale» (Connor 1999: 31; cfr. 1.1), nella quale questo scenario di cruda realtà è anche uno spazio archetipico del trauma. Attraverso la sua qualità liminale, il trauma collega tra loro il momento puntuale di quella storia con altri e distanti eventi cronologici e li fa al tempo stesso affacciare tutti su uno spazio archetipico (de Rogatis 2021: 169-170). Questa qualità «contemporale» del trauma è segnalata sin dalla prima epigrafe del testo: «Non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le caviglie che non sanno il perché della loro morte (un sopravvissuto di Hiroscima)». L'epigrafe ci svela che il racconto è allegorico. Le vite di Ida e Useppe, nello snodo tra il 1941 e il 1947, sono cioè figurali, perché sono considerate anche come «campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo millenario» (Morante 1977: LXXXIV). Sono emblemi di uno «scandalo» della Storia che ha una tonalità universale e che si svela nella sua intensità più assoluta attraverso l'umana onnipotenza tecnologica. Essa si incarna, a sua volta, nel modo più esemplare nelle bombe atomiche sganciate tra il 6 e il 9 agosto 1945 su Hiroshima e Nagasaki, e con la successiva minaccia nucleare

della Guerra fredda.

Ma l'epigrafe parla anche di Gunther. La prima vittima dello scandalo della *Storia*, la prima cavia dell'intreccio è lui. Come ho già detto, il laboratorio della violenza – quello di cui parla il «sopravvissuto» di Hiroshima – lo fa morire infatti giovanissimo nel mar Mediterraneo. Per ragioni diverse, anche Ida e Useppe sono ideologicamente spiazzanti: la loro subalternità è infatti irredimibile, non conosce sviluppi o riscatti di tipo politico, e passa inoltre da un nodo narrativo e simbolico assai poco riconosciuto dalle aree più patriarcali della critica letteraria italiana: la maternità, l'infanzia e il loro *pathos*. Attraverso la scelta di questi due protagonisti, Morante destabilizza la scientificità o la mitizzazione del racconto storico e l'universalità del suo soggetto locutorio. Sappiamo difatti che per una larga parte dell'*élite* di sinistra la centralità di Ida e Useppe sulla scena di una Grande Storia fondativa dell'Italia moderna e democratica – in particolare nel nesso tra Seconda Guerra mondiale e Resistenza – è stata intollerabile (Borghese 2018): uno «scandalo» per riprendere la parola chiave del romanzo. E tuttavia è proprio questo spiazzamento cognitivo e ideologico, consentito dal meccanismo traumatico, a permettere alla subalterna di parlare, per riprendere una celebre formula della studiosa gramsciana e postcoloniale Gayatri Spivak (2004: 295). La testimonianza non passa tuttavia attraverso una parola diretta, assertiva e ideologica ma attraverso l'iscrizione della voce di Ida all'interno di un diverso ordine simbolico e rituale, quello del trauma. Il meccanismo narrativo traumatico è infatti un seme che – come vedremo (cfr. parr. 6 e 7) – può nonostante tutto germogliare e fiorire.

Il nesso figurale tra il testo e l'epigrafe è garantito dalla capacità di Morante di mettere in scena il trauma come subalternità al tempo stesso storica e metafisica dell'umano. La *Storia* è infatti la ricostruzione di una umanità corale, costretta al nomadismo da esperienze schiaccianti e intrecciate: la migrazione, la persecuzione razziale e la guerra. Grazie alla strategia espressiva del «realismo traumatico» (de Rogatis-Wehling-Giorgi 2021), questi intrecci del dolore sono al tempo stesso nuclei storici della modernità e delle sue migrazioni e repertori archetipici di una condizione umana vulnerata. In senso storico e metafisico, essere subalterni vuol dire non avere le risorse per individuare la radice storica del proprio trauma, per comprendere e circoscrivere le ragioni della propria sofferenza. Essendo infatti la Grande Storia, per Ida, «un evento remoto quanto le guerre cartaginesi» (s 44), i traumi da essa generati non sono mai identificabili in modo esplicito. Essi si traducono quindi nella sua vita in microtrauma o «trauma insidioso» (Brown 1995; cfr. 1.7), la cui qualità subdola sta nella sua dinamica intersezionale e mimetizzata. Per un verso, infatti, il male storico si insinua e si dissemina nelle pieghe della vita quotidiana, agendo su una serie interconnessa di cause (appunto, la migrazione, la persecuzione razziale e la guerra intrecciate con l'epilessia di Ida e di Useppe) e producendo a sua volta un incrocio di sintomi apparentemente molto lontani dalla loro causa. Per l'altro, proprio perché si dissemina e si nasconde nella vita quotidiana degli esseri umani,

il trauma si presenta come naturalizzato, anzi addirittura travestito, dallo sforzo fatto dalla stessa vittima per normalizzarlo (Herman 2005: 62-68), per occultarlo come «scandalo» e quindi «segreto» (due parole-chiave del romanzo) nella parte più nascosta della propria esistenza. La *Storia* è anche il fallimento di questo disperato quanto inutile tentativo di normalità. Il meccanismo narrativo è quindi regolato da un progressivo slittamento traumatico delle identità: dalla normalità alla follia, dal decoro piccolo-borghese o popolare al disadattamento sradicato.

3.3 L'ÉPILESSIA TRA APOCALISSE CULTURALE E APOCALISSE PSICOPATOLOGICA

L'epilessia è l'*incipit* e l'*explicit* del romanzo. Il racconto si apre nel 1941, con lo stupro di Ida, parallelo e intrecciato proprio ad una violenta crisi epilettica della donna. Le convulsioni sono scatenate dal terrore razziale suscitato in lei dall'apparizione di Gunther. Dallo stupro epilettico nasce Usepe. La vicenda si chiude poi, nel 1947, con la morte del bambino, a sei anni non ancora compiuti, in seguito a un attacco del Grande Male, la forma ciclica più acuta della malattia. Questa crisi fatale è infatti solo la più violenta delle tante altre da lui sofferte in modo conclamato a partire dall'anno precedente (e dunque dai suoi cinque anni, la stessa età di Ida alla sua prima crisi: s 28, s 462). Proprio con questo termine clinico – il Grande Male –, Morante pensava inizialmente di intitolare il romanzo (Cives 2006: 57; de Rogatis 2022b: 86-92). Sulla epilessia si fonda infatti il meccanismo narrativo intersezionale e transgenerazionale del romanzo, in grado di mettere in connessione il sintomo clinico con la Grande Storia e, in particolare, con il trauma della migrazione, con la persecuzione razziale e con il terrore nucleare. Vediamo come.

Il trauma materno e razziale morantiano emergerà sul piano narrativo solo con la *Storia*. Una delle ragioni di questa «azione differita» può trovarsi, ancora una volta, nella prima epigrafe del romanzo, quella del sopravvissuto di Hiroshima. Il trauma riemerge quindi sulla scorta di un grande *trigger* traumatico degli anni Sessanta e Settanta, oggi purtroppo di nuovo attuale: la minaccia nucleare. Il raccordo tra la macrostoria della guerra atomica e la microstoria di Ida e Usepe va individuato appunto nel trauma: una categoria che arriva a Morante, e proprio in chiave intrecciata di apocalisse nucleare e sradicamento migratorio, da un saggio di Ernesto De Martino.

Figura decisiva per l'intera formazione di Morante (Di Fazio 2017), De Martino pubblica *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* nel 1964, su una rivista molto vicina alla scrittrice: «Nuovi argomenti». In questo saggio, l'etnologo definisce «l'apocalisse culturale» e «l'apocalisse psicopatologica» come due diverse qualità del trauma: una distinzione poi distesamente articolata nel suo volume postumo *La fine del mondo* (1977 e 2019). Il discorso di De Martino è un importante semenzaio per Morante, che lo rilancia un anno dopo nel suo saggio *Pro o contro la bomba atomica* (Di Fazio 2017: 66 e sgg.) e nella tesi di una umanità contemporanea abitata dalla

«occulta tentazione di disintegrarsi» (Morante 1990: 1540). Il saggio sarà fondativo poi per il *Mondo salvato dai ragazzini* (la raccolta poetica di Morante, uscita nel 1968) e infine per la *Storia*: due opere d'altronde collegate proprio dal dispositivo traumatico (Rubinacci 2022). La minaccia nucleare della Guerra fredda è vista da De Martino come la variante più estrema della «apocalisse psicopatologica», una deriva distruttiva e incontrollata della «apocalisse culturale». L'apocalisse, vale a dire il senso archetipico di smarrimento dell'umano di fronte ai traumi, diventa «culturale» nel momento in cui una serie di pratiche rituali ne mediano la forza distruttiva e ricavano dalla perdita un senso condiviso di creatività. Durante gli anni Cinquanta, De Martino aveva guidato una serie di ricerche etnografiche nel Sud d'Italia e aveva così ricostruito il denso sedimento culturale delle pratiche rituali meridionali premoderne e la loro persistenza in quegli stessi anni. I riti mediterranei avevano avuto – secondo l'etnologo – la capacità storica di organizzare in una narrazione collettiva aggregante i traumi personali e collettivi. Fino ad allora viste dalla cultura nazionale italiana (inclusa quella della borghesia meridionale) come residui primitivi e superstiziosi di un Sud barbaro, queste pratiche rituali vengono invece recuperate dallo studioso proprio come forme di «apocalisse culturale»: un tentativo di «mediata reintegrazione in un progetto comunitario di esserci-nel-mondo» (De Martino 1964: 109). Al contrario, «l'apocalisse psicopatologica» è l'esplosione del trauma al di fuori di qualunque cornice culturale e quindi culturale: «il rischio di non poterci essere in nessun mondo possibile, in nessuna operosità socialmente e culturalmente validabile, in nessuna intersoggettività comunicante e comunicabile» (De Martino 1964: 112).

Il saggio del 1964 descrive la modernità come il rischio potenziale e continuo di caduta dell'apocalisse culturale nell'apocalisse psicopatologica, che incombe in particolare come catastrofe nucleare. Morante traduce in chiave narrativa questo rischio e fa di Ida e Ueseppe l'incarnazione della caduta. Come spiegavo all'inizio di questo paragrafo, il precipitare dalla prima alla seconda apocalisse è infatti innescato nel romanzo dall'epilessia, che era stata non a caso proprio uno dei sintomi al centro della ricerca culturale mediterranea condotta da De Martino durante gli anni Cinquanta. Essa era stata infatti interpretata dall'etnologo come oscuro nucleo socio-psico-somatico del rito meridionale della taranta, e della sua qualità di apocalisse culturale. La taranta reintegrava infatti nella comunità il tarantolato epilettico, altrimenti segnato dal contatto col divino e dunque da un disadattamento radicale. Ma una volta sradicata da quel rito, l'epilessia diventa invece, nel saggio del 1964, proprio uno dei sintomi della apocalisse psicopatologica: «la fine del mondo come elemento allucinatorio di uno stato crepuscolare epilettico» (De Martino: 1964, 109). Questa formula di De Martino sintetizza in modo straordinario il nucleo profondo della *Storia*. Morante traduce in storytelling lo sconfinamento dell'epilessia dal contesto apocalittico culturale a quello psicopatologico e lo usa come sonda per misurare il trauma della migrazione di quei mondi meridionali descritti da De Martino. Nel fare questo, Morante anticipa una serie di ricerche che l'etnopsichiatria avvierà proprio

negli anni seguenti arrivando appunto a definire lo sradicamento migratorio come «rischio di non poterci essere in nessun mondo possibile» e quindi come radicale «crisi della presenza» (Frigessi Castelnuovo/Risso 1982: 186; cfr. 1.8).

Per un verso, infatti, lo sradicamento migratorio di Ida e della sua famiglia nella città di Cosenza è anche uno sradicamento dal rituale curativo tradizionale. Accogliendo il punto di vista emigrato del padre di Ida, la voce razionalista della narratrice commenta infatti la visione premoderna sull'epilessia solo in chiave di oscura superstizione calabrese (de Rogatis 2022b: 87; cfr. anche par. 4). Da questo punto di vista arcaico, l'epilessia della bambina viene definita come «la scelta inconsapevole d'una creatura isolata che raccogliesse la tragedia collettiva» (s. 30). Nella dimensione antropologica mediterranea, l'epilessia è infatti sovrainvestita di significati simbolici e «si costituisce innanzi tutto come conseguenza di una colpa, di un peccato o dell'esposizione a forti energie negative» (Pinkus 1992: 27). Al tempo stesso, attraverso una strategia narrativa più sotterranea, la scrittrice usa questo repertorio linguistico della colpa epilettica arcaica per descrivere un feroce ritorno della superstizione nel cuore della modernità: la persecuzione antisemita verso il diverso, incombente sulla madre e sul figlio (de Rogatis 2022b: 89 e sgg.).

Per l'altro, una seconda forma di sradicamento viene dal fatto che, nel contesto della modernità inurbata e dell'isolamento tipico della Capitale, i reali bisogni clinici di Useppe sono completamente rimossi da una scienza medica indifferente. Prive quindi di contenimento – sia sul versante pre-moderno sia sul versante moderno –, le crisi epilettico-allucinatorie producono il progressivo isolamento del bambino da qualunque contesto sociale di mediazione, inclusa la scuola. Attraverso una complessa strategia narrativa, inoltre, la crisi epilettica di Ida intrecciata allo stupro e molte percezioni visive di Useppe attingono a una dimensione di veggenza che è, da una parte, vicina al repertorio rituale della taranta (de Rogatis 2022b: 87-92) e, dall'altra, slegata da quella cornice significante. Secondo quanto affermava De Martino nel 1964, questi sintomi di veggenza sono leggibili come sintomi dell'«apocalisse psicopatologica» (De Martino 1964: 109). Resi muti e indecifrabili dallo sradicamento migratorio, essi vengono situati da Morante nel contesto di una crescente solitudine metropolitana dei due personaggi.

Nel saggio del 1964, De Martino legge la minaccia atomica come il passo più estremo e conclusivo della «apocalisse psicopatologica», della sua «feticizzazione della tecnica» e del suo processo di frammentazione del mondo privato e pubblico: «se la catastrofe fattuale del mondo umano dovesse prodursi – magari casualmente o per equivoco – attraverso un gesto tecnico della mano, ciò significherebbe che il mondo era finito già molto tempo prima» (De Martino 1964: 141). Attraverso le pagine dell'etnologo, Morante individua questa cronologia figurale della fine («molto tempo prima») nella storia di Ida e Useppe e nel loro trauma epilettico e razziale. L'epilessia diventa così il dispositivo narrativo rizomatico in grado di raccontare e aggregare sul piano narrativo la dimensione archetipica e postumana e quella

storicamente incarnata di una forza mortifera, incombente su tutti i viventi come una punizione incomprensibile.

3.4 LA GENEALOGIA MIGRATORIA DI IDA

Morante suddivide il romanzo in otto parti narrative. Ciascuna di esse è preceduta da un apparato storico. La nona e ultima parte è composta invece di questo solo paratesto, senza alcun successivo *storytelling*. Come sottolinea la stessa Morante commentando il titolo dell'opera con il suo editore americano, «sulla soglia del testo, era esibita l'ambizione di affidare alla finzione romanzesca – novel – la testimonianza di verità storica – history» (Morante 1976; Josi 2020 e par. 7). La forma del romanzo valorizza infatti sin dal titolo (*La Storia. Romanzo*) il contrappunto tra la Grande Storia e la microstoria narrativa, tra il documento e l'invenzione esponendo i due poli ad una pressante e creativa tensione, del tutto estranea tuttavia alle istanze relativiste postmoderne (Porcelli 2013: 118). Questo progetto è confermato anche dal fatto che, a partire dalla seconda parte, i titoli corrispondono ai sette anni della vicenda narrativa, dal 1941 al 1947, preceduti da cinque puntini sospensivi (.....1941;1942, e così via). Se per un verso l'apertura narrativa è enfatizzata dal segno grafico dei punti sospensivi, per l'altro essa è anche vincolata alla cronaca dalla scansione per anni successivi.

Rispetto ai titoli delle altre sette parti, nel titolo della prima manca invece un rinvio alla scansione cronachistica annuale. La sua numerazione è infatti strutturalmente indeterminata dagli asterischi, posti a seguire dopo il numero nove:19*. Essi rinviano alla forte mobilità narrativa di questa prima parte, che ricostruisce una ampia temporalità primonovecentesca. Il capitolo comincia infatti con un primo paragrafo ambientato «in un giorno di gennaio dell'anno 1941», ed è ristretto alla prima fase dell'incontro casuale tra Ida e Gunther, sul portone del palazzo di lei. I due paragrafi successivi raccontano invece in analessi la vicenda genealogica di Ida, per poi ritornare nel quarto e ultimo paragrafo nuovamente al 1941 e all'evento che dà il via all'intreccio narrativo: lo stupro di Ida, in seguito al quale nascerà poi Usepe.

Lo scopo di questa analessi è proprio quello di articolare l'intreccio tra radici migratorie e «postmemoria» ebraica (Hirsch 2012: 5-6; cfr. 1.6). Viene così ricostruita la storia di Ida (nata nel 1903, ha 37 anni nel 1941) e dei suoi genitori, l'ebrea padovana Eleonora (Nora) Almagià e il calabrese Giuseppe Ramundo, la sua vita familiare con loro a Cosenza, il suo matrimonio con il messinese Alfio Mancuso nel 1921 e il trasferimento da Cosenza a Roma della nuova coppia. Nella Capitale, l'isolamento urbano di Ida si accentua in seguito alla sua condizione di orfana (il padre muore nel 1936 e la madre nel 1938), di giovane vedova (il marito muore in età precoce di cancro, nello stesso anno del padre) e di ebrea costretta a denunciarsi all'anagrafe in seguito alle leggi razziali del 1938. Nonostante l'auto-denuncia, tuttavia, la vita di Ida scorre in una simulata normalità, garantita in particolare dal suo lavoro di

maestra elementare (ha infatti affrontato e vinto il concorso magistrale subito dopo il matrimonio, anche grazie ai traffici del marito; s 37). Dietro questa apparente normalità, si nasconde tuttavia il terrore razziale di Ida, trasmessole dalla madre. La lunga analessi serve proprio a incarnare nella forma narrativa la post-memoria del trauma razziale materno. Esso esplode, infatti, proprio alla fine della lunga analessi, nel momento in cui la narrazione ritorna, con il quarto paragrafo, al 1941 e all'incontro con Gunther sul portone di casa. Ecco che qui Ida – fino a quel momento descritta dalla tonalità razionalista e condiscendente della narratrice come una eterna bambina mal cresciuta, una donnetta idiota – viene invece evocata dall'altra tonalità della voce narrante, quella empatica (cfr. Introduzione, par. 4), come «disgraziata» (s 43). Dal punto di vista della lunga analessi, l'equivoco alla base del loro incontro diventa non solo comprensibile ma pieno di *pathos* traumatico. Il soldato appare agli occhi di lei come «una copia delle migliaia di figure conformi che moltiplicavano all'infinito l'unica figura incomprensibile della sua persecuzione» (s 63). Annebbiata e ammutolita dal terrore, la donna crede di avere di fronte a sé un funzionario delle SS: lo fa quindi entrare in casa, dove avviene la violenza sessuale.

La lunga analessi fa immergere il lettore in uno spazio del grande trauma storico, che entra in scena però – secondo quanto ho già sottolineato nel par. 2 – come microtrauma o «trauma insidioso» (cfr. 1.7 e 1.8), e come slittamento delle identità dalla normalità alla follia, dal decoro piccolo-borghese al disadattamento sradicato. La dinamica di slittamento rientra in un tratto tipico del realismo traumatico: una tecnica narrativa di doppio fondo dell'universo narrativo, che fa scivolare continuamente il lettore dalla zona della realtà alla zona del trauma (de Rogatis 2021: 176 e sgg.). Una serie di episodi mostrano cioè uno scarto tra un piano narrativo cronachistico e un sottosuolo dell'angoscia, del dolore o dell'orrore. L'umile decoro piccolo-borghese dei genitori di Ida – due maestri elementari (come i genitori di Elsa, e come Ida stessa da adulta) – viene infatti lentamente decostruito da quattro «scandali»: l'epilessia contratta da Ida a cinque anni, la paranoia razziale di Nora (ispirata alla vicenda reale di Poggibonsi e al terrore intergenerazionale vissuto da Morante), il licenziamento di Giuseppe a causa delle sue idee politiche, e infine il suo alcolismo con la conseguente morte per cirrosi epatica a soli 58 anni (quattro anni dopo il licenziamento, s 41). Questi quattro nuclei traumatici sono in realtà alimentati, e tra loro intrecciati, da un più grande setting del trauma: una storia di migrazione oscillante tra crescita e sradicamento, e costruita per cerchi concentrici tra dislocazioni geografiche e psichiche variabili.

Si comincia con lo spostamento solo apparentemente minimo di Giuseppe, che vive e insegna a Cosenza, ma è «di famiglia contadina, dell'estremo sud calabrese» (s 22): un «estremo» dunque, sia pure interno alla stessa regione. Il segno di questo suo venire da una grande distanza antropologica sta già nella diversità del suo corpo, segnato da una leggera zoppia, prodotta da un colpo di vanga. Non potendo più lavorare in campagna, il piccolo Giuseppe viene dunque mandato in seminario. Da

li comincia la sua storia di migrazione, che è tutt'uno con la sua coscienza politica anarchica. Questo segno fisico di diversità torna poi come superstizione arcaica nelle frequenti crisi nervose della moglie, che gli urla ciclicamente in dialetto veneto un proverbio superstizioso: «Segna' da Dio, tre passi indrio!» (s 23). Dal remoto paesino a Cosenza, dalla cultura contadina e analfabeta a quella anarchica e scolastica, dal dialetto all'italiano delle aule e del melodramma («sia lui che Nora erano stati assidui del *carrozzone* lirico di passaggio», s 24): il salto di classe è appunto «estremo». Proprio per questo, la qualità sospesa della metamorfosi di Giuseppe è rilevata dalla compresenza di superstizione e coscienza razionalista verso l'epilessia di Ida. Essendo «uscito dal cerchio magico della cultura contadina», il padre porterà la bambina dal medico, ma al tempo stesso cercherà di nascondere agli occhi dei parenti «il male innominato» o «segreto» (s 28, 30).

I cerchi concentrici della migrazione sono propagati anche dalla storia di Nora, «ragazza di trent'anni e sola» (s 22) arrivata da Padova e dalla sua famiglia piccolo-borghese a Cosenza, come maestra. Nora è portatrice di un doppio segno di estraneità. Per un verso, è una settentrionale che, durante le sue crisi nervose, è parlata da un sotterraneo pregiudizio etnico: «sia maledetto quel destino infame, che m'ha fatto cascar in mezzo a questi meridionali, tutti briganti di strada, infima genia della terra, esseri indegni che si dovrebbero tutti picà» (s 26). Di fronte a questi collassi nervosi e linguistici, il marito cerca di placarla con un'intensità affettiva veicolata dal *code switching* tra dialetto e italiano: «Impiccàti, ci vulissi, Norù? Impiccàti, gioia mia?» (s 26). Per l'altro, però, è lei la diversa, la straniera, quella che porta con sé un «segreto fatale, sempre da lei nascosto come un'infamia» (s 47): è ebrea. A causa di questo «scandalo universale» (s 25), «viveva come soggetta a un dio vendicativo e carcerario, che la spiava» (s 25). Proprio questo universo di pensieri intrusivi, tipico del meccanismo traumatico (Herman 2005: 54; cfr. 1.1), è all'origine delle sue frequenti crisi nervose e del loro «sdoppiamento»: «non era lei, ma una sorta di bestiaccia sanguinosa, sua nemica, che le si aggrappava all'interno, forzandola a una recitazione pazza e incomprensibile» (s 23). Ma questa angoscia diventa incontrollabile nel momento in cui capisce che stanno per essere promulgate le leggi razziali: «da allora lei visse ogni attimo nell'attesa di un qualche prossimo evento terribile» (s 48). L'attesa la porterà alla follia e poi alla morte incidentale per annegamento, in solitudine. In una sera di primavera del 1938, in una crisi di paranoia, Nora esce infatti di casa con l'intenzione di andare a Gerusalemme, da lei confusamente individuata come rifugio sicuro per gli ebrei. Sempre sulla base dei suoi pensieri allucinati, medita un viaggio da migrante clandestina: «si sarebbe nascosta nella stiva di un bastimento, come aveva udito in certi racconti di emigranti illegali» (s 50). Il suo esodo delirante è in realtà molto breve: comincia in treno, continua a piedi e termina dopo poche ore sul lungomare di una spiaggia, vicino Paola, dove annega in seguito a un malore. Il suo corpo viene ritrovato adagiato sulla

battigia, in una foggia composta e nobilmente pacificata («come chi viene sorpreso dalla morte in uno stato d'incoscienza o di sonno» s 51), affine a quelle incise o in bassorilievo sulle lapidi medievali. La suggestione medievale è sollecitata dal lungo mantello, un tempo usato dal marito, già morto, e da lei distrattamente indossato uscendo in delirio da casa: «il resto della persona le stava adagiato per intero sul grande mantello da uomo che, fermato al collo dalla fibbia, si stendeva spalancato ai suoi lati, tutto intriso d'acqua» (s 51). Appesantito dall'acqua, il mantello le si dispone a raggiera intorno al corpo e la ancora alla battigia, impedendo così al suo corpo di scomporsi. Con questa immagine poetica di esodo disperato e impossibile, Morante rende omaggio anche al dolore della propria stessa madre. La traduzione del trauma in immagine – un tratto tipico del realismo traumatico nella Storia (Wehling-Giorgi 2021 e 2022b) – genera qui un segno ibrido, sincretico tra il repertorio dell'ebreo errante e quello del cristiano pellegrino verso Gerusalemme, che è associato nella iconografia tradizionale proprio a un lungo mantello.

Questo corredo dell'abbigliamento di Giuseppe entra in scena attraverso un'immagine anch'essa sincretica, ma questa volta tra la vita contadina delle sue origini e l'iconografia della Madonna del Manto o della Misericordia:

D'inverno, forse per economia, usava certi mantelli da pastore, ampi e piuttosto lunghi, e nelle giornate di maltempo, la [*la piccola Ida*] riparava dalla pioggia tenendosela vicino accostata sotto il proprio mantello (s 28).

Nella parabola declinante e alcolizzata della sua vita, comparendo per strada avvolto nel mantello, barcollante e ubriaco, Giuseppe sembra invece incarnare proprio quel «brigante di strada» contro il quale Nora era solita inveire durante le sue crisi nervose.

Capitava tutti i giorni, a qualche cittadino di Cosenza, d'incontrarlo per le vie che andava zoppicando nel suo mantellaccio, sempre solo, con l'occhio dell'ubriaco, e ogni tanto barcollava e s'appoggiava al muro (s 42).

E, infine, nel corso del suo pellegrinaggio impossibile verso Gerusalemme, questo stesso rivestimento assimilerà proprio Nora – troppo piccola di statura rispetto alle proporzioni del mantello – a una figura affine del folclore meridionale, quella appunto del monacello/brigante:

Uno di quelle parti, che l'avesse vista passare da lontano, così ammantellata, forse l'avrebbe presa per il *monacheddu*, il piccolo brigante domestico travestito da frate, che si dice vada peregrinando la notte e pratici le case calandosi per dentro i camini (s 51).

Oggetto metamorfico e protettivo della migrazione sradicata, il mantello/mantellaccio ha il potere di ricongiungere i due diversi destini di solitudine del marito e della moglie, riunendoli in un unico *pathos* dello sradicamento.

3.5 IL SEME E IL SUO FIORE

Vorrei tornare ora alla formula con cui De Martino ha definito nel 1964 l'apocalisse psicopatologica: «il rischio di non poterci essere in nessun mondo possibile, in nessuna operosità socialmente e culturalmente validabile, in nessuna intersoggettività comunicante e comunicabile» (De Martino 1964: 112). Apriamo adesso le pagine finali del romanzo e andiamo a quelle, terribili, in cui si consuma il dolore di Ida per la morte di Useppe: piccolo cadavere inerte da lei trovato disteso, ancora tiepido, all'ingresso del loro appartamento. Qui siamo di fronte, ancora una volta (cfr. 3.3), a una incarnazione narrativa del discorso psicopatologico di De Martino. La narratrice commenta infatti così il dolore della madre: «Ida prese a lagnarsi con voce bassissima, bestiale: non voleva più appartenere alla specie umana» (s 647). La frase di De Martino e quella di Elsa Morante convergono nel raccontare il trauma come una fuoriuscita dall'umano, dalla sua stessa capacità vocale e quindi comunicativa.

L'apocalisse psicopatologica delle due opere sembra risucchiare il lettore in una spirale del trauma solo distruttiva, solo negativa: senza via d'uscita. Ma se le cose stanno solo così, come si spiega allora l'epigrafe collocata alla fine del romanzo? Nell'ultima pagina dell'opera, leggiamo infatti, subito prima della parola «fine»: «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia» (s 657). È una frase di Gramsci, tratta da una lettera a Tatiana Schucht del 3 giugno 1929 (2020: 377). Il rinvio bibliografico di Morante, messo a margine, non specifica però l'autore, ma solo la matricola e la prigione di un generico recluso («Matricola n. 7047 della Casa Penale di Turi» s 657). Per un verso, questa attribuzione della frase decostruisce la carica monumentale della testimonianza di Gramsci, mentre ne valorizza l'alone archetipico della testimonianza, analogo e simmetrico a quello della prima epigrafe (anch'essa di una voce anonima). La modalità morantiana smorza inoltre l'inevitabile deriva pessimistica e ideologica che avrebbe investito la frase, qualora fosse stata esplicitamente associata a Gramsci, cioè a una figura eroica di politico-intellettuale, destinato a una morte precoce proprio a causa della condanna come antifascista e comunista, e della conseguente prigionia. Per l'altro, l'anonima autorialità viene connessa dalla scrittrice al tema degli spazi disciplinari, decisivo – come vedremo – in questa parte finale del romanzo.

Si tratta di una frase raramente commentata, perché posta dopo la morte di Useppe e dopo il nono e ultimo apparato storico, 19**..... Il titolo di questa nona parte è speculare capitolo introduce infatti a una sequenza futura infinita di avvenimenti, al tempo stesso separati e uniti dai trattini (Porcelli 2013: 112). Essendo morto il «niño» (così viene celebrata in epigrafe la scomparsa di Useppe, avvenuta nel capitolo precedente; s 651), la Storia si riduce infatti a una pulsione archivistica di morte:

il copione seriale e anestetico di «uno scandalo che dura da diecimila anni».³ A differenza delle otto parti precedenti, questo capitolo è infatti composto dal solo apparato storico. La variazione strutturale serve a sottolineare che, dopo la morte di Useppe (e, subito dopo di lui, anche di Bella), è venuta meno l'ambizione di poter raccontare la verità storica attraverso una verità romanzesca.

Da questa prospettiva, risulta difficile attribuire alla frase di Gramsci – a quel seme e a quel fiore – un valore realmente positivo. E tuttavia questa frase è proprio la chiave di volta del romanzo e del suo realismo traumatico. Essa si trova in posizione di *explicit* e ci interroga, costringendoci tra l'altro a vedere retrospettivamente con chiarezza che la struttura apparentemente duale del romanzo – con gli apparati storici da una parte e la narrazione dall'altra – è costruita in realtà in modo tale da fare anche germogliare, al confine tra i due spazi, quel seme e quel fiore. Il seme germogliato, tra i tanti perduti, nella cella di un carcere, un seme solo «probabilmente» generatore di un fiore e non di un'erbaccia, rinvia alla «spettralità» traumatica e creativa elaborata da Derrida (cfr. 1.3 e 1.4). Questa categoria spettrale si fonda proprio sulla potenzialità, imprevedibile ma reale, di una latenza e quindi di una germinazione. Secondo Derrida, la memoria storica si riattiva e ritrova una sua autenticità solo quando gli «*archivi del male*» (Derrida 1996: 1), vale a dire i recipienti metaforici di verità storiche traumatiche e latenti, come il seme di Gramsci, si innestano negli archivi «ipomnestici»: tutte quelle protesi esterne alla memoria psichica che si traducono in forme di raccolta, catalogazione, e preservazione pubblica e collettiva della storia (ivi: 19).

I due mondi di ogni capitolo – l'apparato archivistico e il discorso narrativo – sono insomma separati ma anche – in diversi punti cruciali – potenzialmente intrecciati, innestati da una latenza assimilabile alla imprevedibile germinazione di quel fiore. La verità impersonale degli apparati storici è decostruita infatti dalla narrazione traumatica delle microstorie del romanzo, che riescono a far sentire al lettore quel seme come una possibilità propria e concreta, così come riescono a far fuoriuscire Useppe dal suo universo cartaceo di storia finzionale, a renderlo vero di una verità narrativa superiore a quella dell'archivio di date e di eventi in apertura di ogni capitolo.

Se – come faremo nel paragrafo che segue – colleghiamo la frase di Gramsci a uno spazio messo in scena nell'ultimo capitolo narrativo del romanzo (l'ottavo), essa assume un significato di germinazione profonda, di spettralità positiva (cfr. 1.3 e 1.4). La forza trasformativa – contenuta in quella frase e in questa parte specifica del capitolo ottavo – mette inoltre in prospettiva l'apocalisse psicopatologica raccontata da De Martino e da Morante. Essa è in atto, e tuttavia anche sull'estremo bordo dell'abisso non è mai irrimediabile, perché trascina sempre con sé anche solo una alternativa: quel seme, quello spazio. Lo scopo dell'etnologo e della scrittrice è quello

3 Così recitava lo strillo, creato da Morante, in prima di copertina della edizione 1974.

di mostrare a tutti noi la linea di confine sulla quale possiamo muoverci per riportare l'apocalisse psicopatologica della Grande Storia nello spazio della apocalisse culturale e della microstoria. Esiste insomma sempre una possibilità creativa di fare i conti con i semi perduti e di sostenere la crescita di quell'unico che da qualche parte, e nonostante tutto, sta germogliando. Nel romanzo, questa linea di confine è il «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58; 2.II.3) del translinguismo e della migrazione, che Morante mette in scena proprio in questa parte del capitolo narrativo finale,1947. Il seme di Gramsci germoglia lì.

3.6 LA TENDA D'ALBERI E LA CAPANNA DI SCIMÒ

.....1947 è l'ottavo e ultimo capitolo narrativo del romanzo, articolato in otto paragrafi attraverso i quali la voce narrante racconta l'ultimo anno di vita di Useppe. Il bambino muore per un attacco particolarmente violento di epilessia – ultimo fra tanti – a sei anni non ancora compiuti, l'ultimo lunedì di giugno del 1947 (s 627, 649). Si tratta quindi di un capitolo segnato esplicitamente dal senso della fine, e tuttavia, al suo interno, si mostra anche uno snodo narrativo che contiene in sé, almeno sul piano potenziale, un'altra parabola. È molto significativo, prima di tutto, che entrambe le linee narrative – la fine di Useppe e la parabola contro-fattuale – siano annunciate nel loro esordio narrativo all'interno dello stesso paragrafo: il terzo. Esso comincia infatti con una anticipazione mortuaria della narratrice, data però di scorcio. Con postura da cantastorie, la voce narrante annuncia ai lettori che le rimane ormai poco da dire: «Resta dunque da raccontare per ultima quella primavera-estate del '47» (s 507). Un annuncio mortifero che trova poi un'ulteriore conferma prolettica a poche pagine dall'inizio dell'ottavo e ultimo paragrafo, in un passaggio valorizzato da uno stacco tipografico: «E allora a qualcuno adesso parrà inutile raccontare la restante vita di Useppe, durata ancora poco più di due giorni, e già sapendone la fine» (s 625). Ma, al contrario, nelle righe seguenti, il racconto è difeso proprio nella sua antropologica utilità, come rito di valorizzazione della vita:

Due giorni, nella piccola passione di un pischelluccio come Useppe, non valgono meno di due anni. Che mi si lasci, dunque, restare ancora un poco in compagnia del mio pischelluccio (s 625).

Qui la voce della narratrice sciamana parla da una «distanza che pareggia i vivi e i morti» (s 464) e da un mondo lontano «dal secolo degli altri» (s 625). Attraverso questa distanza magica e culturale, la voce narrante si prende la responsabilità di elaborare il trauma. Questo rito attraversa, da una parte, un dolore che i personaggi non potranno invece mai nominare fino in fondo ma, dall'altra, immette anche questo materiale lacerante all'interno di un tessuto narrativo dal ritmo intenso, coinvolgente, e dunque sempre e comunque creativo. Già in *Pro o contro la bomba atomica* (1965), Morante considerava «un atto di ottimismo» il segnare «le parole sulla carta» per raccontare «l'orrore» come «una risposta reale (poesia)» (Morante 1990: 1548). Dove

l'attenzione è posta proprio sulla ricostruzione di una verità narrativa coinvolgente nella sua verosimiglianza: un rito catartico e terapeutico del «retelling» traumatico (Calabrese 2020b) espresso da quegli scrittori la cui «coscienza non sarà discesa nell'irrealtà» (Morante 1990: 1548).

Questa scrittura rituale del «retelling» traumatico è una «apocalisse culturale», garantita proprio da ciò che la cornice della fine contiene in questo terzo paragrafo: un «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58; cfr. 2.II.3), scoperto e vissuto da Useppe e dalla sua pastora maremmana, Bella.

Nella tarda primavera del 1947, Useppe è ormai isolato a causa dell'epilessia dal resto del mondo. Senza più il sostegno del fratello Nino, morto l'anno prima – a quasi 21 anni, da contrabbandiere, durante uno scontro a fuoco con la polizia –, il bambino trascorre le sue giornate sempre e solo con Bella, lascito dell'amato fratello. La cagna è l'«altra madre» (s 649) del bambino e, anche grazie alle sue dimensioni poderose, lo guida e lo protegge attraverso le strade trafficate di Roma. Durante le loro lunghe passeggiate, la coppia scopre uno spazio di natura rigogliosa lungo il Tevere, nella zona portuense. All'interno di questo *locus amoenus*, in particolare, Useppe individua una «tenda d'alberi», che lui vive immediatamente come una «casa felice» (s 532). La caratteristica principale di questo splendido rifugio arboreo sulla riva del Tevere è il suo essere parlante. Esso è infatti abitato dalle «voci del silenzio» (s 510), una implosione vocale della Storia con le storie, una spirale vibrante della Guerra, percepita da Useppe in più occasioni all'interno di questo spazio:

Era una moltitudine cantante una sola nota (o forse un solo accordo tra note) uguale ad un urlo! Però dentro ci si distinguevano chi sa come, una per una, tutte le voci e le frasi e i discorsi, a migliaia, e a migliaia di migliaia: e le canzonette, e i belati, e il mare, e le sirene d'allarme, e gli spari, e le tossi, e i motori, e i convogli per Auschwitz, e i grilli e le bombe dirompenti, e il grugnito minimo dell'aniamaluccio senza coda... e «che me lo dà un bacetto, a' Usè?...» (s 510).

Le «voci del silenzio» sono anche il frutto della deriva epilettica di Useppe («uno dei tanti segni del suo morbo» s 510), ma non sono solo questo. La sua veggenza acustica è infatti un universo sonoro translingue che entra in scena, nella sua massima intensità, proprio sul bordo dell'abisso. Esso si specifica come transito tra le lingue e le esistenze dei vivi e dei morti (incluso l'amato fratello Nino, cui appartiene la seguente voce del silenzio: «che me lo dà un bacetto, a' Usè?...»), dell'animale umano e non umano, in un movimento vitale che si pone come alternativa al «mucchio» e alla «macchia». Con il primo termine, Davide Segre allude a più riprese, nel lungo paragrafo sesto, alla grande massa umana degli ebrei assassinati nei lager, insieme a tutta la sua famiglia («Tutti nel mucchio. Nel mucchio! Nel mucchio!» s 583). La «macchia» è invece il segno mortifero e residuale che Ida vede sulla parete del proprio palazzo, prima di entrare in casa e trovare il cadavere di Useppe. È la traccia traumatica riemergente dell'indistinto della morte, che ha risucchiato già in sé il bambino: «da quando loro abitavano il palazzo, quella macchia c'era sempre stata; ma

Ida non aveva mai neppure notato, fino ad oggi, una tale presenza terribile» (s 646).

Approssimandosi la morte di Usepe, ed essendo questa morte anticipata nella cornice stessa del discorso narrativo, il campo di tensione tra l'indicibile traumatico e la superficie della realtà si fa massima. Una caratteristica del trauma è la sua estrema intensità, che lo fa accadere nel tempo collocandolo però fuori dal tempo, che lo fa manifestare nel linguaggio imprimendolo però nella psiche al di fuori del linguaggio, nel silenzio della rimozione o nelle ellissi della dissociazione (cfr. 1.1). Anche per questa ragione, il romanzo è costruito con una lingua semplice, che però è usata per reiterare il fallimento della comunicazione. Per Usepe infatti la perdita è – per un verso – connessa con il silenzio. In molti passaggi della *Storia* ricorre e formulaica sentenza di silenziamento: «né Ida gliene riparlò più» (s 249); «non ne parlò più» (s 257); «da allora non domandò più di lui» (s 347); «come già solea da sempre in certi casi, non fece più il nome di Davide» (s 622). Per l'altro, però, se il trauma è indicibile rimane invece sempre dicibile, e anzi creativamente potente, la rappresentazione dello spazio liminale che il trauma genera: uno spazio di traduzione reciproca e di reversibilità tra le lingue. La «tenda d'alberi» è l'epicentro translingue di questo «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58), nel quale confluiscono «certe voci speciali, [...] piccole, come di grilli d'acqua e di femminucce» (s 541). Subito prima e subito dopo avere generato le «voci del silenzio», intorno a questo speciale rifugio si manifestano gli altri linguaggi speciali compresi e parlati dal bambino: quello degli uccelli, con la canzone «è uno scherzo / uno scherzo / tutto uno scherzo!» (s 509; 537-538); e quello di Bella, che proprio dentro la «tenda» parla a Usepe di Nino. Pronunciando un «discorso [...] abbaiato con accenti canini» – un linguaggio che Usepe traduce e parla sin dall'infanzia (s 110) – la cagna evoca al bambino il fratello perduto (s 556). La madre animale tenta quindi di avviare una rielaborazione del lutto, cosa che la madre umana non avrà mai la forza di fare: la morte e il nome stesso di Nino non saranno mai da lei nominati. Ida si troverà quindi a essere la destinataria di una ricorrente, disperata e astratta domanda di senso da parte del bambino: «a ma' peché?». A questa cantilena continua, dal «suono testardo e lacerante, piuttosto animalesco che umano» (s 500, 501), lei non saprà mai dare risposta. Al contrario, oltre che su Nino, lo scambio translingue tra Bella e il suo cucciolo umano adottivo – Usepe – gravita anche intorno a un'altra perdita: quella dei suoi figli biologici, avuti in precedenza e a lei sottratti. In questo passaggio, il discorso in lingua canina di Bella viene tradotto in italiano dalla narratrice:

«Io una volta, avevo dei cagnolini...»

Ancora mai gliene aveva parlato: «Non so quanti fossero, di numero», seguì, «io non so contare. È certo che allora del latte mi trovavo le sise tutte occupate al completo!!! Insomma, erano tanti, e uno più bello dell'altro. [...] La loro bellezza era infinita, ecco il fatto. Le bellezze infinite non si possono confrontare.»

«E come si chiamavano?»

«Non ebbero nome.»

«Non ebbero nome.»

«No.»

«E dove so' iti?»

«Dove?... su questo, io non so che pensare» (s 556).

Insieme all'universo metamorfico dall'animale all'umano (e viceversa) aperto proprio dalle «cavie» in epigrafe, le lingue speciali si collocano in questa dimensione liminale e translingue, che cerca di negoziare con la perdita da una prospettiva al tempo stesso prelinguistica e postumana.

Vicino alla «tenda d'alberi», si trova un'altra casa elettiva: è la capanna costruita da Pietro Scimò, un bambino calabrese di dodici anni scappato dal riformatorio. Rifugiatosi sulla riva del Tevere, Scimò raccoglie nella capanna un intero universo di scarti ricavati dall'immondizia. Sono oggetti residuali al tempo stesso precari e dignitosi, miseri e candidi (s 546-547), come la sua stessa vita di minuscolo prostituto dei «frocì» (s 542) nei cinematografi di Roma. La capanna di Scimò è uno spazio di *homing*: è la «sua casa», come il bambino rivendica insistentemente (s 539, 542). Al suo interno, la marginalità diventa un modo creativo di abitare e di sopravvivere al trauma. Morante inventa questo spazio e questo bambino adottando un metodo implicitamente microstorico, teso cioè a tradurre un quadro macrostorico e apparentemente astratto, omogeneo e verticale di fenomeni in una disseminazione concreta, eterogenea e orizzontale di *storytelling*. La capanna di questo Pinocchio picaresco è infatti una variante microstorica del coevo fenomeno abusivo delle borgate romane, dette *Shanghai* (Gallo 2012: 158) o, a partire dagli anni Cinquanta, «coree» (Forgacs 2014: 23). La nascita spontanea di questi sobborghi, di cui la capanna di Scimò rappresenta una sorta di momento fondativo, rientra nella storia della proliferazione urbana e popolare di Roma. A causa dei grandi flussi migratori interni, da cui hanno origine le storie di molti personaggi di questo romanzo, il tessuto urbano della Capitale si espande infatti in modo incontrollato dando vita già prima della Seconda Guerra mondiale a molte *Shanghai* di immigrazione (Villani 2021): un capitolo esemplare dei margini d'Italia (Forgacs 2014: 19-24).

All'interno di questo bordo naturale, assediato dalla vita urbana, è possibile per Useppe mettere in scena un universo metamorfico di sdoppiamento dell'animale nell'umano e viceversa. In questa parte finale della storia, quella più focalizzata sul punto di vista di Useppe, durante la quale il Grande Male lo assedia sempre più da vicino, il bambino cerca di esorcizzarne la minaccia individuando queste impronte metamorfiche. Queste tracce sono sentite da lui come vie di fuga dall'universo monologico della lingua non comunicante degli umani, della sua violenza, e come porte di accesso a un mondo prelinguistico intensamente significativo. È questo infatti il senso dell'incontro con «l'animaluccio» (un criceto?, uno scoiattolo senza coda?; s 502), l'ultimo di una serie articolata di identificazioni del bambino con il mondo animale (D'Angeli 2003: 190). Useppe ha conosciuto questo animale ibrido

e non identificabile durante la visita dal professore di neurologia, consultato per le sue crisi epilettiche. L'«animaluccio» è condannato alla prigionia in una minuscola gabbia e, all'interno di essa, al movimento circolare ossessivo in una ruota girevole. La reazione di Ueseppe è appunto quella di liberarlo, ma il suo tentativo fallisce a causa dell'intervento del professore, che è il rappresentante esemplare di una lingua umana disciplinante ed estranea ai reali bisogni del bambino. Si scatena quindi in Ueseppe una reazione talmente disperata da essere inizialmente interpretata da Ida come una crisi epilettica (s 503-504). L'animale viene poi associato con «assomiglianza indiscutibile» a Scimò (s 535) cui lo accomunano in particolare le corte «zampette» (s 535, 536). L'affetto intenso che Ueseppe sente immediatamente per questo sopravvissuto del riformatorio – variante della gabbia in cui è rinchiuso l'animale – nasce anche dal fatto che individua in lui questi chiari segni di metamorfosi umana nell'animale misterioso. Essi sono inoltre moltiplicati dal fatto che si manifestano proprio in questo eden sul Tevere, proprio lì dove Ueseppe avrebbe voluto portare l'«animaluccio» finalmente libero.

3.7 IL TERZO SPAZIO E L'IMMAGINARIO TRANSLINGUE

Questo mondo sulla riva del Tevere è un «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58; cfr. 2.II.3) che Morante mette in scena individuando, anche attraverso il saggio di De Martino, la linea di confine tra «apocalisse culturale» e «apocalisse psicopatologica» e la possibilità teorica di impedire la caduta della prima nella seconda. Sul piano dell'apocalisse culturale sta l'elemento picaresco e fiabesco: la somiglianza di Scimò con il «non dimenticato animaluccio senza coda» (s 535); la prima conversazione dei due bambini, sotto la «tenda d'alberi», diventata a quel punto per Ueseppe un luogo nel quale «sta Dio» (s 541); il gioco e l'amicizia tra i due bambini; i tesori naturali nascosti (il «nido di cicale» e la loro «cova» s 548); la trasfigurazione favolistica della vita abietta (i pedofili trasformati in «arcani Froci», «personaggi [...] famosi e munifici», «creature spettacolari di una magnificenza eccelsa» s 640, 542); la minaccia dei «Pirati» (il gruppo di bambini rivali, s 543); la promessa di un futuro composto da nuove esperienze (le lezioni di nuoto promesse da Scimò ad Ueseppe). Sul piano dell'apocalisse psicopatologica, destinata a prevalere nel plot, stanno invece le pratiche di violenza cui Scimò è stato sottoposto in riformatorio, e che riemergono nel racconto come «memoria traumatica» (van der Kolk 2015: 197-232; cfr. 1.1), in una mimica muta della disperazione: «lo si vide, d'un tratto, invasato da una subitanea disperazione, buttarsi giù carponi e sbattere la testa in terra, con furore, per tre volte di séguito» (s 549). Il modo stesso con cui Scimò si presenta a Ueseppe, vale a dire appunto con il solo cognome, rinvia alla relazione impersonale dei custodi dell'Istituto con i minorenni rinchiusi (s 540). Vanno accorpate a queste tracce anche le linee narrative, insistenti nel capitolo, di analoghi istituti di contenzione: dal punto di vista di madre e figlio, il manicomio intravisto nell'Istituto di neurologia

del professore (s 504); dalla prospettiva di Bella, i guaiti del canile di Trastevere e le memorie del carcere di Poggioreale, prigionie del suo primo padrone (s 518, s 509); nell'epilogo della narratrice, l'ospedale psichiatrico in cui Ida concluderà la sua vita nove anni dopo la morte di Usepe (s 648). E tutta questa area della prigionia va infine associata al carcere di Turi da cui Gramsci, nell'epigrafe di chiusura, testimonia della impossibile possibilità di una rinascita. È il tema della modernità come universo concentrazionario ma anche, e simultaneamente, come vita corale, multiforme e imprevedibile.

La linea di confine tra le due apocalissi è segnata dall'incontro casuale tra Usepe, Bella e la figlia neonata di Nino, Ninuccia (s 544-546). La bambina è nata dopo la morte del padre, dalla relazione con Patrizia. Tutti, inclusa Ida, ignorano l'esistenza di questa sopravvivenza di Nino. L'incontro avviene proprio mentre il bambino e la cagna stanno andando a trovare Scimò, sulla riva del Tevere. Anche la neonata – doppio somatico oltre che onomastico del padre – si configura nel meccanismo narrativo come un seme di rinascita rituale. Questa potenzialità nascente precede infatti di poco il discorso di Bella su Nino, ed è seguita da un sogno di Usepe: un «lago festantissimo» (s 553) pieno di bambini/pesci. Insieme alle «voci del silenzio» (s 510) e al nido di cicale – preservato da Usepe e Scimò nella sua generatività (s 548) –, questo mondo onirico è un'altra sponda alternativa al «mucchio» di Davide Segre. E tuttavia si tratta di una potenzialità sovrastata da perdite irreparabili: Scimò verrà catturato e rimandato al riformatorio; Usepe morirà poco dopo. Si tratta, insomma, di *un mondo salvato dai ragazzini* – come recita il titolo della raccolta lirica di Morante, pubblicata sei anni prima della *Storia* (1968) –, ma solo nella misura in cui è affidato a noi lettori, alla possibilità che abbiamo di riconoscerne e proteggerne il seme in altri contesti di realtà.

L'italiano e i dialetti della penisola si intrecciano nel complesso «tessuto mistilingue» (Messina 2003: 112) della *Storia*, la cui trama di base è data dalla lingua nazionale, proprio a garantire un nucleo condiviso dell'epos. Già nel paragrafo 4, mi ero soffermata sullo scambio tra Nora e Giuseppe, come uno dei tanti esempi di interazione mistilingue tra parlanti di diverse regioni italiane, ricorrente nella *Storia* (Messina 2003: 117). Attraverso il messinese Alfio Mancuso, il marito di Ida, Morante fa risuonare anche l'intonazione del siciliano: uno dei dialetti delle sue radici familiari. Quando, per esempio, Alfio capisce che sta per morire precocemente di cancro, sotto narcosi si chiede: «mammuzza mia, troppo stretta, questa morte è. Come faccio, io, a passarci? Troppo grosso sono» (s 43). Questa polifonia linguistica si arricchisce ulteriormente nella parabola finale del romanzo e della vita stessa di Usepe, andando a costituire insieme alla lingua degli uccelli, dei cani e alle «voci del silenzio», un complesso immaginario translingue. Mettendo a punto una circolarità dell'universo fonetico del romanzo, Morante fa rientrare in scena con Scimò il linguaggio delle origini di Ida e dell'intera storia. Il bambino è infatti calabrese come il padre di Ida, e come il mondo genealogico di Cosenza messo in scena nel primo capitolo del

romanzo. Oltre alle canzoni in calabrese – già repertorio di Giuseppe Ramundo –, il bambino, che viene dal paese di Tiriolo, fa uso nei dialoghi anche di un impasto fra dialetto e italiano, con fenomeni assimilabili al *code mixing* («L'aceddi [...] tengono la lingua sua di loro» s 538; «mia mamma [...] giù al paese *havi* una nipote, che le è pure zia!» s 546). Questa lingua mista emerge anche nell'indiretto libero della narratrice, attraverso il quale la voce di Scimò ricostruisce un epos familiare contadino, i suoi esodi oltre-oceano e i suoi morti precoci, per malattia e per 'ndrangheta:

Si mise a spiegare che suo nonno Serafino, patri di sua matri, aveva una diecina di fratelli minori, chi morto e chi vivente: e fra questi il più giovane era un Americano (ossia emigrato in America). [...] E tutti erano spusati con famiglia (meno che tre: una sorella monaca, un'altra *soricella* morta piccola e un altro fratello morto *schioppato* (s 546).

La lingua funziona quindi come marca di riconoscimento dei destini: la marginalità migratoria di Ida e Useppe si rifrange e si potenzia attraverso quella di Pietro Scimò. Il «linguaggio misto di romano» (s 605) di Useppe e dell'intero mondo popolare del romanzo si sovrappone qui a quello calabrese dell'altro bambino marginale. La lingua italiana viene messa in scena come lingua indigenizzata dai subalterni dialettali e dunque riappropriata, resa familiare, attraverso processi di ibridazione con i dialetti e le lingue postumane. Si inverano qui la seconda epigrafe in apertura del libro e la dedica all'intero volume. La seconda epigrafe è rivolta infatti alla sapienza evangelica dei bambini («hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli... // ...perché così ti piacque» Luca X-21), mentre la dedica («Por el analfabeto a quien escribo» s 3; un verso tratto da «una poesia di César Vallejo» s 661) guarda all'analfabetismo come una figura delle subalternità sociali ma anche come condizione metaforica di ogni forma di umanità autentica. Se infatti «nessun linguaggio umano» può «consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte» – come recita la prima epigrafe del sopravvissuto di Hiroshima –, è però anche vero che l'intenso universo espressivo di questi due bambini può invece tradurre il trauma nella sapienza creativa e primaria di un mondo prelinguistico e postumano. Questa lingua ibrida, nata dall'incontro tra l'analfabeta Useppe e l'incolto Scimò, ha la stessa intensità lacerante di quella dell'anonimo deportato ebreo, trascritta nella lettera monca e affidata a Ida attraverso le grate del treno merci, sul binario della stazione Tiburtina. Sono parole pronunciate dal bordo di un abisso:

Sivvedete Efrati Pacifico facio sapere che siamo tuti buona salute Irma Reggina Romolo e laltri appartire Germagna tutti familia buona salu quelconto lidasse lazarino altre centoventi debito lire perc (s 240).

Attraverso i codici translingui della realtà e della magia, dell'umano e del postumano, il terzo spazio della «tenda d'alberi» e della capanna di Scimò mette così in scena simultaneamente l'inesprimibilità del trauma e la sua espressività

all'interno del grande epos dei subalterni. Avviando il plot con la saga dei genitori di Ida e portandolo verso la conclusione con la figura solo apparentemente secondaria di Pietro Scimò, Morante ha creato un processo circolare di apertura e chiusura della narrazione e del suo *pathos* antitotalitario. Un *pathos* dei margini sradicati, meridionali e razzializzati d'Italia, della sua fondazione moderna, e della propria stessa genealogia matrilineare ebraica perseguitata.

CAPITOLO QUARTO

LOST IN TRANSLATION DI EVA HOFFMAN. POSTMEMORIA, TRIANGOLAZIONI E DIFFERENZE

4.1 LA VITA TRA POLONIA, NORD-AMERICA E INGHILTERRA

Eva Hoffman, madrelingua polacca, nasce come Ewa Wydra a Cracovia da Maria Burg e Boris Wydra, il 1° giugno 1945. Hoffman è una scrittrice, docente universitaria e giornalista polacco/nord-americana. Il suo nome d'arte e di vita pubblica è ricavato dalla variante anglofona dell'originario Ewa e dal cognome americano del marito, con cui è stata sposata dal 1971 al 1976.

Eva viene al mondo subito dopo la fine della Seconda Guerra mondiale, in una città devastata dalle macerie. La Polonia si imporrà sempre su di lei come «a primacy that is a form of love»¹ (lit 69; «un primato che è una forma di amore» ldt 96), ma al tempo stesso questa patria perduta è stata in quel periodo storico anche un territorio ostile per lei, come per tutti gli ebrei polacchi. I suoi genitori sono infatti di origine ebraica e vengono da Załóżce, un piccolo paese polacco ora in territorio ucraino. Durante gli anni della Seconda Guerra mondiale, Maria e Boris sopravvivono alle deportazioni degli ebrei (e tra di essi anche di tutti i loro familiari) verso i lager nazisti. Per evitare questo destino di morte, affrontano una durissima vita in clandestinità, paragonabile a quella sperimentata negli stessi anni, in un'altra parte dell'Europa, da Anna Frank con esiti ancor più drammatici. Entrambi i genitori portano il segno traumatico di questa sopravvivenza ai loro cari e ai sei milioni di ebrei sterminati. L'infanzia di Eva trascorre quindi in un clima oscillante tra mondi estremi: l'intensa affettività dei genitori e l'ombra dei loro familiari assassinati, la vita sociale brillante della famiglia e gli spettri ritornanti della loro clandestinità, il fascino di una Cracovia colta e vivace e la perdurante ostilità antisemita diffusa tra i suoi abitanti nel dopoguerra.

Il padre di Eva è un commerciante; la madre è una casalinga: sono «Jewish, non-Communist, without a particular stake or significance in the society» (lit 78; «ebrei e

1 D'ora in avanti *Lost in Translation. A Life in a New Language* (Hoffman 1989) verrà citato nel corpo del testo con la sigla lit, mentre la versione italiana *La lingua del tempo* (Hoffman 2021), a cura di Maria Baiocchi, con la sigla ldt.

non comunisti, persone che non occupano un posto speciale nell'establishment» ldt 106). Nel contesto del Blocco orientale e dell'annessione della Polonia alla sfera di controllo dell'Unione Sovietica – avvenuta nel 1947 – la famiglia Wydra appartiene alla media borghesia. Questa posizione intermedia genera un'oscillazione continua della vita quotidiana, al tempo stesso confortevole e soggetta alle molte restrizioni economiche del dopoguerra e del socialismo reale. Come molti ebrei sopravvissuti alla *Shoah*, nei genitori di Eva «the sense of disaffiliation is radical enough that they do not feel the drive to develop an opposing ideology» (lit 54; «il senso di sradicamento [...] è così totale che non hanno neppure voglia di sviluppare una ideologia contraria» ldt 77). E tuttavia il piccolo appartamento di Cracovia, con le sue tre stanze modeste condivise da cinque persone (inclusa la cameriera) e dai tanti amici ospitati, ritorna nella memoria di Eva come un paradiso. Questo è infatti il titolo della prima sezione del *memoir* tripartito *Lost in translation*. Cracovia è anche strettamente associata alla musica classica. Le esecuzioni al piano e al violino, in particolare, godono in città di un grande prestigio. A otto anni, Eva comincia a studiare il pianoforte e progetta sin da subito di diventare pianista. La cultura polacca valorizza il «*polot*», «a word that combines the meanings of dash, inspiration, and flying» (lit 71; «una parola che racchiude ispirazione, leggerezza e genialità» ldt 92). Questa dimensione romantica si incarna, in modo particolare, proprio nelle interpretazioni pianistiche. Nel 1958, il concerto a Cracovia del grande pianista Arthur Rubinstein – polacco di origine ebraica rifugiatosi in America per sopravvivere alla *Shoah* – è oggetto di un entusiasmo travolgente. Nonostante la forte intensità della vita cittadina, l'Unione sovietica incombe come «a heavy and leaden center, a sort of black hole sucking bright energy into its sinister recesses» (lit 60; «un centro pesante come il piombo, una specie di buco nero che succhia l'energia della luce nei suoi sinistri recessi» ldt 79). Insieme alla costante minaccia dell'antisemitismo, questo controllo sovietico sulla vita quotidiana è la ragione per cui i genitori di Eva, insieme a molte altre famiglie ebrei, decidono di emigrare. Una decisione resa a sua volta possibile da un provvedimento di marca antisemita. Nel 1957, il divieto di emigrazione, che gravava su tutti i polacchi, viene infatti abolito per gli ebrei: una normativa pensata dal regime socialista per liberarsi della loro presenza. Si genera così un primo esodo, cui ne seguirà un secondo nel 1968, quando il regime scatenerà una vera e propria purga, a causa della quale se ne andranno anche gli ultimi tenaci sopravvissuti.

Eva ha 13 anni quando nel 1959 lascia il Paese. Insieme ai suoi genitori e alla sorella Alina, parte alla volta di una città all'estremo opposto del mondo. Dopo un lungo viaggio via mare fino a Montreal, la famiglia si insedia in una città canadese sull'Oceano Pacifico: Vancouver. Nel 1964, Eva lascia poi il Canada e la famiglia, e comincia la sua vita universitaria negli Stati Uniti. Grazie a una generosa borsa di studio, si iscrive infatti alla Rice University, a Houston, in Texas. Dopo la laurea, frequenta la Yale School of Music e consegue un dottorato in letteratura inglese ad

Harvard. Dopo il percorso di formazione, insegna Letteratura inglese e scrittura creativa nelle Università del New Hampshire (Durham, NH), alla Tuft University (Medford, Boston), alla Columbia University (New York) e al MIT (Boston). Dal 1979 al 1990 è stata redattrice del prestigioso quotidiano americano «The New York Times» e si è stabilita a New York. Da trent'anni vive in Inghilterra, a Londra. Il memoir *Lost in Translation. A life in a New Language* – pubblicato nel 1989 – è il suo primo libro ed è un'autobiografia esofona scritta nella lingua del paese di adozione, l'inglese.

4.2 LA STRUTTURA DI *LOST IN TRANSLATION*

Lost in Translation è un «language memoir» (Kaplan 1994: 129-130) o una «autobiografia linguistica» (Lahiri 2016a: 156; cfr. 2.I.7) divisa in tre parti, che corrispondono a tre diverse e successive fasi della migrazione di Hoffman, con rinvio al racconto biblico della cacciata dal Paradiso terrestre: *Paradise (Il paradiso)*: pp. 3-95); *Exile (L'esilio)*: pp. 99-164); *The New World (Il nuovo mondo)*: pp. 167-280). Da un punto di vista quantitativo, le tre parti sono distribuite in modo asimmetrico, dal momento che la più breve è quella centrale (65 pagine), mentre tra la prima (92 pagine) e la terza (113), la più estesa delle tre, si registra uno scarto di sole venti pagine, che comunque valorizza la maggiore articolazione dell'esperienza migratoria e della sua parabola finale. All'interno di ciascuna delle tre parti, il discorso procede poi per lasse, che alternano contenuti estroflessi (avvenimenti e svolte logico-casuali della formazione) e introflessi (meditazioni metalinguistiche ed esistenziali sul trauma della migrazione): una dinamica tipica del *language memoir* (cfr. 2.I.7).

La netta divisione in tre tempi è contraddetta da una tendenza opposta, quella dei numerosi movimenti prolettici e analettici che annullano i confini tra le sezioni e rinviando alla mobilità della metamorfosi migratoria e della memoria. Da questa duplice prospettiva, infatti, le temporalità della Polonia, del Canada e degli Stati Uniti sono al tempo stesso distanti e intrecciate, sospese e in trasformazione, perdute ma anche ritornanti, reinnestate, con dinamiche affini alle fughe polifoniche e in generale al translinguismo musicale, decisivo per questa scrittrice. Una analoga dinamica presiede alla relazione tra titolo (*Lost in Translation*) e sottotitolo (*A Life in a New Language*), che rimanda alla metafora della traduzione come bilancio traumatico di perdita da cui tuttavia ha origine a un nuovo vissuto linguistico.

Elenco qui di seguito alcuni esempi di dinamiche prolettiche e analettiche dello *storytelling*. Nella prima parte, dunque nel cuore dell'infanzia polacca, troviamo un nucleo prolettico molto significativo: l'incontro a New York con una amica della madre, sopravvissuta alla *Shoah*, e della zia materna assassinata invece nel lager. L'amica di famiglia le racconta molti episodi della vita in clandestinità dei genitori durante la guerra:

The first time I get some glimpses of how my parents – whose history has always made them

archetypal in my eyes – have a particularity, even within this metastory (lit 25).²

Nella seconda parte, mentre ribadisce la sua estraneità alla città di Vancouver, Eva anticipa però la postura maggiormente inclusiva della terza parte:

I discern, in the stories of the people I used to meet at the [...] parties, the movements of ordinary struggles and ordinary pleasures. Their lives have the content of change and grief and comfort (lit 151).³

Nella prima parte, si anticipano le tante rotture dei legami causate dall'emigrazione. È per esempio il caso di Ciocia Bronia, la cameriera e amica di famiglia che è stata compagna di clandestinità con i genitori di Eva durante la guerra e ha allevato Eva. Sarà necessario espellerla, «like [...] some [...] splinter lodged in a thumb» (lit 23; «come [...] qualche [...] spina conficcata nel pollice» ldt 34).

Nella seconda parte, molte dinamiche analettiche sono generate dallo straniamento di una persona abituata alla dimensione geofisica del socialismo reale e che si confronta invece con la proprietarizzazione degli spazi urbani e naturali, tipica del capitalismo e del mondo occidentale. La dinamica più straniante è quella che si scatena nei «larger repositories of consumerism» (lit 123; «grandi templi del consumismo» ldt 164), come il supermarket di quartiere con le sue infinite marche di dentifricio. Gli spazi antitetici di Vancouver e Cracovia sono al centro di molte oscillazioni del tempo. Ogni rinvio a Vancouver genera un ritorno analettico a Cracovia, lungamente descritta nella prima parte. La vita stessa a Vancouver è anche una vita del sub-cosciente, dei sogni, spesso abitati da Cracovia (ldt 279). Un'altra importante dinamica analettica è quella che si trova all'inizio della terza parte, *The New World* (su cui cfr. qui 4.6). Alla sofisticata festa degli intellettuali newyorkesi, si sovrappone per un istante un ritrovo estivo nella Polonia rurale dell'infanzia: «I flash back to a party about thirty years ago, in a peasant house, and hear the echoing steps of people dancing on the wooden floor...» (lit 168; «ripenso a una festa di una trentina di anni prima, in una casa contadina, e sento l'eco dei passi di danza sul pavimento di legno...» ldt 202). Riemerge cioè l'intensità del mondo popolare polacco, che nella prima parte è raccontato come mondo delle estati in campagna ma anche come radice di autenticità arcaica delle molte donne di servizio, in particolare dell'amata Ciocia Bronia.

2 «La prima volta che mi rendo conto di come i miei genitori, la cui storia per me ha sempre avuto la potenza di un archetipo, siano un po' speciali, perfino all'interno di questa metastoria» (ldt 37).

3 «Oggi capisco meglio le storie della gente che incontravo alle feste [...]. I meccanismi delle lotte e dei piaceri quotidiani. Le loro vite contengono cambiamento, dolore e conforto» (ldt 183).

4.3 LA SITUAZIONE ESTREMA, IL TRAUMA DELLA SHOAH E LA POSTGENERATION

Nella dimensione della *Shoah* non rientrano solo le varie forme di tortura e assassinio subiti da sei milioni di ebrei morti nei lager nazisti. Fanno parte del panorama del genocidio anche i traumi dei sopravvissuti ai campi di concentramento come pure quelli degli ebrei vissuti per anni in clandestinità. A quest'ultima categoria, in particolare, appartengono i genitori di Eva, le cui famiglie d'origine e i molti amici sono invece assassinati nelle camere a gas.

Come ho già sottolineato nel primo capitolo di questo libro (1.6), la categoria della «postmemoria» (Hirsch 2012: 5-6) nasce per definire le varie forme di immaginario e di narrazione dei figli che si trovano a metabolizzare la «situazione estrema» (Bettelheim 1988: 24) dei propri genitori ebrei, sopravvissuti al genocidio della Seconda Guerra mondiale. Il trauma non elaborato produce un complesso repertorio di sintomi, che si estende anche alla generazione successiva, non ancora nata nel momento storico della situazione estrema. Questo repertorio dell'immaginario è tramandato ai figli attraverso una forma di memoria rimossa e quindi non integrata nell'assetto psichico: una postmemoria traumatica, dalle forme ellittiche, visive, sempre spostate rispetto al fuoco centrale di una narrazione. Eva Hoffman propone la formula di «postgeneration» (2004: 9) per definire questa seconda generazione nata dai sopravvissuti, di cui lei stessa fa parte. Hoffman esprime da bambina un sintomo ricorrente per l'infanzia della «postgeneration», e cioè il rifiuto del cibo da lei così interpretato: «perhaps we sense some of what we're drinking in with our mothers' milk, what they've had to ingest» (lit 49; «forse sentiamo qualcosa di quello che abbiamo bevuto, insieme al latte materno, qualcosa che a loro è toccato mandare giù» ldt 66). Qualcosa di non metabolizzabile, e fino alle ultime pagine del *memoir*:

There's no way to get this part of the story in proportion. It could overshadow everything else, put the light of the world right out (lit 252).⁴

La postmemoria è quanto indirettamente arriva ai figli della memoria traumatica dei genitori sopravvissuti: «not memories but emanation of wartime experiences kept erupting in flashes of imagery; in abrupt but broken refrains» (Hoffman 2004: 9; «non ricordi ma emanazioni di esperienze di guerra che continuavano a prorompere in lampi di immagini; nella ripetizione frammentata di sequenze imprevedute»).

La postmemoria va quindi pensata come una «struttura di ritorno intergenerazionale e transgenerazionale della conoscenza traumatica e dell'esperienza incarnata» (Hirsch 2012: 5-6). Per gli appartenenti alla postgeneration, essa coagula quindi per frammenti

4 «Non c'è modo di ridimensionare questa parte della storia. Da sola, potrebbe oscurare tutto il resto, spegnere tutta la luce del mondo» (ldt 304).

di «storie, immagini e comportamenti tra i quali sono cresciuti» (ivi: 5-6). La parola postmemoria definisce «la relazione tra ciò che la “generazione dopo” sopporta e il trauma personale, collettivo e culturale di chi è venuto prima» (ivi: 6). Questa eredità, al tempo stesso ingombrante e sfuggente, è sintetizzata da Hoffman con la metafora delle radici potenti ma sprofondate del tutto oltre la superficie, non afferrabili, non visibili: «I come from the war; it is my true origin. But as with all our origins, I cannot grasp it» (lit 23; «Io sono il risultato della guerra, sono lì le mie vere radici. Ma come sempre succede con le radici, non le so afferrare» ldt 35). La lingua stessa della radice ebraica è onnipresente ma incomprensibile, perché Eva non parla lo yiddish, che è invece la lingua-madre dei suoi genitori e di tutta la comunità ebraica sopravvissuta. Nella famiglia di Eva, le fotografie non sono sopravvissute alla guerra e quindi tra il presente e il passato c'è uno stacco totale (lit 8, ldt 17). Eva elenca le frasi con cui il padre cerca di rimuovere o normalizzare la situazione estrema: «we were just ordinary mass men» (lit 8; «eravamo solo gente comune» ldt 17); «it happened, it happened, what can you make of it?» (lit 24; «è successo e non c'è niente da fare» ldt 36); «let's not talk about these things» (lit 252; «non parliamo di queste cose» ldt 304). Di conseguenza, i racconti dei genitori sono rari e scarni, «as if the war erased not only the literal world in which they lived but also its relevance to their new condition» (lit 8; «come se la guerra oltre ad aver spazzato via letteralmente quel mondo, ne avesse cancellato anche la rilevanza emotiva nella loro condizione» ldt 17). La stessa decisione di andare in Canada – e non a Gerusalemme, meta della maggioranza degli ebrei polacchi dopo la Seconda Guerra mondiale – è inscritta in quel passato non metabolizzabile. Nasce infatti da un libro di viaggi, *Canada fragrant with resin*, letto dal padre di Eva in un bunker (lit 4, ldt 12), uno dei tanti nascondigli praticati da lui e da sua moglie per sottrarsi alla deportazione.

Come ho già sottolineato nel primo capitolo (1.2), il lutto non elaborato può essere assimilabile alla «cripta» interrata nel mondo psichico di un individuo, ridotto al rango di «criptoforo»: essa è una presenza spettrale che viene letteralmente incorporata dai sopravvissuti (Abraham/Torok 2009 [1970]: 260). La sorella della madre è definita infatti come una persona che persiste nelle loro vite come «an almost concrete shadow» (lit 7; «un'ombra quasi tangibile» ldt 15). Il lutto è iscritto anche nel passaggio onomastico transgenerazionale, dal momento che la sorella di Eva porta proprio il nome di questa sorella materna perduta: Alina (lit 7, ldt 15). La postmemoria è fatta di storie: resoconti dei morti che arrivano tramite i sopravvissuti. Sono immagini molto nitide, che ritraggono per esempio gli ultimi istanti di vita della zia. Spettralizzata dal terrore, la giovane donna è già morta prima ancora di essere gasata:

The man who saw her go into the gas chamber said that she was among those who had to dig their own graves, and that her hair turned gray the day before her death (lit 6).⁵

5 «L'uomo che l'ha vista entrare nella camera a gas raccontava che lei era fra quelli cui è toccato scavarsi la fossa da soli e che le sono diventati grigi i capelli il giorno prima di morire»

Anche i pochi rimandi alla pratica religiosa dell'ebraismo in Polonia rinviano a questa dimensione spettrale. Durante i riti religiosi, i morti sono onorati come «an endless procession» (lit 37; «una processione infinita» ldt 52) e coloro che officiano il rito diventano «spectral silhouettes» (lit 37; «silhouettes spettrali» ldt 52).

Le brevi storie di persecuzione dei genitori nascosti durante la guerra in ripari precari, braccati come animali, spiccano nella loro nitidezza. Un'amica di infanzia racconta per esempio a una Eva adulta, in un rumoroso caffè di New York, una scena di fuga del padre e della madre. Le due sagome spiccano in mezzo al candore della neve, mentre la madre, indebolita da un aborto recente, non riesce più a correre: «My father ended up carrying her on his back, kilometer after kilometer» (lit 25; «mio padre finì per portarsela sulle spalle per tutti quei chilometri» ldt 37). E, tuttavia, queste immagini nitide sono anche criptiche, rimangono isolate nella loro consistenza, perché non sono comprensibili a Eva bambina. Il suo io narrante ritorna continuamente su questo offuscamento della visione, tipico della postmemoria: «I don't understand what I remember» (lit 24; «non capisco quello che ricordo» ldt 36); «there is no way to penetrate the veil» (lit 25; «non riesco a strappare il velo» ldt 37); «I can't go as near this pain as I should» (lit 24; «non riesco ad avvicinarmi abbastanza a quella sofferenza» ldt 36). La figura su cui questo lutto non elaborato grava maggiormente è Marek, l'amore adolescenziale di Eva, separato da lei perché costretto ad emigrare in Israele invece che in Canada. Sopravvissuto miracolosamente alla Guerra dei sei giorni (1967) e a quella dello Yom Kippur (1973), Marek è diventato un ingegnere israeliano dalla vita affettiva irrisolta, che – senza alcun preavviso – si uccide sparandosi un colpo di rivoltella nel deserto. Marek incarna una generazione «overshadowed» (lit 230; «messa in ombra» ldt 277) dal trauma dei loro genitori, «caught within this awful story» (lit 253; «intrappolata in questa maledetta storia» ldt 305).

4.4 LA MEMORIA TRAUMATICA: LA DISMATRIA, IL TELESCOPIO DEL TEMPO E LA BABA YAGA

Nel momento in cui lo *storytelling* si avvia verso la sua conclusione, un incontro di famiglia a Vancouver – a casa Wydra – è l'occasione per definire il sentimento del tempo migratorio che separa la prima e la seconda generazione (cfr. 1.8). Hoffman crea infatti un'immagine del cortocircuito tra le generazioni, basata sull'«estraneità al domestico» (Bhabha 2001: 22; cfr. 2.II.3): la rifrazione reciprocamente straniata tra lo sguardo di Eva e quello della madre.

Through this time telescope, I see my sister and me as sci-fi creatures, with shiny, hard carapaces,

(ldt 15).

living in a sci-fi world (lit 250).⁶

Negli occhi materni, che sono gli occhi della prima generazione, la figlia vede il «telescopio del tempo»: una messa a fuoco incrociata della metamorfosi migratoria in base alla quale lei e sua sorella – la seconda generazione – sono diventate entità incomprensibili, aliene corazzate da un «carapace», esseri ormai inaccessibili. Per Eva, invece, la cronologia è sempre «contemporale» (Connor 1999: 31; cfr. 1.1): sta cioè in una compresenza estrema di passato e di futuro, «across so many generational divides, backward and forward at the same time» (lit 250; «al di là di tante divisioni generazionali, indietro e avanti al tempo stesso» ldt 302). Proprio perché finalmente integrate nella vita nord-americana, le due sorelle hanno per un verso adempiuto il desiderio materno di essere realizzate, ma per l'altro proprio per questa ragione sono diventate diverse, aliene e hanno quindi tradito l'appartenenza alla madre e alla famiglia.

Nel *memoir*, il filo del tempo è tenuto sempre da mani femminili, sia quando esso è un groviglio doloroso di temporalità e di reciproche estraneità – come nel caso del telescopio materno – sia quando è una fuoriuscita magica dalla cronologia. Hoffman mette così in scena la sua «*dismatria*» (Scego 2005: 11), vale a dire quell'universo ambivalente e perturbante di estraneità e intimità generato dalla perdita della «*matria*», l'appartenenza originaria (ibidem; cfr. Introduzione, par. 2), l'appartenenza originaria e affettiva. Nella prima parte del *memoir*, il sentimento del tempo è incarnato infatti da un'altra figura femminile, detentrica di questo potere magico: la Baba Yaga, la strega del folklore e delle fiabe, la regolatrice del ciclo della vita e della morte, del giorno e della notte (Pinkola Estés 1993: 93-94). La Baba Yaga è un'altra declinazione della «*dismatria*», raccontata come tempo dell'infanzia e della postmemoria magico e terribile, sospeso tra lo splendore di Cracovia e gli spettri della comunità ebraica assassinata:

Perhaps I am being dreamt by a Baba Yaga who has been here since the beginning of time and I am seeing from inside her ancient frame and I know that everything is changeless and knowable» (lit 6).⁷

Il telescopio materno e la Baba Yaga sono due varianti femminili della «memoria traumatica» (van der Kolk 2015: 197) e della sua tendenza a rappresentare in immagini il trauma, altrimenti indicibile e non rappresentabile per la psiche (Wehling-Giorgi 2022a). Questa dinamica iconica ritorna anche nelle bellissime pagine iniziali del *memoir*, quelle che entrano *in medias res* nel punto decisivo della partenza dalla

6 «Attraverso il suo [: *della madre*] telescopio del tempo vedo me e mia sorella come creature fantascientifiche, coperte da un carapace duro e brillante, immerse in un mondo anch'esso fantascientifico» (ldt 301).

7 «Forse sono solo il sogno di una Baba Yaga che esiste dal principio del tempo e da dentro la sua antica forma guarda il mondo e sa che tutto è immutabile e conoscibile» (ldt 14).

Polonia, in transatlantico. La voce narrante coagula il dolore in una sequenza di immagini in successione e tutte dislocate sul confine tra il dentro e il fuori, tra il porto polacco di Gdynia e il *Batory*, la nave in partenza: «the railing» (lit 3; «la ringhiera» del ponte della nave ldt 11); «the crowd that has gathered on the shore» (lit 3; «la folla assiepata a terra» ldt 11); la mano della sorella e la sua stretta spasmodica; «the brass band on the shore» (lit 3; «la banda di ottoni a riva» ldt 11); «the images of Cracow» (lit 4; «le immagini di Cracovia» ldt 12); «the sun-baked villages» (lit 4; «i villaggi cotti dal sole» ldt 12); «the hours I spent poring over passages of music» (lit 4; «le ore trascorse sui passaggi musicali» ldt 12), «conversations and escapades with friends» (lit 4; «le chiacchiere e le fughe con gli amici» ldt 12). Un lungo elenco che si interrompe bruscamente quando il *Batory* si allontana dal molo. A fronte di questi scatti fotografici, che hanno immobilizzato nell'istante della separazione le varie icone delle radici, il mondo nuovo è:

a darkening, an erasure, of the imagination, as if a camera eye has snapped shut, or as if a curtain has been pulled over the future (lit 4).⁸

Durante la sua infanzia Eva vive un episodio di onniscienza sotto un castagno di un grande parco pubblico, a Cracovia: «I am in the center of a harmonious vibrating transparency» (lit 42; «sono nel mezzo di una armoniosa, vibrante trasparenza» ldt 57). Tornata sotto lo stesso albero nel 1969, Eva sa che quella coscienza non è più recuperabile, «and yet, like a pinpoint pulsar of light, it emits an intermittent glow» (lit 239; «eppure come un minuscolo pulsar luminoso emana un bagliore intermittente» ldt 287). La corsa del tempo e il suo costante intrecciare e pressare insieme gli spettri del passato e le aspettative del futuro si ferma però solo nelle pagine finali del *memoir*. Qui entra in scena un tempo unico, un tempo del presente nel quale si può essere vivi. La lingua parlata da questo tempo della presenza – non più simultaneamente catapultata verso il futuro e sprofondata in un terribile passato – esprime una sua pienezza: «Time pulses through my blood like a river. The language of this is sufficient. I am here now» (lit 280; «Il tempo mi pulsa nelle vene come un fiume. La sua lingua mi basta. Sono qui, ora» ldt 339).

4.5 IL TRAUMA DELLA MIGRAZIONE

Quando negli anni della maturità Eva andrà in analisi, a New York, sintetizzerà così allo psicoanalista i tratti del suo trauma migratorio: «anomie, loneliness, emotional repression, and excessive self-consciousness» (lit 268; «anomia, solitudine, repressione delle emozioni ed eccessiva autocoscienza» ldt 323). La condizione dello sradicamento era stata già annunciata, nella prima parte del *memoir*, dalla visita a casa

⁸ «un oscuramento, un annullamento dell'immaginazione, come se l'obiettivo della macchina fotografica si fosse chiuso, o sul futuro fosse stata tirata una pesante tenda» (ldt 12).

di Marek ormai in procinto di partire per Israele. Appena entrata nell'appartamento, Eva viene colpita dalla scioccante scenografia delle stanze svuotate, che diventerà per lei un'icona del lutto della migrazione (cfr. 1.8): «that image of lives being torn and uprooted that will be, from now on, imprinted on my retina with quickening regularity» (lit 82; «quell'immagine di vite strappate e sradicate mi resterà impressa sulla retina e tornerà regolarmente a farmi battere il cuore» ldt 106).

Sin dai primi giorni di permanenza in Canada, all'inizio della seconda parte del *memoir*, *Exile (L'esilio)*, si disvela la forza etimologica della parola «trauma» (cfr. 1.1): «the patterns of my life have been so disrupted that I cannot find straight lines amid the disarray» (lit 158; «il tessuto della mia vita è stato lacerato a un punto tale che non ritrovo più un filo intero nell'ordito» ldt 191). L'emozione di fondo, come un basso continuo, è quella della nostalgia (la «*tęsknota*»):

Tęsknota throws a film over everything around me, and directs my vision inward. The largest presence within me is the welling up of absence, of what I have lost (lit 115).⁹

In Canada, l'estraneità della vita quotidiana è assoluta, si imprime sin dall'arrivo e viene ricostruita nel *memoir* attraverso una fenomenologia dello sradicamento. I nomi di Ewa e Alina vengono americanizzati dalla maestra canadese, nel giro di pochi minuti, trasformandole per sempre in Eva ed Elaine e insinuando nella fessura del trauma «the infinite hobgoblin of abstraction» (lit 105; «lo spauracchio infinito dell'astrazione» ldt 128). Il corpo di Eva esprime una serie di sintomi: la voce si trasforma, si blocca, fuoriesce con un suono inverosimile (cfr. qui 4.6). Le prime notti sono interrotte da sogni di annegamento nell'Oceano, da attacchi di panico e dal suono indistinto delle proprie urla (lit 93, lit 126). Dopo gli attacchi di panico, subentra una costante condizione di allarme cronico, quello che Herman chiama «sovraeccitazione», «hyperarousal» (2005: 54; cfr. 1.1):

Fragments of the fear lodge themselves in my consciousness, thorns and pinpricks of anxiety, loose electricity floating in a psyche that has been forcibly pried from its structures (lit 104).¹⁰

Per adeguarsi ai parametri di riservatezza e distacco della cultura canadese, Eva impara a diventare – come dice la madre – «inglese» cioè fredda: disciplina il corpo, interdice la propria stessa gesticolazione. Il disciplinamento del corpo produce un disciplinamento delle emozioni, che non sono solo molto più controllate ma anche più recitate. È necessario smorzare anche la propria vis polemica sostituendola con «a more careful conversational minuet» (lit 146; «il più cauto minuetto della

9 «La *tęsknota* ricopre di una patina leggera ogni cosa e mi porta a rivolgere lo sguardo dentro di me. In me si gonfia solo un'assenza, il vuoto di tutto quello che ho perso» (ldt 140).

10 «Frammenti di paura si installano nella mia coscienza, spine e lame di ansia, elettricità libera in una psiche depreda dalle sue strutture» (ldt 127).

conversazione» ldt 177). L'irruenza dell'intera famiglia è sottoposta a un processo subliminale di sorveglianza:

The storminess of emotion prevailing in our family is in excess of the normal here, and the unwritten rules for the normal have their osmotic effect (lit 146).¹¹

Il racconto di Eva si sofferma sulla profonda trasformazione del tessuto familiare. A causa dell'esilio, i genitori sono travolti da bisogni di radicamento nelle tradizioni ebraiche: una dinamica di reinvenzione della «località» (Appadurai 2012: 229) tipica del trauma migratorio. Secondo le dinamiche di attrito generate dalla migrazione tra prima e seconda generazione (cfr. 1.8), questa deriva purista ha origine da una ansia di perdita di contatto. I genitori percepiscono cioè l'integrazione delle figlie nell'universo scolastico e linguistico canadese come una progressiva estraneità dal loro mondo. Sulla base di queste derive, il padre e la madre di Eva, che a Cracovia erano tendenzialmente non praticanti, frequentano invece una sinagoga conservatrice e mandano Alina a una scuola ebraica. In seguito a questa iscrizione, la sorella di Eva a sua volta pratica per un certo periodo una «ethnic exclusivity» (lit 144; «l'ideologia dell'esclusività etnica» ldt 175) e cerca per esempio di imporre la cucina *kosher* in famiglia.

Durante gli anni del liceo, i riti sociali sono contesti di «estraneità al domestico» (Bhabha 2001: 22; cfr. 2.II.3) per Eva, che si sente disgustata dal proprio stesso disgusto. Questa forma di «doppia coscienza» o «*two-ness*» (Du Bois 2010 [1897]: 106-107; cfr. 2.I.8, punto IX) esplode in particolare durante le serate con i compagni di scuola, a differenza di lei entusiasti del nuovo cibo da fast-food all'aperto:

It fills me with a finicky distaste. I feel my lips tighten into an unaccustomed thinness – which, in turn, fills me with a small dislike for myself (lit 117).¹²

Vivendo una duplice forma di estraneità o di «doppia assenza» (Sayad 2002: 31), vissuta cioè sia sul versante polacco sia su quello canadese, Eva si trova nella condizione sospesa «a mezza parete» (Frigessi Castelnuovo/Risso 1982: 2; cfr. 1.8) di molte vite sdoppiate dalla migrazione: «Betwixt and between, I am stuck and time is stuck within me» (lit 116; «sono bloccata fra due mondi e il tempo si è bloccato insieme a me» ldt 142). Lo sdoppiamento genera una dissociazione tra la Ewa polacca e la Eva canadese, rappresentate nello scontro in dialoghi interiori serrati, dai quali emerge comunque che «quella vera» è la adolescente di Cracovia non quella di Vancouver. Uno scontro tra doppi che andrà avanti fino all'età adulta, investendo tutte le scelte decisive: abbandonare la musica, sposarsi, divorziare. In questa fase

11 «L'emotività burrascosa e straripante della mia famiglia è superiore alla norma di questo Paese e le regole non scritte della normalità hanno il loro effetto osmotico» (ldt 178).

12 «A me [...] disgusta e senza volere stringo le labbra con aria schizzinosa e questo, a sua volta, mi dà un certo disgusto di me» (ldt 142).

della vita matura, nello sdoppiamento si assiste a una rivalsa di Eva, che ha più vita e corporeità di Ewa, ormai spettralizzata dalla migrazione: «I am as real as you now. I'm the real one» (lit 120; «sono vera quanto te adesso. Sono io quella vera» ldt 278).

Lo spaesamento di Eva ha origine anche da una costante percezione di estraneità emanata dall'ambiente circostante. Sin dai primi giorni, lo spazio naturale è sentito come troppo smisurato: è un «bit of nowhere» (lit 101; «lembo di nulla» ldt 123). Lo spazio di Vancouver è una mappa urbana a una dimensione, se confrontata con la profondità tridimensionale di Cracovia e del suo centro storico, capaci di contenere in sé infiniti mondi. L'estraneità diventa un sintomo fisico: si traduce in accecamento («I walk through those streets not seeing anything clearly, as if a screen has fallen before my eyes» lit 135; «cammino per quelle strade senza vedere distintamente, come se avessi uno schermo davanti agli occhi» ldt 163) e gravidanza permanente («I don't know what to do with this private heaviness, this pregnancy without the possibility of birth» lit 115; «non so come aggirare questo peso interiore, questa gravidanza senza speranza di parto» ldt 140).

4.6 TRAUMI LINGUISTICI

Il polacco è per Eva una lingua doppia, perché ospita la lingua della musica, e delle sonorità pianistiche, in particolare, all'interno delle quali è stata allevata. Questa lingua umana racchiude quindi in sé «a wholly adequate language of the self» (lit 72; «un linguaggio assoluto, il linguaggio dell'io» ldt 69). Per questa ragione, un desiderio ricorrente di Eva bambina è quello della totalità narrativa: «I want to tell A Story, Every Story, everything all at once [...]» (lit 11; «voglio raccontare una storia, tutte le storie, tutte insieme [...]» ldt 20). Solo molti anni dopo essersi laureata negli Usa e dopo molti anni di insegnamento, Eva proverà verso la lingua inglese quella stessa emozione di accoglienza all'interno di un linguaggio assoluto, ed accadrà durante una lettura interiore di una celebre poesia di T. S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Ma se si considera che questa lirica è «un'ode all'alienazione», si ha la misura della quota di straniamento presente nell'*homing* di Hoffman (Kellman 2007: 103). Si tratta infatti di un lungo percorso, che ha inizio – come ho già detto – nei primi anni canadesi con un trauma prima di tutto fonico: il blocco della voce. Questa tonalità senza modulazione è prodotta dalla vergogna di un accento polacco non mimetizzabile. La vergogna e la rabbia repressa rendono l'impostazione discorsiva di Eva ipercontrollata, riducendola ad una maschera di serietà e correttezza: «a false persona» (lit 119; «un personaggio falso» ldt 108). Solo con la maturità del Nuovo Mondo conquistato Eva potrà esprimere finalmente la propria ironia.

Il «microtraumatismo quotidiano» (cfr. 1.8) investe la stessa percezione linguistica della realtà, nella quale i suoni e i segni si dissociano:

When I see a river now, it is not shaped, assimilated by the word that accommodates it to the psyche

– a word that makes a body of water a river rather than an uncontained element (lit 106).¹³

Negli anni dell'esilio, la perdita della lingua madre implica anche la perdita di uno «spontaneous flow» (lit 107; «flusso spontaneo» ldt 130) di fantasticherie serali in polacco: «I have no interior language, and without it, interior images» (lit 108; «non ho più linguaggio interiore e di conseguenza nemmeno immagini interiori» ldt 131).

Il salto nella scrittura creativa translingue avviene al liceo, nel momento in cui Eva deve scegliere quale lingua usare per la scrittura segreta nel suo diario. Seppure in modo sofferto, la scelta cade sull'inglese, perché il polacco sta diventando «a dead language, the language of the untranslatable past» (lit 120; «una lingua morta, la lingua di un passato intraducibile» ldt 147). Attraverso la scrittura translingue, Hoffman comincia a praticare una «capacità culturale negativa» fondata sulla distanza da sé:

This impersonal self, this cultural negative capability becomes the truest thing about me. When I write, I have a real existence that is proper to the activity of writing – an existence that takes place midway between me and the sphere of artifice, art, pure language (lit 121).¹⁴

In queste prime forme di scrittura creativa, la scissione è molto forte e determina la forma pronominale ricorrente del tu: «I am driven, as by a compulsion, to the double, the Siamese-twin “you”» (lit 121; «sono portata in modo irrefrenabile e compulsivo a usare la forma doppia, da gemella siamese, del “tu”» ldt 148).

Hoffman riflette a lungo, e in modo quasi spietato, sulla equivalenza tra potere linguistico e visibilità sociale. La disuguaglianza passa attraverso la lingua e l'indicatore di classe si misura attraverso l'agio o il disagio che un parlante prova nel comunicare. Nella terza parte del *memoir*, la lingua diventerà d'altronde anche un metro del desiderio e della seduzione. Eva si innamora infatti di suo marito perché è un maestro dell'improvvisazione retorica: «I get confused between my husband and his eloquence» (lit 219; «confondo mio marito con la sua eloquenza» ldt 264). Il disadattamento linguistico è la superficie più visibile della estrema povertà in cui versa la famiglia Wydra durante i primi anni a Vancouver. Alle pagine sul disagio linguistico seguono pagine sull'unico lavoro che il padre di Eva è riuscito a trovare: quello di robivecchi. L'intera famiglia collabora per la riuscita di queste compravendite, da cui dipende la sopravvivenza. Per diverse pagine, Hoffman descrive questo sprofondamento tra gli scarti, i residui e la spazzatura del mondo canadese benestante. Gli oggetti di seconda mano parlano di una degradazione sociale, pesano quanto lo stigma della marginalità

13 «Quando vedo un fiume ora non ha forma, assimilato dalla parola che lo insinua nella psiche – una parola che fa di una massa d'acqua un fiume, piuttosto che un elemento incontenibile» (ldt 130).

14 «Questo io impersonale, questa capacità culturale negativa, diventa la parte più vera di me. Quando scrivo possiedo una vita vera adatta alla scrittura, un'esistenza che si svolge a metà tra me e la sfera dell'artificio, dell'arte, della lingua pura» (ldt 147-148).

linguistica, sono per lei l'equivalente di una immondizia sociale.

4.7 IL TRANSLINGUISMO E LE POSTURE DELLA TRIANGOLAZIONE E DELLA TRADUZIONE

La formazione universitaria accentua in Eva la tendenza al distacco già avviata dalle prime sperimentazioni di scrittura creativa translingue. Questo perché il *New Criticism*, il metodo critico dominante in quegli anni all'università, richiede di inserire blocchi di idee astratte all'interno delle griglie logiche. Di conseguenza, il metodo valorizza proprio la «privazione verbale» in cui si trova Eva: «[it] is an alienated way of reading meant for people who are aliens in the country of literature» (lit 183; «è un modo alienato di leggere rivolto agli “stranieri” della letteratura» ldt 220). Il distacco interiore si accentua intanto anche perché la vita universitaria di Eva è negli Stati Uniti, mentre la sua famiglia vive a Vancouver: una distanza enorme che consente pochi contatti durante l'anno: «In the distended and foreshortened perspectives of the American spaces, others tend to become puzzling Others» (lit 267; «nella prospettiva distesa e di scorcio degli spazi americani, gli altri tendono a diventare Altri enigmatici» ldt 322).

La terza e ultima parte di questa autobiografia linguistica (*The New World / Il nuovo mondo*), si apre con una festa a New York, nel 1979. Durante questo incontro tra amici colti e sofisticati, Eva si libra troppo in alto, si distacca dalla realtà trasformandosi in «an astronaut floating in an enormously lonely outer space» (lit 195; «un astronauta che galleggi nell'enorme solitudine siderale» ldt 235). Questo processo di fuoriuscita dal tempo presente e dalla sua realtà è definito da Hoffman con il termine «triangolazione»:

Triangulation is that process by which ancient Greeks tried to extrapolate, from two points of a triangle drawn in the sand, the moon's distance from the earth (lit 170).¹⁵

Dalla prolessi del 1979 si torna indietro di quindici anni, all'arrivo alla Rice University nel 1964 e cioè agli esordi di questa tendenza alla triangolazione. La postura di ascolto verso gli amici universitari ha origine in realtà da un'attitudine da osservatrice catalogante. Eva è:

a naturalist trying to orient himself in an uncharted landscape, and eyeing the flora and fauna [...] with a combination of curiosity and detachment (lit 173).¹⁶

La triangolazione si potenzia poi anche grazie alla pratica didattica del *New*

15 «[La triangolazione è] l'operazione con la quale i greci antichi cercavano di estrapolare dai due punti di un triangolo tracciati sulla sabbia la distanza della Luna dalla Terra» (ldt 204-205).

16 «un naturalista che cerca di orientarsi in un paesaggio di cui non esiste la mappa e osserva la flora e la fauna tutt'intorno con un misto di curiosità e di distacco» (ldt 209).

Criticism: un metodo impersonale che valorizza il fuoriuscire di Eva dai dettagli della realtà. Il potere democratizzante di questo metodo critico la fa sentire a casa, proprio perché non richiede una specifica casa, cioè uno specifico agio nel lavorare i materiali culturali (lit 183, ldt 166).

Tutto, e sin dall'inizio della vita universitaria, pone a Eva «problems of translation» (lit 175; «problemi di traduzione»; ldt 210), cui infatti rinvia il titolo stesso del *memoir*: *Lost in Translation*. In particolare, le relazioni con gli amici conosciuti all'Università le fanno capire che, se non vuole rischiare «a mild cultural schizophrenia» (lit 211; «una leggera forma di schizofrenia culturale» ldt 253), si deve tradurre. Diventano però decisive la modalità e le temporalità della traduzione. Eva sente infatti di essere già stata tradotta dalla migrazione, di essere «a script» (lit 275; «un copione» ldt 332). Essendo stata invasa dalle voci altrui, la sua posizione è equiparabile a quella di un «ventriloquo silenzioso»: «since I lack a voice of my own, the voices of others invade me as if I were a silent ventriloquist» (lit 220; «poiché mi manca una voce mia, le voci degli altri mi invadono, come fossi un ventriloquo silenzioso» ldt 265).

La traduzione, che lei a questo punto sceglie di creare e non di subire, deve procedere cautamente, con empatia, senza forzature. La terapia psicoanalitica, fatta da Eva a New York, negli anni della maturità, è un altro passaggio importante della sua postura traduttologica. Il translinguismo della terapia è un momento olistico, un ritorno inaspettato al racconto di una totalità, seppure fatta di crepe, e alla ricostruzione di un movimento tra i due lati della frattura:

In my translation therapy, I keep going back and forth over the rifts, not to heal them but to see that I – one person, first-person singular – have been on both sides (lit 275).¹⁷

Restando nell'ambito di questa postura, si tratta – prima di tutto – di un nuovo mondo da tradurre nella propria vita, cioè di una scelta del tutto inedita rispetto alle proprie radici. Come sottolinea Hoffman, questa pratica è infatti fortemente estranea alle comunità polacche di emigrazione da lei frequentate tra gli Stati Uniti e il Canada, perché in tali contesti la psicoanalisi è ridotta a un sintomo della decadenza dei costumi americani. Un'altra componente traduttologica decisiva consiste nel fatto che la psicoanalisi è una «talking cure» (lit 271; «cura della parola» ldt 328), ma in questo caso è anche una «second-language cure» (lit 271; «cura della seconda lingua» ldt 328), perché avviene in inglese. Hoffman si immette così anche in una grande storia del translinguismo psicoanalitico, dal momento che la psicoanalisi nasce storicamente proprio all'interno di una comunità mitteleuropea translingue (Amati Mehler *et al.* 2003: 23-52). Una quota significativa di fondatori della psicoanalisi,

17 «Nella mia terapia della traduzione continuo a fare avanti e indietro sopra le crepe, non a guarirle ma a vedere che io – una persona, prima persona singolare – sono stata da tutte e due le parti» (ldt 330).

incluso lo stesso Freud, era inoltre composta da ebrei. Costretti all'esilio dalla *Shoah*, molte madri e padri fondatori della psicoanalisi dovettero quindi praticare la terapia in modalità translingue (ivi: 53-80). Dal punto di vista del paziente in analisi, inoltre, la dimensione translingue può rappresentare una fuoriuscita radicale dalle strutture difensive e razionalizzanti legate alla madrelingua, aprendo così la strada a forme inedite e spesso più intense e creative di cura. Un'esperienza che ha una carica liberatoria specifica se la persona che va in analisi è – come nel caso di Hoffman – una donna, per la quale quindi l'equivalenza tra madrelingua e madre parentale – un tratto costante di tutte le terapie translingui – può essere declinata anche dal punto di vista del «mother-daughter plot» (ivi: 81-119) e della «*dismatria*» (Scego 2005: 11; cfr. Introduzione, par. 7, 2.I.7 e qui 4.4).

4.8 IL DOPPIO IPER-SRADICATO E IL DOPPIO IPER-INTEGRATO

Un sistema dualista di menzogna e verità, assimilazione e autenticità presiede ai due modelli ideali di straniero che Eva elabora tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Da una parte, c'è una figura dell'autenticità sradicata: Piotr Ostropov. Dall'altra, c'è una figura dell'iperradicamento assimilato: Mary Antin.

Durante gli anni cinquanta, Ostropov è l'insegnante russo che dà lezioni di piano a Eva a Vancouver. Già solo per questa sua competenza, è una figura dello sradicamento. La musica pianistica, quintessenza dello spirito nazionale polacco, è estranea al contesto pragmatico canadese vissuto in quegli anni da Eva. Per questa ragione, Ostropov è «an odd fish to be swimming in Vancouver's ponds» (lit 155; «un pesce fuor d'acqua negli stagni di Vancouver» ldt 187). Il suo corpo e i suoi gesti spiccano nella loro eccentricità espressiva, estroversa e disadattata. La figura di Ostropov ritorna poi nella terza e ultima parte del *memoir*, all'interno della quale il pianista è contrapposto all'idea di normalità fluida della cultura giovanile americana in cui Eva vive immersa, ma che non ama. La normalità di Ostropov è quella di «a face that has seen a lot, and is not easily astonished» (lit 211; «un volto che ne ha viste tante e che non si meraviglia facilmente» ldt 254).

Mary Antin è invece un doppio primonovecentesco e russo della migrazione ebreo-polacca di Eva. Questo doppio integrato, solido, funzionante racconta nel suo *The Promised Land* l'entusiasmo di una formazione americana (Kellman 2007: 95-107). La tonalità apologetica ha origine, in parte, dal fatto che Antin rimuove le zone d'ombra della migrazione, vale a dire il suo trauma, relegato solo ad alcuni riferimenti dell'*Introduzione*. Ma la rimozione non dipende solo da una strategia narrativa. Lo spazio simbolico e narrativo che un trauma riesce a occupare dipende molto anche dallo scenario culturale in cui si innesta. Come spiega Alexander (cfr. 1.5), la rappresentazione del trauma non coincide mai solo con il trauma stesso, ma con potenzialità relative e situazionali che lo rendono traducibile o meno in discorsi e consapevolezze. Nel contesto culturale degli anni Sessanta e Settanta, quello in cui

si trova Eva nella sua fase universitaria, lo *storytelling* di una identità migratoria nella chiave monologica proposta da Antin non è incoraggiato. Esso è anzi delegittimato dalla nascente cultura della contestazione giovanile, che ha proprio negli Stati Uniti uno dei suoi epicentri. Mentre l'*ethos* americano ottocentesco, all'interno del quale matura l'esperienza di Antin, era unitario e monologico, e dava quindi una serie di cornici all'interno delle quali inserirsi, quello tardo-novecentesco di Hoffman appare invece come un contesto frammentato, composto da «jigsaw puzzle dancing in a quantum space» (lit 164; «tessere di un puzzle disperse nello spazio quantico» ldt 198).

Se un emigrante di successo è solo «an exaggerated version of the native» (lit 164; «una versione esagerata del cittadino nato nel Paese» ldt 199), se Mary Antin è per questa ragione l'apologeta del sogno americano, Hoffman interpreterà nel modo più radicale e consapevole il nuovo scenario americano della postmodernità frammentata: «from now on, I'll be made, like a mosaic, of fragments – and my consciousness of them» (lit 164; «da ora in poi sarò come un mosaico di frammenti e della mia consapevolezza di quei frammenti» ldt 199).

4.9 LA DIFFERENZA, L'AMICIZIA E IL SUPERAMENTO DELLA TRIANGOLAZIONE

Lost in Translation è dedicato in epigrafe ai genitori di Eva, portatori del «first world», ma anche agli amici, coloro che le hanno donato «the New World» da cui, non a caso, discende anche il titolo della terza sezione. A partire dagli anni universitari, Eva comincia infatti a interrogarsi sulla necessità di non vedere i propri amici come una «foreign tribe» (lit 209; «una tribù straniera» ldt 252). Il desiderio di amarli e di essere a sua volta amata da loro la spinge a rinunciare alla propria postura di distacco e di triangolazione. Sin dalle prime pagine della terza sezione, molte scene sono dedicate ai «problemi di traduzione», cioè agli scontri tra Eva e gli amici.

La conflittualità emerge in particolare quando Eva riflette sul movimento di protesta giovanile, nato negli anni Sessanta, e sulla cultura della nuova modernità che questo movimento di massa porta con sé. Questo movimento di rivolta giovanile investe la microfisica delle sue relazioni affettive con i suoi amici. Per un verso, Eva sente un profondo distacco verso «l'angelismo» (ldt 236) del movimento di protesta: «they want to be sexually liberated, emotionally cleansed, politically correct» (lit 178; «vogliono essere angeli sessualmente liberati, emotivamente puliti, politicamente corretti» ldt 236). I suoi amici esprimono un «angelism» («angelismo»): «a desire to become more immaculate beings, avatars of pure ideas» (lit 196; «il desiderio di essere più immacolati, incarnazioni delle idee pure» ldt 236). La sua storia europea e polacca non le consente questa soluzione angelica, fatta di trasformazioni e reinvenzioni continue. La dimensione del trauma storico, tangibile ed estremo in cui è vissuta la spinge ad attribuire alla realtà uno statuto

di evidenza eterodiretta, incombente e tragica. Il Blocco orientale e la sua visione bipolare della realtà influiscono in modo decisivo. Costretti a vivere nella menzogna pubblica, coloro che hanno vissuto in uno dei regimi delle repubbliche socialiste tendono a cercare l'opposto, la «verità», come qualcosa di intimo ed essenziale, non passibile di adeguamenti alle mode o agli umori. Come ho già sottolineato (4.3), in quanto ebrea figlia di sopravvissuti Eva vive inoltre la postmemoria come una traccia enigmatica e tuttavia tangibile, impressa quasi a fuoco sul suo corpo e nella sua mente. Qualunque «angelismo», vale a dire qualunque metamorfosi fluida delle identità è dunque per lei impraticabile e la spinge semmai verso la «triangolazione». Arriva però un momento in cui Eva trova un «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58), alternativo ai due mondi contrapposti di Ostropov e di Antin. Questo mondo intermedio sta in un modo nuovo di vedere il coinvolgimento dei suoi amici nel movimento di protesta giovanile. Oltre l'«angelismo», c'è anche una saggezza basata sulla capacità inedita di interrogarsi sui problemi fondativi dell'amore, dell'odio e del sesso:

Their explorations are a road to a new, instead of an ancestral, wisdom – a wisdom that may be awkward [...] but that is required in a world whose social, if not physical, frontiers are still fluid and open and incompletely charted (lit 209).¹⁸

Eva riesce a superare la triangolazione anche grazie all'attraversamento di una stagione della rabbia. Una forma di coinvolgimento finalmente esplosivo, non controllato, nelle relazioni affettive con i suoi amici: «much of the time, I'm in a rage. Immigrant rage, I call it, and it can erupt at any moment, and at seemingly minuscule provocation» (lit 203; «la maggior parte del tempo sono furibonda, in preda alla rabbia dell'immigrata, una rabbia che può scoppiare da un momento all'altro, per provocazioni apparentemente minime» ldt 244-245). Questi scontri sono in realtà «border engagements, a sign that a crossing has begun» (lit 216; «battaglie di confine, il segno che il passaggio è cominciato» ldt 260). Nel momento in cui Eva cerca di essere parte del mondo americano e prova a rinunciare alla sua postura di triangolazione, la rabbia emerge per un certo periodo in lei, come positiva forma di resistenza al conformismo e all'assimilazione. Da una parte, Eva ha paura di essere assimilata da questo bisogno, dall'altra rischia di sperimentare nel contatto la propria stessa inconsistenza.

La rabbia implica inoltre un voler negoziare la propria somiglianza difendendo però la propria differenza, una categoria importante anche all'interno del «Terzo Spazio» di Bhabha (cfr. 2.II.3):

¹⁸ «Le loro esplorazioni hanno aperto la strada di una saggezza nuova invece di ripercorrere quella ancestrale, una saggezza che può risultare strana [...] ma che è necessaria in un mondo in cui le frontiere sociali, se non fisiche, sono fluide e aperte, non ancora tracciate sulle carte» (ldt 251).

If I don't want to remain in arid internal exile for the rest of my life, I have to find a way to lose my alienation without losing my self (lit 209).¹⁹

La rabbia è quindi il coraggio di toccare quello che nell'amico risulta differente (lit 188, ldt 255). Questa emozione esplosiva implica anche il rifiuto dell'iper-relativismo e dell'ostentata equivalenza e tolleranza multiculturale. Secondo Eva, l'apologia del relativismo e le retoriche dell'indistinzione e della fluidità multiculturale sono posture ideologiche che possono funzionare solo quando l'altro non è l'amico, quando non si pone e non è percepito come un essere umano che chiede di essere capito. Il relativismo presuppone una separatezza, un'impenetrabilità e una indifferenza delle vite e tra le vite. Riconoscere la "differenza radicale" dell'altro è invece anche un gesto di «violazione» (ldt 252):

[The] fundamental difference, when it's staring at you across the table from within the close-up face of a fellow human being, always contains an element of violation (lit 210).²⁰

4.10 L'HOMING E LA FINE DELLA TRIANGOLAZIONE

Nella fase adulta, dopo la formazione universitaria e il dottorato, Hoffman è ossessionata dalle parole inglesi, che accumula, memorizza e declama a voce alta appena può (lit 195, ldt 260-261). Questa voracità è il primo segno di un bisogno di *homing*: «I can't live forever in a windy, unfurnished imagination; I have to make a comfortable habitation there» (lit 217; «non posso continuare a vivere con un'immaginazione battuta dal vento e desolata; mi ci devo fare una casa comoda» ldt 261). Dopo avere attraversato questa voracità, la triangolazione declina. Prende spazio, al suo posto, un immaginario translingue nel quale «each language modifies the other, crossbreeds with it, fertilizes it. Each language makes the other relative» (lit 245; «ogni lingua modifica l'altra, si ibrida, la feconda. Ogni lingua rende l'altra relativa» ldt 330):

I no longer triangulate to Polish as to an authentic criterion, no longer refer back to it as to a point of origin. Still, underneath the relatively distinct monologue, there's an even more interior buzz, as of countless words compressed into an electric blur moving along a telephone wire. Occasionally, Polish words emerge unbidden from the buzz (lit 272).²¹

19 «Se non voglio restare in questa sorta di arido esilio interiore per il resto dei miei giorni, debbo trovare il modo di perdere la mia alienazione senza perdere me stessa» (ldt 251).

20 «La differenza radicale, quando ti guarda dall'altra parte del tavolo con gli occhi di un'altra persona, continua a conservare il sapore di una violazione» (ldt 252).

21 «[Ho] smesso di usare il metodo delle triangolazioni con il polacco, non faccio più riferimento a quella lingua come al punto di partenza. Eppure sotto il monologo piuttosto distinto, c'è un ronzio ancora più profondo, come di un'infinità di parole compresse in un disturbo elettrico che corra per un cavo telefonico» (ldt 329).

Mentre il primato del polacco declina, il rapporto con la lingua inglese si fa meno «avido», più in grado di esplorare l'intercapedine tra significante e significato e di ricavarne una energia (Fanetti 2005: 418). In questa fase, Hoffman è alla ricerca di una relazione con il linguaggio basata su una forma di «agency inconscia», e cioè su un'autocoscienza linguistica finalmente introiettata e naturalizzata (Doloughan 2016: 39).

Hoffman si sente ora inclusa in un più ampio destino umano di traduzione eterodiretta delle vite, di cui lei percepisce però in modo più radicale la precarietà:

Like everybody, I am the sum of my languages [...] though perhaps I tend to be more aware than most of the fractures between them, and of the building blocks (lit 273).²²

Eva si fa strada adesso fra «layers of acquired voices, silly voices, sententious voices, voices that are too cool and too overheated» (lit 275; «strati di voci acquisite, voci sentenziose, voci che sono troppo fredde o troppo accese» ldt 332). Al di là di questa geologia del linguaggio, trova il silenzio e, in esso, «the white blank center, the level ground that was there before Babel was built, that is always there» (lit 275; «il centro bianco e vuoto, la base che era già lì quando fu costruita Babele, che sta ancora lì» ldt 332). Alla fine del lungo percorso translingue, Eva ha finalmente trovato il punto in cui intimità e distacco espressivo coesistono: «that is the point to which I have tried to triangulate, this private place, this unassimilable part of myself» (lit 276; «è quello il punto che ho cercato per le mie triangolazioni, quello il luogo privato, quella la zona inassimilabile di me» ldt 333).

²² «come tutti, io sono la somma dei miei linguaggi [...] anche se forse più di altri mi rendo conto delle fratture che li separano, dei singoli elementi» (ldt 330).

CAPITOLO QUINTO

L'ANALPHABÈTE DI AGOTA KRISTOF. SOPRAVVIVERE ALL'ATTRAVERSAMENTO DELLA FRONTIERA

5.1 LA VITA, GLI EVENTI STORICI E L'IMMAGINARIO TRANSLINGUE

Agota Kristof, madrelingua ungherese, è scrittrice translingue francofona e «ambilingue» (Kellman 2007: 29; cfr. 2.I.2), dal momento che ha scritto anche liriche in ungherese (Kristof 2016; De Balsi 2019b). Il suo translanguismo ambilingue è tuttavia diverso da quello di Jhumpa Lahiri (cfr. 6.1), dal momento che quello di Kristof coinvolge la madrelingua.

Kristof nasce il 30 ottobre 1935 a Csikvánd, un paese dell'Ungheria «qui n'a pas de gare, ni l'électricité, ni l'eau courante, ni le téléphone» (an 5; «privo di stazione, di elettricità, di acqua corrente, di telefono» a 7).¹ Nel 1939, l'anno in cui scoppia la Seconda Guerra mondiale, Kristof ha quattro anni e sa già leggere correttamente (ibidem). Nel 1944, quando la bambina ha nove anni, la famiglia si trasferisce a Kőszeg: è un altro piccolo paesino ungherese, ma questa volta si trova alla frontiera con l'Austria. Kristof sarà sempre molto legata a Kőszeg, che diventerà uno scenario decisivo per i suoi romanzi, soprattutto a causa della sua posizione di frontiera geografica e simbolica. Nonostante abbia vissuto più di cinquanta anni in Svizzera, chiederà infatti di sepolta lì, alla sua morte, avvenuta nel luglio del 2011. Il trauma storico della Seconda Guerra mondiale e della *Shoah* irrompe nel piccolo paese proprio a causa della sua posizione di frontiera. A Kőszeg viene infatti allestito un grande campo di raccolta degli ebrei ungheresi, che vengono periodicamente portati al confine e da lì deportati verso i lager nazisti. In un'intervista del 2011, Kristof dichiara di avere personalmente assistito a una di queste deportazioni di massa, all'età di dieci anni:

¹ D'ora in avanti *L'alphabète. Récit autobiographique* (Kristof 2004) verrà citato nel corpo del testo con la sigla an; mentre la versione italiana *L'alfabeta. Racconto autobiografico* (Kristof 2005), a cura di Letizia Bolzani, con la sigla a.

C'era un campo a Kőszeg, abbiamo visto gli ebrei che marciavano in fila davanti alle nostre case. La nostra domestica si è avvicinata per porgergli del pane, ma poi l'ha riportato indietro. Questo è il genere di cose che notavo, avevo dieci anni (Kristof 2011a).

Verso i dieci anni, la bambina ha già un'ortografia perfetta, frutto delle sue voraci letture (a 24). Nel 1947, quando Kristof ha dodici anni, si avvia il processo di annessione dell'Ungheria al Blocco sovietico, definitivamente compiuto nel 1949. In questo stesso anno, la quattordicenne viene mandata in un collegio femminile a Szombathely, una città vicina a Kőszeg, dove frequenta il liceo scientifico. Il rigore del nuovo regime politico arriva attraverso scorci brevi ma fulminei, che raccontano la dispersione dell'intera famiglia senza cedimenti sentimentali:

Père est en prison et nous n'avons aucune nouvelle de lui depuis des années. [...] Pendant une courte période, mère travaille dans la ville où je fais mes études. Une fois, en rentrant de l'école, je lui rends visite. C'est une petite pièce de sous-sol où une dizaine des femmes, assises autour d'une grande table, sont en train d'emballer du poison pour les rats sous la lumière d'une ampoule électrique (an 23).²

La perdita del nucleo familiare si fa ancora più sofferta a causa dell'estrema povertà e dell'estraneità del collegio, che è «quelque chose entre la caserne et le couvent, entre l'orphelinat et la maison de correction» (an 15).³ Per sopravvivere, Kristof comincia a scrivere le sue prime poesie e un diario dalla «écriture secrète» (an 17; «scrittura segreta», a 16). Alla vena lirica e diaristica, si aggiunge quella comica con i primi testi teatrali: brevi scene parodiche e irriverenti, ispirate alla vita scolastica e ai professori e rappresentate per le compagne del liceo e del collegio (an 21-26, a 19-22). Nel 1954, termina il liceo scientifico, sposa il suo professore di storia e comincia a lavorare in una fabbrica tessile (Kristof 2021: 66).

Il 4 novembre del 1956, quando Kristof ha ventuno anni e una figlia di quattro mesi, l'Armata Rossa invade l'Ungheria e i mezzi blindati sovietici entrano nella sua capitale, Budapest, per soffocare la rivoluzione popolare e spontanea cominciata dodici giorni prima, il 23 ottobre (Dalos 2006: 149). Si avvia la grande diaspora dei duecentomila ungheresi più esplicitamente compromessi con la rivoluzione e con le sue rivendicazioni di autonomia dal blocco sovietico. Il marito di Agota è tra loro, perché ha partecipato all'insurrezione popolare, ed è stato già arrestato e rilasciato nel corso di questi dodici giorni (Kristof 2021: 66). Su di lui pende quindi la minaccia di un processo sommario per sollevazione ai danni della nazione, e una conseguente condanna a una lunga prigionia: un destino che toccherà effettivamente

2 «Papà è in prigione e non abbiamo sue notizie da anni. [...] Per un breve periodo, mamma lavora nella città in cui studio io. Una volta, al ritorno da scuola, vado a trovarla. È in un angusto scantinato in cui una decina di donne, sedute a un tavolone, stanno imballando veleno per topi alla luce di una lampadina elettrica» (a 20).

3 «qualcosa tra la caserma e il convento, tra l'orfanotrofio e il riformatorio» (a 15).

a migliaia di ungheresi. Per questa ragione, Kristof decide di fuggire dal Paese con lui e con la neonata, ma non smetterà mai di rimproverare pubblicamente al marito di averla spinta a questa decisione.

I duecentomila rifugiati ungheresi vengono accolti da Austria e, in misura minore, Jugoslavia, e poi distribuiti tra Svizzera, Germania, Francia, Italia, Canada e Stati Uniti (Dalos 2006: 156). Insieme ad altri profughi, Kristof si dirige da Kőszeg a piedi verso l'Austria occidentale, attraversando quella frontiera che sarà poi al centro di tutta la sua scrittura francofona. La giovane profuga porta con sé in una borsa i pannolini e gli altri oggetti necessari alla neonata e, in un'altra, i dizionari della madrelingua che sta per perdere (an 38; a 32). Non farà ritorno per dodici anni (De Balsi 2019a: 64). La famiglia si stabilisce poi in Svizzera, a Neuchâtel, dove Agota lavorerà per diversi anni come operaia in una fabbrica di orologi, e dove vivrà anche da scrittrice affermata fino alla morte.

A ventisei anni, cinque anni dopo il suo arrivo in Svizzera, Kristof si rende conto di essere una «analphabète» («analfabeta» an 60; a 48). Pur essendo stata estremamente precoce nell'alfabetizzazione e pur avendo un'ottima padronanza della scrittura in ungherese, non è ancora in grado di leggere e scrivere in francese. Dal momento che i testi in ungherese erano all'epoca difficilmente reperibili al di fuori dei confini nazionali, e più che mai in una piccola città di provincia come Neuchâtel, di fatto Kristof è privata per cinque anni della possibilità stessa di leggere, per lei così vitale. Nel 1962 a ventisette anni, decide di superare questa condizione di illetterata frequentando un corso di lingua francese dell'Università di Neuchâtel. Due anni dopo, consegue con la menzione d'onore il *Certificat d'Études françaises* (an 62, a 49). Si riapre così l'amato universo della lettura:

Je sais lire, je sais de nouveau lire. Je peux lire Victor Hugo, Rousseau, Voltaire, Sartre, Camus, Michaux, Francis Ponge, Sade, tout ce que je veux lire en français, et aussi les auteurs non français, mais traduits, Faulkner, Steinbeck, Hemingway. C'est plein de livres, de livres compréhensibles, enfin, pour moi aussi (an 62).⁴

La sua prima opera francofona risale al 1972: si tratta di una drammaturgia teatrale. Prima che Kristof riesca a usare per la prima volta la scrittura in modo creativo, trascorrono quindi ben sedici anni dal suo arrivo in Svizzera, nel 1956, e ben dieci dall'inizio del suo apprendimento nel francese scritto. Tra il 1981 e il 1984, scrive *Le Grand Cahier* (*Il grande quaderno*), la prima parte del suo romanzo più importante (Kristof 2021: 68). Nel 1986, *Le Grand Cahier* viene pubblicato dall'editore parigino Seuil e riscuote subito un grande riconoscimento, sancito anche dal premio *Livre*

4 «So leggere. So di nuovo leggere. Posso leggere Victor Hugo, Rousseau, Voltaire, Sartre, Camus, Michaux, Francis Ponge, Sade, tutto quello che voglio leggere di francese, e anche gli autori non francesi ma tradotti, Faulkner, Steinbeck, Hemingway. Il mondo è pieno di libri, di libri finalmente comprensibili, anche per me» (a 49).

Européen. Il successo arriva quindi trenta anni dopo l'arrivo in Svizzera, quando Kristof ha cinquantuno anni.

A *Le Grand Cahier* si aggiungono altre due storie concatenate: *La Preuve* nel 1988, e *Le Troisième Mensonge* nel 1991. Nel 2006, queste tre narrazioni intrecciate vengono pubblicate da Seuil in un unico volume, che si intitola *La Trilogie des jumeaux* (= La trilogia dei gemelli). Nella traduzione italiana del volume unico, che esce nel 1998 (anticipando dunque di ben otto anni quella francese), il titolo è invece *Trilogia della città di K.* Il rinvio è alla «Petite Ville» (2006a: 9; «Piccola Città» 1998: 5) in cui la vicenda è ambientata e al suo collegamento con il paese amato da Kristof, la città di Kőszeg. La *Trilogie* è quindi un romanzo in tre parti, che racconta la storia di Lucas e Claus, due gemelli ispirati al legame tra Agota stessa e il fratello Jano (cfr. 5.3).

La *Trilogie* è il capolavoro letterario di Agota Kristof. Tradotto in oltre trenta Paesi e riconosciuto da numerosi premi importanti, il romanzo consacra Kristof come una tra le maggiori scrittrici europee contemporanee. Quattro mesi prima di morire, nel marzo 2011, Kristof riceve anche il premio Kossuth, il più prestigioso riconoscimento letterario ungherese (Kristof 2021: 70). Con questo premio, il suo Paese natale riconosce l'appartenenza della sua scrittura translingue alla propria stessa cultura.

Mentre scrive le ultime due parti della *Trilogie*, la rivista zurighese «Du» pubblica tra il 1989 e il 1990 una serie di suoi brevi testi che ricostruiscono la sua vita dal punto di vista delle esperienze linguistiche (Kristof 2021: 69). I componimenti confluiranno poi nell'*Analphabète*, il cui volume ha origine da una sollecitazione della casa editrice italiana Casagrande. Avendo seguito la pubblicazione su «Du», l'editore ticinese chiede a Kristof il permesso di pubblicare i frammenti in italiano. La scrittrice acconsente e contemporaneamente suggerisce alla casa editrice ginevrina Zoé di pubblicare un'analoga edizione francofona, che esce nel 2004 (Nannoni 2021: 90).

5.2 STRUTTURA, TITOLO E TRAUMA STORICO/MIGRATORIO NELL'ANALPHABÈTE

L'*Analphabète* è composto da undici capitoli. Dal punto di vista della struttura complessiva dell'indice, va sottolineata prima di tutto l'antitesi tra il titolo principale e molti titoli dei capitoli. Mentre infatti la soglia principale e il capitolo finale del testo rinviano alla impossibilità di leggere e scrivere (*L'analphabète*), l'indice ci segnala invece che quattro capitoli su undici sono definiti esplicitamente dal dominio della lingua e della scrittura. All'analfabetismo della migrazione si contrappone quindi l'universo appassionato della scolarizzazione ungherese precoce, e poi dell'universo francofono. I capitoli in questione sono il secondo (*De la parole à l'écriture, Dalla parola alla scrittura*), il terzo (*Poèmes, Poesie*), il quinto (*Langue maternelle et langues ennemies; Lingua materna e lingue nemiche*) e il decimo e penultimo (*Comment devient-on écrivain?; Come si diventa scrittori?*). Al di là dell'assetto dichiarato dell'indice, poi, anche tutti gli altri capitoli sono costruiti, in modo diretto o indiretto,

sul vissuto linguistico. Il *Débuts* che dà il titolo al primo capitolo è infatti un esordio della bambina nella vita dei segni linguistici. Le prime parole di *Débuts* e quindi del *memoir* sono legate alla «maladie» della lettura, contratta da Kristof sin dai quattro anni d'età e praticata in modo onnivoro:

Je lis. C'est comme une maladie. Je lis tout ce qui me tombe sous la main, sous les yeux: journaux, livres d'école, affiches, bouts de papier trouvés dans la rue, recettes de cuisine, livres d'enfant. Tout ce qui est imprimé (an 5).⁵

Attraverso il titolo, la parola «analphabète» inaugura l'intero libro, ma si trova anche come sigillo del racconto, nell'ultima e ricapitolativa frase dell'omonimo capitolo: «écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi. Le défi d'une analphabète» (an 63; «Scrivere in francese, sono obbligata. È la sfida. La sfida di un'analfabeta»).⁶ L'analfabetismo di cui si parla in questa forma clausolare non è però più quello dei primi anni in Svizzera ma è una condizione di carenza permanente. Pur avendo infatti appreso il francese e pur essendo diventata una grande scrittrice francofona, Kristof sa che dovrà sempre consultare i dizionari: «je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés» (an 30; «non so scriverlo che con l'aiuto di un dizionario da consultare di frequente» a 26). Sa, inoltre, che non possiederà mai un francese paragonabile a quello degli scrittori francesi «de naissance» («di nascita»): «je l'écrirai comme je le peux, du mieux que je le peux» (an 62; «lo scriverò come posso, meglio che posso»).⁷ Questa condizione di carenza è un residuo orgogliosamente esibito dell'«analfabetismo funzionale». Secondo De Mauro, questa è la condizione di chi non riesce a comporre con la sua alfabetizzazione «un *texte* [...] o uno *statement* [...] su problemi e fatti della vita quotidiana di interesse sociale» (De Mauro 2018: 149). Ma De Mauro specifica che l'analfabetismo funzionale si verifica anche quando «dobbiamo servirci di una lingua diversa dalla nostra, che per certi aspetti conosciamo [...] ma non sappiamo usarla per leggere o scrivere della quotidianità o di sentimenti» (ibidem). Questa specificazione è poi associata ad un caso emblematico: a Kristof, al lungo percorso da lei compiuto all'interno della scrittura francofona e al suo *memoir* (ivi: 150n), E tuttavia la carenza permanente di una scrittrice translingue non smentisce ma, al contrario, conferma il primato del linguaggio creativo su quello

5 «Leggo. È come una malattia. Leggo tutto ciò che mi capita sottomano, sotto gli occhi: giornali, libri di testo, manifesti, pezzi di carta trovati per strada, ricette di cucina, libri per bambini. Tutto ciò che ha caratteri di stampa» (a 7).

6 La traduzione è mia, perché nella versione italiana a stampa la prima frase è assente. La seconda e la terza non compaiono inoltre in chiusura del testo, ma sette righe prima (a 50). La versione italiana si basa sui testi approntati da Kristof per «Du», mentre l'edizione francese si fonda su una revisione di questi stessi componenti, operata dall'autrice (cfr. Nannoni 2021).

7 La traduzione nel corpo del testo è mia, dal momento che quella della versione italiana a stampa mi sembrava insoddisfacente («scriverò come meglio potrò» a 50).

comunicativo. La «sfida» della carenza permanente è infatti sollecitata proprio da una postura creativo-agonistica: è il desiderio di migliorare sempre di più le proprie capacità espressive di scrittrice. La ricorrenza della parola «analphabète» all'inizio e alla fine del racconto non ribadisce quindi la circolarità di un destino illetterato ma ne scardina invece l'iterazione, aprendo le vite translingui a nuovi orizzonti, precari ma creativi.

Secondo quanto già rilevato riguardo la morfologia antilineare del *language memoir* (fr. 2.I.7), la struttura di questa autobiografia linguistica è costruita per ellissi e per disarticolazioni micro-prolettiche e micro-analettiche. Questa tendenza antilineare è potenziata inoltre dalla poetica kristofiana della sintesi (cfr. 5.3). Esibendo una strategia di essenzialità narrativa, la storia valorizza ciò che conta dal punto vista della relazione dell'io narrato con le lingue. La vita di Kristof è evocata quindi per tagli, che si focalizzano su alcuni momenti significativi a quattro anni, poi a nove, poi a quattordici, poi a ventuno e così via. Sono frammenti connessi al suo vissuto linguistico, e al suo inevitabile intreccio con alcune svolte della Grande Storia, che nel Novecento hanno segnato in modo drammatico le vite del popolo ungherese. Questa intersezione determina anche la divisione della struttura in due tempi, scanditi dal capitolo centrale – il sesto –, che rinvia nel titolo stesso a un importante momento storico: la morte di Stalin, avvenuta nel 1953. Questo punto di snodo è tuttavia raccontato da Kristof in chiave minima, antiretorica e parodica (cfr. 5.5). Nessun capitolo, tuttavia, e nessun titolo rimandano all'evento che ha effettivamente determinato l'esistenza stessa di questa autobiografia translingue, e cioè la rivoluzione ungherese del 1956, pure fortemente connessa a sua volta alla morte di Stalin.⁸ Dal punto di vista del trauma, la rivoluzione del 1956 si configura quindi come la frattura indicibile, la «lacuna» (Didi-Huberman 2005: 206; cfr. 1.2), il cui perimetro è desumibile solo dai ricordi frammentati delle sue premesse e conseguenze: nel sesto capitolo, *La mort de Staline*, e, nel settimo, la fuga di Kristof verso il confine austriaco e la perdita della madrelingua. Quest'ultimo capitolo – non a caso intitolato *La Mémoire (La memoria)* – ha appunto questo valore di resoconto di una «memoria traumatica» (van der Kolk 2015: 197-232; cfr. 1.1), frammentata, ellittica.

Anche le micro-prolessi e le micro-analessi sono ispirate al principio dell'intersezione tra il destino di Kristof e uno scenario storico che lo determina e lo aliena al tempo stesso. Per quanto riguarda le micro-prolessi, questa dinamica emerge in particolare nel capitolo *Langue maternelle et langues ennemies* (an 27-

8 La morte di Stalin (5 marzo 1953) e – tre anni dopo, proprio pochi mesi prima della rivoluzione ungherese (23 ottobre-4 novembre 1956) – la relazione di Kruscev (24 febbraio 1956) al ventesimo Congresso del Partito Comunista Sovietico sui crimini del suo predecessore aprono infatti la strada alla speranza di un rinnovamento e alla rivendicazione di una possibile autonomia per le nazioni costrette all'interno del Blocco orientale.

30; *Lingua materna e lingue nemiche*, a 23-26). Nelle righe finali di questo capitolo, si anticipa infatti il bilancio complessivo di una vita di «lutte» («lotta») contro «le langues ennemies» (an 27; «le lingue nemiche» a 23), e tra queste in particolare il francese: «une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie» (an 30; «una lotta accanita e lunga, che di certo durerà tutta la mia vita», a 26).

Per quanto riguarda le micro-analessi, si segnala in particolare quella dell'ultimo capitolo, in cui Kristof riassume il suo analfabetismo e le sue radici sociali e di genere, già articolate in *Le désert* (an 52, a 41). Con una tecnica in controtendenza rispetto all'abituale implacabile sintesi, il discorso viene reiterato per due volte. Esso si manifesta una prima volta in una forma narrativa distesa e poi si duplica una seconda volta attraverso due frasi nominali, che elencano nuovamente e sinteticamente il già detto:

J'aie appartenu à cette race de femmes qui ne savent pas la langue du pays, qui travaillent en usine et qui s'occupent de leur famille le soir.

Moi, je m'en souviens. L'usine, les course, l'enfant, le repas. Et la langue inconnue (an 60).⁹

Un'altra potente dinamica antilineare è quella che scaturisce dalla disposizione degli ultimi tre capitoli. Il nono capitolo – *Le désert (Il deserto)* – usa la metafora del luogo desolato per raccontare il trauma migratorio e il senso di annullamento delle vite sradicate nel nuovo contesto svizzero: «nous ne savions pas ce que nous attendions, mais certainement pas cela: ces journées de travail mornes, ces soirées silencieuses, cette vie figée, sans changement, sans surprise, sans espoir» (an 51).¹⁰ L'educazione linguistica francofona di Kristof è invece l'argomento dell'undicesimo e ultimo capitolo, *L'analphabète* appunto. Ma tra il nono e l'undicesimo capitolo, troviamo la prolessi del decimo: *Comment devient-on écrivain? (Come si diventa scrittori?)*.¹¹ Qui Kristof anticipa che quell'operaia ungherese analfabeta – sperduta nel «désert social, désert culturel» (an 50; «deserto sociale, deserto culturale» a 40) – è diventata, trenta anni dopo, una grande scrittrice, grazie alla *Trilogie* (su cui cfr. 5.3): un romanzo nato dal desiderio di ritornare alla sua vita infantile e al suo legame perduto con il fratello Jano. La scrittura creativa anticipa quindi ciò che da un punto di vista logico-causale l'ha preceduta: l'alfabetizzazione. La prolessi non valorizza però il successo letterario o mondano del romanzo, ma al contrario sottolinea l'«obstination» (an 57; l'«ostinazione» a 46) di Kristof nel tradurre una radice culturale ed esistenziale

9 «Ho fatto parte di quella categoria di donne che non conoscono la lingua del posto, che lavorano in fabbrica e che la sera si occupano della famiglia. // Io invece me ne ricordo: la fabbrica, la spesa, la bambina, i pasti. E la lingua ignota» (a 47-48).

10 «non sapevamo cosa ci aspettavamo, ma certo non queste grigie giornate di lavoro, queste serate silenziose, questa vita contratta, senza cambiamenti, senza sorprese, senza speranza» (a 40).

11 La disposizione dei tre capitoli finali è stata proposta all'autrice dall'editore ginevrino (Nannoni 2021: 91).

in un'altra lingua. Questa macro-prolessi dell'intero decimo capitolo è in realtà sprigionata dalla micro-prolessi alla fine del nono. Qui Kristof spiega che, negli anni immediatamente successivi alla diaspora del 1956, alcuni rifugiati di sua conoscenza si sono suicidati, perché non sono riusciti a sopravvivere nel «deserto» (an 52, a 41-42). Il loro suicidio è l'esito estremo e autodistruttivo del trauma migratorio, di cui Kristof si propone di lasciare traccia e testimonianza attraverso il gesto creativo e antagonista della sua scrittura.

5.3 NASCITA DI UN NUOVO LINGUAGGIO: LA *TRILOGIE DES JUMEAUX*

L'analphabète nasce nell'epicentro creativo di Kristof, quando la scrittrice inventa con la *Trilogie* quello che lei stessa definisce «un nuovo linguaggio» (Kristof 2011b).¹² Il *memoir* è appunto parte di questa invenzione, dal momento che viene scritto tra il 1989 e il 1990, e dunque proprio nel punto di passaggio tra la seconda e la terza parte della *Trilogie* (*La Preuve*, 1988; *Le Troisième Mensonge*, 1991). Questo palinsesto emerge quando Kristof ha già lavorato creativamente con la lingua francese per circa dieci anni, scrivendo diverse drammaturgie.

Come tuttavia Kristof sottolinea, la *Trilogie* nasce da un movimento esofonico ulteriore: un recupero del tempo perduto, avviato casualmente da un corso di teatro che la scrittrice segue con dei bambini per il Centro culturale di Neuchâtel (an 55, a 44-45). Il corso ha lo scopo di preparare i bambini per la loro performance teatrale, la cui drammaturgia verrà appunto scritta da Kristof. Tra le varie tecniche di preparazione del corso, alcune sono di tipo fisico e si basano quindi su giochi di contatto e di reciproco scambio corporeo. Questi giochi cui la scrittrice partecipa sprigionano in lei un recupero del proprio tempo perduto. Ritorna così l'intero universo ungherese, veicolato dalla mitica infanzia con i fratelli Jano e Tila: una stagione da Kristof compianta sin dalla adolescenza nel collegio di Szombathely:

Plus de course pieds nus à travers la forêt sur le sol humide jusqu'au «rocher blue»; plus d'arbre où grimper, d'où tomber quand une branche pourrie se casse; plus de Jano pour me relever de ma chute; plus de promenade nocturne sur les toits; plus de Tila pour nous dénoncer à mère (an 18).¹³

Kristof comincia a trascrivere frammenti dell'infanzia usando il pronome *je* e il

12 «Le mie prime cose in francese, quelle per il teatro, erano scritte in una lingua normale, quotidiana. Solo quando ho cominciato a scrivere i capitoli della prima parte della *Trilogia* ho cercato fortemente un nuovo linguaggio: dovevo rendere lo stile di un libro scritto da dei bambini, anche se un po' speciali, molto intelligenti e autodidatti, che amano i dizionari com'eravamo io e mio fratello» (Kristof 2011b).

13 «Sono svanite le corse a piedi nudi per il bosco sulla terra umida fino alla "roccia blu"; svaniti gli alberi su cui arrampicarsi, da cui cadere quando un ramo marcio si rompe; svanito anche Jano che mi aiuta a rialzarmi; svanite le passeggiate sui tetti; svanito Tila che va a fare la spia da mamma» (a 18).

registro della autobiografia e rievocando, in particolare, il suo legame con Jano. Il «fil d'argento» (an 13; il «filo d'argento» a 14) spezzato di quell'universo si riannoda grazie al gioco con i bambini, ma con esso torna anche il dolore della separazione dal fratello e da un intero mondo. Per Kristof, il ricordare si trasforma allora nell'urgenza di variare la trama dei destini. Inventando nuovi sviluppi, è infatti possibile esorcizzare il dolore della separazione e della solitudine. Per dare spazio a questo bisogno controfattuale, per riscattare l'irreversibilità degli eventi, da un certo momento in poi della sua stesura, Agota trasforma la coppia biografica reale, composta da sé stessa e dal proprio fratello, in quella finzionale di due bambini gemelli, che nella prima parte della *Trilogie* (*Le Grand Cahier*) sono la voce narrante plurale: il *je* memoriale si è così trasformato in un *nous* romanzesco.

Come dichiara la stessa Kristof, la *Trilogie* nasce dal bisogno di «dire tutte le sofferenze della separazione dal mio paese, dalla mia lingua, dalla mia infanzia» (Kristof 1991: 125). Kristof fa dunque della situazione di esilio l'origine stessa della propria scrittura e del proprio linguaggio (Petitpierre 2000: 11). È la «*dismatria*» di cui parla Igiaba Scego (2005: 11): una delle categorie che – come sottolineavo nell'Introduzione – collega le cinque autrici di questo libro. Essere «*dismatriati*» significa essere profughi e orfani, costretti a vivere una dimensione ambivalente e perturbante di estraneità e intimità, distacco e vicinanza dalla «*matria*» perduta a causa dell'esilio (cfr. 6. 4). Nel caso di Kristof, essere dismatriata vuol dire anche vivere nella consapevolezza che un tratto fondativo della matria, la madrelingua, è giorno per giorno aggredito, minacciato, assassinato dalla lingua francese: «cette langue est en train de tuer ma langue maternelle» (an 30; «questa lingua sta uccidendo la mia lingua materna» a 26). Più del tedesco e del russo – lingue nemiche perché lingue imposte dagli invasori del proprio Paese – il francese è sentito come nemico perché il suo uso e le sue pratiche assimilazioniste, e dunque esclusiviste, stanno estinguendo in Kristof la presenza stessa della madrelingua.

Il nuovo linguaggio della *Trilogie* nasce dall'immaginario della sopravvivenza patologica¹⁴ elaborato da due bambini. Riprendendo le categorie già usate in questo libro per Eva Hoffman (cfr. 1.6 e 4.3), potremmo definire la *Trilogie* e l'*Analphabète* come una fenomenologia dei modi dissociativi con cui si reagisce al trauma di una «situazione estrema» (Bettelheim 1988: 24). Nella prima parte della *Trilogie* (*Le Grand Cahier*), la madre dei gemelli è costretta a portare i due bambini via dalla «Grande Ville» (2006a: 9; «Grande Città» 1998: 5), per salvarli dai bombardamenti e dalla fame causati della guerra (con rinvio destoricizzato alla Seconda Guerra mondiale),

14 La definizione della *Trilogie* come scrittura della sopravvivenza viene in particolare da Kègle/Gagné 2007 e dalla loro applicazione della *Trauma Theory* e delle riflessioni di Bettelheim in *Sopravvivere* (1988). In questa mia lettura, io specifico la sopravvivenza come patologica per valorizzare l'uso disturbante, maligno, e tuttavia vitale che Kristof fa dell'intreccio tra scrittura e sopravvivenza.

e ad affidarli alla propria madre, la loro nonna materna. I due bambini si trovano così abbandonati in una casa ai confini della «Petite Ville» (2006a: 9; «Piccola Città» 1998: 5) e della frontiera nazionale, lasciati in custodia ad una nonna che ha i tratti fiabeschi e maligni della strega cattiva. Le durissime circostanze della vita quotidiana e della cornice storica sono trasfigurate da una atmosfera crudele e perversa di favola nera, che è il punto di vista dei due gemelli.

La gemellanza diventa una metafora archetipica e universalizzata della sopravvivenza come risposta al trauma della perdita, della separazione e dell'abbandono. Questa risposta può essere elaborata solo annullando l'alterità dell'altro e trasformando appunto – come fa la fantasia narrativa di Kristof – il fratello nel gemello: una figura parentale che evoca la cancellazione del confine, l'invasione parassitaria, ma anche una rifrazione simbiotica di sé e della propria vulnerabilità nell'amore totalizzante per l'altro. Nella dimensione della gemellanza inventata da Kristof, sopravvivere vuol dire attraversare il terrore sovrastante della perdita e dell'essere quindi perduto, per sempre separato dal Tutto. Il gemello è un'ancora interna al rischio di disintegrazione dell'io, costruita elaborando una serie infinita di esercizi quotidiani della cattiveria, della vendetta o della dissociazione il cui senso ultimo è garantito dal «nous»: una celebrazione della simbiosi fattiva. Al centro di questa ritualità, sta la scrittura dei due protagonisti: il rito che più di tutti assolve alla doppia funzione di esorcizzare e alimentare la dissociazione traumatica dei due gemelli. Nel «Grand Cahier» (2006a: 32, da cui il titolo della prima parte della *Trilogie*), i due gemelli ricopiano solo quelli tra i loro temi che definiscono le evidenze più crude e crudeli della realtà. La «description fidèle des faits» è sia un'esigenza profonda di aggirare l'indeterminato dei sentimenti traumatici attraverso la dissociazione e sia un modo per far emergere lo scandalo della realtà enigmatica attraverso la superficie del suo funzionamento e della sua logica:

Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits (Kristof 2006a: 33).¹⁵

Un esempio emblematico di questa poetica oggettiva è la trascrizione creativa del ricordo degli ebrei deportati da Kőszeg, dilatato dal gesto di crudeltà gratuita (la falsa offerta del cibo): come ho spiegato (5.1), è una memoria personale su cui Kristof si è soffermata pubblicamente. Questo ricordo si trasforma in una delle scene cardine del *Grand Cahier*, raccontate dal «nous» gemellare. L'intensa sintesi espressiva emerge sin dal titolo del capitolo in cui l'episodio è situato: *Les troupeau humain* (*Il gregge umano*, cap. 39). I dettagli di realtà vengono modellati da un linguaggio essenziale, che

15 «Le parole che definiscono i sentimenti sono molto vaghe: è meglio evitare il loro impiego e attenersi alla descrizione degli oggetti, degli esseri umani e di se stessi, vale a dire alla descrizione fedele dei fatti» (Kristof 1998: 27).

li iscrive in una dimensione metafisica. È il punto di vista di una voce in traduzione, una voce francofona in esilio dal suo universo ungherese:

Au tournant de la rue débouche une Jeep militaire avec des officiers étrangers. La Jeep roule lentement, suivie par des militaires portant leur fusil en bandoulière. Derrière eux, une sorte de troupeau humain. Des enfants, comme nous. Des femmes, comme notre mère. Des vieillards, comme le cordonnier. [...] La servante, souriante, fait le geste d'offrir le reste de sa tartine; elle l'approche de la main tendue puis, avec un grand rire, elle ramène le morceau de pain à sa bouche, mord dedans et dit:
- Moi aussi, j'ai faim! (Kristof 2006a: 104-105)¹⁶

Come è stato giustamente sottolineato (De Balsi 2019a: 249), nel plot della *Trilogie* i primi a varcare la frontiera e la sua dimensione geografica e simbolica sono proprio gli ebrei deportati, che inaugurano così un nesso inestricabile tra il confine e la morte. Al passaggio coatto si aggiunge quello desiderato e progettato, alla fine del *Grand Cahier*. Mentre uno dei due gemelli varca la frontiera proibita del Paese, camminando indifferente sul cadavere del proprio stesso padre, maciullato dalle mine di confine, «celui qui reste retourne dans la maison de Grand-Mère» (Kristof 2006a: 168; «quello che resta torna in casa di Nonna» 1998: 137).

Venuto meno il «nous», a causa della «séparation», emergono nella *Preuve* i nomi propri dei due gemelli: Lucas e Claus. La narrazione passa intanto dalla voce extradiegetica della *Preuve* a quella autodiegetica della *Troisième Mensonge*. Nella seconda e terza raccolta, sia l'uno sia l'altro gemello vengono alternativamente e reciprocamente raccontati come una traccia allucinata ed enigmatica, negata nella sua reale consistenza. Una volta separati, i due gemelli diventano entità spettralizzate dalla separazione e dalla reciproca esclusione: «l'esistenza dell'uno nega la possibilità di esistere all'altro» (Miletic 2008: 265). I loro stessi nomi sono d'altronde un anagramma, che allude allo sdoppiamento come dimensione schizoide (Bacholle 2000).¹⁷ Trasformandosi nella proiezione della solitudine e del dolore dell'altro, il gemello assente dalla scena narrativa diventa una figura del «perturbante» (Freud 1991 [1919]: 271) e dell'«estraneità al domestico» (Bhabha 2001: 22): quel sistema di tracce che nella dinamica del trauma e delle migrazioni emerge come fantasmatica compresenza di familiarità ed estraneità (cfr 1.2 e 2.II.3). A sua volta, il gemello

16 «Dal fondo della strada sbuca una camionetta militare con degli ufficiali stranieri. La camionetta avanza lentamente, seguita da militari con il fucile a tracolla. Dietro di loro, una sorta di gregge umano. Dei bambini come noi. Delle donne come nostra madre. Dei vecchi come il calzolaio. [...] La fantesca, sorridendo, fa il gesto di offrire l'avanzo del suo pane e marmellata; l'avvicina alla mano tesa poi, con una gran risata, riporta il pezzo di pane alla bocca, ci affonda i denti ed esclama:

- Anch'io ho fame!» (Kristof 1998: 83).

17 Concordo con Bacholle per quanto riguarda la presenza nella *Trilogie* di un immaginario allucinato e dissociato, connesso all'universo schizoide. Non condivido invece la sua tesi di fondo, secondo la quale sin dal *Grand Cahier* i due gemelli sono un unico personaggio schizofrenico (Bacholle 2000: 78).

presente di volta in volta sulla scena del racconto diventa anch'egli una «personalità spettrale», emergendo come colui che «diventa vivo nel rapporto con i suoi fantasmi più che con le persone reali» (Bollas 2021: 105, 112, 116). Nella *Trilogie*, un tratto ricorrente di questa «personalità spettrale» è dato dalla propensione narrativa verso un ambiente incestuoso, affollato cioè di personaggi e relazioni segnate o comunque fortemente attratte sul piano sessuale e psichico da questo tipo di esperienza endogamica. Seppure in modo patologico, l'immaginario incestuoso esorcizza infatti il trauma della separazione, perché «è un tentativo di incorporare il passato nel presente senza discontinuità» (Miletic 2008: 307).

L'insieme delle tre parti della *Trilogie* va letta come una variazione continua, magmatica e reversibile di un'unica e progressiva inchiesta sul trauma generato dal dolore e dalla solitudine delle separazioni, degli abbandoni e degli esili. Il senso di questo labirinto narrativo consiste nel perdersi in esso, transcendendo la tentazione di distinguere le «choses vraies» dalle «choses inventées» («le cose vere» dalle «cose inventate»), la *troisième mensonge* (questo il titolo dell'ultima parte della *Trilogie*) dalla prima e dalla seconda bugia, il personaggio folle dal suo doppio allucinato. Come sottolinea De Bansi (2019a: 153), Kristof rifiuta l'antitesi tra finzionale e non finzionale nel momento in cui ribadisce con insistenza che «la littérature c'est quelque chose d'inventé» («la letteratura è qualche cosa di inventato»: Kristof 2008). Parafrasando le parole di Claus nella *Troisième Mensonge*, quando si vuole restare fedeli ad una verità profonda altrimenti indicibile – troppo gravata dal dolore, e dunque da una emozione in grado di lacerare la storia con il suo impatto traumatico –, l'unica autenticità narrativa consiste nell'inventare:

J'essaie d'écrire des histoires vraies, mais, à un moment donné, l'histoire devient insupportable par sa vérité même, alors je suis obligé de la changer. [...] J'essaie de raconter mon histoire, mais je ne le peux pas, je n'en ai pas le courage, elle me fait trop mal. Alors, j'embellis tout et je décris les choses non comme elles se sont passées, mais comme j'aurais voulu qu'elles se soient passées (Kristof 2006c: 335).¹⁸

5.4 LA SOPRAVVIVENZA DELLE ELLISSI E IL TRAUMA DELLA FRONTIERA NELL'ANALPHABÈTE

Lucas e Claus sono al tempo stesso il nucleo di un trauma migratorio e la storia figurale, de-etnicizzata e universalizzata della sopravvivenza a questo trauma. Ma questi due personaggi sono prima di tutto generati dalla lingua che li racconta e attraverso la quale loro stessi raccontano. Facendo del racconto della *Trilogie* la parabola di un Male assoluto e nominandola dalla prospettiva straniata di un'altra

¹⁸ «Cerco di scrivere delle storie vere, ma, a un certo punto, la storia diventa insopportabile proprio per la sua verità e allora sono costretto a cambiarla. [...] Cerco di raccontare la mia storia, ma [...] non ci riesco, non ne ho il coraggio, mi fa troppo male. Allora abbellisco tutto e descrivo le cose non come sono accadute, ma come avrei voluto che accadessero» (Kristof 1998: 273).

lingua, Kristof universalizza due nuclei profondi della sua infanzia e della sua vita ungherese e fa del suo translinguismo una visione del mondo. Con la poetica della sopravvivenza patologica, Kristof carica di nuova intensità quella scrittura sintetica che aveva già avviato con le sue drammaturgie.

Per Kristof, sopravvivere vuol dire fare del proprio mezzo linguistico uno «spazio neutro» (Duvernois/Furci 2012: 23). Vuol dire strapparsi metaforicamente dalla divisa le insegne dell'espressività e della storicità esibendo in modo perentorio con quel linguaggio un grado zero della comunicazione, una marca dell'esilio (Dollé 2009: 20). Sopravvivere significa anche portare con sé un carico il più leggero possibile, buttando via il superfluo.¹⁹ Si crea così una lingua essenziale, prosciugata, perentoria. Il «monolinguisimo paradossale» (De Baisi 2019a: 69, 101) di Kristof è per molti aspetti simile alla lingua deterritorializzata di Kafka (Deleuze/Guattari 1996: 29, 34; cfr. 2.II.1).

Kristof ha spesso dichiarato di non amare l'*Analphabète*, da lei degradato a «scrittura giornalistica», a «racconti del sé» cui è impedita l'invenzione e dunque il letterario (Kristof 2008). Non concordo con questo punto di vista autoriale, dal momento che proprio la qualità ibrida dell'*Analphabète* è preziosa. In essa, l'elemento documentario si intreccia fortemente con quello creativo-memorale sia sul piano strutturale (cfr. 5.2) sia sul piano stilistico. Seppure in modo ovviamente più discontinuo rispetto alla *Trilogie*, il nuovo linguaggio entra in scena sin dalle prime pagine dell'*Analphabète*, quando Kristof descrive i propri genitori e gli spazi da loro vissuti, e riempiti di senso. Come negli esercizi di scrittura dei due gemelli, il linguaggio è al tempo stesso rarefatto e intenso: straniato dalla necessità fobica di esorcizzare emozioni insorgenti, che sarebbero altrimenti incontrollabili e indicibili. Di conseguenza, la lingua diventa drasticamente anti-sentimentale: per descrivere il carattere o i corpi o le voci dei due genitori non vengono usati aggettivi. Come nel *Grand Cahier*, la scrittura si focalizza soltanto sull'oggettività delle percezioni (in questo caso olfattive), delle azioni implicite in quelle percezioni e degli spazi abitati dal padre e dalla madre, la classe per lui e la cucina per lei:

La salle de mon père sent la craie, l'encre, le papier, le calme, le silence, la neige, même en été. // La grand cuisine de ma mère sent la bête tuée, la viande bouillie, le lait, la confiture, le pain, le linge mouillé, le pipi du bébé, l'agitation, le bruit, la chaleur de l'été, même en hiver (an 6).²⁰

Il *pathos* è dislocato in una sorta di quinta teatrale, nel realismo allusivo dei dettagli,

19 «Scrivere per me voleva dire anche cancellare tantissimo. Cancellavo in particolare gli aggettivi e le immagini che non appartenevano al mondo reale, concreto, ma che nascevano dalle emozioni» (Kristof 2011a).

20 «L'aula di mio padre sa di gesso, di inchiostro, di carta, di quiete, di silenzio, di neve, anche in estate. // La grande cucina di mia madre sa di bestia macellata, di carne bollita, di latte, di marmellata, di pane, di biancheria umida, di pipì dell'ultimo nato, di fermento, di rumori, di calore estivo, anche d'inverno» (a 8).

valorizzati anche dalle figure retoriche del parallelismo e dell'iterazione. Prende così forma un mondo che viene descritto di scorcio, con tagli ed ellissi le cui lacune sono cariche di emozione indicibile. È un mondo che garantisce inoltre una totalità, un olismo della esperienza, nel momento in cui i due spazi – vere e proprie antitesi delle pratiche intellettuali e corporee – sono tenuti insieme dalla presenza di Kristof bambina, che transita dall'uno all'altro in età prescolare, e che matura così «tout à fait par hasard» («assolutamente per caso») «la maladie inguérissable de la lecture» (an 7; «l'inguaribile malattie della lettura» a 9). La lingua ungherese, evocata come vero e proprio principio ontologico, è infatti la vera garante della interconnessione di questo universo:

Au début, il n'y avait qu'une seule langue. Les objets, les choses, les sentiments, les couleurs, les rêves, les lettres, les livres, les journaux, étaient cette langue (an 27).²¹

Un altro andamento ellittico emerge da questo brano, nel quale Kristof riassume l'avventura editoriale del *Grand Cahier*. In questo caso, la strategia è antienfatica: non si dichiara esplicitamente che la trattativa è stata fulminea né si specificano le ragioni di questa accelerazione. Lavorando sui vuoti comunicativi del testo, si può facilmente dedurre che essi risiedano nel fatto che l'editor e le «plusier personnes» da lui consultate hanno capito il grande valore del dattiloscritto e hanno quindi anticipato i tempi per assicurare a Seuil i diritti sul romanzo. Ma l'acquisizione accelerata dei diritti è deducibile solo dal fatto che Kristof sciorina in modo apparentemente neutro la non coincidenza tra i tempi previsti per il contratto e quelli poi effettivamente impiegati.

Il [: Gilles Carpentier] pense le publier. Mais pur cela, il faut encore l'accord de plusieurs personnes. Il me rappellera dans quelques semaines. Il me rappelle une semaine plus tard, en disant: «Je prépare votre contrat» (an 57).²²

Ma l'esempio più appropriato di lacuna esibita degli eventi è nel capitolo *La mémoire*. Come ho già sottolineato (5.2), in questo capitolo la lacuna si specifica in senso esplicitamente traumatico, secondo la costellazione indicata da Didi-Hubermann (2005: 206; cfr. 1.2), come messa in scena che formalizza la frattura del trauma. Non a caso, il capitolo è introdotto da un supporto prostetico della memoria: le immagini televisive e i titoli di giornale che annunciano all'io narrante di Agota la morte di un bambino turco di dieci anni, ucciso dal freddo e dalla fatica durante il viaggio clandestino di migrazione al confine svizzero tentato dai suoi genitori. Siamo in un'altra prolessi, perché l'evento avviene nella temporalità della stesura

21 «All'inizio, non c'era che una sola lingua. Gli oggetti, le cose, i sentimenti, i colori, i sogni, le lettere, i libri, i giornali, erano quella lingua» (a 23).

22 «Pensa di pubblicarlo. Ma per questo ci vuole ancora il consenso di parecchie persone. Mi richiamerà tra qualche settimana. Mi richiama una settimana dopo, dicendo: "Preparo il suo contratto"» (a 46). Sulle dinamiche simboliche di questa ellissi cfr. De Bansi 2019a: 40.

dell'*Analphabète*, e dunque alla fine degli anni Ottanta del Novecento, mentre il capitolo precedente racconta gli eventi del 1953, connessi alla morte di Stalin. Il senso di questa prolessi sta nel rappresentare Kristof per quella che rischia di diventare quando – come accade a molti profughi, rifugiati, immigrati – asseconda la rimozione del suo trauma migratorio. Come sottolinea la scrittrice la sua «*première réaction est celle de n'importe quel Suisse*» (an 38; «prima reazione è quella di qualsiasi svizzero» a 31): una reazione moralista e giudicante sulla irresponsabilità dei due genitori turchi. Ma, questo è il punto, Kristof *non* è svizzera: è una svizzero-ungherese. E infatti la rimozione viene subito disinnescata dallo «choc»: «*le choc en retour est violent et immédiat*» (an 38; «il contraccolpo è violento e immediato» a 31). Prima ancora della «*voix*» («voce») della memoria, prima del monologo interiore, arrivano le tracce pre-discorsive del trauma. Le sue impronte corporee, incise come frammenti sensoriali sul corpo dell'io narrante, fanno entrare in scena l'io narrato consentendo così una riparazione della dissociazione traumatica. Nella «*chambre bien chauffée*» («stanza ben riscaldata») di Kristof entra un «*vent froid de fin de novembre*» (an 41; «di fine novembre 1956» a 40), e con esso irrompe la giovane Agota e il suo corpo infreddolito, esposto alle intemperie nei boschi alla frontiera tra l'Ungheria e l'Austria. Un corpo di madre che, nel 1956, cerca di attraversare da clandestina la frontiera portando con sé la propria bambina neonata, di soli quattro mesi. Il pericolo cui, come madre, Kristof ha esposto la propria figlia è stato dunque potenzialmente ben maggiore di quello corso da un bambino di dieci anni. Kristof ricostruisce la scena della fuga soffermandosi sul senso di pericolo imminente sul gruppo di profughi, a un certo punto spersi tra i boschi e agglutinati in un unico soggetto collettivo («*nous*») sprofondato nella paura (De Balsi 2019a: 256-257). L'attraversamento del confine è infine sancito dal linguaggio. Fermati da una luce fioca e dall'intimazione di un alt, dai dieci ungheresi si leva una voce che prende atto della metamorfosi collettiva dichiarando ad alta voce in tedesco: «*nous sommes des réfugiés*» (an 40; «siamo profughi» a 34). In un'evidente antitesi, questa composta dichiarazione di metamorfosi è accostata all'ilarità delle guardie austriache di confine: «*les gardes-frontière autrichiens répondent en riant: // - On s'en doutait. Venez avec nous*» (an 40; «le guardie di confine austriache rispondono ridendo: // L'avevamo capito. Venite con noi» a 34). Seppure ricostruito e narrato, il trauma rimane intatto. Le immagini dell'attraversamento della frontiera continuano a essere offuscate dalla «memoria traumatica» (van der Kolk 2015: 197-232; cfr. 1.1):

Ce qui est curieux, c'est le peu de souvenir que j'ai gardé de tout cela. C'est comme si tout s'était passé dans un rêve, ou dans une autre vie. Comme si ma mémoire refusait de se rappeler ce moment où j'ai perdu une grande partie de ma vie (an 41).²³

23 «La cosa strana sono i pochi ricordi che ho di tutto questo. Come se tutto si fosse svolto in un sogno o in un'altra vita. Come se la mia memoria rifiutasse di ricordare quel

Grazie alla scrittura, il dolore può essere raccontato e, in certa misura, può anche reinventare nuove storie, come nel caso della *Trilogie*. Non può tuttavia riparare l'irreparabile, dichiarato nella frase conclusiva di questo capitolo: «ce jour-là, ce jour de fin de novembre 1956, j'ai perdu définitivement mon appartenance à un peuple» (an 41; «quel giorno, quel giorno di fine novembre 1956, ho perso definitivamente la mia appartenenza a un popolo» a 34).

5.5 LE POSTURE ANTI-ASSIMILAZIONISTE

Nell'*Analphabète*, il complemento di modo «par hasard» (per caso) ricorre in modo ossessivo, per sottolineare che la relazione con il francese è stata e rimane del tutto contingente, del tutto determinata dalla casuale assegnazione di una residenza da rifugiata in un Paese francofono (an 29, a 26; an 49, a 39). Proprio all'opposto di un'affinità elettiva, questo casuale destino linguistico viene ostentato in modo brutale persino nella penultima frase dell'*Analphabète*:

Cette langue, je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances (an 63).²⁴

Grazie alla creatività letteraria, Kristof ha trovato le parole, che nei suoi primi anni in Svizzera non aveva, per contestare la cultura assimilazionista. Di fronte al controllore di un autobus che la portava in fabbrica, di fronte alla condiscendenza assimilazionista di quest'uomo, quell'analfabeta che era Kristof non poteva ancora parlare:

Comment lui expliquer, sans le vexer, et avec le peu de mots que je connais en français, que son beau pays n'est qu'un désert pur nous, les réfugiés, un désert qu'il nous faut traverser pour arriver à ce qu'on appelle «l'intégration», «l'assimilation» (an 52).²⁵

Nel contesto storico della Svizzera degli anni Cinquanta, la desertificazione sociale sofferta da Kristof e dagli altri rifugiati è generata da una politica migratoria storicamente etnocentrica (Frigessi Castelnuovo/Risso 1982: 170), ispirata ai valori francesi dell'«assimilazione» (Tribalat 2013): un repertorio di leggi, di pratiche e di costumi che chiede al rifugiato di rinunciare alla propria lingua e alla propria cultura per aderire a quelle del Paese ospitante, depositario di pretesi valori universali e – di conseguenza – superiori (cfr. 1.8). Nell'ottavo capitolo del *memoir*, *Personnes*

momento in cui ho perso una parte importante della mia vita» (a 34).

24 «Questa lingua, il francese, non l'ho scelta io. Mi è stata imposta dal caso, dalle circostanze» (a 50).

25 «come spiegarli, senza offenderlo, e con le poche parole che so di francese, che il suo bel paese non è altro che un deserto, per noi rifugiati, un deserto che dobbiamo attraversare per giungere a quella che chiamano "l'integrazione", "l'assimilazione"» (an 41).

déplacées (*Gente fuori posto*), la condiscendenza etnocentrica, che ispira la pur gentile, sollecita ed efficiente accoglienza austriaca e svizzera dei rifugiati, viene ribadita con insistenza: ricche signore infilano con entusiasmo nelle tasche di Agota del denaro (an 44, a 35); i rifugiati si esibiscono in un contesto da «jardin zoologique» (an 46; «giardino zoologico» a 37) nel centro di accoglienza e ricevono dalle reti di recinzione cioccolata, arance, sigarette e soldi.

Il senso del racconto autobiografico sta quindi prima di tutto nel rovesciamento dell'assimilazione e della gerarchia implicita in questa logica. Quella di Kristof è una «postura» (Meizoz 2007a: 7, 17; cfr. 2.I.7) anti-assimilazionista, basata sulla irriverenza verso tutte le forme di retorica e di vuota adesione a una disciplina. Si tratta di una forma di resistenza che Kristof matura come ungherese soggetta alle forme pervasive del potere totalitario sovietico, ma anche come rappresentante di un popolo europeo abbandonato, prima e dopo il 1956, a questo stesso destino totalitario dalle nazioni dell'Europa occidentale, Austria, Francia e Svizzera incluse. Per capire questa pratica dell'irriverenza si deve rinviare a *La mort de Staline*, il sesto capitolo dell'*Analphabète*. In questo capitolo, le retoriche del potere sono chiamate in causa attraverso la falsa lingua del tema in classe, che il professore è costretto a suggerire alle sue alunne:

Vous écririez une composition dont le sujet sera: «La mort de Staline». Dans cette composition, vous écririez tout ce que le camarade Staline était pour vous. Un père d'abord, un phare lumineux ensuite (an 32).²⁶

A questa retorica del potere, Kristof contrappone l'equivoco comico scaturito dalla confusione tra la campanella celebrativa del lutto per Stalin e quella dell'immondizia. La parola dogmatica dell'Ungheria socialista è decostruita insomma dalla postura parodica delle *clowneries*, che non a caso sono il titolo di un capitolo e si presentano come una risorsa vitale decisiva: «notre plus grand récompense sera tout de même le bonheur de faire rire» (an 25; «la nostra migliore ricompensa rimane pur sempre la gioia di far ridere» a 22). Il modello esemplare di questa postura anti-apologetica non è tuttavia una delle tante voci oppresse del Blocco sovietico. Alla fine di questo capitolo, Kristof rinvia infatti a Thomas Bernhard e alla sua dissacrazione nichilista interna all'Occidente. La scelta va collegata ancora una volta all'intenzione di de-etnicizzare e de-nazionalizzare il proprio punto di vista rendendolo universale: portatore cioè di un universalismo ulteriore rispetto a quello assimilazionista della cultura francese.

Anche una volta conseguita la fama, Kristof ribadisce con coerenza la propria postura antiassimilazionista, ostentando un esplicito distacco dalla cultura francese,

26 «Scriverete un tema intitolato “La morte di Stalin”. In questo tema scriverete tutto ciò che il compagno Stalin è stato per voi. Dapprima un padre, e poi un faro luminoso» (a 27).

dai suoi riti sociali, dalle celebrazioni della sua lingua come «spazio della libertà» (De Balsi 2019a: 73, 41, 71-81). Di questa pratica della marginalità fa parte anche il fatto che l'*Analphabète* non viene pubblicato dalla casa parigina Seuil, detentrica dei diritti sui romanzi di Kristof, ma da quella ginevrina e dunque periferica di Zoé. Il *memoir* – ormai oggetto di culto per un pubblico internazionale – non è inoltre incluso nelle opere complete edita da Seuil nel 2011 (De Balsi 2019a: 35).

Le diverse posture di isolamento (ivi: 55-68) perseguite da Kristof vanno inquadrare all'interno della ricerca di un altro tipo di riconoscimento cui la scrittrice aspira: quello di un *homing* globale. Il suo obiettivo è quello di collocarsi a pieno titolo nell'immaginario della grande letteratura, facendo della lingua francese il proprio mezzo e mai il proprio fine. La *Trilogie* va letta come romanzo del *global novel* contestualizzandola, per cominciare, all'interno della ricezione di due grandi scrittori di questa area internazionale: Haruki Murakami e Jhumpa Lahiri. Murakami guarda a Kristof e alla sua «narrazione che andava dritta al punto senza diversioni, con descrizioni precise ma non contemplative» nel momento in cui racconta la scoperta della sua libertà espressiva. Riscrivendo in inglese il primo capitolo del suo romanzo d'esordio, *Ascolta la canzone del vento*, Murakami si libera dal peso del giapponese letterario e ritorna poi a scrivere nella sua madrelingua con uno stile suo. Lo scrittore duplica così la strategia francofona di Kristof e il suo «monolinguismo paradossale»: «avevo voluto inventare uno stile neutro, privo di abbellimenti superflui, che mi consentisse più libertà di movimento» (Murakami 2015: 28-29). D'altro canto, Lahiri esprime un riconoscimento non meno intenso nel momento in cui racconta la sua esperienza di lettura della *Trilogie*: «intuisco la maschera linguistica nella quale lei, come me, si trova costretta e al tempo stesso libera» (Lahiri 2016a: 164-165). Bisogna tuttavia specificare che la lingua francese è un orizzonte espressivo, simbolico e antropologico che modella profondamente il translinguismo di Kristof. Seppure tradotta nella consueta forma ellittica del montaggio, questa consapevolezza sembra emergere anche dal bilancio dell'*Analphabète*. All'interno della lingua perentoria e prosciugata della propria autobiografia linguistica, Kristof innesta infatti un campione tradotto di una sua lirica ungherese: «Hier, tout était plus beau, / La musique dans les arbres / Le vent dans mes cheveux / Et dans tes mains tendues / Le soleil» (an 19).²⁷ Non ci troviamo solo di fronte ad un testo radicalmente altro, per genere e per stile; occorre dire che ci troviamo anche di fronte ad un linguaggio – sono parole della stessa Kristof²⁸ – «mellifluo, romantico, troppo letterario», e dunque incomparabilmente meno riuscito di quello della *Trilogie* e dell'*Analphabète*. Si può accettare l'ipotesi controfattuale su cui Kristof insiste a più riprese, e cioè il

27 «Prima era tutto più bello, / la musica tra i rami / il vento tra i miei capelli / e nelle tue mani / protese / il Sole» (a 18).

28 «Quando scrivevo in ungherese ero melliflua, romantica, troppo letteraria» (Kristof 2011b).

fatto che lei avrebbe scritto sempre e comunque, sia se fosse rimasta in Ungheria sia se fosse stata accolta come rifugiata in un altro Paese e in un'altra lingua. Non si può invece dare per scontato che lei sarebbe inevitabilmente diventata una grande scrittrice nella sua madrelingua, oppure che avrebbe inevitabilmente espresso questo stesso tipo di straordinario translinguismo in un altro contesto esofonico. Il suo linguaggio oggettivo e perentorio nasce proprio nel campo di tensione, di attrito e di resistenza rispetto a quello specifico orizzonte linguistico e culturale francese e francofono, alla sua tradizione espressiva e immaginativa, nonché ai suoi tratti egemonici e condiscendenti, connessi alla politica culturale dell'assimilazionismo. Questa lingua è modellata dal carattere necessario e funzionale che ha assunto la voce esofona di Kristof nel momento in cui è stata sradicata e reinnestata in un ambiente espressivo autorevole ma gerarchico. Un ambiente al quale questa voce non ha voluto riconoscere alcuna subalternità, ma nel quale si è tuttavia situata innestandovi la propria differenza: anche questa è una storia di *homing* e di «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58).

CAPITOLO SESTO

LA MIA CASA È DOVE SONO DI IGIABA SCEGO. MAPPE E STORIE, MATRIE E DISMATRIE

6.1 APPARTENENZE E TRANSLINGUISMO

Igiaba Scego, madrelingua somala afro-italiana, è una scrittrice, saggista e giornalista translingue, che così parla di sé:

«Io, nera romana nata all'ospedale Regina Margherita», «somala d'origine e italiana per vocazione», «afro-italiana, una somala italiana», «africana d'Occidente», dall'«identità composita», di «seconda generazione», «vecchia italiana», «cittadina italiana nera» (Proto Pisani 2010: 429).

Raccontare le molte appartenenze di Scego significa rendere conto al tempo stesso di alcuni dei più rilevanti intrecci che legano la storia italiana alla storia somala; intrecci che la memoria collettiva italiana non ha ancora introiettato. Anche per contribuire a questa elaborazione, Scego ha scritto *La mia casa è dove sono*:¹ un'autobiografia dai tratti spiccatamente linguistici. Il *memoir*, pubblicato nel 2010, ha ricevuto nel 2011 il Premio Mondello. Più in generale, l'intera scrittura creativa di Scego – tra romanzi, racconti e saggi – gravita intorno alle lacune della memoria storica postcoloniale. In questo paragrafo, ricostruisco quindi alcuni aspetti della vita di Scego a partire dalla storia simultanea – italiana e somala, privata e pubblica, individuale e familiare – narrata nel suo *memoir*.

Figlia della diaspora somala, Igiaba Scego nasce a Roma nel 1974. Nel 1969, i suoi genitori sono fuggiti da Mogadiscio, capitale della Somalia, in seguito al colpo di Stato del generale Siad Barre e si sono rifugiati in Italia. Il padre di Igiaba, Ali Omar Scego è infatti uno dei ministri del Governo democratico somalo deposto da Barre e, per questa ragione, viene bandito dal proprio Paese durante l'intera dittatura socialista di Barre (1969-1991). I suoi familiari non sono invece banditi dal Paese e quindi Igiaba – nata e cresciuta a Roma – mantiene comunque forti contatti con la Somalia, dove da bambina, fino alla prima media, trascorre tutti i

1 D'ora in avanti *La mia casa è dove sono* (Scego 2012) verrà citato nel corpo del testo con la sigla cds.

mesi estivi. A undici anni, inoltre, vive a Mogadiscio per un anno e mezzo, accolta nella «casa di famiglia, grande e piena di sole» (Scego 2005: 4).

Dopo la deposizione di Siad Barre (1991), la Somalia precipita nella guerra civile tra clan tribali e milizie islamiche. In seguito al collasso dell'economia e dello Stato (Guglielmo 2013: 53-56) si avvia la diaspora dei somali dalla propria nazione, che dura tuttora. Come si racconta in *Trastevere*, sesto capitolo del *memoir*, la madre di Igiaba allo scoppio della guerra civile si trova nella capitale somala, dove rimane intrappolata per due anni senza poter dare sue notizie (cds 113-123). Come tutta la sua famiglia, Igiaba non ha mai più potuto fare ritorno nella grande casa di Mogadiscio.

L'Italia non entra però nella vita della famiglia Scego solo a partire dal 1969, quando cioè Ali Omar Scego sceglie di andare in esilio a Roma. Molto prima che Igiaba nascesse, la vita della famiglia era già intrecciata con la storia coloniale e postcoloniale italo-somala. La Somalia è infatti colonia italiana a partire dal 1905, anche se l'occupazione territoriale vera e propria avviene durante il ventennio fascista (1922-1943). Un punto di snodo importante è la Guerra di Etiopia (1935-1936), vinta dall'Italia facendo uso di mezzi disumani come le armi chimiche, le torture dei resistenti etiopi e le stragi di civili (Del Boca 1996). Tra il 1936 e il 1941, la Somalia entra a far parte dell'Africa Orientale Italiana (AOI), insieme a Etiopia ed Eritrea. Il quarto capitolo del *memoir*, *La stele di Axum*, racconta che, in questi anni, il nonno di Igiaba – Omar Scego – è il traduttore dei più alti rappresentanti del regime fascista italiano, e tra questi anche del feroce Governatore della Somalia Rodolfo Graziani. Negli anni seguenti, sarà promotore dell'indipendenza somala, ministro della Somalia democratica e «figura molto stimata del panorama politico del paese» (cds 89, 69-90; cfr. 6.3).

Nel 1950, nove anni dopo la fine del proprio dominio coloniale nel Corno d'Africa (1941), l'Italia riceve dall'Onu l'Amministrazione fiduciaria della Somalia, il cui compito consiste nel gestire la transizione della Somalia verso la democrazia durante il decennio 1950-1960. Si tratta di un incarico di marca assimilazionista e neocolonialista (Guglielmo 2013: 19-20). Per un verso, il presupposto assimilazionista dell'Amministrazione fiduciaria è quello di una condiscendente esportazione della democrazia occidentale tra i popoli immaturi. Per l'altro, questo ruolo di garante della democrazia viene esercitato dall'Italia e cioè dalla nazione che appena nove anni prima aveva concluso quattro decenni di colonialismo, e dunque di regime antidemocratico, in quell'area del mondo. Al di là infatti della natura strutturalmente predatoria di ogni colonialismo, tra il 1935 e il 1941 l'Italia è stata responsabile in tutto il Corno d'Africa di stragi efferate, di pratiche militari disumane e di una segregazione razziale estrema (Del Boca 1996; Forgacs 2014: 120-135). La contraddizione tra l'Amministrazione fiduciaria e la violenza coloniale è così sottolineata da Scego:

Dell'esercito di emergenza che venne spedito in Somalia, esercito che doveva insegnare ai somali l'ordine pubblico, molti membri erano veterani della guerra d'Etiopia. Gente che aveva massacrato etiopi nella valle del Faf veniva mandata in quell'antico impero a insegnare la libertà repubblicana (cds 49).

Dal decennio dell'Amministrazione fiduciaria, discende un altro intreccio tra la famiglia Scego e la storia postcoloniale italo-somala. Il padre di Igiaba è infatti parte della *élite* politica nazionale, che nel 1960 prende la guida della neo-battezzata Repubblica Somala. Nel decennio precedente (1950-1960), grazie alle sue capacità viene selezionato per partecipare a Roma a diversi corsi sui fondamenti della democrazia liberale, che l'Italia organizza per assolvere al suo ruolo di guida decennale della futura Repubblica Somala. Verso la fine degli anni Cinquanta, durante uno di questi ultimi viaggi di formazione, Alì Omar Scego assiste con altri due amici somali a un concerto di Nat King Cole al teatro Sistina. Pur essendo miope, il famoso jazzista intravede il terzetto nel loggione in mezzo alla «bianchezza» (Romeo 2014: 211) della maggioranza. Per esprimere loro la propria «solidarietà nera» (cds 56) di afroamericano, invita quindi i tre amici a sedere in platea nei posti d'onore. L'episodio convince Alì Omar Scego che Roma ha un potere magico e benigno su di lui e si ripromette di fare riferimento a questa città, in caso di bisogno. Purtroppo, questa remota ipotesi si traduce in realtà nel 1969, in seguito al colpo di Stato di Barre. Scego diventa un rifugiato politico e si stabilisce a Roma, dove cinque anni dopo nasce la figlia Igiaba. Per questa ragione, *Teatro Sistina* – il secondo capitolo della *Mia casa è dove sono* – apre con la seguente affermazione: «Io e i miei piedi siamo nati a Roma perché mio padre si è innamorato della voce di Nat King Cole» (cds 39).

Questi intrecci somalo-italiani servono anche a inquadrare la specifica qualità del translinguismo di Igiaba Scego, che si colloca nella cornice postcoloniale delle poliglossie (2.I.5). Per un verso, infatti, la madrelingua è il somalo, parlato a casa e nei vasti rami paterni e materni della famiglia, mentre l'italiano è la lingua della vita scolastica e delle amicizie. La dinamica complessiva è quella della «scissione»:

Io sono nata a Roma da genitori somali e da subitissimo ho avuto questa scissione, perché a casa vivevo la cultura somala e la religione islamica, parlavo il somalo, mangiavo il cibo somalo. Però fuori entravo in contatto con la realtà italiana, con la scuola, la televisione, gli amici. Questa scissione faceva parte della mia vita ed è chiaro che questa esperienza sia poi passata nella mia scrittura (Scego 2004).

Per l'altro, però, l'italiano non è solo la lingua appresa a Roma a partire dalla scuola. Esso è anche la lingua coloniale che in Somalia è stata insegnata ben oltre la fine dell'AOI, fino agli anni Settanta. Per Scego, il suo uso letterario è anche «una presa di coscienza postcoloniale»:

Uso la lingua che è stata imposta ai miei antenati con la forza e con la mia identità italiana la trasformo in un luogo di pace, non più in un'imposizione coloniale (Scego 2015: 53).

Scego sente quindi parlare questa lingua anche durante le estati della sua infanzia a Mogadiscio: la vede diffusa dai cinema, la ritrova nelle insegne di ristoranti e teatri, nei programmi scolastici dei fratelli e dei cugini. La lingua italiana sarà anche un tessuto unificante della diaspora somala, avvenuta a partire dal 1991:

Mia cugina vive a Roma, ma i suoi compagni di scuola, a causa della guerra civile somala scoppiata nel 1991, risiedono ai quattro angoli della terra da Sidney a Kuala Lumpur. Come comunicare? Quale lingua usare? La scelta è caduta sull'italiano perché era la lingua della loro scuola, era la lingua usata dai professori, dei loro testi ed era anche la lingua che usavano durante la ricreazione. Insomma, nella scuola di mia cugina, come in molte scuole di Mogadiscio dell'epoca, l'italiano era la lingua regina (ibidem).

Proprio perché l'italiano di Scego fa parte di un contesto postcoloniale di poliglossia, esso rientra in un plurilinguismo familiare nel quale al somalo e all'italiano si intrecciano il bravano, cioè il dialetto somalo madrelingua del padre, e l'arabo classico, lingua della pratica musulmana familiare (Scego 2015: 52-53; cfr. 6.3). E tuttavia, tra queste lingue, l'italiano ha un primato assoluto, su cui Scego insiste:

La lingua della scrittura [...] rimane solo ed esclusivamente l'italiano. Non potrei scrivere in nessuna altra lingua. È la lingua che amo e che mi fa sentire a casa. Sento una vicinanza con la sua musicalità, sento che solo con lei posso esprimere ciò che sento dentro. L'italiano è una lingua del sentimento, delle emozioni, dei ricordi perduti e di quelli ritrovati (ivi: 52).

6.2 L'HOMING: EPIGRAFE, TITOLO E STRUTTURA DEL MEMOIR

Verso la fine del secondo capitolo di questo libro (2.II.2), ho evocato a proposito del translinguismo italiano le parole di Nurrudin Farah. Scrittore e saggista translingue somalo-inglese, Farah – esiliato da Siad Barre nel 1976 – è un protagonista di spicco della diaspora somala. Quelle stesse parole di Farah sono citate in senso letterale nella seconda epigrafe² del *memoir* di Scego, laddove io le ho scoperte per la prima volta: «ho preso dimora in un territorio dai confini incerti che sono solito definire il paese della mia immaginazione» (Farah in cds). Esse si pongono quindi come chiave di lettura dell'opera e della vita di Scego. Questa frase in epigrafe fa parte di una ricerca di Farah sui rifugiati somali, pubblicata all'inizio del nuovo millennio: *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora* (2000).

Il nesso tra Scego e Farah è già di per sé eloquente di un movimento transnazionale dei translinguismi, della loro capacità di abitare uno spazio intermedio ma anche di radicarsi, simultaneamente, nella storia e nella forza espressiva di linguaggi elettivi diversi – l'inglese per Farah e l'italiano per Scego –, facendone la propria casa. Lo spazio intermedio condiviso da Farah e Scego è quello dell'*homing*. È l'idea cioè che la creatività narrativa possa in parte ricostruire un'appartenenza, per altri versi minacciata da drammatici eventi geopolitici come pure dall'oblio e dalla rimozione del trauma. Poiché si tratta di un concetto centrale per questa mia ricerca, riporto l'intero brano di Farah:

2 La prima epigrafe è «Alla Somalia, / ovunque / essa / sia» (cds).

For various reasons [...], it seems appropriate to mention that for a little under twenty five years I have dwelted in the dubious details of a territory I often refer to as the country of my imagination. I find it daunting to attempt to explain or elaborate why I've had to weave a country out of the intricate web of a need, why I've felt that the construction of this country was necessary through a score of troubled years (Farah 2000: 48).³

Di questo splendido brano, vanno sottolineati quattro aspetti, che poi troveremo diversamente elaborati anche nel discorso di Scego: l'*homing* come dimora magmatica e variabile e come «paese della [...] immaginazione»; l'artigianalità di questo *homing* immaginativo, cui rimandano le metafore dell'intreccio e della tessitura; l'elemento di necessità profonda di tale trama; e infine la storia del retroscena emotivo all'origine del Paese immaginario. Quest'ultimo elemento va considerato come un tratto ibrido e volutamente sconfinante della narrazione di Farah. Pur ponendosi apparentemente come una ricerca di tipo etno-antropologico sui rifugiati somali, il testo intreccia le interviste ai connazionali in esilio dopo la guerra civile del 1991 con i resoconti e i pensieri di una vita nomade – quella dello stesso Nurrudin – tra il Kenya, l'Italia, la Svizzera e la Svezia.

In modo analogo, Scego costruisce nel primo capitolo del *memoir* una fenomenologia della diaspora somala, presentandosi come una sua rappresentante anomala, maggiormente segnata dallo sradicamento. Mentre gli altri sette capitoli hanno come duplice e simultaneo scenario l'Italia e la Somalia, il primo è ambientato a Manchester, a Barack Street, nell'appartamento di Abdulcadir Scego, fratello di Igiaba, e della famiglia di lui. Il primo interno domestico del *memoir* è quindi uno spazio transnazionale. La famiglia è infatti riunita per un pranzo domenicale, che mette insieme persone provenienti da Paesi diversi specificandosi quindi anche come una riunione di una comunità diasporica. Igiaba e sua madre, Kadija Hussein, sono cittadine italiane; il cugino O. – con la sola iniziale, a protezione della sua identità – è un rifugiato di secondo grado, in quanto cittadino finlandese fuggito dalle persecuzioni razziste sofferte in quel Paese e re-insediatosi in Inghilterra; Abdulcadir, la moglie Nura e il loro figlio Mohamed Deq sono invece gli ospiti inglesi, residenti a Manchester con passaporto britannico.

Il «disegno» che riproduce la «terra che non c'è» è una mappa di Mogadiscio. La famiglia si diverte a ricostruire questa mappa riscattando in questo modo una profonda malinconia, scaturita da una domanda. Alla fine del pranzo, Scego si chiede e chiede a tutti in quale cimitero di Mogadiscio sia sepolta la loro nonna (cds 21). Un

3 Propongo qui una mia traduzione, dal momento che quella edita (Farah 2003: 81) è in alcuni punti a mio parere troppo discordante dall'originale: «Per vari motivi [...], mi sembra opportuno ricordare che per quasi venticinque anni ho preso dimora fra gli incerti particolari di un territorio che sono solito definire il paese della mia immaginazione. Sarebbe arduo tentare di spiegare o elaborare perché ho dovuto tessere un paese con il complicato intreccio di un bisogno, perché ho sentito che la costruzione di questo paese era necessaria attraverso una ventina di anni travagliati».

dubbio che in famiglie dalla residenza stabile e consolidata nei decenni troverebbe risposta in pochi minuti. Ma la diaspora implica appunto l'impossibilità di onorare le tombe dei propri morti e dunque implica anche l'incertezza sul cimitero in cui essi effettivamente si trovano: «è in questa *saudade* di esiliati dalla propria madre terra che ha uno dei suoi inizi questa storia» (cds 15). Per esorcizzare questa *saudade*, nasce il desiderio collettivo di disegnare Mogadiscio, dando così vita – secondo la metafora di Farah – a un paese dell'immaginazione. La mappa emerge quindi come grande rito di appartenenza collettiva:

Disegnavamo Maka al Mukarama perché i nostri ricordi stavano sbiadendo. La nostra città era morta dopo la guerra civile; i monumenti distrutti, le strade squarciate, le coscienze sporcate. Avevamo bisogno di quel disegno, di quella città di carta per sopravvivere (cds 23-24).

Esistono tuttavia sradicamenti di vario grado. Così come Farah è doppiamente estraneo, perché è stato bandito dalla Somalia nel 1976, e quindi sedici anni prima che cominciasse la grande diaspora collettiva dei suoi connazionali, allo stesso modo Scego si percepisce come meno somala degli altri, che pure sentono già di avere a loro volta perduto la memoria di alcuni legami certi (come il luogo di una sepoltura). Nel ricostruire la mappa, Scego ha infatti meno memorie, meno nozioni, meno certezze, perché è nata e vissuta a Roma e presenta tutti i tratti di ibridità (Bhabha 2001: 22; cfr. 2.II.2) della seconda generazione (cfr. 1.8). Come ho già spiegato nel primo paragrafo di questo capitolo (6.1), ha trascorso nella capitale somala tutte le estati della propria infanzia, e vi ha inoltre vissuto per un anno e mezzo di residenza continuativa. È stata quindi a lungo a Mogadiscio. Ma non abbastanza, quando gli esili lacerano le identità e sbiadiscono le memorie:

Mi dovevo sforzare per ricordare quelle strade, viste con gli occhi da bambina. Mi dovevo sforzare per quel figlio che un giorno sognavo di avere. Facevo liste. Venivo inondata da sensazioni strane (cds 29).

L'imbarazzo, la vergogna, le simulazioni che Scego mette in atto per nascondere le proprie carenze durante la composizione della mappa sono un tipico esempio di «estraneità al domestico» (Bhabha 2001: 22; cfr. 2.II.3). Nella parte finale del capitolo, Scego rievoca le proprie estati a Mogadiscio e autodefinisce così la propria condizione ibrida:

Ero sotterranea. Nascosta. Mi atteggiavo talvolta a ospite talvolta a paesana. Giocavo più ruoli: ero terzino e centravanti; un'africana e un'europea.

Questa condizione «sotterranea, nascosta» è l'avvio narrativo e psichico del *memoir*. Scego non riesce infatti a rivendicare immediatamente e apertamente la propria appartenenza simultanea a due Paesi e a due città: la Somalia e l'Italia, Mogadiscio e Roma. Alla fine del rito di appartenenza collettivo, arriva infine la domanda che

svela la sua «estraneità al domestico» e a quello stesso rito. Deq le chiede: «È la tua città, zia Igiaba?» (cds 31). Prima che Scego possa rispondere, viene scavalcata dalla propria madre, che entra così in scena come l'ispiratrice simbolica della rimappatura del *memoir* nei capitoli successivi (cfr. 6.5):

Decisamente no. Quella sulla mappa non è la tua città. Non puoi mentire al bambino. [...] Devi completare la mappa. Manchi tu là dentro (cds 32).

Il contraccolpo di Igiaba è violento, come segnala anche la spezzatura grafica in frasi brevi, emotivamente sincopate:

L'ultima frase era un pugno in pieno volto.

[...] Perché mi succedeva questo?

Sono cosa? Sono chi?

Sono nera e italiana.

Ma sono anche somala e nera.

Allora sono afroitaliana? Italoafricana? Seconda generazione? Incerta generazione? *Meel kale*? Un fastidio? Nera saracena? Sporca negra?

La spiazzante presa di posizione della madre apre quindi la questione di una tessitura urgente e necessaria. Come per Farah, anche per Scego diventa vitale costruire uno spazio dell'immaginazione all'interno del quale dare senso al proprio *homing*. Un bisogno di «cittadinanza affettiva» (Parati 2017: 14, 170) inscritto nel titolo stesso del *memoir*, *La mia casa è dove sono*. Mesi dopo, a Roma, arriva finalmente la risposta alla domanda di Deq. Recuperando la mappa sgualcita e sovrapponendo ai luoghi di Mogadiscio dei post-it con i nomi di alcuni luoghi di Roma, rilevanti per la storia privata, familiare e pubblica di Igiaba, emerge finalmente l'*homing*.

Da quei post-it hanno origine infatti gli altri sette capitoli in cui è diviso il *memoir*. Essi sono ambientati – come già anticipavo – in spazi romani, cui rinviano anche sei titoli su sette: *Teatro Sistina*, *Piazza Santa Maria sopra Minerva*, *La stele di Axum*, *Stazione Termini*, *Trastevere*, *Stadio Olimpico*. Pur non contenendo un toponimo o un monumento della Capitale italiana nel titolo, l'ottavo e ultimo capitolo – *Essere italiano per me* – ha come suo centro di gravità una classe elementare romana: quella di Igiaba bambina. Ricostruendo alcune tappe della propria vita in quella classe, Scego narra di come l'alleanza tra una maestra sensibile – seppure inevitabilmente impreparata, in quegli anni, a gestire una classe multiculturale – e una madre nomade e analfabeta, portatrice dell'orgoglio delle cantastorie, abbia salvato quella bambina da un grave isolamento. È un capitolo esemplare sull'urgenza di pratiche scolastiche del translanguaging.

Nell'artigianalità della mappa si nasconde un'importante simbologia: i post-it sono infatti l'equivalente cartaceo dei piedi e cioè dell'erranza di Scego tra i due mondi:

Lo sguardo distratto si posò sulle mie estremità inferiori e fu rivelatore. Solo allora capii con chiarezza cosa fare con la mappa (cds 34).

Come i piedi, i post-it sono ciò che consente di completare la mappa di una famiglia diasporica facendo però spiccare al suo interno una appartenenza fatta anche di alterità. Igiaba crea così una tessitura polifonica di storie e con essa una straordinaria macchina narrativa corale. Come per Farah, lo *storytelling* è la capacità di evocare mondi e di intrecciare destini per rivendicare un'appartenenza narrativa: un riconoscimento verso l'*homing* dei tessuti narrativi, verso la loro artigianalità. Nel *memoir*, quell'intreccio nato dall'urgenza crea trame che ricuciono le lacerazioni dei mondi attraverso le simmetrie dell'universo magico. Il *memoir* esordisce con l'*incipit* delle fiabe somale, in versione bilingue: «*Sheeko sheeko sheeko xariir... // Storia storia o storia di seta...*» (cds 11). Questo plurilinguismo ci fa immediatamente entrare nell'universo di «un fluido italiano neostandard che a tratti sa coscientemente scivolare nel substandard della colloquialità disinibita, [...] cui fa però da contrappeso una presenza molto corposa, nel lessico, degli elementi somali» (Cartago 2018: 228).⁴ Il riconoscimento narrativo di sé come *storyteller* diventa indispensabile per chi – come Scego, e come tutti coloro che vengono da migrazioni, diaspore o erranze individuali e familiari – non può rispondere con un toponimo definitivo alla domanda sulla sepoltura della propria nonna o sulla propria città di origine. Tanto meno, Scego potrà dire di parlare una sola lingua oppure di appartenere a una sola nazione. A chi da diversi fronti chiede, infine, risposte univoche sull'identità, Scego potrà rispondere solo così: «alla fine sono solo la mia storia. Sono io e i miei piedi» (cds 34).

«Il sé narrabile» (Cavarero 1997: 174) e translingue dello *storytelling* diventa così un'alternativa importante a tutte le forme di fissazione identitaria. Proprio come il Cardinale in un racconto di Isak Dinesen/Karen Blixen (*The Cardinal's First Tale*),⁵ alla domanda «chi sei?», Scego replica nel capitolo finale del *memoir*: «risponderò con una regola classica: racconterò una storia» (cds 160). Per un verso, la citazione è un omaggio a un'altra scrittrice translingue (cfr. 2.II.7, punto XII), la cui identità poliforme è sdoppiata nella firma autoriale anglofona (Isak Dinesen; cfr. 2.II.7, punto I) e in quella madrelingua danese (Karen Blixen). Per l'altro, l'omaggio ha origine

4 Importanti ricognizioni linguistiche sull'italiano plurilingue di Scego si trovano anche in Groppaldi 2014 e Buroni 2019.

5 «“Who are you?” the lady in black asked Cardinal Salviati. [...] “I beg you to answer my question. Who are you?” “Madame”, said the Cardinal after a long pause “[...] I’m beginning to take an interest in your question: allow me, then, in order to save my modesty, to answer you in the classic manner, and to tell you a story”» (Dinesen 1957: 3-4); «“Chi siete voi?” domandò al Cardinale Salviati la signora in nero. [...] “Vi prego di rispondere alla mia domanda. Chi siete voi?” “Madame,” disse il Cardinale dopo un lungo silenzio “[...] comincio a provare un certo interesse per la vostra domanda: consentitemi dunque, per salvare la mia modestia, di rispondervi secondo la regola classica: raccontandovi una storia”» (Blixen 1982: 13-15).

soprattutto dal fatto che Dinesen/Blixen, fonda la propria poetica translingue sulla narratività delle storie, che – come dichiara il Cardinale nel già citato racconto – sono essenziali alla sopravvivenza umana quanto l’acqua: «stories have been told as long as speech has existed, and *sans* stories the human race would have perished, as it would have perished *sans* water» (Dinesen 1957: 18).⁶ Come ha sottolineato Adriana Cavarero, «il sé narrabile si costituisce pienamente nel racconto della sua storia, ossia nel disegno di una vita che solo il racconto raffigura» (1997: 177).

Attraverso questa genealogia di *storytelling* translingue,⁷ Scego rivendica la forma consistente e tuttavia plurale e magmatica del proprio *memoir*.

Io ho provato qui a raccontare brandelli della mia storia. Dei miei percorsi. Brandelli perché la memoria è selettiva. Brandelli perché la memoria è come uno specchio frantumato. Non possiamo né dobbiamo rincollare i pezzi. Non dobbiamo fare la bella copia, ordinarli, pulirli da ogni imperfezione. La memoria è uno scarabocchio (cds 160).

Soggettivo e oggettivo convergono quindi in questa forma dei ricordi transgenerazionali, che intercetta il modo in cui le loro tracce persistono e modellano la vita delle persone (cfr. 2.I.8). Rilanciando le categorie di Cavarero (1997), si può quindi dire che il sé di Scego diventa narrabile perché è relazionale, perché si racconta raccontando il modo in cui la memoria e la «postmemoria» (Hirsch 2012: 5-6) entrano in relazione con una coraltà di destini e di relazioni umane.

6.3 GLI SPETTRI DEL TRAUMA STORICO, GLI ARCHIVI DEL MALE E IL TRADUTTORE

Nel momento in cui la mappa di Scego racconta uno spazio della città di Roma, essa rivela simultaneamente il cortocircuito tra questo e un altro contesto: tra la storia italiana e quella somala, tra la responsabilità storica di un popolo colonizzatore e il destino di un popolo che ha invece subito la violenza di quella colonizzazione. La mappa fa emergere «il ruolo trasformativo delle geografie affettive» (Parati 2017: 158):

La mia mappa è lo specchio di questi anni di cambiamenti. Non è una mappa coerente. È centro, ma anche periferia. È Roma, ma anche Mogadiscio. È Igiaba, ma siete anche voi (cds 161).

Un esempio emblematico di questa saldatura tra tempi e spazi lontani viene dal

6 «Le storie si raccontano da quando esiste il dono della favella, e priva di storie la razza umana sarebbe perita, come sarebbe perita priva d’acqua» (ivi: 35).

7 «For within our whole universe the story only has authority to answer that cry of hearth of its characters, that one cry of heart of each of them: “*Who am I?*”» (Dinesen 1957: 20); «In tutto il nostro universo la storia soltanto ha l’autorità di rispondere a quel grido del cuore dei suoi personaggi, quell’unico grido del cuore di ciascuno di loro: “*Chi sono io?*”» (Blixen 1982: 38).

quarto capitolo del *memoir*, *La stele di Axum*. Tra il 1937 e il 2002, al centro di Piazza di Porta Capena, a Roma, si ergeva con i suoi ventiquattro metri di altezza la stele di Axum: «una colonna sepolcrale» (cds 78) in pietra a sezione rettangolare, razzata dai fascisti durante la Guerra di Etiopia e collocata nella piazza romana come «bottino di guerra» (cds 75) del colonialismo italiano. La predazione di quella specifica stele e la sua collocazione nello spazio romano erano altamente simboliche. Nella cultura etiope, la stele di Axum è infatti collegata alla tradizione mitografica connessa alla Regina di Saba, e ha quindi un enorme valore simbolico per «un'area vasta che va dall'Africa orientale allo Yemen» (cds 77). Per un verso, quindi, la predazione fascista della stele era una forma di violenza simbolica particolarmente estrema. Per l'altro, altrettanto violenta sul piano dell'epistemologia colonialista era la sua collocazione in quello specifico luogo di Roma. Un maestoso edificio modernista avrebbe infatti dovuto ospitare il Ministero dell'Africa italiana. I lavori di costruzione vengono avviati un anno dopo l'arrivo della stele, nel 1938, ma si concludono di fatto solo dopo la Seconda Guerra mondiale, facendo sì che l'edificio sia invece adibito a sede della Fao. Nel 1937, l'obelisco venne appunto collocato di fronte al futuro Ministero, a segnalare in modo scenografico e incontrovertibile la supremazia del colonialismo italiano su un intero universo di alterità dominate. Ma la stele – come commenta Scego nel *memoir* – «non era felice»:

Gli italiani l'avevano strappata alla sua terra. L'avevano stuprata, l'avevano rinchiusa. Era di fatto una prigioniera politica. Costretta suo malgrado a servire un padrone rozzo e arrogante. Povera stele, lei che era abituata a servire ben altri padroni, ora le toccava piegarsi a Benito Mussolini e alle sue ansie imperiali (cds 76).

Dopo molte controversie e resistenze (Santi 2014), nel 2002 l'Italia ha restituito la stele all'Etiopia, che nel 2008 l'ha ricomposta e ri-eretta nella città sacra di Axum, dichiarata dall'Unesco Patrimonio dell'Umanità.

Nella parte introduttiva del quarto capitolo del *memoir*, intitolato appunto *La stele di Axum*, Scego introduce lo spazio svuotato di Piazza di Porta Capena e rievoca la cerimonia di restituzione della stele tenutasi nella città sacra etiope il 4 settembre 2008. Il brano – qui di seguito riportato – è in corsivo, perché fa parte del prologo con cui Scego introduce i capitoli toponomastici del *memoir* (dal secondo al settimo, quindi), valorizzando la sintesi simbolica implicita in questa sezione introduttiva anche con questa scelta grafica. In questi sei capitoli, ogni prologo associa il luogo che verrà narrato nel capitolo con una immagine, che è in questo caso la figura geometrica polisemica del cerchio:

Oggi in quel posto non c'è niente. C'è il nulla. Avanzo cieca in questo abisso. Le macchine per non perdersi d'animo fanno un girotondo intorno a quel vuoto. Ogni volta che ci passo penso che quel luogo meriterebbe di essere riempito di senso. Al centro di questa piazza non molto tempo fa c'era una stele. Ora è stata restituita ai legittimi proprietari. [...] La stele, conosciuta come stele di Axum, si ergeva maestosa al centro della piazza, dove era stata collocata come bottino di guerra, il 28 ottobre del 1937.

[...] Quando anni dopo la stele è riuscita a tornare a casa sua, c'è stata una grande festa. [...] Quando il telo che la ricopriva è caduto la gente ha trattenuto il fiato. Le trentamila persone accorse per l'evento hanno trattenuto il respiro tutte insieme. Nella mappa segno un cerchio. Dentro il cerchio il silenzio. Il suggello più bello. La festa migliore (cds 75).

La figura geometrica del cerchio è duplice, così come d'altronde è sdoppiato lo spazio. Alla piazza romana fa infatti da contrappunto lo spazio cerimoniale di Axum. Al ritorno riparatore della stele e al cerchio metafisico del «silenzio» – «suggello» di una Storia etiope finora assordata dalle urla dei propri martiri assassinati, gasati, torturati durante e dopo la feroce conquista italiana del 1935 – si contrappone lo sgangherato «girotondo» di macchine romane strombazzanti: un troppo pieno, associato a metafore di vacuità disgregata («il nulla») e sprofondata (l'«abisso»). Nella dinamica tra i due spazi e i due cerchi, Scego sembra trovarsi in quello romano: lei è là, io narrato che cammina in questo vuoto nel quale «avanza cieca», mentre ciò che le dovrebbe appartenere – lo spazio della cerimonia riparatrice – si trova altrove, in un luogo che lei ricostruisce attraverso i resoconti orali («mi hanno raccontato»), con tecnica da cantastorie. Ma in realtà lei è nel punto della piazza in cui un tempo era la stele: l'«abisso» è là; ed è nel punto di sutura tra il presente e il passato, tra Roma e Axum; è in un «Terzo spazio» (Bhabha 2001: 58). Secondo Bhabha (cfr 2.II.3), le persone ibride sono in grado di intercettare questi spazi di confine, che sono anche logiche alternative ai dualismi. A causa della propria storia familiare diasporica, della propria appartenenza alla seconda generazione italio-africana (cfr. 1.8), e della propria creatività narrativa e femminile, Scego è una di queste persone.

Il «Terzo Spazio» nasce in questo capitolo dal cortocircuito tra la Grande Storia e la storia familiare, chiamata in causa da Scego attraverso due fotografie, che possono essere potenti catalizzatori iconici dell'indicibile del trauma (Wehling-Giorgi 2022a e 2022b). Le due fotografie in questione sono quelle in bianco e nero del nonno, Omar Scego, e dello zio, Osman Omar Scego: «un signore quasi bianco con il turbante, [...] un giovane con giacca e cravatta dall'aria elegante» (cds 80).

Nel mio piccolo, nella mia geografia personale, piazza di Porta Capena è legata al viso di due uomini, alle loro storie, ai lasciti indiretti che mi hanno trasmesso senza saperlo.

Il primo si chiamava Omar Scego, era mio nonno. Il secondo si chiamava Osman Omar Scego ed era mio zio. Di loro ho visto solo fotografie in bianco e nero. Stessa fronte ampia, stesso sguardo sicuro. La piazza con il suo vuoto, orfana della stele, mi ha sempre ricordato la loro assenza nella mia vita. Ma anche la loro forte presenza. [...] Io e loro legati da uno scatto, da un clic di una macchina fotografica di altri tempi. Fin da piccola i loro volti fissi nei miei occhi sono stati il più bell'atto d'amore possibile (cds 79).

Entrambi mai conosciuti da Igiaba, perché morti prima della sua nascita («quando ancora il pensiero di me non era nell'aria» ibidem), i due parenti sono estremamente presenti nella costruzione identitaria e affettiva della famiglia Scego. A questo «lascito indiretto», la voce narrante di Scego rimanda attraverso una rifrazione di sguardi tra

il cartaceo e il corporeo, tra i due morti e lei viva, tra il bianco e nero e i colori del tempo presente. Questa rifrazione emerge attraverso un linguaggio consapevolmente carico di affetto: «fin da piccola i loro volti fissi nei miei occhi sono stati il più bell'atto d'amore possibile». La loro assenza è associata alla figura geometrica polisemica del cerchio: la piazza «orfana», svuotata della stele, è assimilata da Scego alla sua vita, privata di questi parenti e della vita originaria somala cui entrambi sono collegati. Riprendendo le categorie di Freud (cfr. 1.1) e di Derrida (cfr. 1.3 e 1.4), il nonno e lo zio si presentano come freudiane «azioni differite». Figure della spettralità positiva e affettiva, parte di un ampio repertorio fantasmatico del mondo migratorio postcoloniale (Bond 2018: 197-232), i due parenti disturbano le rimozioni di cui parla la Piazza svuotata di significato e riempita di rumore assordante.

Bhabha ci mette tuttavia anche in guardia contro la facile nostalgia verso le origini, quando sono rappresentate come tradizioni pure e incorrotte. A questo rinviano le storie del nonno e dello zio: due lari ritornanti sulla scena della Grande Storia, evocati da parole che sono difficili da pronunciare; parole della voce narrante che sanno stare sulla linea d'ombra tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato. Il nonno di Igiaba era infatti un traduttore tra la lingua somala e quella italiana. Per un certo periodo, è stato il mediatore linguistico di Rodolfo Graziani. Viceré d'Etiopia e governatore della Somalia, il generale Graziani era già all'epoca considerato il responsabile di innumerevoli crimini di guerra in Libia, Etiopia e Somalia. Sin dagli anni Venti e dalla repressione della resistenza libica, l'uso indiscriminato dei gas chimici e le stragi di civili – come quella dei duemila etiopi tra fedeli, monaci e diaconi all'interno del monastero cristiano di Debre Libanos, avvenuta nel 1937 – gli valsero il soprannome di «macellaio del Fezzan» (Borruso 2020).

Sappiamo ormai quanta importanza abbia nel panorama delle posture translingui il posizionamento traduttologico (cfr. 2.I.7 e 2.I.8). Sappiamo inoltre che in questo *memoir* Scego risponde alla domanda «chi sei tu?» raccontando una storia corale (6.2). La storia del nonno è quindi anche un posizionamento di Scego verso la complessità del proprio stesso translinguismo e della propria genealogia translingue postcoloniale (cfr. 2.I.5).

Scego si sofferma a lungo sulla specifica postura traduttologica del nonno, che non si limitava a farsi strumento delle decisioni di Graziani ma imprimeva alla voce e al discorso l'intensità del proprio carisma:

Il nonno è sempre stato uno che non dava solo la voce, ma anche l'anima a quello che traduceva. Cercava di usare gli stessi toni e di essere fedele all'originale, anche se si trattava di un gerarca fascista (cds 87).

La traduzione è dunque una forma di terribile mimetismo, ma anche una forma di sopravvivenza, su cui Scego ritorna anche in *Adua* (Buroni 2019: 63, 66-69, 94-97):

Il nonno aveva capito che tradurre era la chiave per poter sopravvivere in quel paese soggiogato. Di certo capiva i bianchi e i neri più di chiunque altro. Non era facile stare in equilibrio tra sfruttatori e

sfruttati.

La natura liminale e perturbante del nonno sembra d'altronde inscritta anche nella sua bianchezza:

Il nonno era davvero tanto bianco, troppo bianco. [...] Il bianco della sua pelle mi ha posto questi interrogativi irrisolvibili. Il bianco di quella pelle metteva in crisi la costruzione che mi ero fatta della mia fiera identità africana. Nessuno è puro a questo mondo. Non siamo mai solo neri o solo bianchi. Siamo il frutto di un incontro o di uno scontro. Siamo crocevia, punti di passaggio, ponti. Siamo mobili (cds 80-81).

Omar Scego porta la categoria dell'«estraneità al domestico» (Bhabha 2001: 22) fino al suo limite più estremo, perché la perturbante bianchezza rinvia anche a qualcosa di ben più sconfinante. Un opportunismo, un tradimento, un'identificazione con l'aggressore ma anche, al tempo stesso, una resistenza, una dissimulazione strategica, un sostegno alla lotta al colonialismo, portata poi avanti come ministro e come padre di due ministri della Repubblica Somala (cds 89). Omar Scego incarna questa ambigua e contraddittoria zona grigia della «mimicry» («imitazione» Bhabha 2001: 123; cfr. 2.II.3), la mobile linea di confine tra la mimesi collaborazionista e il laboratorio della frontiera:

A volte la parabola della carriera umana e politica di mio nonno mi lasciano senza fiato. Era con il fascismo e contro il fascismo. Era dentro ed era fuori. Era vittima ed era carnefice. Mio nonno in qualche modo incarnava quello che Gloria Anzaldúa, una scrittrice chicana che venero, chiamava *herida abierta*, ferita aperta. Anche nonno è stato una ferita aperta dove il terzo mondo si incontra con il primo e sanguina. Quella ferita me la porto sul costato (cds 89).

L'immaginario translingue di Scego si trova iscritto nella frase finale di questo brano: «quella ferita me la porto sul costato». Si tratta di una potente immagine di sincretismo translingue. Il costato sanguinante di Scego, figlia di praticanti musulmani e quindi di una devozione familiare praticata nell'arabo classico del Corano,⁸ si designa infatti come metaforicamente cristologico. Rinviando creativamente alla terza piaga inflitta a Cristo sulla croce, quella inferta da un soldato romano con un colpo di lancia sul costato (Giovanni 19, 32-34), Scego esibisce il *pathos* della ferita storica dei colonizzati, la loro umanità contraddittoria e valorizza al tempo stesso la «postmemoria» (Hirsch 2012: 5-6) del proprio dolore.

La trasmissione transgenerazionale della postura traduttologica, con il suo campo di tensione tra colonizzatori e colonizzati, è una traccia incarnata sul corpo

8 «In casa poi avevamo un'altra lingua, quella della devozione. Siamo di religione musulmana e il Corano è da leggere in arabo, anche le preghiere sono in arabo. L'arabo del Corano è la *luqat-al-fusha*, l'arabo cosiddetto classico» (Scego 2015: 52).

di Scego, nei termini di una ferita che va curata ma anche rivendicata. Scego è una madrelingua somala italo-africana, che adotta la propria stessa lingua, la lingua italiana dei propri storici colonizzatori, per raccontare la sopravvivenza ambigua e creativa di un traduttore colonizzato, e per rivendicare questa sopravvivenza come una propria genealogia. Questa «cittadinanza affettiva» (Parati 2017: 170) consente a Scego di situarsi un «Terzo Spazio», nel quale amore e contestazione verso tutte le appartenenze possono convivere.

La ferita, che si riallaccia all'etimologia stessa della parola trauma (cfr. 1.1), ha poi un'ascendenza molto significativa. La collaborazione del nonno con l'aggressore è definita infatti anche «*herida abierta*»: una formula di Gloria Anzaldúa, cui Scego rivolge un esplicito omaggio potenziato dalla ripresa letterale («una ferita aperta dove il terzo mondo si incontra con il primo e sanguina» cds 89; «una *herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds» Anzaldúa 1987: 3).

Traducendo sul piano creativo e narrativo ciò che Bhabha ha poi sistematizzato sul piano critico, Anzaldúa si pone come l'ispiratrice della *Borderland/frontera*: questo il titolo translingue del suo saggio autobiografico anglo-ispánico, pubblicato nel 1987. Questo testo ibrido tra due lingue, tra le identità e i generi letterari, questa frontiera «nuova meticcia» (come recita e inverte il sottotitolo bilingue del libro: *The New Mestiza*) comincia proprio con l'immagine della «*herida abierta*». In questo caso, lo spazio di doloroso attrito è la frontiera fra gli Stati Uniti e il Messico: è la cultura *chicana* o messicano-americana nata in questo spazio liminale; sono le pratiche di *mimicry* contraddittoria, di sopravvivenza enigmatica e creativa, come quella del nonno di Igiaba; ed è anche infine un pezzo del confine globale fra il Nord e il Sud del mondo. Si trova quindi laddove due o più culture si toccano, insieme alle loro asimmetrie e disuguaglianze.

The US-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country – a border culture. Borders are set up to define the safe and the unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary (Anzaldúa 1987: 3).⁹

Oltre che dall'immaginario *chicano* del brano di Anzaldúa, dal quale questo rinvio cristologico è d'altronde assente, la tendenza a tradurre per immagini viene

9 «Il confine tra Stati Uniti e Messico *es una herida abierta* dove il Terzo Mondo si scontra con il primo e sanguina. E prima che si formi una cicatrice, la ferita torna a sanguinare, e dal sangue dei due mondi nasce un terzo paese – una cultura di confine. I confini sono stabiliti per definire quali posti sono sicuri e quali non lo sono, per separare *noi* da *loro*. Un confine è una linea divisoria, una striscia sottile lungo un margine ripido. Una terra di confine è un luogo vago e indefinito, creato dal residuo emotivo di un limite innaturale» (Anzaldúa 2000: 29).

anche dal somalo. Questo è un altro aspetto importante del sincretismo translingue di Scego:

Il mio somalo non è più una lingua sconfitta, ma una lingua che entra in dialogo e rinasce a nuova vita. Lo noto nella struttura concentrica delle frasi e soprattutto dal potere immaginifico della lingua somala che spinge il mio italiano a parlare per immagini. Sono un mix di entrambe le cose e questo mi arricchisce (Scego 2015: 53).

La frontiera del «Terzo Spazio» – oppure, nelle parole appena citate di Anzaldúa, del «terzo paese» – è quindi anche il margine delle verità scomode, delle soggettività anti-edificanti, enigmatiche, anti-vittimiste, come quella di Omar Scego. Ma la «ferita aperta» è anche il punto di incontro e di scontro tra la modernità e l'antimodernità somale. La seconda ferita sul costato di Scego è infatti l'assassinio dello zio paterno, Omar Osman Scego, accoltellato a Mogadiscio a quarantadue anni. Una morte che ha fermato l'azione riformista e modernizzatrice di un ministro somalo, segnando la parabola declinante della famiglia Scego ma avviando anche la Somalia alla futura deriva tribale e integralista della guerra civile:

C'è un'altra ferita che mi porto dentro. Una ferita anche questa non vissuta. Una ferita che viene da un'assenza, come il vuoto di piazza di Porta Capena. Una ferita di pugnale sferzata in un pomeriggio soleggiato a un uomo che aveva ancora tutta la vita davanti. Quell'uomo pugnalato a morte era mio zio. [...] Aveva quarantadue anni, era nel pieno della vita e della carriera. A detta di tutti era destinato a grandi cose, forse a governare la Somalia. [...] Mio zio Osman era un modernizzatore, e a qualcuno questo non piaceva (cds 89, 91, 92).

Dal punto di vista di Bhabha e del «Terzo Spazio» (2.II.3), questa Piazza di Porta Capena a Roma, al centro di questa narrazione, ha la capacità magica di disgiungere il presente. Laddove sembra esserci solo la superficie monodimensionale di un luogo, essa rivela invece le stratificazioni verticali della Storia e la verità rimossa dei rapporti di forza tra i destini umani. Guardando alla mappa di Scego dal punto di vista di *The Location of Culture* e del «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58; cfr. 2.II.3), ne scorgiamo quindi la sonda speleologica, in grado di rivelare la verità stratificata dei tempi storici. Secondo Bhabha, infatti, «il tempo postcoloniale [...] mette in questione le tradizioni teleologiche di passato e presente, e la particolare sensibilità storicista nei confronti dell'arcaico e del moderno» (2001: 214). Al «tempo [...] omogeneo» (ivi: 213) della storia nazionale italiana – vale a dire un tempo semplificato dalle rimozioni delle responsabilità storiche oppure rafforzato dalle retoriche del colonialismo civilizzatore – si sostituisce un tempo plurimo, sdoppiato, oscillante tra la falsa compattezza della storia nazionale italiana e il suo complemento rimosso: la storia frammentata, dominata, tormentata del Paese colonizzato.

Laddove queste temporalità si toccano casualmente, i loro confini spaziali si sovrappongono metonimicamente e in quel momento i loro margini sono rallentati e suturati dal presente disgiuntivo.

Lo scarto temporale tiene in vita il farsi del passato (Bhabha 2001: 352).

Secondo una dinamica di riemersione fantasmatica del trauma storico non rielaborato, già individuata da Derrida (cfr. 1.4), il presente storico della piazza italiana risulta dunque popolato da passati non nominati e non rappresentati: è la dimensione dell'«archivio spettrale», incarnata in modo esemplare da questo quarto capitolo di *La mia casa è dove sono, La stele di Axum*. Il «farsi del passato» si incarna nei materiali traumatici «dissimulati o distrutti, interdetti, deviati, “rimossi”» contenuti negli «*archivi del male*», recipienti metaforici e liminali di verità storiche allo stato latente. La mappa di Scego e, in particolare, questa Piazza di Porta Capena sono appunto repertori decisivi di questi «*archivi del male*» (Derrida 1996: 110; cfr. 1.4). Secondo Derrida, la «verità spettrale» è infatti una verità latente che, in determinate e nuove circostanze individuali e storiche, torna a manifestarsi: è una *hantologie* creativa in grado di recuperare ciò che la verità «materiale», stoccata nell'archivio ipomnestico, può avere disattivato o rimosso (ivi: 113-114). I «margini [...] suturati» delle due temporalità – quella italiana e quella somala – si saldano nella Piazza, generando un «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 352, 58):

Ogni volta che passo davanti a piazza di Porta Capena ho paura dell'oblio. In quella piazza c'era una stele, ora non c'è niente. Sarebbe bello un giorno avere un monumento per le vittime del colonialismo italiano. Qualcosa che ricordi che la storia dell'Africa orientale e dell'Italia sono intrecciate (cds 95).

Il «cerchio» metafisico generato ad Axum dal silenzio e l'assordante «girotondo» delle auto in piazza di Porta Capena sono due figure geometriche affini ma radicalmente diverse nella loro verità storica e nel loro punto di vista. Elaborando narrativamente il proprio trauma transgenerazionale, che è simultaneamente anche un trauma della Grande Storia somala e italiana, Scego crea un «Terzo Spazio», nel quale è possibile saldare i due cerchi e ciò che essi simboleggiano. La saldatura scaturisce dalla «postmemoria» (Hirsch 2012: 5-6; cfr. 1.6), sedimentata nelle immagini fotografiche del nonno e dello zio. La loro sopravvivenza fantasmatica mostra per un verso la possibilità di raccontare l'Italia da altri punti di vista normalmente rimossi, non percepibili e, per l'altro, la possibilità di abitare il Paese in diaspora, il «paese della mia immaginazione» in epigrafe: la Somalia.

6.4 MATRIA E DISMATRIA

Il racconto *Dismatria* – pubblicato nel 2005 – è la storia di un rito di passaggio, mimetizzato all'interno di una «una merenda pomeridiana a base di panna montata e crema» (Scego 2005: 6). La fastosa merenda si tiene a Roma, nella casa di una famiglia somalo-italiana, e viene allestita per fare la conoscenza di Angelique, cara amica della figlia trentenne (1.8). Occultata sotto questo involucro di normalità, si

cela una rielaborazione importante del trauma migratorio e un importante passaggio alla vita adulta per la figlia, che è la voce narrante del racconto.

In una famiglia diasporica, la vita si consuma spesso nel mito del ritorno e del reinsediamento nella Patria perduta (Grinberg/Grinberg 1990: 178-191). Essendo però la Somalia una «*matria*» cui non si può fare ritorno a causa della guerra civile, essa si è trasformata in «*dismatria*». Il neologismo di Scego ha una sua «reale portata neologica», all'incrocio tra diversi contesti letterari, semantici ed esistenziali:

È costruito sopra *espatrio*, mettendo insieme uno scambio di prefisso (tra i prefissi negativi *ex-* e *dis-*) con un'azione che investe violentemente la base, cambiandole genere, non solo grammaticale (da *patria* a *matria*) (Cartago 2019: 105).

Probabilmente nato anche dal ripensamento del *Dispatrio* (Buroni 2019: 60), il *language memoir* di Luigi Meneghello (Pellegrini 2002: 114-123), il termine «*Dismatria*» definisce un esilio dalla «*matria*»,¹⁰ un'origine talmente accogliente e amata da rendere tale separazione non elaborabile e dunque persecutoria (cfr. Introduzione, par. 2):

La nostra Somalia ormai era morta, defunta, finita. Ma noi, come chi vuol negare l'evidenza, facevamo finta che lei, quella donna capricciosa che ci tormentava, si fosse assentata solo per un attimo, per incipriarsi quel naso a punta che la contraddistingueva tra le sue sorelle africane. [...] Il nostro incubo si chiamava *dismatria*. [...] Eravamo dei *dismatriati*, qualcuno – forse per sempre – aveva tagliato il cordone ombelicale che ci legava alla nostra *matria*, alla Somalia. E chi è orfano di solito che fa? Sogna. E così facevamo noi (Scego 2005: 10-11).

A causa di questa rimozione, è impensabile acquistare una casa in Italia, o in un qualsiasi altro Paese che non sia la Somalia. In modo analogo, è interdetto l'acquisto di armadi e in generale di tutti quei contenitori che possano alludere a una stabilizzazione definitiva delle vite al di fuori della Somalia. In alternativa a questi elementi stabilizzanti dell'arredamento, ogni componente del nucleo familiare usa un certo numero di valigie, di forme e colori diversi, sistemate nell'appartamento nei modi più diversi:

A casa ne avevamo una quantità industriale, così tante da fare invidia al miglior mastro valigiaio della città, di tutte le forme e di tutti colori. [...] Ogni membro della famiglia aveva in verità le sue valigie e naturalmente ci metteva dentro la sua esistenza. I vestiti per prima cosa, ma poi ognuno ha le sue stravaganze ed ecco che la valigia rivela un universo (ivi: 8-9).

Le valigie già pronte garantiscono la verosimiglianza del potenziale rientro in

¹⁰ «*Matria*» «di per sé non è di nuovo conio»; «è, dagli iniziali anni Settanta del '900, parola della storia del mondo femminile che ruota attorno alla madre, e l'ha poi fatta sua il movimento femminista»; è «contemporaneamente anche voce della linguistica: Sergio Salvi pubblicò nel 1978 la monografia *Patria e matria*» (Cartago 2019: 105).

Patria. Da un punto di vista simbolico profondo, inoltre, la valigia è un simbolo ricorrente nella vita onirica degli immigrati, che rinvia alla paura di perdere parti del sé (Grinberg/Grinberg 1990: 97). L'acquisto di una casa e conseguentemente di armadi – una pratica normale, anzi fortemente auspicata, in una famiglia non diasporica – rappresenta invece per questa famiglia afro-italiana un oltraggio al grande mito collettivo nel ritorno. Di questo oltraggio intende farsi espressione la figlia, che vuole comprare una casa a Roma in modo da agganciarsi finalmente a una vita reale: «oh Dio che vedi tutto, volevo solo una ridicola realtà. Una mia personale ridicola realtà» (Scego 2005: 12). La carica trasgressiva di questo desiderio è parametrata dal fatto che, per esprimerlo, la figlia si associa a una figura di supporto: l'amica appunto, invitata per la merenda, allo scopo di affiancarla nel difficile annuncio. Ma, ecco il punto trasgressivo, Angelique è liminale e sconfinante come l'amica. Mentre la figlia esprimendo questo desiderio si rivela nella propria ibridità di seconda generazione (cfr. 1.8), l'amica inverte un'altra ibridità sul piano del Genere: è una *drag queen* e una donna trans. Dal punto di vista transfobo della madre Nura, Angelique è quindi «una deviata» (ivi: 18):

Gli occhi del parentado erano appiccicati sulla figura di Angelique. Occhi pieni di punti interrogativi. Ognuno si faceva domande su di lei. E a volte si dava anche le risposte. Io non contraddicevo le ipotesi. Ma nemmeno le avallavo. [...] Era la prima volta che vedevano una *drag queen* così da vicino (ivi: 14).

La tensione crescente del pomeriggio è registrata dalla tonalità ironica del linguaggio filiale (Ricci 2009: 178). A questa chiave ironico-sarcastica si contrappone la complementare tendenza all'«accumulazione» di sinonimi iperbolico-apologetici intorno alla madre.

Da quello che ho detto sembra quasi che odi mia madre. Io la amo invece. L'adoro. La venero. La riverisco. La ossequio. Ciò non toglie che a tratti la tema (ivi: 7).

La «catena sinonimica incrementale» (Sirotti 2013: 79) serve contemporaneamente a sottolineare ed esorcizzare il conflitto con questa figura decisiva e ingombrante per la figlia. In questo contesto, l'innocua normalità della merenda si incrina molto velocemente ed esplode la verità del desiderio:

«Voglio comprarmi casa, mamma. Voglio andare a vivere da sola. Voglio un armadio anche, e non più valigie, mai più». Mamma invecchiò di trent'anni sotto i miei occhi. Nessuno in casa le aveva mai parlato così (ivi: 19).

La crisi che ne scaturisce intreccia dolore e comprensione, rabbia e riconoscimento, culminando poi nell'abbraccio tra la madre e la figlia:

L'abbracciai come non avevo mai fatto in tutti i trent'anni della nostra conoscenza e lei ringiovanì.

Sentivo il suo calore sotto le mie braccia e la sentii per la prima volta piccola e fragile. Eravamo *dismatriate*, orfane, sole. Ci dovevamo dare una speranza, cazzo (ivi: 20).

Decidendo di comprare una casa, la figlia ritualizza pubblicamente l'impossibilità di ritornare dalla «*dismatria*» alla «*matria*». L'abbraccio tra la madre e la figlia innesta nel corpo e nella sua realtà la perdita (Bond 2018: 111-147), ma apre al tempo stesso alla possibilità di un altro futuro. Essere «*dismatriate*» non vuole più quindi dire vivere tra le valigie nell'attesa della «*matria*», ma significa prendere atto della morte di questa stessa «*matria*». Riuscire a sentirsi finalmente «orfane, sole» significa anche darsi una «speranza» radicata nella realtà. Nella scena finale del racconto, il riconoscimento dismatrico tra madre e figlia passa dall'apertura delle valigie materne, vale a dire dalla capacità reciproca di poter pensare quegli stessi oggetti e il loro contenuto all'interno di una cornice del lutto finalmente rielaborabile. Questa rielaborazione è tutt'uno con uno scatto vitale decisivo. Dalla quinta, misteriosa valigia della madre emerge una serie di oggetti-ricordo, italiani e romani, che Nura aveva preparato per riportarli con sé in Somalia perché – dichiara – «non mi volevo dimenticare di Roma». E dunque la voce narrante della figlia svela l'*homing*, «basato sul passaggio da *dismatria* a *bimatria*» (Groppaldi 2014: 74): «non lo sapevamo, ma avevamo un'altra *matria*» (cds: 21).

6.5 L'INFIBULAZIONE, LA MAPPA MATERNA E LE STORIE

Dismatria è la prima tappa di una narrazione genealogica, che dall'invenzione finzionale passa a quella autobiografica. Cinque anni dopo l'uscita del racconto, il «mother-daughter plot» (Hirsch 1998) si iscrive infatti nella cartografia di *La mia casa è dove sono*, divenendone il mito fondativo. In diversi punti del *memoir*, Igiaba sottolinea di essere stata partorita più volte: attraverso l'alleanza tra la madre e la maestra, durante i suoi anni nella scuola elementare (cfr. 6.2) e attraverso l'eredità relazionale e narrativa tramandata dallo *storytelling* fiabesco della madre, nomade e analfabeta:

Con i suoi racconti mia madre mi ha liberato dalla paura che avevo di essere la caricatura vivente nella testa di qualcuno. Con i suoi racconti mi ha reso persona. In un certo senso mi ha partorito di nuovo (cds 154-155).

Ma ancor prima, la cartografia materna si è iscritta nel corpo stesso di Igiaba, rappresentandolo e mantenendolo intatto. La prima rinascita attiene infatti al rifiuto di Kadija di fare infibulare la figlia, un destino che è invece toccato a lei quando era bambina:

Mi ricordo che da piccola, quando mamma mi ha lasciata da sola in Somalia con le mie zie, corsi qualche pericolo. Mi ricordo che qualcuno accennava a una [...] «punturina proprio lì [...]». Io ero molto preparata sull'argomento. Dicevo semplicemente: «Fa male. Mamma non vuole». [...] La volontà di mia madre, la sua esperienza di dolore mi hanno permesso di essere una donna completa,

con tutti gli organi al posto giusto. Ecco perché mi sento una mappa di mamma. Lei mi ha disegnata intera, senza omissioni né «tagli» (cds 69-70).

All'interno di questa rinascita, se ne registra per Scego un'altra: quella di poter narrare questa scelta nel *memoir*, rimanendo su una sottile ma solida area di confine. Questo margine di libertà della parola, che le consente di aggirare «l'infame tradizione del silenzio» (cds 58), rischia infatti per un verso di essere strumentalizzato dal discorso assimilazionista delle culture occidentali civilizzatrici e per l'altro di essere negato dalle non meno discutibili retoriche di un certo iper-relativismo antropologico contemporaneo. Un discorso iper-relativista che, per esempio, usa il termine eufemistico e confusivo di «circoncisione». Scego racconta invece la «mostruosità» di una mutilazione dei genitali femminili: una pratica rituale dallo straordinario impatto traumatico, che secondo stime approssimative riguarda attualmente circa 125 milioni tra bambine e donne (Johansen 2002: 314-318; Fusaschi 2017: 81-83).

Mamma della boscaglia ha tutti ricordi dolci, tranne uno: il giorno in cui la infibularono. All'inizio registrò solo il dolore. [...] Tutto avvenne senza anestesia; mamma non dimenticherà mai quel dolore fortissimo [...]. Nonostante la sofferenza, non ha mai cercato di divincolarsi, fuggire era considerato una grande vergogna. [...] Poi con gli anni, da sola, capì che quello che le era stato fatto era una mostruosità. Mamma non serba rancore. Mi ha sempre detto: «Si faceva, era tradizione. Nessuno aveva detto ai miei genitori, ai loro genitori, che era una tradizione crudele, non prescritta dalla nostra religione» (cds 67, 68).

Come già narrando la storia del nonno, Scego riesce a stare su questa linea di confine, più che mai definibile come «*herida abierta*» (Anzaldúa 1987: 3) in un discorso connesso alla mutilazione genitale femminile.

Io ogni volta mi chiedo cosa sia scattato dentro mia madre in quel momento. Come ha fatto a capire che quello che le stavano facendo era profondamente sbagliato (ibidem).

Questa inchiesta interna, questo chiedersi come e dove la madre abbia trovato le risorse per elaborare la mutilazione e per collocarla in un pensiero antagonista rispetto a quello della propria cultura, è una parte decisiva del processo di costituzione del «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58) di Scego. Ancor prima di essere un luogo simbolico o fisico, esso è un modo dell'enunciazione, e dunque in questo caso si traduce nella possibilità della madre prima e della figlia poi di scrivere una storia laddove invece in genere le voci delle donne sono silenziate da più fronti. Il «Terzo Spazio» nasce qui come relazionalità del «sé narrativo» (Cavarero 1997: 174) con quello della propria madre. Come già per il nonno (6.3), ancora una volta qui alla domanda «chi sono?» Scego risponde intessendo una storia nella quale il suo io narrante e narrato si definisce nel momento in cui fuoriesce dall'immersione nella storia della propria madre.

Lo spazio all'interno del quale si situa questo modo dell'enunciazione è un'altra piazza romana: Piazza Santa Maria sopra Minerva, da cui il titolo del terzo capitolo.

Secondo la consueta tecnica del prologo introduttivo, segnalato graficamente dal corsivo, le righe iniziali di questo terzo capitolo propongono una chiave simbolica dello spazio associata a «una collana di cuori»:

Nonostante numerosi interventi subiti nel corso dei secoli, la basilica [: di Santa Maria sopra Minerva] rimane l'unica chiesa medievale in stile gotico di Roma. Al suo interno, tra le tante meraviglie, c'era in una sorta di cornice dorata a tre campate uno dei due organi della chiesa. Un incanto che ha avuto però una strana sorte. Qualcuno gli ha rubato tutti i suoni: prima hanno sfilato le canne una a una; poi lo hanno bruciato. È stato privato con la violenza della sua linfa sonora, La sua storia mi ha fatto sempre pensare alla memoria di noi donne. Anch'essa bruciata, silenziata, traviata. Nonostante gli orrori commessi sulla nostra pelle noi donne abbiamo avuto la forza di superare l'infame tradizione del silenzio. La nostra lingua è il codice del nostro cuore che batte. Sulla mia mappa segno una collana di cuori.

In un'equivalenza coinvolgente, Scego associa la storia dell'organo alla memoria trasversale delle donne: «bruciata, silenziata, traviata». La violenza dei patriarcati è connessa agli «archivi del male» di Derrida (1996: 1, 118), al loro essere recipienti metaforici di verità rimosse, seppellite e che tuttavia possono epifanicamente riemergere e mostrare alla memoria collettiva della Grande Storia altri scenari, altre consapevolezze. «Cambiare il corso della storia» significa immaginare la propria madre bambina, stesa a otto anni su un giaciglio di dolore nella savana, mentre immagina a sua volta di «essere contro quel dolore»:

Quanti clitoridi sorridenti sono stati recisi? Quanti fiori della Somalia sono andati persi? Il numero è incalcolabile, come la sofferenza. Io mi immagino (di questo mia madre non parla molto volentieri) che la decisione di essere contro quel dolore sia stata immediata. Lei con i fianchi legati, con una cicatrice che tardava ad arrivare, decise nel suo piccolo di cambiare il corso della storia. Io in un certo senso mi sento una mappa di mia madre (cds 69).

La memoria va dunque ricostruita, ma – come Scego ha dichiarato in chiusura del *memoir* (cfr. 6.2) – per mantenersi viva, la memoria deve anche sottrarsi ai tentativi di addomesticamento che possono manifestarsi durante queste stesse ricostruzioni. La storia della «memoria traumatica» (van der Kolk 2015: 197-322; cfr. 1.1) è la storia di un archivio epifanico e spettrale, che riemerge dalle ceneri, dall'omertà e dalla manipolazione:

Le radici sono state strappate, la vita è stata mutilata, la speranza è stata sventrata, il principio è stato separato, l'identità è stata spogliata (cds 60).

Di conseguenza questa storia non potrà che portare traccia di questa mutilazione, non potrà che essere una storia lacunosa, chimerica, associativa e magmatica. Performando volutamente una serie di scarti narrativi, Scego associa l'elefantino in pietra al centro della piazza, opera di Bernini, alla propria madre. Oggetto di grande curiosità da parte di Igiaba bambina, l'animale le parlava della propria «estraneità

al domestico» (Bhabha 2001: 22): avrebbe dovuto conoscerlo, averlo già visto in Somalia ma invece lo incontrava per la prima volta in questa versione pietrificata e romana (cds 59-60). Oltre a parlarle di lei, l'animale scolpito le evocava anche la propria madre. Lo sguardo triste di lui era quello di Kadija: esule in Italia, ma ancor prima sradicata dalla savana e dalla vita nomade, e inurbata a Mogadiscio. E, tuttavia, nello sguardo di Kadija c'è anche «un lampo»: «quello che ti cambia la prospettiva»; lo stesso che ha garantito il corpo di Igiaba.

Ancora una volta, riprendendo la metafora di Bhabha (cfr. 6.3), i margini tra il mondo italiano e quello somalo si suturano, si sovrappongono attraverso la storia intrecciata della madre e della figlia. La storia duplice dell'organo violato e dell'elefantino pietrificato è la storia di Kadija Hussein. Questa storia, nella sua differenza, parla a nome di tutte.

CAPITOLO SETTIMO

IN ALTRE PAROLE DI JHUMPA LAHIRI. LA TRADUTTRICE, LA METAMORFOSI E L'ESPOSIZIONE NARRATIVA AL TRAUMA

7.1 APPARTENENZE E TRANSLINGUISMI

Jhumpa Lahiri, madrelingua bengali indiano-americana, è una scrittrice, saggista e traduttrice translingue ambilingue (Kellman 2007: 27) in inglese e in italiano. La storia di Lahiri e della sua famiglia fa parte della grande diaspora dell'India, che ha disseminato in tutte le parti del globo circa 18 milioni di persone (Safran *et al.* 2009). Lahiri nasce a Londra nel 1967 da genitori originari di Calcutta. Nel 1969, la famiglia si trasferisce a South Kingstown, in Rhode Island, negli Stati Uniti. Come già nel caso di Eva Hoffman, il nome della scrittrice nasce dalla metamorfosi della migrazione, quando una maestra dell'asilo, a South Kingstown, soprannomina «Jhumpa» la bambina, che si chiamava Nilanjana Sudeshna.

La storia di Lahiri è al tempo stesso unica e comune a milioni di immigrati di seconda generazione nel mondo globalizzato di oggi (cfr. 1.8). Lahiri cresce negli Stati Uniti, ma i suoi genitori rimangono estranei alla cultura americana a sua volta incapace, secondo una tipica dinamica assimilazionista (cfr. 1.8), di valorizzare la loro differenza:

Per la mia famiglia l'inglese rappresentava una cultura straniera, alla quale non voleva arrendersi. [...] Così come l'inglese per i miei genitori, il bengalese, per gli americani che conoscevo da ragazza, rappresentava una cultura remota, sconosciuta, sospetta. O forse in realtà non rappresentava niente (Lahiri 2015: 111).¹

Pur conoscendo bene l'inglese, eredità postcoloniale dell'India (cfr. 2.I.5), i genitori lo escludono quindi dalla vita familiare. Per questa ragione, Lahiri scopre l'esistenza di quest'altra lingua solo al suo arrivo all'asilo, a quattro anni. La traumatica scoperta circonda a lungo l'inglese di un alone di diffidenza:

1 D'ora in avanti *In altre parole* (Lahiri 2015) verrà citato nel corpo del testo con la sigla iap

Il mio primo incontro con l'inglese è stato duro, sgradevole: quando sono stata mandata all'asilo sono rimasta traumatizzata. Mi era difficile fidarmi delle maestre e fare amicizie, perché dovevo esprimermi in una lingua che non parlavo, che conoscevo a malapena, che mi sembrava estranea. Volevo soltanto tornare a casa, alla lingua in cui ero conosciuta, amata (iap 109).

Tuttavia ben presto, tra madrelingua e lingua adottiva emerge un'asimmetria tipica delle «seconde generazioni» (cfr. 1.8), dal momento che la competenza in inglese si rafforza sempre di più attraverso la lettura e scrittura, mentre il bengali rimarrà limitato, da questo momento in poi all'oralità.

Non conosco il bengalese alla perfezione. Non so leggerlo, neanche scriverlo. Parlo con un accento, senza autorità, per cui ho sempre percepito una sconnessione tra me ed esso. Di conseguenza, ritengo che la mia lingua madre sia anche, paradossalmente, una lingua straniera (iap 26).

Nella quotidianità pubblica, i genitori di Lahiri sono esclusi dalle comunicazioni perché pur essendo il loro inglese corretto e fluente, esso è foneticamente connotato come straniero. Di conseguenza, in tali contesti, Lahiri diventa la mediatrice dei propri genitori. Prende così forma quell'asimmetria linguistica tra prima e seconda generazione che è all'origine delle dinamiche di decostruzione o rovesciamento dei ruoli parentali, come il «Child Language Brokering» (Hall 2004; cfr. 1.8):

Vedevo il muro che i miei genitori affrontavano quasi ogni giorno in America. Era una loro insicurezza persistente. Dovevo spiegare il significato di alcuni termini a loro, come se fossi io il genitore. A volte parlavo per loro. Nei negozi americani i commessi tendevano a rivolgersi a me, semplicemente perché non avevo, in inglese, un accento straniero. Come se mio padre e mia madre, con il loro accento, non potessero capire. [...] Volevo difenderli, avrei voluto protestare. [...] Eppure dava fastidio anche a me se i miei pronunciavano una parola inglese in modo sbagliato (iap 113).

Il contesto emotivo dell'esperienza bilingue di Lahiri è quello della vergogna: «mi vergognavo di parlare in bengalese, e al contempo mi vergognavo di provare vergogna» (iap 112). D'altro canto, così come l'inglese esclude i genitori di Lahiri, allo stesso modo il padre e la madre interdicono alla figlia l'uso dell'inglese tra le mura domestiche:

Se parlavo inglese a casa mi rimproveravano. La parte di me che parlava inglese, che andava a scuola, che leggeva e scriveva, era un'altra persona (iap 110).

A differenza dei suoi genitori, che maturano una identità reattiva basata sull'esilio e sulla nostalgia, Lahiri è «esiliata perfino dalla definizione di esilio» (iap 100). Per Lahiri, questo significa vivere sospesa tra due mondi, ma non provenire veramente da alcun luogo, significa sentirsi «a metà strada tra il turista e il cittadino» (Lahiri 2013a: 3):

Sono sempre fra due mondi e non vengo da nessun posto. Sono cresciuta in America, il paese in cui i miei genitori sono immigrati tanti anni fa, ma la mia famiglia è sempre rimasta estranea alla cultura americana. Pareva fossimo eterni turisti. È una specie di purgatorio, ma offre una prospettiva immensa (ivi).

Sarà proprio questo il punto di vista della sua scrittura translingue in inglese: la storia degli indiani immigrati in America, la storia della prima e della seconda generazione trapiantate, tra gli anni Sessanta e oggi; e anche la storia della differenza tra la prima e la seconda generazione.

Tra il 1989 e il 1997, Lahiri si laurea in Letteratura inglese al Barnard College di New York, si perfeziona poi in Letterature comparate all'Università di Boston, dove consegue inoltre un Master in Scrittura creativa e un PhD in Renaissance Studies. Nel corso di questa articolata formazione, apprende il francese, il russo e il latino, una lingua da lei particolarmente amata (Lahiri 2016c).

Con la raccolta di racconti *Interpreter of Maladies*, la sua prima opera, Lahiri vince nel 2000, a soli 33 anni, il Premio Pulitzer e l'Hemingway Award/Pen Foundation. È solo l'inizio di una lunga serie di premi e di riconoscimenti prestigiosi che accompagneranno l'uscita delle sue altre tre opere in inglese: una seconda raccolta di racconti (*Unaccustomed Earth*, 2008) e due romanzi (*The Namesake*, 2003; *The Lowland*, 2013).

Questa sua parabola intellettuale e creativa può essere associata alle parole di Nathaniel Hawthorne, poste in epigrafe a *Unaccustomed Earth* e ispiratrici di questo stesso titolo:

Human nature will not flourish, any more than a potato, if it be planted and replanted, for too long a series of generations, in the same worn-out soil. My children have had other birthplaces, and, so far as their fortunes may be within my control, shall strike their roots into unaccustomed earth (Hawthorne 1994 [1850]: 7).²

Nella versione italiana della raccolta, «unaccustomed earth» si ritrova nel titolo e nella traduzione dell'epigrafe come *Una nuova terra* (Lahiri 2008). E tuttavia l'aggettivo «unaccustomed» non si esaurisce nel significato di 'nuovo', dato che in inglese esso rinvia a ciò che è 'un-customed': non consueto, e quindi diverso. È un aggettivo all'incrocio tra il «perturbante» (Freud 1991 [1919]: 271; cfr. 1.2) e «l'estraneità al domestico» (Bhabha 2001: 22; cfr. 2.II.3). Lahiri è proprio una delle figlie e dei figli di Hawthorne, perché ha messo le radici in questa terra straniante e straniata che sono gli Stati Uniti: una terra di immigrati, prosperata proprio grazie ai continui trapianti da altri popoli.

2 «La natura umana, tale e quale una patata, si rifiuta di fiorire se piantata e ripiantata per un susseguirsi troppo lungo di generazioni nello stesso suolo eccessivamente sfruttato. I miei figli sono nati altrove e, nella misura che la loro fortuna potrà dipendere da me, affonderanno le loro radici in una nuova terra» (Hawthorne in Lahiri 2008).

La formazione culturale di Lahiri si basa su una profonda conoscenza della cultura di area anglosassone e angloamericana, e anche su una devozione nei confronti di questa stessa cultura. Contemporaneamente però la sua opera – così centrata sui temi della migrazione – diventa un punto di riferimento decisivo per gli Studi postcoloniali. La sua creatività è quindi un amalgama capace di superare etichette e barriere ideologiche facendo di questa scrittrice uno dei casi più rappresentativi, oggi, della *World Literature*: una Letteratura mondiale che fiorisce oscillando tra confini nazionali e contesti globali; tra un uso sapiente e concentrato delle tecniche espressive, ereditate dalla tradizione occidentale, e un'apertura alla molteplicità dei destini umani dispersi sulla Terra; una letteratura che universalizza i temi specifici della migrazione e del multiculturalismo collegandoli alle forme e ai temi della grande mutazione moderna delle identità e, più oltre, alla complessità della condizione umana; una letteratura che non si impoverisce, ma si potenzia attraverso i travasi e i passaggi delle traduzioni; una letteratura, infine, che ridefinisce il rapporto tra centro e periferia – e fa della periferia un nuovo centro. Una letteratura che è parte di un più ampio fenomeno attuale: quello che Ulrich Beck (2003) e Anthony Appiah (2007) hanno chiamato «cosmopolitismo radicato».

Un'altra importante tappa del suo «cosmopolitismo radicato» è il «colpo di fulmine» (iap 21) per l'italiano, avvenuto nel 1994 a Firenze, e vissuto poi in esilio negli Stati Uniti durante i 18 anni successivi. Attraverso lunghe tappe di corsi di italiano seguiti in America, questa passione verso la lingua italiana culmina infine nella residenza continuativa triennale della scrittrice in Italia. Dal 2012 al 2015, Lahiri vive infatti stabilmente a Roma con la sua famiglia e matura il progetto di pubblicare su «Internazionale» un diario settimanale sulla sua esperienza di apprendimento dell'italiano. Questo mosaico di meditazioni confluiranno poi in forma rielaborata in *In altre parole*, pubblicato nel 2015. Durante questo stesso anno, l'Università per Stranieri di Siena le attribuisce la laurea *honoris causa* in Lingua e cultura italiana.

Dal 2015 a oggi, il translinguismo italiano di Lahiri si è ulteriormente approfondito producendo importanti esplorazioni in campo saggistico (*Il vestito dei libri*, 2016), romanzesco (*Dove mi trovo*, 2018) e poetico (*Il quaderno di Nerina*, 2012), fino a estendersi alla narrazione breve (*Racconti romani*, 2022).

La postura traduttologica (cfr. 2.I.7) è inoltre decisiva per Lahiri, che spicca anche come importante mediatrice nel mondo anglofono della cultura italiana e della propria stessa opera, e infine come studiosa dell'immaginario traduttologico. Per quanto riguarda il primo versante, la scrittrice pubblica nel 2019 *The Penguin Book of Italian Short Stories*, una selezione di quaranta racconti di altrettanti scrittori italiani della modernità, da lei scelti e introdotti. La raccolta esce nello stesso anno in italiano (*I racconti italiani*, 2019). Ha tradotto inoltre due romanzi di Domenico Starnone, e ha promosso in modo sistematico la cultura italiana tramite l'insegnamento di Creative Writing all'Università di Princeton. Per quanto riguarda il secondo versante si segnala la sua versione inglese di *Dove mi trovo* (*Whereabouts*, 2021) mentre riguardo il terzo

e ultimo aspetto bisogna menzionare la raccolta saggistica *Translating Myself and Others* (2022).

7.2 TITOLO E STRUTTURA DEL *LANGUAGE MEMOIR*

Secondo Lahiri, *In altre parole* «a partire dal titolo, implica un rifiuto»: «questa volta non accetto le parole che conoscevo già, con cui avrei dovuto scrivere» (2016: 155). La lingua italiana corrisponde al mettersi in cerca di un'alternativa, ma le parole sono caricate di alterità anche a causa del genere inedito attraverso il quale la scrittrice sceglie di modellarle. Con *In altre parole*, Lahiri si confronta infatti per la prima volta con l'autobiografia:

A differenza degli altri, questo libro è il primo radicato nelle mie esperienze vere e vissute. Tranne due racconti, non è un'opera di fantasia. Lo ritengo una sorta di autobiografia linguistica, un autoritratto. [...] In questo libro io sono, per la prima volta, la protagonista. Non c'è nemmeno un pizzico di un altro. Appaio sulle pagine in prima persona, e parlo francamente di me stessa (Lahiri 2016a: 156, 158).

Il libro è suddiviso in ventitré capitoli, che sono altrettante meditazioni metaforiche intorno alla propria «autobiografia linguistica» (ivi: 156). Questa tessitura di analessi e prolessi autobiografiche ricostruisce un «autoritratto» al tempo stesso perentorio e sfuggente. Al centro della cornice si accampa infatti la pienezza di una passione linguistica ma anche il vuoto identitario, emblematico delle seconde generazioni (cfr. 1.8):

Per tutta la mia vita ho voluto vedere, dentro la cornice, qualcosa di specifico. Volevo che dentro la cornice ci fosse uno specchio capace di riflettere un'immagine precisa, nitida. Volevo vedere una persona integra anziché frammentata. Ma questa persona non c'era (iap 116).

L'autobiografia si presenta come una tessitura rizomatica, perché la sua trama è generata dal principio narrativo infinito della metafora:

Paragono il mio lento ma cocciuto apprendimento dell'italiano a un lago da attraversare, a un muro da scavalcare, a un oceano da sondare. Un bosco, un ponte, un bambino, un amante, un golfino, un edificio, un triangolo (Lahiri 2016b: 18).

Questa figura retorica è un principio intrinsecamente translingue, perché implica «il trasferimento di un vocabolo da un campo ad un altro campo semantico» (Tateo 1971: 926), in reciproca reversibilità. Come è stato giustamente sottolineato (Frigeni 2020: 104), in chiave translingue la metafora «mima e riproduce quel moto di ininterrotto e spaesante avvicinamento di Lahiri alla lingua».

A metà del libro, si trova *Lo scambio*, l'undicesimo capitolo del *memoir*. Esso si pone come un architrave fondativo dell'intero testo, all'interno del quale spicca come «primo tentativo di narrativa in italiano» (Lahiri 2016a: 160). Essendo un racconto, il capitolo mette in moto un'ibridità della narrazione e sollecita il lettore a perlustrare

«l'interconnessione tra la realtà e l'invenzione» (ivi: 157). I due poli della trasparenza e dell'oscurità (Meneghelli 2011: 66-68), che sono alla base di questo *language memoir*, entrano qui in cortocircuito esplicito e svelano la porosità ibrida da cui scaturisce ogni invenzione della vita vera (cfr. 7.4). Per un verso, infatti, al centro di *In altre parole*, una testimonianza di vita translingue, troviamo un racconto finzionale. Per l'altro, però, l'artificio mette in scena un'autenticità scottante, dal momento che racconta la storia di una traduttrice il cui lavoro è una cifra metaforica del translinguismo e dell'«estraneità al domestico» (Bhabha 2001: 22; cfr. 2.II.3 e 2.I.8, punto XII). Come spiego qui di seguito (cfr. 7.4), l'intero racconto va infatti letto come una sorta di estensione onirico-visionaria del metodo metaforico, attraverso la chiave allegorica della lingua come vestito intercambiabile o insostituibile. Il racconto onirico-allegorico è dunque un altro elemento che genera una perturbante porosità tra la verità della vita e la verità della narrazione. A conferma del valore di questa porosità nella dinamica complessiva del libro, anche il capitolo di chiusura è un racconto il cui significativo titolo è *Penombra*. Anche qui la radice autobiografica emerge attraverso la storia di un uomo tornato a casa da un lungo viaggio e assediato da un forte senso di estraneità. Il titolo del racconto si impone inoltre come spiazzante bilancio in chiaroscuro di un'autobiografia linguistica complessivamente giocata invece sui toni solari o comunque diurni di una crescita e di un acquisto.

Un'analoga coesistenza di vitalità e malinconia è d'altronde all'origine di un'altra metafora decisiva, quella del triangolo. L'italiano è per Lahiri «la lingua del desiderio», la lingua della libertà, che si esplica in particolare come libertà di sbagliare, di vivere l'imperfezione. Questa lingua del desiderio ridisegna il suo rapporto con le due «lingue del destino» familiare e sociale, il bengali e l'inglese. Esse sono una «coppia litigiosa» che la scrittrice non ha scelto ma da cui, semmai, è stata scelta, è stata chiamata a vivere. Il «triangolo» nato dall'opposizione e dalla convergenza di queste tre lingue crea finalmente una figura geometrica, laddove prima esisteva solo la dualità tra due «punti infelici» (iap 113). La dinamica generata dall'italiano dà a Lahiri la possibilità di focalizzare l'orizzonte sempre mobile e variabile del proprio senso di appartenenza e di distacco. E tuttavia tra queste tre lingue la più persistente è l'inglese, che non a caso è il lato del triangolo disegnato con la penna. Il bengali e l'italiano, le cui radici emotive sono ben più profonde, sono esposti invece nel triangolo alla caducità di un tratto di matita: la morte dei genitori e la fine delle residenze in Italia possono almeno potenzialmente cancellarle (iap 115). La lingua italiana non è quindi un essenzialismo, un involucro di identità con il quale la scrittrice si rafforza, ma è una postura triangolare di allontanamento e avvicinamento rispetto alle varie estraneità e carenze interne. Il translinguismo è l'evento che umanizza l'esilio ma è anche il luogo di una espropriazione. Non sancisce solo un'inclusione, ma porta con sé una distanza. La sua ambivalenza consiste nell'essere al tempo stesso dono e rapina.

7.3 L'HOMING E L'ESPOSIZIONE NARRATIVA AL TRAUMA

Questo lato oscuro di un'intensa esperienza di amore e volizione ci permette di decifrare alcuni importanti nessi fra il translinguismo e il trauma. Sul piano della struttura di *In altre parole*, un primo nesso importante va individuato nell'evento quotidiano, e apparentemente banale, da cui ha origine la prima scrittura italiana di Lahiri. Nel definire tale evento nel capitolo *Il diario*, quasi a metà dell'opera, la scrittrice usa proprio la parola «trauma» (iap 50). Eppure, apparentemente, la situazione traumatica consiste solo nell'essere rimasta chiusa fuori dalla porta di casa, a Roma, due giorni dopo il suo arrivo, durante un caldissimo sabato agostano. La porta misteriosamente bloccata si riapre solo dopo ore di vani tentativi grazie all'intervento di un fabbro, mentre i due bambini di Lahiri, piangenti e affamati, dichiarano di voler tornare subito in America (ibidem). Sicuramente, un'esperienza faticosa e sgradevole, ma perché definirla un «trauma»? E quale rapporto c'è tra il trauma della porta chiusa e il fatto che, «una settimana dopo quel sabato indimenticabile», Lahiri comincia in modo del tutto inaspettato a scrivere a notte fonda «un diario clandestino» in italiano? Sul piano narrativo, i due eventi sono infatti messi chiaramente in contatto, al punto che l'attraversamento di questa specifica soglia italiana si manifesta come il doppio linguistico di quella architettonica, interdetta una settimana prima. Nell'attraversare questa seconda soglia, poi, emerge anche una qualità istintiva della «postura» (Meizoz 2007a: 7, 17; cfr. 2.I.7) del transito. La scrittrice sottolinea infatti per prima cosa che la scrittura in italiano è un vergognoso, incomprensibile «impulso misterioso che sbuca dal nulla», e aggiunge: «non riesco a smettere» (iap 51).

Se rileggiamo i capitoli precedenti, troviamo in realtà vari segnali della metafora della porta e del conseguente rischio di incorrere in un divieto di accesso. Lahiri acquista un dizionario tascabile prima di partire per Firenze e di fare la sua indimenticabile conoscenza della lingua italiana. Il minuscolo volume le apre «la porta di una nuova lingua» (iap 19). Una volta arrivata per la prima volta in Italia, a Firenze, la scrittrice chiede «all'italiano con una lieve impazienza: *permesso?*» (iap 24). Due anni dopo, a Mantova, i primi editori italiani di Lahiri scoprono che lei parla la loro lingua e la spingono a praticarla. Accogliendo i suoi sbagli come tappe fondamentali dell'apprendimento, le «danno la chiave» di quello che sembrava fino a quel momento un «cancello chiuso» (iap 28). Fortemente connessa al tema della soglia rituale è poi la metafora di Giano (*Ianus*, dal latino *ianua*, 'porta'), il dio romano bifronte dai «due volti che guardano allo stesso tempo il passato e il futuro» (iap 39): un'immagine con cui Lahiri traduce il suo momento di transizione dall'inglese all'italiano, sei mesi prima di insediarsi a Roma. La porta è infine una delle *Tre ultime metafore*, aggiunte ad autobiografia già pubblicata, attraverso cui Lahiri argomenta la sua *lectio magistralis* per la laurea *honoris causa* ricevuta dall'Università per Stranieri di Siena nel 2015 (Lahiri 2016b: 16, 19-20).

La persistenza di questa metafora ne svela quindi la centralità. Come dichiara la stessa Lahiri in *Tre ultime metafore*, il trauma della porta chiusa è infatti la sintesi di un'intera esistenza translingue, è il «microtraumatismo quotidiano» della seconda generazione (cfr. 1.8):

Ogni tanto temo che la prossima porta sarà sprangata. Scrivere in un'altra lingua rimette in gioco l'angoscia che provo da sempre per il fatto di essere tra due mondi, di essere tenuta fuori. Di sentirmi sola, esclusa (Lahiri 2016b: 20).

Il translinguismo inglese è stato infatti gravato da standard sociali di perfezionismo e da dinamiche intrecciate di scissione familiare e sociale (cfr. 7.1):

[L'inglese] ha rappresentato una lotta estenuante, un conflitto struggente, un continuo senso di fallimento, da cui deriva tutta la mia angoscia. Ha rappresentato una cultura da dover scalare, da interpretare. Temevo che rappresentasse una spaccatura tra me e i miei genitori (iap 122).

Ritornando a *Tre ultime metafore*, qui Lahiri collega in modo esplicito questo complessivo trauma linguistico alla porta dell'appartamento romano:

Faccio riferimento a una porta anche nel libro. È quella della nostra prima casa romana, che una sera, la nostra seconda sera a Roma, si è rifiutata di aprirsi. È stato un momento assurdo, un incubo il significato del quale è probabilmente troppo palese, ma che comprendo pienamente solo ora (Lahiri 2016b: 20).

Attraverso la scrittura del diario segreto in italiano, il trauma migratorio di Lahiri e di larga parte delle seconde generazioni (cfr. 1.8) si apre però a una nuova prospettiva. Diversamente dal translinguismo inglese e dal suo contraddittorio contesto di status escludente, l'esofonia italiana si manifesta infatti come un «disorientamento». Questo «stato di smarrimento totale» consente di performare «la parte più schietta, più vulnerabile» di chi ha vissuto nella costante «estraneità al domestico» (Bhabha 2001: 22; cfr. 2.II.3) del trauma migratorio (cfr. 1.8):

Non riconosco la persona che sta scrivendo in questo diario, in questa nuova lingua approssimativa, ma so che è la parte più schietta, più vulnerabile di me. [...] Il nuovo diario, per quanto imperfetto, per quanto crivellato di errori, rispecchia chiaramente il mio disorientamento. Riflette una transizione radicale, uno stato di smarrimento totale (iap 51-52).

Il translinguismo italiano viene raccontato da Lahiri come una traduzione in chiave di *language memoir* del «*retelling* terapeutico» e del suo «duplice processo di visualizzazione e abituazione all'ansia» (Calabrese 2022: 62). In modo più specifico, il posizionamento esofonico è quello di una voce letteralmente scagliata fuori dal proprio centro (cfr. Introduzione, par. 3). L'esofonia italiana di Lahiri prende qui la forma di un'esposizione narrativa al trauma, che si traduce nel portare il proprio corpo a sbilanciarsi, a compromettersi, a riposizionarsi continuamente, ritrovandosi in uno

stato di «transizione radicale» (iap 52), nell'andare «a tentoni, come un bambino, come una semianalfabeta» (iap 51):

Scrivo il diario in italiano [...]. Lo faccio perché quando prendo la penna in mano, non sento più l'inglese nel cervello. [...] Scrivo in un italiano bruttissimo, scorretto, imbarazzante. Senza controllo, senza dizionario, soltanto d'istinto. Vado a tentoni, come un bambino, come una semianalfabeta. [...] Come se, poco attrezzata, scalassi una montagna. È una sorta di sopravvivenza letteraria (ivi: 50-52).

In questa riemersione e rivisitazione di tutti i propri traumi linguistici, il corpo esofonico è un corpo linguistico «primitivo» (iap 53), all'interno del quale il cervello sprofonda nella propria vulnerabilità organica, nel momento in cui Lahiri è costretta a sentirne la disattivazione. Il brano mette infatti in evidenza che la scrittura in italiano si manifesta come una «ribellione» (iap 51) del corpo verso il cervello, al cui interno l'inglese si è improvvisamente disconnesso (Adami 2017: 92). Al tempo stesso, la vita vissuta da questo corpo linguistico prende la forma di un ininterrotto laboratorio metaforico a cielo aperto. La trasgressione delle consuete procedure linguistiche è denunciata anche dalla metafora della scrittura con «la mano sinistra»: «la mia mano debole, quella con cui non devo scrivere» (iap 51). Come già con Scego (cfr. 6.3), anche qui ci troviamo di fronte a una scrittura che passa dal corpo, per citare una prospettiva di ricerca molto importante per l'*homing* contemporaneo (Bond 2018: 18-19). Al tempo stesso, ci ritroviamo anche nell'area traumatica della «situazione estrema» (Bettelheim 1988; cfr. 1.6), dal momento che la scrittura in italiano è associata anche alla scalata montuosa con mezzi insufficienti: «una sorta di sopravvivenza letteraria» (iap 52).

Trasportando in diverse metafore corporee, abitative e spaziali questo «atto di smantellamento quasi violento» (2016a: 151), Lahiri rielabora la vulnerabilità sofferta a causa della propria identità ibrida e riscrive retrospettivamente attraverso questa sperimentazione linguistica e corporea il proprio trauma translingue tra inglese e bengali. A differenza dell'inglese, lingua di cui Lahiri ha un assoluto dominio, l'italiano non è infatti un «palazzo» bensì un «riparo fragile» sulla strada (iap 70), a sua volta declinato attraverso molte altre metafore della precarietà abitativa e spaziale. Alla vulnerabilità del «riparo» corrisponde un diverso dislocarsi della soggettività che simbolicamente lo abita. Nell'autobiografia, le varianti di questa individualità smarginata e tuttavia tenace sono innumerevoli, ma l'epicentro metaforico sta nella autorappresentazione di sé come «pellegrino linguistico» (iap 37). Associando il proprio imminente viaggio verso Roma al pellegrinaggio medievale sulla via Francigena, Lahiri diventa colei che lascia il territorio sicuro dell'inglese per affrontare il lungo e pericoloso viaggio verso l'italiano e il suo significato salvifico. La scrittrice sperimenta così un *homing* che passa attraverso la riparazione di una esperienza linguistica bilingue finora dissociata, in reciproca esclusione (cfr. 7.1). Al contrario, l'italiano si impone sin dall'epigrafe al testo come un mondo olistico, «una lingua differente» – così recita la frase in esergo del translingue Tabucchi (1992: 7) –, al tempo

stesso «luogo di affetto e di riflessione». In esso possono manifestarsi simultaneamente due forme di amore tradizionalmente dissociate. L'amore passionale e quello ascetico si intrecciano infatti attraverso le metafore del «colpo di fulmine» e della «rinuncia»:

Quello che provo è qualcosa di fisico, di inspiegabile. Suscita una smania indiscreta, assurda. Una tensione squisita. Un colpo di fulmine (iap 23).

D'ora in poi mi impegno a leggere soltanto in italiano. Mi sembra giusto, distaccarmi dalla mia lingua principale. La ritengo una rinuncia ufficiale (iap 37).

Questa totalità dell'espressione e dell'esperienza cura le dissociazioni migratorie senza però mai nascondere le cicatrici. Il translinguismo italiano è un viaggio intorno al trauma, perché permette di sperimentare in un contesto protetto le dinamiche di carenza e di estraneità delle due lingue precedenti. Per questa ragione, in italiano la «spaccatura» del trauma translingue permane, ma da essa si genera «una nascita» (iap 57). Una forma intermedia in cui le antitesi invece di contrapporsi coesistono, creando un linguaggio ossimorico, ibrido, reversibile (cfr. 7.6). Non più soglia dell'esclusione e dello svuotamento dell'io, questa lingua è un «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58): un «salto di piano» (Frigeni 2020: 103).

Lahiri definisce il viaggio del 2012 verso l'Italia come «la prima vera partenza della mia vita» (iap 15). In chiave di esposizione narrativa al trauma, la spiazzante affermazione rinvia a un rito iniziatico di avviamento all'età adulta. Questo passaggio è reso possibile dal fatto che la lingua italiana agisce anche come riattivazione e ripensamento creativo del lutto transgenerazionale della migrazione. «Ora capisco»: così dice infatti Lahiri a proposito dei suoi genitori e del loro essere stati «sempre in lutto per qualcosa». E – aggiunge – «doveva essere la lingua»:

Quando si vive senza la propria lingua ci si sente senza peso e, allo stesso tempo, sovraccarichi. Si respira un altro tipo di aria, a una diversa altitudine. Si è sempre consapevoli della differenza (iap 96-97).

Attraverso la terza lingua, Lahiri rielabora il «gap generazionale» (Tannembaum 2013: 383-384; cfr. 1.8), e con esso anche la diversa qualità delle perdite (Monaco 2019: 86). Un vuoto che la scrittrice aveva colmato attraverso la propria scrittura translingue in inglese assimilandosi al lutto migratorio dei propri genitori e diventando – per riprendere la straordinaria metafora di Abraham e Torok (2009 [1978]: 260; cfr. 1.2) – «criptofora», portatrice della perdita altrui:

Oggi non mi sento più in dovere di restituire un Paese perduto ai miei genitori. Mi ci è voluto molto tempo per accettare che il mio progetto di scrittura non dovesse assumersi una tale responsabilità. In questo senso *In altre parole* è il primo libro che scrivo da adulta, ma dal punto di vista linguistico, anche da bambina (Lahiri 2016a: 161).

L'apprendimento dell'italiano consente di sperimentare un'appartenenza alla lingua affine, ma non identica, a quella dei propri genitori per la madrelingua. In

questo modo, Lahiri può essere con loro senza essere invasa da loro; può esprimere una appartenenza al proprio mondo familiare senza esserne cancellata. Attraverso questa forma di «esilio volontario» (iap 38), desiderante, volutamente esposto alla vulnerabilità della perdita, la scrittrice sana il lutto transgenerazionale della migrazione e focalizza la propria specifica esperienza di perdita.

7.4 LA TRADUTTRICE, LO SCAMBIO E IL RITO DI APPARTENENZA

Come ho spiegato nel paragrafo precedente, l'undicesimo capitolo del *memoir*, *Lo scambio*, si pone come un architrave decisivo dell'intero testo e della sua «interconnessione tra la realtà e l'invenzione» (Lahiri 2016a: 157). Questo valore di crocevia creativo è fortemente connesso alla protagonista del racconto, una traduttrice costantemente attraversata da un senso di «estraneità al domestico» (Bhabha 2001: 22) che la accompagna dall'inizio alla fine del racconto. Nella sua vita, relativamente riuscita, lei aveva sempre avuto «qualcosa che la distingueva dagli altri» (iap 59), un'ansia di incompletezza: «si considerava imperfetta, come la prima stesura di un libro». Questa similitudine svela lo spessore traduttologico della carenza, che è la metamorfosi continua dell'atto comunicativo alla base appunto della traduzione. Ancor più esplicitamente traduttologica è la metafora successiva: «voleva generare un'altra versione di se stessa» (ibidem). Lo stesso *incipit* pseudo-favolistico del racconto collega metamorfosi, insoddisfazione e traduzione: «c'era una donna, una traduttrice, che voleva essere un'altra persona» (ibidem). Questa costellazione di temi va connessa alla postura traduttologica, decisiva per il vasto universo translingue (cfr. 2.I.7 e 2.I.8, punto XII) e per Lahiri al suo interno. Secondo la scrittrice, infatti, tutti i suoi personaggi sono in realtà dei traduttori, perché «sono impegnati a dare un significato a qualcosa di estraneo per sopravvivere» (Lahiri 2009: 471).

Per liberarsi dalla sua ansia di metamorfosi perfezionista, la traduttrice decide di praticare una forma di distacco dalla vita: va a vivere in una tranquilla città di provincia, rinunciando al superfluo e portando con sé un bagaglio monocromatico, nero, molto essenziale, che include «un golfino di lana leggera, morbida, con cinque piccoli bottoni» (iap 60). Fuoriuscendo da qualunque forma di implicazione nella vita, la traduttrice si libera dall'imperfezione, che può scaturire solo da una compromissione dell'io con il mondo. La sua scelta cade quindi volutamente su una città di cui non conosce né la lingua né alcuno dei suoi abitanti. La medietà climatica della città, nella quale «non faceva né troppo caldo né troppo freddo» (iap 59), incoraggia ulteriormente in lei la postura del distacco (iap 61; 2.I.7, punto VII).

Ma un giorno, nel corso di questa vita sospesa, la donna si trova bloccata dalla pioggia scrosciante sotto un palazzo. Pur non avendo né un ombrello né un cappello, la donna non cerca di ripararsi al chiuso. Si sofferma invece a immaginare il percorso dell'acqua piovana verso l'indistinto dei fiumi, e poi del mare: «pensava al viaggio

che fa l'acqua, che da sempre cade dalle nuvole, penetrando nella terra, riempiendo i fiumi, arrivando alla fine al mare» (iap 61-62). Nel corso di questa meditazione, si accorge di un viavai dal palazzo di fronte, dal cui portone entrano ed escono diverse donne in ordine sparso. Spinta dalla curiosità, entra anche lei. Soffermendosi nuovamente sulla pioggia, questa volta scrosciante nel cortile interno del palazzo, il suo sguardo straniato genera un'immagine surreale: «la pioggia era confinata, come se piovesse in una stanza senza soffitto» (iap 62). Seguendo il percorso delle altre donne, la traduttrice arriva in un appartamento nel cui ampio salotto si tiene l'inaugurazione di un *atelier* di moda. Al suo sguardo si offre una collezione di capi di abbigliamento monocromatici, in nero: abiti, pantaloni, gonne, giacche, camicie, di cui la traduttrice sottolinea la serialità nella variazione:

Gli abiti erano come soldati, sull'attenti, ma inanimati. [...] Alcune donne si erano già spogliate, e stavano provando vestiti, sollecitando le opinioni delle altre. Erano una collezione di braccia, gambe, anche, vite. Variazioni incessanti (iap 63).

La sua attenzione si concentra su due donne che si trovano in questo spazio: la stilista, creatrice della linea di abbigliamento, e la sarta tuttofare, colei che concretamente lavora nell'*atelier*. Sono due figure complementari, dal momento che la prima performa una disinvoltura mondana mentre il viso dell'altra denuncia i segni di un lavoro logorante:

La proprietaria dell'appartamento, che aveva disegnato questi vestiti neri, era seduta su un divano, fumava e chiacchierava. Parlava la lingua del posto perfettamente, ma con un leggero accento. Era una straniera, come la traduttrice. [...] Ma [la traduttrice] era distratta, c'era la presenza di un'altra donna dietro lo specchio, in fondo al corridoio. Era diversa dalle altre. Stava lavorando a un tavolo, con un ferro da stiro, con un ago in bocca. Aveva occhi stanchi, una faccia addolorata (iap 63-64).

La traduttrice prova in modo sistematico tutti i capi di abbigliamento della propria taglia, ma pur trovandoli molto eleganti, versatili e ben fatti, decide di non comprarli, perché vuole essere fedele alla sua scelta di essenzialità:

Anche se le stavano benissimo, alla traduttrice non piacevano. [...] Non si sentiva se stessa in quei vestiti. Non voleva acquistare o accumulare niente di più (iap 64).

La visita all'appartamento potrebbe quindi concludersi così, ma nel prendere congedo la traduttrice realizza di aver perduto il proprio golfino. Presa dall'ansia, coinvolge la stilista e la sarta nella ricerca, che sembra concludersi felicemente quando la sarta le porge appunto un golfino nero. Ma la traduttrice disconosce questo golfino, per il quale prova «antipatia, ribrezzo». Secondo lei, «c'è stato uno scambio» (iap 66): tra una prova e l'altra, qualcuna delle clienti dell'*atelier*, che indossava un golfino simile al suo, ha portato via con sé per errore quello della traduttrice. La stilista considera invece risolto il problema, e la congeda con freddezza. La mattina dopo,

alla fine di una notte insonne, la traduttrice vede il golfino adagiato su una sedia di fronte al suo letto, e finalmente lo riconosce:

Le era di nuovo familiare. Sapeva che era sempre stato il suo [...]. [...] Eppure questo golfino non sembrava più lo stesso, non quello che aveva cercato. Quando lo vide, non provava più nessun ribrezzo. Anzi, quando lo indossò, lo preferì. Non voleva ritrovare quello perso, non le mancava. Ora, quando lo indossava, era un'altra anche lei (iap 68).

Le righe finali di questo racconto pongono il lettore di fronte a un enigma, scaturito dal fatto che la voce narrante procede per antitesi che affermano e subito dopo negano il contenuto dell'affermazione: il golfino «era sempre stato il suo» ma al tempo stesso «non voleva ritrovare quello perso». L'enigma può sciogliersi solo individuando la chiave figurale del racconto, secondo la quale – come Lahiri aveva dichiarato alla fine del capitolo precedente del *memoir (Il racconto)* – «il golfino è la lingua» (iap 58). Nella *Postfazione a In altre parole*, Lahiri esplicita inoltre le radici autobiografiche di questa situazione narrativa. Il plot del racconto ha origine da una esperienza da lei realmente vissuta:

Il mio primo tentativo di narrativa in italiano, *Lo scambio*, è autobiografico, non posso negarlo. È un racconto in terza persona, ma la protagonista, appena modificata, sono io. Sono andata io quel pomeriggio piovoso in quell'appartamento. Ho visto e osservato tutto quello che descrivo. Ho perso un golfino nero, ho reagito male, come la protagonista. Sono rimasta stranita, irrequieta, come lei (Lahiri 2016a: 160).

Ma se il golfino è la lingua, se la traduttrice è la cifra di un personale «senso di imperfezione» (iap 85) e di estraneità, qual è il significato di questo rito di appartenenza finale, cioè di questo perdere e ritrovare, disconoscere e riconoscere il capo di abbigliamento? E cosa rappresentano inoltre gli abiti eleganti ma seriali della stilista? E la stilista stessa, complementare a sua volta alla sarta?

La storia del golfino è una traduzione in chiave onirico-narrativa dell'esperienza translingue. L'equivalenza tra lingua e abito è centrale nel racconto e attiene anche a un repertorio antropologico di proverbi. Se postuliamo che la lingua è un cardine del processo identitario, e che dunque la lingua è in equivalenza con l'identità, e in particolare con i suoi aspetti performativi e rigidamente connotati, possiamo utilmente rileggere alcuni noti proverbi che gravitano proprio intorno a quest'area semantica: «l'abito non fa il monaco», «non vorrei stare nei tuoi panni», «a veste logorata poca fede vien prestata», «la veste rifà il villano». L'equivalenza tra lingua, identità e abito è inoltre al centro delle riflessioni di Tullio de Mauro, in una chiave che illumina l'enigma di questo racconto. Secondo De Mauro, «l'idea della lingua come vestito» è una delle «quattro grandi fallacie [che] impediscono o attardano lo sviluppo di una educazione adeguatamente bi- o plurilingue» (2018: 108):

La lingua come vestito. La lingua è un vestito bell'è fatto che impariamo a indossare a un certo punto

della vita e che, quando ci aggradi, possiamo cambiare con un abito più acconcio. [...] Alla luce di questa idea [...], una miope visione della lingua e dell'unità nazionale indusse la scuola italiana dall'unità del Paese fino ad anni recenti a predicare ai bambini il disprezzo per la «malerba dialettale», le lingue materne reali, e il passaggio, come se niente fosse, al toscano e italiano. I risultati sono stati dappertutto pessimi (ibidem).

Secondo De Mauro, «l'idea che si potesse chiedere ai bambini di smettere l'abito dialettale e indossare l'abito italiano» ha prodotto danni immani sul piano sociale e su quello economico. Queste metamorfosi linguistiche non sono peraltro impossibili. Anzi, al contrario, proprio perché il cervello umano ha delle straordinarie capacità trasformative e adattative, esso può benissimo essere bilingue o trilingue. Ciò che diventa decisivo è però il modo in cui si arriva a questa compresenza o innesto, e il modo sta nell'elaborare un immaginario translingue e una conseguente pratica di translanguaging (cfr. 2.I.1). Per De Mauro, infatti, «il bilinguismo è possibile [...] purché non lo si cerchi per la via fallace dello sradicamento della prima lingua». L'innesto della seconda o terza lingua sulla prima si fonda sul fatto che «dietro ogni lingua si cela il linguaggio: la facoltà congenita di adoperare segni dilatabili come quelli della lingua»:

Questa dilatabilità è la matrice dell'illimitatezza del campo di cose dicibili in ciascuna lingua, è la matrice della perenne traducibilità di e da ogni lingua in ogni altra. [...] Con le cautele che ogni «traduzione» impone noi possiamo chiedere all'organismo linguistico di un individuo di dilatarsi fino ad abbracciare non una, ma più di una lingua (ivi: 110).

L'universo translingue matura quindi su una sottile linea di confine. Da una parte, la madrelingua è una presenza insostituibile, dal momento che «la nostra identità psichica, prima ancora che il nostro essere intellettuale e sociale, è fatta della, nella, con la, per la nostra lingua materna» (ivi: 111). Dall'altra, questa madrelingua insostituibile non va pensata come una sovrana dispotica ma come un *humus* sul quale, se adeguatamente preservato, possono innestarsi germogli provenienti da contesti anche molto lontani. Se associamo le riflessioni di De Mauro al racconto di Lahiri, l'enigma si dipana. I capi di abbigliamento performativamente convincenti, eleganti, ma seriali sono le lingue apprese nei contesti di assimilazione (cfr. 1.8), in una chiave di radicale sostituzione. Alla madrelingua della migrazione deve cioè subentrare la lingua veicolare del Paese di accoglienza, la cui postura di superiore dominio è incarnata dalla stilista. La sarta – affaticata, segnata dal dolore, nascosta «dietro lo specchio» (iap 64) – è fortemente polisemica. Rinvia prima di tutto al doppio fondo nascosto e rimosso di dolore e fatica cui sono costrette le persone di prima e di seconda generazione nel momento in cui devono adeguarsi agli standard di perfezione della seconda lingua performando abiti linguistici il più possibile seriali. Con il suo duro lavoro, la sarta è infatti colei che fa concretamente in modo che gli abiti appaiano eleganti e funzionali. In chiave polisemica, tuttavia, la sarta può

anche rinviare alla madrelingua della migrazione, al suo essere consunta, nascosta, socialmente diseguale. *L'homing* non ha però origine dall'attaccamento nostalgico verso la madrelingua, ma dallo «scambio»: è la capacità di perdere e ritrovare l'espressione autentica, o la lingua elettiva prescelta, reinnestandola attraverso nuovi percorsi. *L'homing* si manifesta nel rito del golfino, nel quale l'appartenenza passa attraverso una compresenza di riconoscimento ed estraneità. Da questo rito dell'appartenenza ha origine «l'italiano perturbante» (Frigeni 2020: 101) di Lahiri.

7.5 MADRI, MATRIGNE E METAMORFOSI DELL'IMMAGINARIO TRANSLINGUE

La metamorfosi è il destino di tutti i personaggi finzionali di Lahiri, configurandosi quindi come chiave di lettura complessiva di un intero immaginario translingue, al crocevia tra scrittura anglofona e italiana. *Interpreter of Maladies*, la prima opera di Lahiri, allude sin dal titolo proprio a quella forma peculiare di trasformazione che è la traduzione. Il signor Kapasi, il protagonista del racconto eponimo ambientato in India, ha sognato in gioventù di diventare un traduttore, ma nella sua vita adulta il sogno è tramontato e ne sopravvive solo una variante impoverita. Oltre ad essere un tassista, il signor Kapasi – come secondo lavoro – fa il traduttore in uno studio medico: media cioè la comunicazione tra un dottore e quei suoi pazienti che parlano il gujarati, una delle lingue dell'India. Ma il signor Kapasi si trova ora a dover mediare, a dovere interpretare un malanno meno sanabile: quello del vuoto di valori in cui vive la famiglia di indiani americani, di turisti ormai estranei all'India, che sta trasportando sul suo taxi. La metamorfosi è anche il passaggio da un luogo all'altro: i racconti spaziano dagli Stati Uniti all'India, da Boston a Assansol, da Calcutta a Hartford; e il movimento vorticoso si estende anche alle altre opere di Jhumpa Lahiri, ambientate tra New York e Seattle, Cambridge e Wayland, Londra e Harvard, Roma e Khao Lak (una località marina in Thailandia), Tollygunge (un quartiere di Calcutta) e il Rhode Island, Cleveland e Parigi.

La metamorfosi è il cambiamento del nome, voluto ostinatamente dal protagonista del romanzo *The Namesake*. Deciso a liberarsi del nome troppo insolito che il padre gli ha attribuito, in virtù del suo amore per la letteratura russa, il giovane Gogol avvia una pratica legale per diventare Nikhil. Il nome, di origine indiana, significa 'colui che è completo, colui che comprende tutto', ma una facile assonanza lo collega anche alla parola latina «nihil», 'nulla'. Tuttavia dopo la morte del padre e dopo il fallimento del proprio matrimonio, Gogol riuscirà a capire il senso così profondamente affettivo della scelta onomastica paterna riuscendo finalmente a raccoglierne l'eredità. In questo caso la vera metamorfosi, la vera completezza sarà recuperare la memoria delle parole pronunciate dal padre al termine di una passeggiata, quando Gogol era bambino: «remember that you and I made this journey, that we went together to a place where there was nowhere left to go» (Lahiri 2003a: 178; «ricorda che io e te siamo arrivati fin qui, che siamo andati insieme in un luogo oltre il quale non si

poteva andare» Lahiri 2003b: 223).

La metamorfosi è l'autodeterminazione con cui una persona sceglie per sé una nuova vita, anche a costo di imporre agli altri questa sua brutale volontà: è il caso di Gauri, la moglie di *The Lowland*, che abbandona il marito e la figlia per vivere una vita dedicata alla ricerca intellettuale e alla solitudine. Gauri vuole generare «alternative versions of herself», «she had insisted at brutal cost on these conversions» (Lahiri 2013b: 240; «altre versioni di se stessa, perseverando in quella metamorfosi a costo di brutali conseguenze» Lahiri 2013c: 297). Tuttavia, anche qui, la parabola narrativa mostra che l'energia trasformativa più radicale è quella che include, insieme alla volontà, le emozioni e i bisogni più fragili. In un romanzo storico fondato sulla esclusione reciproca di un nucleo familiare, in cui cioè ciascuno esclude l'altro in nome di una ideologia, di una fuga in America, di un amore idealizzato, di un segreto, spetterà a Bela e a sua figlia – che non a caso appartengono alla terza e alla quarta generazione – il compito e la prerogativa di sanare queste separazioni, di riconoscere faticosamente l'altro.

La metamorfosi è il segno del tempo, che si imprime ovunque, prima di tutto negli spazi che accolgono le narrazioni. Nella trilogia finale della seconda raccolta di racconti scritta da Jhumpa Lahiri, *Unaccustomed Earth*, la collocazione in un nuovo paesaggio dei due protagonisti, Hema e Kaushik, consente loro di vivere una esperienza d'amore. Questa trilogia finale dipana la loro storia dall'infanzia fino alla vita adulta: i due bambini, legati dalla amicizia delle loro famiglie immigrate a Cambridge, sono segnati da una affinità elettiva, ma la vita li separa e sembra smentire questa ipotesi. La loro storia d'amore potrà sbocciare solo grazie a un incontro casuale a Roma. Questo luogo saturo di passato è uno spazio le cui rovine permettono di ancorare per un breve periodo le due identità liquide, sradicate di Hema e Kaushik. L'Italia è il luogo che consente a Kaushik di rielaborare la morte della madre dando metaforicamente corpo e peso alle ceneri fluttuanti di lei: disperse nel mare, secondo la tradizione indù, ma dal punto di vista del figlio perdute per sempre – in quella dissipazione dello spazio che è il destino della diaspora. L'Italia è il luogo che dona a Kaushik un'archeologia delle emozioni. Attraverso la rielaborazione della perdita in questa geografia italiana raccolta, misurabile, densa di significati, sarà finalmente possibile per il protagonista aprirsi all'amore verso Hema. Le esperienze di vita non sono solo adattamenti più o meno dolorosi ma anche esperienze estetiche profonde, che distillano attraverso la bellezza un senso dello spazio e della storia – e quindi della appartenenza e del radicamento nel presente, nel qui e ora.

Dalla metamorfosi discende anche la continua messa a fuoco degli sguardi, dei punti di vista. La voce narrante si focalizza instancabilmente sui dettagli d'ambiente, visti di volta in volta attraverso lo sguardo di uno dei personaggi, qualcuno che non è vicino a quel mondo perché non sa, non vuole o non riesce a comprenderlo. Lo straniamento e lo stupore sono quindi le qualità di questo sguardo, in un gioco di riflessi grazie al quale l'India è distorta e illuminata dal punto di vista dell'America

e viceversa, così come la prima generazione di immigrati è fraintesa e incalzata dalla seconda generazione e viceversa. Prende forma in questo modo un gioco pluriprospectico, articolato magistralmente da una scrittura della chiarezza nella complessità: non esiste un'alterità giusta e una sbagliata. Per Lahiri, la differenza si oppone sia al relativismo sia all'esotismo, perché ha una consistenza tale da non potere essere addomesticata dagli stereotipi. Il montaggio delle scene fa sì che il lettore si senta nomade, spaesato tra i tanti punti di vista come i protagonisti delle opere di Lahiri. La scrittura di Lahiri mette in forma un soggetto disorientato, ma tuttavia mai nichilista né tanto meno autoritario. La prospettiva dei suoi personaggi, sempre duplice, è quella di chi sperimenta l'abbandono nell'immanenza ma cerca di tradurre anche, all'interno della vita ordinaria, l'auspicio di un futuro.

La metamorfosi è, infine, una delle metafore cardine di *In altre parole*. Rievocando il tanto amato poema di Ovidio sulle trasformazioni, la scrittrice ha sottolineato che «la metamorfosi» – questo «processo sia violento che rigenerativo», questo mutamento in cui si mescola «sia una morte che una nascita» (iap 120) – è una parola chiave della propria esperienza translingue in italiano.

Sviscerando la mia metamorfosi linguistica, mi rendo conto che sto cercando di allontanarmi da qualcosa, di emanciparmi. Dopo aver scritto in italiano per quasi due anni mi sento già trasformata, quasi rinata. Ma il cambiamento, questa nuova apertura, costa: come Dafne, anch'io mi trovo inchiodata. Non riesco a muovermi come prima, nello stesso modo in cui ero abituata a muovermi in inglese (iap 121).

Attraverso la metamorfosi, Lahiri ha potuto evadere da sé stessa, ha potuto sottoporsi – sono sue parole – «ad una mutazione dopo l'altra» (iap 125). Nel translinguismo inglese, questo costante progetto di alterazione di sé è, tuttavia, ancora in larga parte un progetto reattivo, legato cioè alla sovrastante presenza del trauma transgenerazionale. La stessa scrittrice sottolinea infatti la complementarità tra la propria spirale trasformativa e la forza centripeta opposta, espressa dalla madre: una donna che «non ha voluto mai cambiare se stessa».

Sono figlia di una madre che non ha mai voluto cambiare se stessa. Continuava negli Stati Uniti, il più possibile, a vestirsi, comportarsi, mangiare, pensare, vivere come se non avesse mai lasciato l'India, Calcutta. [...] Mentre il rifiuto di cambiare era la ribellione di mia madre, la voglia di trasformarmi è la mia (iap 124-125).

Se il rifiuto di cambiare è «la ribellione» della madre, quella di Lahiri consiste nella voglia di trasformarsi. E tuttavia, come ha dichiarato la stessa scrittrice, *In altre parole* rappresenta il primo libro scritto da adulta (cfr. 7.3). Come si manifesta dunque la metamorfosi in questa fase matura, al di là dell'intreccio infantile o adolescenziale di due ribellioni complementari? Come si stabilisce una linea di confine o un contatto non reattivo tra il proprio lutto migratorio e quello della madre? Tornando al brano sulla metamorfosi in *In altre parole*, credo la risposta stia in un aggettivo:

«inchiodata». Come Dafne, Lahiri ha ancorato la propria libertà a una prigionia. L'italiano le permette di trasformarsi infinitamente, ma le inevitabili limitazioni di una scrittura appresa a quarantaquattro anni la spingono anche a sperimentare un senso di radicamento nei propri mezzi essenziali, secondo una linea espressiva già praticata da Agota Kristof (cfr. 5.4). È una esigenza di ancoraggio affine (ma, di nuovo, non identica) al bisogno di legame originario espresso dalla madre per tutta la vita. Al tempo stesso, questo nuovo radicamento la disancora però dal realismo del suo universo translingue inglese, spingendola verso una scrittura italiana astratta, prosciugata e quindi «perturbante» (Frigeni 2020: 101):

Ad ogni passo la lingua mi fronteggiava, mi costringeva. Allo stesso tempo, mi ha permesso di ribellarmi, di andare oltre. [...] Mi sento spoglia in questo libro, appiccicata ad una nuova lingua disgregata [...]. Non do più lo stesso peso alla verità fattuale. In italiano mi muovo verso l'astrazione. (Lahiri 2016a: 156-158, 161).

Le molte metafore parentali di *In altre parole* ruotano come satelliti intorno alla madrelingua, «morta» a sei o sette anni, quando la piccola Lahiri scopre la lettura in inglese, che – in omaggio al modulo favolistico di Cenerentola – entra invece in scena come la «matrigna» (iap 110; cfr 7.1), Come è stato sottolineato (Amati Mehler *et al.* 2003), la madre e la madrelingua sono molto spesso in cortocircuito nelle narrazioni psicoanalitiche translingui delle figlie. Una conferma arriva anche dalla raccolta saggistica di Lahiri *Translating Myself and Others*, nella quale si legge che un grande assillo della piccola Lahiri era quello di non presentare alla propria madre i bigliettini di auguri confezionati a scuola per la Festa della mamma. Su di essi, infatti, le maestre facevano comporre indistintamente a tutti i bambini la parola inglese «mom», diversa dal termine bengalese corrispondente. La madre avrebbe interpretato un simile dono come qualcosa di estraneo, se non persino di offensivo (Lahiri 2022: 1). In «*Dismatria*» (cfr. Introduzione, par. 2 e 6.4), il racconto di Scego, il conflitto dismatrico transgenerazionale si risolve – almeno in forma provvisoria – con un abbraccio tra madre e figlia. Qualcosa di analogo ho percepito, con grande commozione, aprendo *Translating Myself and Others*, e trovando in epigrafe una dedica di Lahiri alla propria madre, morta due anni fa («In memoriam // Tapati Lahiri // 1939-2021»). Una dedica translingue la cui seconda parola è «translator» mentre la penultima e l'ultima sono le trascrizioni in bengali della parola «madre»:

Poet, Translator
Mother / Ma / মায়ী

7.6 ESSERE IL CONFINE

In questo paragrafo conclusivo, vorrei tornare nuovamente sul brano della metamorfosi linguistica di *In altre parole* sul quale mi sono appena soffermata (cfr. 7.5). Ne ripropongo qui un passaggio ulteriore:

Ora una nuova lingua, l'italiano, mi copre come una specie di cortecchia. Resto dentro: rinnovata, incastrata, sollevata, scomoda. [...] Curiosamente, mi sento più protetta quando scrivo in italiano, anche se sono molto più esposta. È vero che una nuova lingua mi copre, ma a differenza di Dafne ho una protezione permeabile, mi trovo quasi senza pelle. Sebbene mi manchi una cortecchia spessa, sono, in italiano, una scrittrice indurita, che cresce diversamente, radicata di nuovo (iap 121, 127).

In questo splendido brano, «contraddizione» e «intrecciamento» coesistono. Le antitesi non creano separazione o lacerazione ma un movimento continuo sul confine, animato da «un recitativo intenso, in cui si cerca di afferrare qualcosa di inafferrabile correggendo sempre il tiro» (Spagnolo 2015). Gli elementi antitetici sono associati bruscamente e generano attraverso questo scarto un «Terzo Spazio» (Bhabha 2001: 58), un'area liminale, di confine, che garantisce vicinanza e distacco. In questo spazio del transito, del passaggio, della metamorfosi, dell'inversione di marcia di un pensiero come di una collocazione si trova l'unica dimora possibile: l'*homing*.

Per delineare l'*homing* di Lahiri è importante anche rendere conto della scrittura italiana successiva a *In altre parole*. Concludo questo paragrafo, e con esso l'intero libro, ricostruendo quindi tale parabola in *Dove mi trovo*. Pubblicato nel 2018, questo è il primo romanzo di Lahiri composto in lingua italiana.³ In esso, si registra un'ulteriore e importante metamorfosi. Con questo romanzo, Lahiri si allontana infatti dal plot della migrazione. La «*dismatria*» (cfr. 7.5) permanente di questa sua «autobiografia linguistica» italiana, come pure quella dei tanti personaggi plurilingue indiano-americani al centro della sua scrittura in inglese, viene declinata in *Dove mi trovo* in modo del tutto inedito. La specificazione migratoria dello straniero compare infatti in questo romanzo solo in alcuni personaggi secondari. Come già nella *Trilogie* di Kristof, l'esilio emerge ora piuttosto attraverso l'estraneità esistenziale della protagonista: una donna residente da sempre nello stesso luogo, cui tuttavia non riesce ad appartenere mai del tutto. La storia è composta da un mosaico di quarantasei tessere o quadri narrativi raccontati dalla sua voce narrante. Il titolo sollecita una costante interrogazione sulla deissi. Sono qui, ma – sembra chiedersi la protagonista – cosa è qui? E ancora: mi trovo qui ma posso davvero radicarmi qui? Appartengo davvero a questo luogo? Se per un verso la frase valorizza quindi la varietà dei tanti spazi e tempi che battezzano i capitoli (per esempio: *Sul marciapiede*, *Per strada*, *In primavera*, *In inverno*, *A cena ecc.*), per l'altro rinvia a un senso di spaesamento. La

³ D'ora in avanti *Dove mi trovo* (Lahiri 2018) verrà citato nel corpo del testo con la sigla dmt.

voce narrante racconta con stupore ininterrotto le particelle in metamorfosi della vita. «*Disorientata, persa, sbalestrata, sballata, sbandata, scombussolata, smarrita, spaesata, spiantata, stranita*» (dmt 159): l'unica forma di appartenenza sta dunque nel suo opposto, in una perdita di baricentro cui le parole danno però «dimora» nel momento in cui sono assunte come costellazione familiare («in questa parentela di termini mi ritrovo» ivi) e come garanti ostetriche di una presenza in vita («ecco [...] le parole che mi mettono al mondo» ivi). Non deve quindi sorprendere l'epigrafe in esergo, di cui si riporta qui solo una porzione:

Ad ogni mutamento di posto io provo una grande enorme tristezza. [...] È il mutamento stesso che m'agita come il liquido in un vaso che scosso s'intorbida.

Il nesso qui sottolineato tra movimento e perdita viene infatti da Italo Svevo (1954: 326-327), un grande nomade della letteratura italiana: lo scrittore che scelse di racchiudere nel proprio stesso pseudonimo l'invenzione di una patria linguistica e culturale ibrida, tra Italia e Germania.

Per un verso, questa identità femminile è molto ben individuata, grazie al suo romanzo familiare, le sue antipatie, ossessioni, desideri, paure, invidie (un ritratto che tra l'altro non suscita empatia e scongiura quindi il rischio del patetico). Per l'altro, questa donna così singolare è significativamente senza nome proprio, perché è anche un emblema di molte donne emancipate di oggi. Soggettività consapevoli che scelgono, spesso per un periodo più o meno lungo della propria vita, di essere sole, e di ingaggiare con la propria solitudine una sorta di sfida. Alla tonalità universale di questo archetipo dell'immaginario urbano moderno se ne aggiunge un altro. L'anonima solitaria potenzia infatti anche il senso escatologico collettivo di un transito nel mondo, costringendo il lettore a fare i conti con la quota di estraneità delle identità apparentemente pacificate, apparentemente radicate. Attraverso il punto di vista di lei, lo scenario locale (il cibo italiano, la campagna italiana, la coppia di padre e figlia che vengono dal Sud d'Italia, la vita familiare italiana con le sue case e i suoi riti, il museo di preziosi reperti della classicità romana) si sradica ed entra in una dimensione astratta. La donna di questo romanzo vive in una città sospesa tra determinato e indeterminato: uno spazio urbano, come lei senza nome, avvolto in un'aura tra il generico e il magico, le cui affinità con Roma sono tuttavia evidenti. Questa presenza fantasmatica in eterno transito è dotata di uno sguardo visionario, in grado non solo di percepire ciò che è al di là e al di qua del confine ma anche di rovesciare le prospettive che definiscono gli stessi perimetri del confine. Sono tratti liminali che la protagonista condivide con le figure femminili classiche di erranza sulle soglie, in particolare Persefone: fanciulle mitiche che vanno e vengono, che sono garanti della continuità ma anche dello scarto inconciliabile tra vita e morte. In ognuno degli spazi raccontati nei quarantasei quadri, il perno sta infatti in una qualche frontiera che – come il montaliano «varco» delle *Occasioni* – delimita lo scenario ma al tempo stesso lo evade, ponendosi come enigmatica e mobile

illusione ottica. Ma l'altrove – inteso come potenzialità non vissute, come occasioni sprecate, come vite sospese – è una costellazione che irradia sia nello spazio cittadino del romanzo, abitato da «ombre» sfuggenti (dmt 12), sia nello spazio psichico della protagonista, una figlia assediata da una madre quasi estinta e tuttavia persistente e intrusiva come un fantasma (dmt 41, 143), una sopravvissuta alla scoperta della relazione quinquennale parallela del proprio fidanzato con un'altra (ivi 33). Stare «in bilico» (dmt 144) è la postura di questa donna, che sonda continuamente, in ognuna delle tessere narrative, l'*in between*, la soglia misteriosa tra l'io e la folla (*In biglietteria*), tra l'io e i suoi doppi (*In libreria*), tra l'io e se stesso (*Tra sé e sé, Da nessuna parte*), tra l'io e gli oggetti (*Ad agosto*), tra vita e morte (*Sul marciapiede, Alla villa, Al bar II*), tra vita vera e non vita (*Il museo, Per strada I*), tra passato e presente (*In vacanza, All'ombra*), tra sonno e veglia (*A letto*), tra mondo di superficie e mondo sotterraneo (*In campagna*), tra vita diurna e vita notturna (*Al sole*). L'io si ritrova insomma non nel consistere in un qualche modo definitivo ma nel situarsi tra una possibilità e l'altra, tra un mondo e l'altro, una temporalità e l'altra, una relazione e l'altra. La scrittura procede per lacune, si costruisce sulle innumerevoli ellissi della vita di questo personaggio, che il lettore recupera attraverso i *trompe-l'œil* di passato: spiragli di profondità temporali che via via erompono dalla catena di piccole storie quotidiane (*Alla cassa*). Così, per esempio, la morte del padre nel passato si allaccia nel presente alla sparizione della moneta nell'ombrello (dmt 66) consentendo la riemersione di qualcosa che viene recuperato, però, proprio nella misura in cui è perduto per sempre.

Gli oggetti sono l'autentico complemento di luogo del racconto, perché la protagonista sente una qualche appartenenza solo attraverso la loro complessa dialettica di perdita e presenza. Da un quadro narrativo all'altro, essi sono rotti e ricomposti, oppure sciupati e rinnegati, persi e ritrovati (e viceversa), venduti nei mercatini e reintegrati in una nuova vita, amati o rifiutati per il loro sedimento di passato.

Stare in bilico vuol dire insomma prima di tutto stabilire una precaria e mutevole relazione con le «tracce banali, cocciute, dell'esistenza» (dmt 78) di cui non sono parte solo gli oggetti ma anche lo stesso corpo della protagonista. Così, in *Dall'estetista*, le pellicine eliminate dalla manicure sono «schegge morte di me stessa» (dmt 57), il residuo su cui soffermarsi per sentire di vivere, per esserci davvero. Questa donna sembra volerci dire: io *sono* il confine. La sua presenza, la sua corporeità, i suoi gesti, lo sguardo con cui decifra il mondo, gli scenari e gli oggetti accanto a cui si colloca svelano non solo in se stessa ma anche negli altri l'inappartenenza, l'assenza, l'estraneità laddove ci vorrebbe e ci dovrebbe essere appartenenza, presenza, intimità. Per questa ragione, nella vita di questo personaggio, i riti di socialità si trasformano in riti di distacco (*Al mare*), i riti di ricomposizione in riti di sdoppiamento (*Allo specchio*), i riti di purificazione in riti di contaminazione (*In piscina*) e così via. Ma il rovesciamento agisce anche sugli altri personaggi, e in particolare sulle tante figure femminili che si rivelano nel loro essere doppi di lei. Così, per esempio, si svela l'amica intima, che – a differenza della protagonista – ha una famiglia, un marito,

una grande casa affollata e rumorosa, e che le confessa di trovare la propria unica dimora solo nella «nicchia» (dmt 44) della poltrona di prima classe in aereo, nel corso dei frequenti viaggi di lavoro. Così si svela l'amica d'infanzia, che ora vive altrove, e torna a trovarla dichiarando di vivere una vita felice, ma «i suoi occhi verdi e un po' allucinati non brillano come una volta» (dmt 73). Il doppio femminile e la protagonista entrano in relazione grazie ad altri elementi ricorrenti della struttura narrativa: gli schermi, gli specchi e i giochi di trasparenze. Dopo l'immersione nell'acqua limpida della piscina pubblica, una donna le offre in dono i vestiti che non porta più, perché «sono decenni che non ha più una vita» (dmt 51); una bella estetista straniera (che parla con le altre estetiste una lingua incomprensibile) fa da schermo tra lo specchio e l'immagine deludente di lei e le consente per una volta di sentirsi bella (dmt 58). Il doppio femminile è talvolta una figura su cui la voce narrante sposta il proprio desiderio di vita: una «fatamorgana», identica nel corpo e nell'abbigliamento, che cammina per la strada e si impone come una «variante che camminava allegra» («sono io e non lo sono, vado via e resto sempre qui» ivi 157); una viaggiatrice esuberante che sembra annunciare l'approssimarsi di una nuova esperienza: vitale proprio perché al di là di un «confine» finalmente valicabile, felice perché collocata nell'ultimo spazio dell'indice (*In treno*). La protagonista incarna insomma uno spazio liminale, in grado di protendersi verso la vita non solo attraversando il negativo della mancanza, della solitudine, della tristezza, delle eredità familiari anaffettive, ma anche sentendo le emozioni degli altri, attraversandole, metabolizzandole per loro, permettendo loro di contemplarle e vederle nel loro insieme. Lei è uno spazio-balcone (cfr. *Dall'analista* e *Sul balcone*): un luogo di contemplazione, di apertura, di possibilità, ma anche una dimensione ossimorica in cui l'esposizione al freddo ha come alternativa altrettanto estrema un sole che «sotto la maglia [...] brucia la pelle» (dmt 46). Il movimento continuo sul confine è generato da questa tensione costante per cui elementi contraddittori, antitetici, appartenenti a due dimensioni diverse, sono associati bruscamente e generano un terzo spazio: un'area liminale, di confine, che garantisce vicinanza e distacco. È lo spazio generato da un italiano piano, medio da cui però via via emerge come in trasparenza un italiano di secondo grado. Una nuova lingua, sobria, nitida, e tuttavia capace di scarti lirici improvvisi, inventata mescolando la comunicazione quotidiana con un lessico interiorizzato e con una certa, ben selezionata, tradizione letteraria italiana. La «lingua essenziale» di Lahiri è proprio la dimensione ultima di questo terzo spazio: un'appartenenza che può stare solo nella dimensione translingue di bengali, inglese e italiano. All'indice del romanzo dobbiamo ascrivere quindi un quarantasettesimo capitolo e complemento di luogo: «nella lingua italiana». È questo lo spazio per eccellenza del romanzo, quello più appassionatamente guardato e modellato dalle prospettive simultanee e sovrapposte dell'intimità e della separazione.

BIBLIOGRAFIA*

- Abraham/Torok 1992 = Nicolas Abraham / Maria Torok, *Il verbario dell'Uomo dei Lupi*, traduzione di Mario Ajazzi Mancini, introduzione di Jaques Derrida, Napoli, Liguori (or.: *Cryptonymie: le Verbier de l'Homme aux loups*, 1976).
- Abraham/Torok 2009 = Nicolas Abraham / Maria Torok, *La scorza e il nocciolo*, traduzione di Francesca Ortu, introduzione di Lucio Russo, Roma, Borla (or.: *L'écorce et le noyau*, 1978).
- Achebe 1975 = Chinua Achebe, *The African Writer and the English Language*, in *Morning Yet on Creation Day*, London, Heinemann Educational Book, pp. 55-62.
- Adami 2017 = Esterino Adami, *Identity, Split-Self and Translingual Narrative in Jhumpa Lahiri*, in «Cosmo», a cura di Franca Bruera, 11, pp. 85-96.
- Alexander 2018 = Jeffrey Alexander, *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*, traduzione di Lorenzo Migliorati e Luca Mori, Roma, Meltemi (or.: *Trauma. A Social Theory*, 2012).
- Amati Mehler et al. 2003: Jacqueline Amati Mehler / Simona Argentieri / Jorge Canestri, *Identità e identità di genere attraverso le lingue*, in Jacqueline Amati Mehler / Simona Argentieri / Jorge Canestri, *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Milano, Cortina.
- Anzaldúa 2000 = Gloria Anzaldúa, *Terre di confine. La frontiera*, traduzione di Lidia Salvati, Paola Zaccaria e Alessandro Portelli, Maria Teresa Triggiani, Bari, Palomar.
- Anzaldúa 1987 = Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- Anselmi 2005 = Simona Anselmi, *La traduzione post-coloniale in Irlanda: «Finnegans Wake», una traduzione in corso*, Milano, Università Cattolica.
- Apa 2013 = American Psychiatric Association, *Trauma and Stressor-Related Disorders*, in *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (5th edition), Washington DC-London, American Psychiatric Publishing, pp. 265-290.
- Appadurai 2012 = Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, traduzione di Piero Vereni, Milano, Cortina (or.: *Modernity at Large*, 1996).
- Appiah 2007 = Kwane Anthony Appiah, *Cosmopolitismo. L'etica in un mondo di estranei*, traduzione di Sandro Liberatore, Bari-Roma, Laterza (or.: *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*, 2006).
- Arendt 1993 = Hanna Arendt, *Che cosa resta? Resta la lingua materna*, in *La lingua materna*, traduzione di Alessandro Del Lago, Milano, Mimesis (ed. orig: *Was Bleibt? Es belibt die Muttersprache*, 1964).
- Ashcroft et al. 1989 = Bill Ashcroft / Gareth Griffiths / Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, London and New York, Routledge.
- Attwel 1992 = David Attwel, *Editor's Introduction*, in John Maxwell Coetzee, *Doubling the Point. Essays and Interviews*, edited by David Attwel, Cambridge (MA) and London, Oxford University Press, pp. 1-14.

* I testi critici in altre lingue contenuti in questa bibliografia sono stati da me riportati in traduzione italiana, laddove questa è presente, con rinvio tra parentesi tonda all'edizione originale e alla sua prima data di pubblicazione. Nei casi in cui non esista una versione italiana, i testi in questione sono stati invece riportati in bibliografia nell'edizione originale. Le parole, le formule e i brani da tali testi critici non tradotti sono stati riportati nei capitoli di questo libro in lingua italiana con una versione a mia cura. I testi di Eva Hoffman, Agota Kristof, (in parte) di Jhumpa Lahiri e di alcuni scrittori e scrittrici a loro connessi sono invece riportati in bibliografia e nel testo sia nell'edizione originale sia in quella italiana, ove presente.

Bibliografia

- Bacholle 2000 = Michèle Bacholle, *Agota Kristof*, in *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*, Amsterdam-Atalanta, Rodopi, pp. 71-127.
- Bhabha 2001 = Homi Bhabha, *I luoghi della cultura*, traduzione di Antonio Perri, Roma, Meltemi (or.: *The Location of Culture*, 1994).
- Ballinger 2016 = Pamela Ballinger, *Beyond the Italies: Italy as a Mobile Subject?*, in Ruth Ben Ghat / Stephanie Mailia Hom (eds), *Italian Mobilities*, London and New York, Routledge, pp. 20-45.
- Banti 2011 = Alberto Maria Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Bari-Roma, Laterza.
- Barbarulli 2010 = Clotilde Barbarulli, *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, Roma, Ets.
- Barnes 2006 = Julia Barnes, *Early Trilingualism. A Focus on Questions*, Clevedon-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters.
- Beaujour 1989 = Elizabeth Klosty Beaujour, *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the First Emigration*, New York, Cornell University Press.
- Beck 2003 = Ulrich Beck, *Il cosmopolitismo radicato*, in *La società cosmopolita. Prospettive dell'epoca postnazionale*, traduzione di Carlo Sandrelli, il Mulino, Bologna, 2003, pp. 133-150 (or.: *The Cosmopolitan Society and Its Enemies*, 2002).
- Beer 2013 = Marina Beer, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento*, in Eleonora Cardinale / Giuliana Zagra (a cura di), «*Nacqui nell'ora del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, Quaderni della Biblioteca Nazionale di Roma, pp. 165-198.
- Benvenuti 2011 = Giuliana Benvenuti, *Letteratura della migrazione, letteratura postcoloniale, letteratura italiana: problemi di definizione*, Bologna, Clueb.
- Bernabò 2012 = Graziella Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci.
- Besemeres 2022 = Mary Besemeres, *Translingual Memoir*, in Steven G. Kellman / Natasha Lvovich (eds), *The Routledge Handbook of Literary Translanguaging*, New York and London, Routledge, pp. 3-17.
- Bettelheim 1988 = Bruno Bettelheim, *Sopravvivere*, traduzione di Adriana Bottini, Milano, Feltrinelli (or.: *Surviving and Other Essays*, 1952).
- Bhabha 2001 = Homi Bhabha, *I luoghi della cultura*, traduzione di Antonio Perri, Roma, Meltemi (or.: *The Location of Culture*, 1994).
- Bhugra et al. 2014 = Dinesh Bhugra / Susham Gupta / Meryam Schouler-Ocak et alii, *EPA Guidance Mental Health Care of Migrants*, in «*European Psychiatry*», 29, 2, pp. 107-115.
- Birkerts 1994 = Sven Birkerts, *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age*, New York, Fawcett Columbine.
- Blixen 1982 = Karen Blixen (Isak Dinesen), *Il primo racconto del Cardinale*, in *Ultimi racconti*, traduzione di Adriana Motti, Milano, Adelphi, pp. 13-38 (or.: *Last Tales*, 1957). Cfr. Dinesen 1957.
- Bollas 2018 = Christopher Bollas, *L'ombra dell'oggetto. Psicoanalisi del conosciuto non pensato*, traduzione di Daniela Molino, Milano, Cortina (or.: *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*, 1987).
- Bollas 2021 = Christopher Bollas, *Forze del destino. Psicoanalisi e idioma umano*, traduzione di Daniela Molino, Milano, Cortina (or.: *Forces of Destiny. Psychoanalysis and Human Idiom*, 2019).
- Bond 2014 = Emma Bond, *Toward a Trans-national Turn in Italian Studies?*, in «*Italian Studies*», 69, 3, pp. 415-424.
- Bond 2018 = Emma Bond, *Writing Migration Through the Body*, London and New York, Palgrave MacMillan.
- Borghese 2018 = Angela Borghese, *L'anno della «Storia» 1974-1975*, Macerata, Quodlibet.
- Borruso 2020 = Paolo Borruso, *Debre Libanos 1937. Il più grave crimine di guerra dell'Italia*, Bari-Roma, Laterza.

Bibliografia

- Bourdieu 2003 = Pierre Bourdieu, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, traduzione di Irene Maffi, Milano, Cortina (or.: *Esquisse d'une théorie de la pratique*, 1972).
- Brah 1996 = Avtar Brah, *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, London and New York, Routledge.
- Breuer/Freud 1967 = Josef Breuer / Sigmund Freud, *Comunicazione preliminare. Sul meccanismo psichico dei fenomeni isterici (1893)*, in *Studi sull'isteria (1892-1895)*, in Sigmund Freud, *Opere 1886-1892*, traduzione e progetto editoriale di Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 1, pp. 175-188 (or.: *Studien über Hysterie*, 1895).
- Brioni *et al.* 2022 = Simone Brioni / Marie Orton / Graziella Parati / Gaozheng Zhang (eds), *Diversity and Decolonisation in Italian Studies*, in «Italian Studies in Southern Africa», 35, 1.
- Brogi 2011 = Daniela Brogi, *Smettiamo di chiamarla letteratura della migrazione?*, in «Nazione indiana», 23 marzo, <https://www.nazioneindiana.com/2011/03/23/smettiamo-di-chiamarla-%C2%ABletteratura-della-migrazione%C2%BB/> (ultimo accesso: 20/10/2022).
- Brogi 2015 = Daniela Brogi, *Leggere «I promessi sposi» in una classe multietnica*, in Daniela Brogi / Tiziana De Rogatis / Giuseppe Marrani (a cura di), *La pratica del commento*, Pisa, Pacini, pp. 115-125.
- Brown 1995 = Laura S. Brown, *Not Outside the Range. One Feminist Perspective on Psychic Trauma*, in Cathy Caruth (ed), *Explorations in Memory*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, pp. 100-112.
- Burns 2013 = Jennifer Burns, *Migrant Imaginaries. Figures in Italian Migration Literature*, Bruxelles-Berlin-New York-Oxford, Peter Lang.
- Burns 2020 = Jennifer Burns, *Mobile Homes: Transnational Subjects and the (Re)Creation of Home Spaces*, in Charles Burdett / Loredana Polezzi (eds), *Transnational Italian Studies*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 177-192.
- Burdett *et al.* 2020 = Charles Burdett / Loredana Polezzi / Barbara Spadaro (eds), *Transcultural Italies. Mobility, Memory and Translation*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Buroni 2019 = Edoardo Buroni, *L'italiano per vocazione. Aspetti metalinguistici nella narrativa di Igiaba Scego*, in «Quaderni di Italiano LinguaDue», 11, 1, pp. 57-103.
- Busch/McNamara 2020 = Brigitta Busch / Tim McNamara, *Language and Trauma. An Introduction*, in «Applied Linguistics», 41, 3, pp. 323-333.
- Calabrese 2018 = Stefano Calabrese, *Storie di vita. Come gli individui si raccontano nel mondo*, Milano, Mimesis.
- Calabrese 2020a = Stefano Calabrese, *Neuronarrazioni*, Milano, Bibliografica, 2020.
- Calabrese 2020b = Stefano Calabrese, *Trauma e racconto*, in «Testo e Senso», 21, pp. 1-14.
- Calabrese 2020c = Stefano Calabrese, *Della segmentazione. La riconoscibilità cognitiva degli eventi nelle narrazioni*, in «Symbolon», 11, IX, pp. 115-136.
- Calabrese 2022 = Stefano Calabrese, *Le applicazioni della medicina narrativa e New media e medicina narrativa*, in Stefano Calabrese / Valentina Conti / Chiara Fioretti, *Che cos'è la medicina narrativa*, Roma, Carocci, pp. 71-116.
- Calvi 2004 = Maria Vittoria Calvi, *Lingue migranti e nuovi paesaggi: sguardi interdisciplinari*, in Maria Vittoria Calvi / Irina Bajini / Milin Bonomi (a cura di), *Lingue migranti e nuovi paesaggi*, Milano, Led, pp. 7-16.
- Camilotti 2010 = Silvia Camilotti, *Sull'esilio. Intrecci di vita e scrittura in autori e autrici dell'oggi*, in «Dep», 12, pp. 66-85.
- Camilotti/Crivelli 2017 = Silvia Camilotti / Tatiana Crivelli, *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*, Venezia, Ca' Foscari.
- Campo 2018 = Alessandra Campo, *Tardività. Freud dopo Lacan*, Milan, Mimesis.
- Campo 2019 = Alessandra Campo, *Memoria, tempo e causa nella Nachträglichkeit freudiana*, in «Lo Sguardo», 28, 1, pp. 173-195.
- Carbonara/Scibetta 2020a = Valentina Carbonara / Andrea Scibetta, *Imparare attraverso le lingue. Il translanguaging come pratica didattica*, Roma, Carocci.

Bibliografia

- Carbonara/Scibetta 2020b = Valentina Carbonara / Andrea Scibetta, *Integrating Translanguaging Pedagogy into Italian Primary Schools. Implications for Language Practices and Children's Empowerment*, in «International Journal of Bilingual Education and Bilingualism», 5 aprile, pp. 1-22.
- Cardinal 2009 = Marie Cardinal, *Le parole per dirlo*, traduzione di Natalie Banas, Milano, Bompiani (or.: *Le mot pour le dire*, 1975).
- Cartago 2018 = Gabriella Cartago, *La lingua degli scrittori italiani multietnici*, in «Mondi migranti», 2, pp. 223-233.
- Cartago 2019 = Gabriella Cartago, *Dismatria e le altre (formazioni neologiche di autori stranieri in italiano)*, in «Quaderni di Italiano LinguaDue», 11, 1, pp. 105-111.
- Caruth 1995 = Caruth Cathy, *Introduction*, in Caruth Cathy (ed), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins University Press, pp. 3-12.
- Caruth 1996 = Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore (MD), Johns Hopkins University Press.
- Caruth 2013 = Cathy Caruth, *Literature in the Ashes of History*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Castellana 2022 = Riccardo Castellana, *Lo spazio dei vinti. Una lettura antropologica dell'opera di Verga*, Roma, Carocci.
- Cavarero 1997 = Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli.
- Cefr 2018 = Council of Europe (ed), *Common European Framework or Reference for Languages: Learning, Teaching, Assesment. Companion Volume with New Descriptors*, Strasbourg, Language Policy Programme <https://rm.coe.int/cefr-companion-volume-with-new-descriptors-2018/1680787989> (ultimo accesso: 8/10/2022).
- Chakrabarty 2004 = Dipesh Chakrabarty, *Provincializzare l'Europa*, traduzione di Matteo Bortolini, Roma, Meltemi (or.: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, 2000).
- Cives 2006 = Simona Cives, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, in Giuliana Zagra / Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Colombo, pp. 49-65.
- Colleoni 2012 = Federica Federica, *Spettri della violenza politica. Gli anni Settanta in alcuni romanzi del nuovo millennio*, in «Enthymema», VII, pp. 425-442.
- Comberiati 2010 = Daniele Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang.
- Comberiati/Mengozzi 2023 = Daniele Comberiati / Chiara Mengozzi (a cura di), *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci.
- Cometa 2010 = Michele Cometa, *Studi culturali*, Napoli, Guida.
- Crunlish/O'Rourke 2010 = Niall Crunlish / Killian O'Rourke, *A Systematic Review of Treatments for Post-Traumatic Stress Disorder Among Refugees and Asylum-Seekers*, in «The Journal of Nervous and Mental Disease», 198, 4, pp. 237-251.
- Coetzee 1993 = John Maxwell Coetzee, *Homage*, in «Threepenny Review», 53, pp. 5-7.
- Colucci/Gallo 2021 = Michele Colucci / Stefano Gallo, *Introduzione. Le strade per Roma. Le migrazioni interne al centro dello sviluppo della città, ieri e oggi*, in Michele Colucci / Stefano Gallo (a cura di), *Le strade per Roma. Rapporto 2021 sulle migrazioni interne in Italia*, Bologna, il Mulino, pp. 7-22.
- Connor 1999 = Steven Connor, *The Impossibility of the Present. Or, from the Contemporary to the Contemporal*, in Roger Luckhurst and Peter Marks (eds), *Literature and the Contemporary Fictions and Theories of the Present*, Harlow and New York, Longman, pp. 15-35.
- Conrad 1919 = Joseph Conrad, *Author's Note* [untranslated in Conrad 2010], in *A Personal Record. Some Reminiscences*, London, Dent and Sons, t. m.
- Conrad 2010 = Joseph Conrad, *Memorie*, traduzione di Cecilia Mutti, Fidenza, Mattioli 1885 (or.: *A Personal Record. Some Reminiscences*, 1912-1919).

Bibliografia

- Contarini 2019 = Silvia Contarini, *Scrivere al tempo della globalizzazione. Narrativa italiana dei primi anni Duemila*, Firenze, Franco Cesati.
- Craps 2013 = Stef Craps, *Postcolonial Witnessing. Trauma Out of Bounds*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Crunlish / O'Rourke 2010 = Niall Crunlish / Killian O'Rourke, *A Systematic Review of Treatments for Post-Traumatic Stress Disorder Among Refugees and Asylum-Seekers*, in «The Journal of Nervous and Mental Disease», 198, 4, pp. 237-251.
- Dalos 2006 = György Dalos, *Ungheria 1956*, traduzione di Monica Lumachi, Roma, Donzelli (or.: 1956: *Der Aufstand in Ungarn*, 2005).
- D'Angeli 2003 = Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. «Aracoeli», «La Storia» e «Il mondo salvato dai ragazzini»*, Roma, Carocci.
- De Balsi 2019a = Sara De Balsi, *Agota Kristof écrivain translingue*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- De Balsi 2019b = Sara De Balsi, *Bibliographie. Textes d'Agota Kristof*, in Sara De Balsi, *Agota Kristof écrivain translingue*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 283-285.
- Del Boca 1996 = Angelo Del Boca (a cura di), *I gas di Mussolini. Il fascismo e la Guerra d'Etiopia*, Roma, Editori Riuniti.
- Deleuze/Guattari 1996 = Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, traduzione di Alessandra Serra, Macerata, Quodlibet, 1996 (or.: *Kafka. Pour une littérature mineure*; 1975).
- De Luca 2022 = Mariagrazia De Luca, *Literary Translingualism within the Italian Context. Towards New Debates on the Italian Language*, in Steven G. Kellman / Natasha Lvovich, Preface, in Steven G. Kellman / Natasha Lvovich (eds), *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*, New York and London, Routledge, pp. 152-165.
- De Martino 1964 = Ernesto De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, in «Nuovi argomenti», 69-71, pp. 105-141.
- De Martino 1977 = Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi.
- De Martino 2019 = Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Giordana Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi (nuova edizione aggiornata).
- De Mauro 1975 = Tullio De Mauro, *Scuola e linguaggio*, Roma, Editori Riuniti.
- De Mauro 1979 = Tullio De Mauro, *L'Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti.
- De Mauro et al. 1993 = Tullio De Mauro / Federico Mancini / Massimo Vedovelli / Miriam Voghera (a cura di), *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Milano, Etas Libri.
- De Mauro 2003 = Tullio De Mauro, Introduzione, in Jacqueline Amati Mehler / Simona Argentieri / Jorge Canestri, *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Milano, Cortina, pp. XXIII-XXXVIII.
- De Mauro 2018 = Tullio De Mauro, *L'educazione linguistica democratica*, a cura di Silvana Loiero e Maria Antonietta Marchese, Bari-Roma, Laterza.
- De Micco 2017 = Virginia De Micco, *Trauma migratorio*, in *La ricerca. SpiWeb*, 26 giugno, <https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/trauma-migratorio/> (ultimo accesso: 20/10/2022).
- De Micco 2019 = Virginia De Micco, *Menti migranti, menti adolescenti. Avanzare sul margine: dal trauma impensabile alle parole del dolore*, in «Revista Interdisciplinar de Mobilidade Humana», 27, 55, pp. 49-62, <https://doi.org/10.1590/1980-85852503880005504> (ultimo accesso: 20/10/2022).
- De Micco 2022 = Virginia De Micco, *Il rischio nel vivere. Itinerari della soggettività e condizioni antropologiche estreme*, in «Rivista di Psicoanalisi», LXVIII, 3, pp. 665-685.
- De Nicola 2008 = Francesco De Nicola, *Gli scrittori italiani e l'emigrazione*, Formia, Ghenomena.
- Deplano et al. 2014 = Valeria Deplano / Lorenzo Mari / Gabriele Proglia, *Introduzione*, in Valeria Deplano / Lorenzo Mari / Gabriele Proglia (a cura di), *Subalternità italiane. Percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, Ariccia, Aracne, pp. 11-28.

Bibliografia

- de Rogatis 2021 = Tiziana de Rogatis, *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma: Narrative Structures in Elsa Morante's «History: A Novel»*, in Tiziana de Rogatis / Katrin Wehling Giorgi, *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*, in «Allegoria», XXXII, 83, pp. 169-177.
- de Rogatis/Wehling-Giorgi 2021 = Tiziana de Rogatis / Katrin Wehling Giorgi, *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*, in «Allegoria», XXXII, 83, pp. 169-183.
- de Rogatis 2022a = Tiziana de Rogatis, *Introduction. Trauma, The Spectre and History and Women Writers and the Spectral Paradigm of Trauma from a Transnational and Comparative Perspective*, in Tiziana de Rogatis / Katrin Wehling Giorgi (eds), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Rome, Sue, pp. 9-22 e 34-39.
- de Rogatis 2022b = Tiziana de Rogatis, *Elsa Morante's «History: A Novel» and Svetlana Alexievich's «The Unwomanly Face of War»*. *Traumatic realism, Archives du Mal and Female Pathos*, in Tiziana de Rogatis / Katrin Wehling Giorgi (eds), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Rome, Sue, pp. 80-111.
- de Rogatis/Wehling Giorgi 2022a = Tiziana de Rogatis / Katrin Wehling-Giorgi, *Trauma and Women Writers. A Transnational and Italian Perspective*, in Tiziana de Rogatis / Katrin Wehling Giorgi (eds), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Rome, Sue, pp. 9-54.
- de Rogatis/Wehling Giorgi 2022b = Tiziana de Rogatis / Katrin Wehling Giorgi (eds), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Rome, Sue.
- Derrida 1994 = Jacques Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, traduzione di Gaetano Chiurazzi, Milano, Cortina (or.: *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, 1993).
- Derrida 1996 = Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, traduzione di Giovanni Scibilia, Napoli, Filema (or.: *Mal d'archive. Une impression freudienne*, 1995).
- Derrida 2004 = Jacques Derrida, *Il monolinguisimo dell'altro o la ipotesi d'origine*, traduzione di Graziella Berto, Milano, Cortina (or.: *Le monolinguisisme de l'autre*, 1996).
- DeSalvo 2001 = Louise DeSalvo, *Caterina Romeo intervista Louise DeSalvo*, intervista di Caterina Romeo, in Maria Rosa Cutrufelli / Edwige Giunta / Caterina Romeo (a cura di), *Origini – Le scrittrici italo americane*, in «Tuttetorie», vol. 8, pp. 3-22.
- Didi-Huberman 2005 = George Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, traduzione di Davide Tarizzo, Milano, Cortina (or.: *Images malgré tout*, 2003).
- Didi-Huberman 2009 = George Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino, Bollati Boringhieri (or.: *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, 2008).
- Di Fazio 2017 = Angela Di Fazio, *Tra crisi e riscatto. Elsa Morante legge Ernesto De Martino*, Bologna, Pendragon.
- Dinesen 1957 = Isak Dinesen, *The Cardinal's First Tale*, in *Last Tales*, New York, Random House, pp. 9-28.
- Dollé 2009 = Marie Dollé, *Écrire en territoire dévasté: l'exemple du «Grand Cahier»*, in «Quarto. Revue des Archives littéraires suisses», 27, pp. 19-24.
- Doloughan 2016 = Fiona J. Doloughan, *English as a Literature in Translation*, London and New York, Bloomsbury.
- Du Bois 2010 = William Edward Burghardt Du Bois, *Le lotte del popolo Negro*, in Id., *Sulla linea del colore. Razza e democrazia negli Stati Uniti e nel mondo*, a cura di Sandro Mezzadra, Bologna, il Mulino (or.: *Strivings of Negro People*, 1897), pp. 105-114.
- Duvernois/Furci 2012 = Marion Duvernois / Guido Furci, *Figures de l'exil, géographies du double. Notes sur Agota Kristof ed Stephen Vizinczey*, Roma, Perrone.
- Edwards 1994 = John Edwards, *Multilingualism*, London and New York, Routledge.
- Fanetti 2005 = Susan Fanetti, *Translating Self into Liminal Space. Eva Hoffman's Acculturation in to a Postmodern World*, in «Women Studies», 34, pp. 405-419.

Bibliografia

- Fanon 2015 = Frantz Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, traduzione di Silvia Chiletti, Pisa, Ets (or: *Peau noire, masques blancs*, 1952).
- Farah 2000 = Nurrudin Farah, *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora*, London and New York, Cassel.
- Farah 2003 = Nurrudin Farah, *I rifugiati. Voci della diaspora somala*, traduzione di Alessandra Di Maio, Roma, Meltemi (or.: *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora*, 2000).
- Fazil *et al.* 2005 = Mina Fazil / Jeremy Wheeler / John Danish, *Prevalence of Serious Mental Disorders in 7000 Refugees Resettled in Western Countries. A Systematic Review*, in «Lancet», 365, pp. 1309-1314.
- Federman 1965 = Raymond Federman, *Journey into Chaos. Samuel Beckett Early Fiction*, Berkeley, University of California Press.
- Fludernik 1996 = Monika Fludernik, *Towards a Natural Narratology*, London and New York, Routledge.
- Foot 2010 = John Foot, *Italy's Divided Memory*, London and New York, Palgrave Macmillan.
- Forgacs 2014 = David Forgacs, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, traduzione di Laura Schettini, Roma-Bari, Laterza (or.: *Italy's Margins. Social Exclusion and National Formation since 1861*, 2014).
- Foster 1996 = Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (MA) and London, MIT Press.
- Fracassa 2011 = Ugo Fracassa, *Critica e/o retorica. Il discorso sulla letteratura migrante in Italia*, in Fulvio Pezzarossa / Ilaria Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, Clueb, pp. 169-181.
- Fracassa 2023 = Ugo Fracassa, *Migrans in fabula. Cronaca di un'approssimazione critica (per eccesso)*, in Daniele Comberiati / Chiara Mengozzi (a cura di), *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci, pp. 39-62.
- Freud 1968 = Sigmund Freud, *Lettera a Wilhelm Fliess / 5 novembre 1897*, in *Le origini della psicoanalisi. Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1902*, traduzione di Giulio Soavi, Torino, Bollati Boringhieri (or.: *Aus den Auflängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess*, 1950).
- Freud 1977 = Sigmund Freud, *Progetto di una psicologia (1895)*, in *Opere 1892-1899. Progetto di una psicologia e altri scritti*, traduzione e progetto editoriale di Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 2, pp. 164-170 (or.: *Entwurf einer Psychologie*, 1895-1950).
- Freud 1991 = Sigmund Freud, *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, traduzione di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 269-307 (or.: *Das Unheimliche*, 1919).
- Frigeni 2020 = Veronica Frigeni, *L'italiano perturbante di Jhumpa Lahiri*, in «Italian Studies», 75, 1, pp. 99-110.
- Frigeni 2022 = Veronica Frigeni, *Lutto della (lingua) madre. Le lingue del trauma in «The Other Language» di Francesca Marciano*, in Tiziana de Rogatis / Katrin Wehling Giorgi (eds), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Rome, Sue, pp. 165-188.
- Frigessi Castelnuevo/Risso 1982 = Delia Frigessi Castelnuevo / Michele Risso, *A mezza parete. Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, Torino, Einaudi.
- Fusaschi 2017 = Michela Fusaschi, *I segni sul corpo. Per un'antropologia delle modificazioni dei genitali femminili*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gallo 2012 = Stefano Gallo, *Senza attraversare le frontiere. Le migrazioni interne dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza.
- Ganeri 2010 = Margherita Ganeri, *L'America italiana. Epos e storytelling in Helen Barolini*, Genova, Zona.
- Ganeri 2015 = Margherita Ganeri (a cura di), *Oltre i confini. Gli studi diasporici e il campo italiano/americano*, in «Palinestesi», 3, pp. 25-179.
- Ganeri 2020 = Margherita Ganeri (a cura di), *Italian Diaspora Studies*, in «Moderna», XII, 1-2, pp. 3-200.

Bibliografia

- García 2010 = Ofelia García, *Languaging and Ethnifying*, in Joshua A. Fishman / Ofelia García (eds), *Handbook of Language and Ethnic Identity. Disciplinary and Regional Perspectives*, Oxford, Oxford University Press, pp. 519-534.
- García/Kano 2015 = Ofelia García / Naomi Kano, *Translanguaging as a Process and Pedagogy. Developing the English Writing of Japanese Students in the United States*, in Jean Coneth / Gabriela Meier, *The Multilingual Turn in Languages Education: Opportunities and Challenges*, Bristol, Multilingual Matters, pp. 258-277.
- Giddens 1994 = Anthony Giddens, *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, traduzione di Marco Guani, Bologna, il Mulino (or.: *The Consequences of Modernity*, 1990).
- Global Trends 2022 = Global Trends. *Forced Displacement in 2021*, edited by Unhcr/United Nations High Commissioner for Refugees <https://www.unhcr.org/62a9d1494/global-trends-report-2021> (last access: October 14, 2022).
- Gnisci 2003 = Armando Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi
- Golini 1976 = Antonio Golini, *Le migrazioni interne*, in Lucio Gambi / Giulio Bollati (a cura di), *Storia d'Italia. Atlante*, Torino, Einaudi, vol. 6, pp. 723-730.
- Gramsci 2020 = Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, a cura di Francesco Giasi, Torino, Einaudi.
- Gray et al. 2005 = Richard T. Gray / Ruth V. Gross / Rolf J. Goebel / Clayton Koelb, *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport and London, Greenwood Press.
- Grinberg/Grinberg 1990 = León Grinberg / Rebeca Grinberg, *Psicoanalisi dell'emigrazione e dell'esilio*, traduzione di Angiolina Zucconi, Milano, Angeli (or.: *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, 1984).
- Groppaldi 2014 = Andrea Groppaldi, «Italia mia benché...». *La dismatria linguistica nella narrativa di Igiaba Scego*, in Maria Vittoria Calvi / Irina Bajini / Milin Bonomi (a cura di), *Lingue migranti e nuovi paesaggi*, Milano, Led, pp. 67-81.
- Guglielmo 2013 = Matteo Guglielmo, *Il Corno d'Africa. Eritrea, Etiopia, Somalia*, Bologna, il Mulino.
- Hall 2004 = Nigel Hall, *The Child in the Middle. Agency and Diplomacy in Language Brokering Events*, in Gyde Hansen / Kirsten Malmkjaer / Daniel Gile (eds), *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamin, pp. 285-296.
- Hawthorne 1994 [1850] = Nathaniel Hawthorne, *The Custom-House*, in *The Scarlet Letter*, New York, Dover Thrift Edition, pp. 1-33.
- Herman 2005 = Judith Lewis Herman, *Guarire dal trauma. Affrontare le conseguenze della violenza, dall'abuso domestico al terrorismo*, traduzione di Roberta Russo, Roma, Magi (or.: *Trauma and Recovery*, 1992).
- Herman 2009 = David Herman, *The Third Element. Or, How to Build a Storyworld*, in *Basic Elements of Narrative*, Oxford, Wiley-Balckwell, pp. 105-136.
- Hirsch 1997 = Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (MA) and London, Harvard University Press.
- Hirsch 1998 = Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington (IN) and Indianapolis, Indiana University Press.
- Hirsch 2012 = Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Hobsbawm 1987 = Eric J. Hobsbawm, *Introduzione. Come si inventa una tradizione*, in Eric J. Hobsbawm / Terence Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, pp. 3-17 (or.: *The Invention of Tradition*, 1983).
- Hoffman 1989 = Eva Hoffman, *Lost in Translation. A Life in a New Language*, New York, Penguin Books.
- Hoffman 2004 = Eva Hoffman, *After Such Knowledge. Memory, History and the Legacy of the Holocaust*, New York, Public Affairs.
- Hoffman 2021 = Eva Hoffman, *La lingua del tempo*, traduzione di Maria Baiocchi, Trento, Il Margine (or.: *Lost in Translation. A Life in a New Language*, 1989).

Bibliografia

- Hokenson/Munson 2007 = Jan Walsh Hokenson / Marcella Munson, *The Bilingual Text. History and Theory of Self Translation*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- hooks 2020 = bell hooks, *Elogio del margine*, in *Elogio del margine. Scrivere al buio*, traduzione di Maria Nadotti, Napoli, Tamu, pp. 120-134 (or.: *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*, 1989).
- Immelman/Beer 1989 = Klaus Immelman / Colin Beer (eds), *A Dictionary of Ethology*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Johansen 2002 = Elise R. B. Johansen, *Pain as a Counterpoint to Culture. Toward an Analysis of Pain Associated with Infibulation among Somali Immigrants in Norway*, in «Medical Anthropology Quarterly», 16, 3, pp. 312-340.
- Kafka 2007 = Franz Kafka, *Lettera a Max Brod* [giugno 1921], in Max Brod / Franz Kafka, *Un altro scrivere. Lettere 1904-1924*, traduzione e introduzione di Marco Rispoli e Luca Zenobi, Vicenza, Neri Pozza (or.: *Briefe 1902-1924*, 1958).
- Kahn 1974 = Masud R. Kahn, *The Concept of Cumulative Trauma*, in Id., *The Privacy of the Self*, London, Hogarth Press, pp. 42-58.
- Kaplan 1994 = Alice Yaeger Kaplan, *On Language Memoir*, in Angelica Bammer (ed), *Displacement. Cultural Identities in Question*, Bloomington (IN) and Indianapolis, Indiana University Press, pp. 59-70.
- Kègle/Gagné 2007 = Christiane Kègle / Claudie Gagné, *Figures de la survivance. Écriture et trauma: «La Preuve» d'Agota Kristof*, dans Christiane Kègle (dir.), *Les Récits de survivance. Modalités génériques et structure d'adaptation au réel*, Québec, Presses de l'Université Laval, pp. 19-44.
- Kellman 2003 = Steven G. Kellman, *Switching Languages. Translingual Writers Reflect on Their Craft*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- Kellman 2007 = Steven G. Kellman, *Scrivere tra le lingue*, traduzione di Franca Sinopoli, Troina, Città aperta (or.: *The Translingual Imagination*, 2000).
- Kellman 2020 = Steven G. Kellman, *Nimble Tongues*, West Lafayette, Purdue University Press.
- Kellman/Lvovich 2022 = Steven G. Kellman / Natasha Lvovich, *Preface*, in Steven G. Kellman / Natasha Lvovich (eds), *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*, New York and London, Routledge, pp. XVII-XX.
- Khatibi 1973 = Abdelkebir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël.
- Knwolson 2001 = James Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, traduzione di Giancarlo Alfano, Torino, Einaudi (or.: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, 1996).
- Kramsch et al. 2010 = Claire Kramsch / Danielle Lévy / Geneviève Zarate, *General Introduction*, in Geneviève Zarate / Danielle Lévy / Claire Kramsch (eds), *Handbook of Multilingualism and Multiculturalism*, Paris, Eac.
- Kristof 1991 = Agota Kristof, rapporté dans André Clavel, *Agota Kristof*, in «L'Événement du jeudi», 5-11 Septembre.
- Kristof 1998 = Agota Kristof, *La trilogia della città di K.*, traduzione di Armando Marchi, Virginia Ripa di Meana e Giovanni Bogliolo, Torino, Einaudi (or.: *La trilogie des jumeaux*, 2006).
- Kristof 2004 = Agota Kristof, *L'Alphabète. Récit autobiographique*, Genève, Zoé.
- Kristof 2005 = Agota Kristof, *L'analfabeta. Racconto autobiografico*, traduzione di Letizia Bolzani, Bellinzona, Casagrande.
- Kristof 2006a = Agota Kristof, *Le Grand Cahier* [1986], in *La trilogie des jumeaux*, Paris, Seuil, pp. 9-168.
- Kristof 2006b = Agota Kristof, *La Preuve* [1988], in *La trilogie des jumeaux*, Paris, Seuil, pp. 171-326.
- Kristof 2006c = Agota Kristof, *La Troisième Mensonge* [1991], in *La trilogie des jumeaux*, Paris, Seuil, pp. 333-465.
- Kristof 2008 = Agota Kristof, *Interview avec Dennis Pereira-Egan*, in *Rfi*, 22 Octobre, <https://www.rfi.fr/fr/culture/20091022-agota-kristof> (ultimo accesso: 20/10/2022).
- Kristof 2011a = Agota Kristof, *Intervista a cura di Dóra Szekeres*, in *Giulio Einaudi editore: approfondimenti*, 23 marzo, <https://www.einaudi.it/approfondimenti/intervista-ad-agota-kristof/> (ultimo accesso: 20/10/2022) (or.: *We Can Never Express Precisely What We Mean*, 2011).

Bibliografia

- Kristof 2011b = Agota Kristof, *Intervista a cura di Michele De Mieri*, in «minima&moralia», 18 luglio, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/addio-agota-kristof-la-scrittrice-dellesilio-e-del-dolore/> (ultimo accesso: 20/10/2022).
- Kristof 2016 = Agota Kristof, *Clous. Poèmes hongrois et français*, traduction de Maria Maïlat, Genève, Zoé.
- Kristof 2021 = Agota Kristof, *Bio-Bibliographie*, in Ead., *L'Analphabète. Récit autobiographique*, Genève, Zoé, pp. 65-70.
- Kubati 2021 = Ron Kubati, *Translingual Literature and Multi-Belonging*, in Marie Orton / Graziella Parati / Ron Kubati (eds), *Contemporary Italian Diversity in Critical and Fictional Narratives*, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, pp. 263-276.
- Laban et al. 2008 = Cornelis J. Laban / Ivan H. Komproe / Hajo B.P.E. Gernaat et al., *The Impact of a Long Asylum Procedure on Quality of Life, Disability and Physical Health in Iraqi Asylum Seekers in the Netherlands*, in «Social Psychiatry and Psychiatric Epidemiology», 43, 7, pp. 507-515.
- LaCapra 2001 = Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Lahiri 2003a = Jhumpa Lahiri, *The Namesake*, Boston, Houghton Mifflin.
- Lahiri 2003b = Jhumpa Lahiri, *L'omonimo*, traduzione di Claudia Tarolo, Parma, Guanda (or.: *The Namesake*, 2003).
- Lahiri 2008 = Jhumpa Lahiri, *Una nuova terra*, traduzione di Maria Federica Oddera, Parma, Guanda (or.: *Unaccustomed Earth*, 2008).
- Lahiri 2009 = Jhumpa Lahiri, *Intima alienazione: letteratura degli immigrati e traduzione*, traduzione di Elena Di Giovanni, in Rosa Maria Bollettieri Bosinelli / Elena Di Giovanni (a cura di), *Oltre l'occidente. Traduzione e alterità coloniale*, Milano, Bompiani, pp. 461-472.
- Lahiri 2013a = Jhumpa Lahiri, *Contesti magici. Jhumpa Lahiri*, intervista di Sara Antonelli, in «Orlando. Esplorazioni», 25, pp. 3-4.
- Lahiri 2013b = Jhumpa Lahiri, *The Lowland*, New York, Alfred A. Knopf and Random House.
- Lahiri 2013c = Jhumpa Lahiri, *La moglie*, traduzione di Maria Federica Oddera, Parma, Guanda (or.: *The Lowland*, 2013).
- Lahiri 2015 = Jhumpa Lahiri, *In altre parole*, Parma, Guanda.
- Lahiri 2016a = Jhumpa Lahiri, *Postfazione*, in Ead., *In altre parole*, Parma, Guanda, pp. 149-168.
- Lahiri 2016b = Jhumpa Lahiri, *Tre ultime metafore*, in Daniele Balicco (a cura di), *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo, pp. 16-25.
- Lahiri 2016c = Jhumpa Lahiri, *Falling in Love with the Italian Language*, edited by Stefano Albertini, 5 ottobre, https://www.youtube.com/watch?v=9w_xnNZTpu4 (ultimo accesso: 20/10/2022).
- Lahiri 2018 = Jhumpa Lahiri, *Dove mi trovo*, Parma, Guanda.
- Lahiri 2022 = Jhumpa Lahiri, *Translating Myself and Others*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- Landsberg 2004 = Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Colombia University Press.
- Laplanche 2001 = Jean Laplanche in Cathy Caruth (ed), *An Interview with Jean Laplanche*, in «Postmodern Culture», 11, 2, pp. 1-11, <http://doi.org/10.1353/pmc.2001.0002> (ultimo accesso: 14/10/2022).
- Laub 1992 = Dori Laub, *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*, in Shoshana Felman / Dori Laub (eds), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York and London, Routledge, pp. 57-74.
- Lerner 1997 = Gerda Lerner, *Living in Translation*, in *Why History Matters. Life and Thought*, New York and Oxford, Oxford University Press, pp. 33-49.
- Lombardi-Diop/Romeo 2014 = Cristina Lombardi-Diop / Caterina Romeo (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier.

Bibliografia

- Lösschnig 2020 = Martin Lösschnig, *Postclassical Narratology and the Theory of Autobiography*, in Jan Alber / Monika Fludernik (eds), *Postclassical Narratology*, Columbus, the Ohio State University Press, pp. 255-274.
- Lonzi 2010 = Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. E altri scritti* [1974], Milano, Et al.
- Lucamante 2014 = Stefania Lucamante, *Histories and Stories. Historical Novels and the Danger of Disintegration*, in Ead., *Forging Shoah Memories. Italian Women Writers, Jewish Identity and the Holocaust*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 185-197.
- Luckhurst 2008 = Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, London and New York, Routledge.
- Luppi/Thüne 2022 = Rita Luppi / Eva Maria Thüne (a cura di), *Biografie linguistiche. Esempi di linguistica applicata*, in *Quaderni del CeSLiC / Occasional Papers*, Bologna, CeSLiC.
- Manzoni 2005 = Alessandro Manzoni, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* [1822], a cura di Isabella Becherucci, Milano, Centro nazionale studi manzoniani.
- Mauceri/Nigro 2009 = Maria Cristina Mauceri / Maria Grazia Negro, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos.
- Meizoz 2007a = Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- Meizoz 2007b = Jérôme Meizoz, *Postura e campo letterario*, traduzione di Anna Baldini, in «Allegoria», 56, pp. 128-137.
- Melotti 2004 = Umberto Melotti, *Migrazioni internazionali. Globalizzazione e culture politiche*, Mondadori, Milano.
- Meneghelli 2011 = Donata Meneghelli, *Il diritto all'opacità. Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione*, in «Scritture migranti», 5, pp. 57-80.
- Meneghelli 2013 = Donata Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Milano, Morellini.
- Mengozzi 2013 = Chiara Mengozzi, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci.
- Mengozzi 2018 = Chiara Mengozzi, *Il romanzo degli altri. Postcoloniale e migranza*, in Giancarlo Alfano / Francesco De Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia*, Roma, Carocci, vol. 4, pp. 435-447.
- Messina 2003 = Nicolò Messina, *Il diasistema tra sublime e quotidiano mistilingue. «La Storia» di Elsa Morante: sondaggi nella lingua e traducibilità dell'opera*, in Elisa Martines Garrido (a cura di), *Elsa Morante. La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, pp. 109-134.
- Micale /Lerner 2001 = Mark Stephen Micale / Paul Frederick Lerner, *Trauma, Psychiatry and History. A Conceptual and Historiographical Introduction*, in Mark Stephen Micale / Paul Frederick Lerner (eds), *Traumatic Pasts. History, Psychiatry and Trauma in the Modern Age 1870-1930*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Migraine 2022 = George Thérèse Migraine, *French in the World. Francophone Literary Translingualism*, in Steven G. Kellman / Natasha Lvovich, *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*, New York and London, Routledge, pp. 140-151.
- Miletic 2008 = Miletic Tijana, *Doubling and Incest*, in *European Literary Immigration into the French Language. Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam, Rodopi, pp. 235-308.
- Moe 2002 = Nelson Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and Southern Question*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Moll 2022 = Nora Moll, *Translinguismo e trauma infantile. Le memorie linguistiche di Marica Bodrozic e Francesco Miceli*, in «Comparatismi», 7, pp. 1-12.
- Mooney 2010 = Sinéad Mooney, *Beckett in French and in English*, in Stanley E. Gontarski (ed), *A Companion to Samuel Beckett*, Maiden (MA), Wiley Blackwell, pp. 196-208.
- Monaco 2019: Angelo Monaco, *Jhumpa Lahiri. Vulnerabilità e resilienza*, Pisa, Ets.

Bibliografia

- Morace 2020 = Rosanna Morace, *La vergogna della lingua: gli scrittori dell'esilio tra XX e XXI secolo*, in Sotera Fornero (a cura di), *La vergogna e le sue maschere*, in «Archivi delle emozioni. Ricerche sulle componenti emotive nella letteratura, nell'arte e nella cultura materiale», 1, 1, pp. 135-150.
- Morante 1974 = Elsa Morante, *La Storia*. Romanzo, Torino, Einaudi.
- Morante 1976 = Elsa Morante, 26883 *Elsa Morante* 36, 61/19, in *Erich Linder Archive*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Morante 1977 = Elsa Morante, testo originale della nota introduttiva all'edizione americana della *Storia* per i membri della First Ed. Society, Pennsylvania, 1977, in *Cronologia*, in Ead., *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1990, vol. I, pp. LXXXII-LXXXV.
- Morante 1986 = Marcello Morante, *Maledetta Benedetta: Elsa e sua madre*, Milano, Garzanti.
- Morante 1990 = Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica* [1965], in Ead., *Opere*, a cura di Carlo Cecchi / Cesare Garboli, Milano, Mondadori, vol. II, pp. 1539-1569.
- Moskowitz *et al.* 2019 = Andrew Moskowitz / Markus Heinimaa / Onno van der Hart, *Defining Psychosis, Trauma, and Dissociation. Historical and Contemporary Conception*, in Andrew Moskowitz / Martin J. Doray / Ingo Schäfer (eds), *Psychosis, Trauma and Dissociation*, Hoboken (NJ), Wiley, pp. 9-29.
- Murakami 2015 = Haruki Murakami, *Il mestiere dello scrittore*, traduzione di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi (or.: *Shokugyō to shite no shōsetsuka*, 2015).
- Nabokov 1994 = Vladimir Nabokov, *Intransigenze*, traduzione di Gaspare Bona, Milano, Adelphi (or.: *Strong Opinions*, 1973).
- Nabokov 2019 = Vladimir Nabokov, *Traduzioni pericolose (Scritti 1941-1969)*, traduzione di Chiara Montini, Modena, Mucchi (or.: *Think, Write, Speak. Uncollected Essays, Reviews, Interviews and Letters to the Editor*, 2019).
- Nannoni 2021 = Catia Nannoni, *L'aventure de «Lanalfabeta»: la traduction du récit autobiographique d'Agota Kristof comme lecture palimpsestique de l'original*, in «Il confronto letterario», 75, pp. 87-112.
- Nijenhuis 2015 = Ellert Nijenhuis, *The Trinity of Trauma. Ignorance, Fragility and Control. The Evolving Concept of Trauma*, Gottingen and Bristol, Vandenhoeck & Ruprecht, vol. 1.
- Orton *et al.* 2021 = Marie Orton / Graziella Parati / Ron Kubati (eds), *Contemporary Italian Diversity in Critical and Fictional Narratives*, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson University Press.
- Parati 2017 = Graziella Parati, *Migrant Writers and Urban Space in Italy. Proximities and Affect in Literature and Film*, London, Palgrave Macmillan.
- Pellegrini 2002 = Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, Milano, Cadmo.
- Pellegrini 2004 = Ernestina Pellegrini, *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile del Novecento*, Cava de' Tirreni, Avagliano.
- Pennicock 2007 = Alistair Pennicock, *Global Englishes and Transcultural Flows*, London, Routledge.
- Perri 2001 = Antonio Perri, *Nota del traduttore*, in Homi Bhaba, *I luoghi della cultura*, traduzione di Antonio Perri, Roma, Meltemi.
- Petitpierre 2000 = Valérie Petitpierre, *Agota Kristof, d'un exil l'autre. Les détours de l'écriture dans la trilogie romanesque d'Agota Kristof*, Genève, Zoé.
- Pinkola-Estés 1993 = Clarissa Pinkola Estés, *Donne che corrono coi lupi. Il mito della Donna Selvaggia*, traduzione di Maura Pizzorno, Milano, Frassinelli (or.: *Women Who Run with the Wolves*, 1992).
- Pinkus 1992 = Lucio Pinkus, *Scienza, epilessia, religione: un legame necessario*, in Lucio Pinkus (a cura di), *Epilessia: la malattia sacra*, Roma, Borla, pp. 11-28.
- Ponzanesi 2004 = Sandra Ponzanesi, *Paradoxes of Post-colonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, State University of New York Press.
- Ponzanesi 2014 = Sandra Ponzanesi, *La svolta postcoloniale negli Studi italiani. Prospettive europee*, in Cristina Lombardi-Diop / Caterina Romeo (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier, pp. 46-60.

Bibliografia

- Porcelli 2013 = Stefania Porcelli, *Lo scandalo della «Storia» e il romanzo storico: Elsa Morante*, in Donatella Motini (a cura di), *Asimmetrie letterarie. Studi in onore di R. M. Colombo*, Roma, Nuova Cultura, pp. 103-132.
- Portes/Rumbaut 2001 = Alejandro Portes / Rubén G. Rumbaut, *The Crucible Within. Family, Schools and the Psychology of the Second Generation*, in *Legacies. The Story of the Immigrant Second Generation*, New York, Sage, pp. 192-232.
- Proto Pisani 2010 = Anna Proto Pisani, *Igiaba Scego. Scrittrice postcoloniale in Italia*, in «*Italies*», 14, pp. 427-449.
- Qce 2004 = Consiglio d'Europa (a cura di), *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento insegnamento valutazione*, Firenze, La Nuova Italia (or.: *Common European Framework or Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment*, 2001).
- Quaquarelli 2010 = Lucia Quaquarelli, *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano, Morellino.
- Rao 1994 = Raja Rao, *Prefazione a Kanthapura*, traduzione di Alessandro Monti, Pavia, Ibis (or.: *Kanthapura*, 1938).
- Re 1993 = Lucia Re, *Utopian Longing and the Constraint of Racial and Sexual Difference in Elsa Morante's «La Storia»*, in «*Italica*», 70, 3, pp. 361-375.
- Ricci 2009 = Laura Ricci, *Lingua matrigna. Multidentità e plurilinguismo nella narrativa postcoloniale italiana*, in Gianluca Frenguelli / Laura Melosi (a cura di), *Lingua e cultura dell'Italia coloniale*, Roma, Aracne, pp. 159-192.
- Risso/Böker 2000 = Michele Risso / Wolfgang Böker, *Sortilegio e delirio. Psicopatologia delle migrazioni in prospettiva transculturale*, traduzione di Virginia De Micco, a cura di Vittorio Lanternari / Virginia De Micco / Giuseppe Cardamone, Napoli, Liguori (or.: *Verhexungswahn. Ein Beitrag zum Verständnis von Wahnerkrankungen süditalienischer Arbeiter in der Schweiz*, 1964).
- Romeo 2005 = Caterina Romeo, *Narrative tra due sponde. Memoir di italiane d'America*, Roma, Carocci.
- Romeo 2014 = Caterina Romeo, *Evaporazioni. Costruzioni di razza e nerezza nella letteratura postcoloniale afroitaliana*, in Cristina Lombardi-Diop / Caterina Romeo (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier, pp. 207-224.
- Root 1992 = Maria P. P. Root, *Reconstructing the Impact of Trauma on Personality*, in Laura S. Brown / Mary Ballou (eds), *Personality and Psychopathology: Feminist Reappraisals*, New York, Guilford Press, pp. 229-265.
- Rubinacci 2022 = Antonella Rubinacci, *Narrating Trauma in Poetry: Elsa Morante and «The Words Saved by Kids»*, in Tiziana de Rogatis / Katrin Wehling Giorgi (eds), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Rome, Sue, pp. 113-137.
- Rushdie 1991 = Salman Rushdie, *Patrie immaginarie*, traduzione di Carola di Carlo, Milano, Mondadori (or.: *Imaginary Homelands*, 1991).
- Rushdie 2003 = Salman Rushdie, *Damme, This Is the Oriental Scene for You?* [1997], in Steven G. Kellman, *Switching Languages. Translingual Writers Reflect on Their Craft*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, pp. 243-260.
- Safran et al. 2009 = William Safran / Ajaya Kumar Sahoo / Bry V. Lal, *Indian Diaspora in Transnational Context. Introduction*, in William Safran / Ajaya Kumar Sahoo / Bry V. Lal (eds), *Transnational Migration. Indian Diaspora*, London-New York-Delhi, Routledge, pp. VI-XXXIII.
- Said 2000 = Edward Said, *Sempre nel posto sbagliato*, traduzione di Adriano Bottini, Milano, Feltrinelli (or.: *Out of Place. A memoir*, 1999).
- Santi 2014 = Massimiliano Santi, *La stele di Axum da bottino di guerra a patrimonio dell'umanità. Una storia italiana*, Milano, Mimesis.
- Sayad 2002 = Abdelmalek Sayad, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, traduzione di Deborah Borca e Raul Kirchmayr, Milano, Cortina (or.: *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, 1999).

Bibliografia

- Sayad 2008 = Abdelmalek Sayad, *L'immigrazione o i paradossi dell'alterità. L'illusione del provvisorio*, traduzione di Sara Ottaviani, Verona, ombre corte (or.: *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité. L'illusion du provisoire*, 2006).
- Scego 2004 = Igiaba Scego, *La seconda generazione di autori transnazionali sta già emergendo*, a cura di Maria Cristina Mauceri, in «El Ghibli», 1, 4. http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=01_04§ion=6&index_pos=1.html (ultimo accesso: 20/10/2022).
- Scego 2005 = Igiaba Scego, *Dismatria*, in Igiaba Scego / Laila Wadia / Gabriella Kuruvilla / Ingy Muyaba, *Pecore nere. Racconti*, a cura di Flavia Capitani ed Emanuele Coen, Roma-Bari, Laterza, pp. 5-21.
- Scego 2012 = Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono* [2010], Torino, Loescher.
- Scego 2015 = Igiaba Scego, *Io scrivo in italiano*, in *Comunità italoфона*, 11 gennaio, http://www.comunitaitaloфона.org/wp-content/uploads/2015/07/15_Seminario_roma_Scego.pdf (ultimo accesso: 20/10/2022).
- Schouler-Ocak 2015 = Meryam Schouler-Ocak (eds), *Introduction: The Relevance of Trauma Among Immigrants*, in *Trauma and Migration. Cultural Factor in the Diagnosis and Treatment of Traumatized Immigrants*, Heidelberg and New York, Springer, pp. 3-8.
- Sen 2008 = Amartya Sen, *Identità e violenza*, traduzione di Fabio Galimberti, Bari-Roma, Laterza (or.: *Identity and Violence. The Illusion of Destiny*, 2006).
- Sinopoli 2013 = Franca Sinopoli (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos.
- Sinopoli 2015 = Franca Sinopoli, *Caratteri transnazionali e translinguismo nella letteratura italiana contemporanea*, in «La Modernità Letteraria», 8, 2015, pp. 53-64.
- Sirotti 2013 = Andrea Sirotti, *Riflessioni su lingua, retorica e stile in due autrici postcoloniali italiane: una letteratura maggiorenne?*, in Franca Sinopoli (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, pp. 76-88.
- Smith/Watson 1992 = Sidonie Smith / Julia Watson (eds), *De/colonizing the Subject. The Politics of Gender in Women Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Spagnolo 2015 = Luigi Spagnolo, *Alter lego: sull'italiano di Jhumpa Lahiri*, in *Treccani*, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Lahiri.html (ultimo accesso: 20/10/2022).
- Spivak 2004 = Gayatri Chakravorty Spivak, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, traduzione di Angela D'Ottavio, introduzione di Patrizia Calefato, Roma, Meltemi, pp. 294-321 (or.: *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*, 1999).
- Steiner 1994 = George Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, traduzione di Ruggero Bianchi e Claude Béguin, Milano, Garzanti (or.: *After Babel. Aspects of Language and Translation* [1975], 1992).
- Svevo 1954 = Italo Svevo, *Saggi e pagine sparse*, a cura di Umbro Apollonio, Milano, Mondadori.
- Tabucchi 1992 = Antonio Tabucchi, *Requiem. Un'allucinazione*, traduzione di Sergio Vecchio, Milano, Feltrinelli (or.: *Requiem. Uma alucinação*, 1991).
- Talpade Mohanty 1991 = Chandra Talpade Mohanty, *Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourse*, in Chandra Talpade Mohanty / Ann Russo / Lourdes Torres, *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 23-57.
- Tannembaum 2003 = Michal Tannembaum, *The Multifaceted Aspect of Language Maintenance in Immigrant Families*, in «International Journal of Bilingual Education and Bilingualism», 6, 5, pp. 374-393.
- Tateo 1971 = Francesco Tateo, *Metafora*, in *Enciclopedia dantesca*, a cura di Umberto Bosco, Roma, Treccani, vol. 3, pp. 926-932.
- Tawada 2003 = Yōko Tawada, *Ekusofonii. Bogo no soto e deru tabi [Esofonia. Viaggio al di fuori della lingua madre]*, Tokyo, Iwanami Shoten (testo solo in lingua originale; titolo e brano tradotti da Francesco Eugenio Barbieri, che qui ringrazio).

Bibliografia

- Tawada 2021 = Yoko Tawada, *Dove comincia l'Europa e altri scritti*, traduzione di Lucia Perrone Capuano e Amelia Valtolina, Milano, Mimesis 2021 (or.: *Wo Europa Anfängt*, 2006).
- Thüne 2010 = Eva Maria Thüne, *Sprachbiographien: empirisch und literarisch*, in Michaela Bürger-Koftis / Hannes Schweiger / Sandra Vlasta (Hrsg.), *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Wien, Praesence Werl, pp. 59-80 (traduzione ripresa da Moll 2022: 64, che qui ringrazio).
- Tribalat 2013 = Michele Tribalat, *Assimilation. La fin du modèle français*, Paris, Le Toucan.
- van Der Hart/Brown 1990 = Onno van der Hart / Paul Brown, *Letter. Concept of Psychological Trauma*, in «American Journal of Psychiatry», 147, 12, p. 1691.
- van der Kolk 2015 = Bessel van der Kolk, *Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, traduzione di Sara Francavilla e Maria Silvana Patti, Milano, Cortina (or.: *The Body Keeps the Score. Mind, Brain and Body in the Transformation of Trauma*, 2014).
- Vedovelli 2000 = Massimo Vedovelli, *Modelli sociolinguistici e glottodidattici per nuovi bisogni comunicativi*, in Emanuela Piemontese (a cura di), *Lingue, culture e nuove tecnologie*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 1-18.
- Vedovelli 2013 = Massimo Vedovelli, *Introduzione: lingue e migrazioni*, in «Studi Emigrazione/ Migration Studies», 191, L, pp. 419-446.
- Vertovec 2009 = Steven Vertovec, *Transnationalism*, London-New York, Routledge.
- Villani 2021 = Luciano Villani, *Le borgate e l'immigrazione dal fascismo a oggi*, in Michele Colucci / Lucio Gallo (a cura di), *Le strade per Roma. Rapporto 2021 sulle migrazioni interne in Italia*, Bologna, il Mulino, pp. 81-100.
- wa Thiong'o 2015 = Ngugi wa Thiong'o, *Decolonizzare la mente. La politica della lingua nella letteratura africana*, traduzione di Maria Teresa Carbone, Milano, Jaca Book (or.: *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, 1986).
- Wehling-Giorgi 2021 = Katrin Wehling-Giorgi, *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma: Oneiric/Photographic Images in Elsa Morante's «History: A Novel»*, in Tiziana de Rogatis / Katrin Wehling Giorgi, *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*, in «Allegoria», XXXII, 83, pp. 178-183.
- Wehling-Giorgi 2022a = Katrin Wehling-Giorgi, *Towards a New Aesthetics of Trauma and Writing Trauma in Italian and Transnational Women's Writing: Wounded Bodies, Translingual Spaces and Visual Imaginaries*, in Tiziana de Rogatis / Katrin Wehling Giorgi (eds), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Rome, Sue, pp. 22-33, 39-45.
- Wehling-Giorgi 2022b = Katrin Wehling-Giorgi, *«Come un fotogramma spezzato. Traumatic Images and Multistable Visions in Elsa Morante's «History: A Novel»*, in Tiziana de Rogatis / Katrin Wehling-Giorgi (eds), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Rome, Sue, pp. 55-78.
- Wei 2018 = Li Wei, *Translanguaging as a practical theory of language*, in «Applied Linguistics», 39, 1, pp. 9-30.
- Wiewiorka 2006 = Annette Wiewiorka, *The Era of the Witness*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Williams 1996 = Cen Williams, *Secondary Education. Teaching in the Bilingual Situation*, in *The Language Policy: Taking Stock*, edited by C. Williams and C. Baker, Llangefni, Cai.
- Yildiz 2012 = Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press.
- Zabus 2007 = Chantal Zabus, *The African Palimpsest. Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam and New York, Rodopi.
- Zanardo 2015 = Lorella Zanardo, *Nella biblioteca della «Storia» di Elsa Morante*, in «Strumenti critici», XXX, 2, pp. 251-266.

INDICE

Introduzione. <i>Homing/Ritrovarsi</i>	Pag. 3
1. Le parole per dirlo: <i>homing</i> , trauma ed <i>ethnoscapes</i>	» 3
2. Le parole per dirlo: translinguismo, matrie e dismatrie.....	» 4
3. La struttura di questo libro	» 7
4. Una prospettiva comparatistica e transnazionale.....	» 10
5. L'immaginario translingue italiano.....	» 12
6. <i>L'homing</i> e la nostra contemporaneità	» 13
Capitolo primo. Traumi della modernità e della migrazione.....	» 19
1.1 Il trauma, l'azione differita e i suoi sintomi.....	» 19
1.2 Le tracce del trauma e la cripta	» 21
1.3 Lo spettro e la Storia.....	» 22
1.4 La Storia e l'archivio spettrale	» 23
1.5 La modernità e il trauma culturale.....	» 25
1.6 La situazione estrema, la postmemoria e la memoria protesica	» 27
1.7 Il trauma insidioso e cumulativo e le minoranze	» 28
1.8 I traumi della migrazione.....	» 30
Capitolo secondo. Il translinguismo e il Terzo Spazio	» 41
2.I Il translinguismo	» 41
2.I.1 Il translinguismo: translanguaging, scritture translingui e immaginari translingui.....	» 41
2.I.2 Tipologie di scrittori translingui	» 45
2.I.3 Le scritture translingui e la modernità: sconfinamenti e sperimentatismi	» 46
2.I.4 Le scritture translingui e la modernità: traumi storici degli esili, delle diaspore e dei genocidi	» 48
2.I.5 Le scritture translingui e la modernità: il trauma storico dei mondi postcoloniali e neocoloniali	» 49

2.I.6 Le scritture translingui e l'immediata contemporaneità: migrazioni e mobilità globale.	»	51
2.I.7 La postura e l'autobiografia linguistica	»	53
2.I.8 Alcune ipotesi di posture metalinguistiche degli scrittori translingui	»	57
2.II L'immaginario translingue e il Terzo Spazio	»	62
2.II.1 L'immaginario translingue e il paradigma monolingue occidentale.	»	62
2.II.2 Il translinguismo italiano	»	65
2.II.3 Il Terzo Spazio	»	66
 Capitolo terzo. <i>La Storia</i> di Elsa Morante. Il grande romanzo della migrazione interna		
Premessa.	»	75
3.1 Migrazione, trauma e translinguismo nella vita e nella scrittura	»	76
3.2 Migrazione, subalternità e realismo traumatico della <i>Storia</i> ..	»	77
3.3 L'epilessia tra apocalisse culturale e apocalisse psicopatologica	»	82
3.4 La genealogia migratoria di Ida.	»	85
3.5 Il seme e il suo fiore	»	89
3.6 La tenda d'alberi e la capanna di Scimò	»	91
3.7 Il Terzo Spazio e l'immaginario translingue	»	95
 Capitolo quarto. <i>Lost in Translation</i> di Eva Hoffman. Postmemoria, triangolazioni e differenze.		
4.1 La vita tra Polonia, Nord-America e Inghilterra	»	101
4.2 La struttura di <i>Lost in Translation</i>	»	103
4.3 La situazione estrema, il trauma della <i>Shoah</i> e la postgeneration	»	105
4.4 La memoria traumatica: la dismatria, il telescopio del tempo e la Baba Yaga.	»	107
4.5 Il trauma della migrazione	»	109
4.6 Traumi linguistici	»	112
4.7 Il translinguismo e le posture della triangolazione		

e della traduzione	»	113
4.8 Il doppio iper-sradicato e il doppio iper-integrato	»	116
4.9 La differenza, l'amicizia e il superamento della triangolazione	»	117
4.10 L' <i>homing</i> e la fine della triangolazione	»	119
 Capitolo quinto. <i>L'Alphabète</i> di Agota Kristof. Sopravvivere all'attraversamento della frontiera		
5.1 La vita, gli eventi storici e l'immaginario translingue.....	»	123
5.2 Struttura, titolo e trauma storico/migratorio nell' <i>Alphabète</i>	»	126
5.3 Nascita di un nuovo linguaggio: La <i>Trilogie des jumeaux</i> ..	»	130
5.4 La sopravvivenza delle ellissi e il trauma della frontiera nell' <i>Alphabète</i>	»	134
5.5 Le posture anti-assimilazioniste.....	»	138
 Capitolo sesto. <i>La mia casa è dove sono</i> di Igiaba Scego. Mappe e storie, matrie e dismatrie.....		
6.1 Appartenenze e translinguismo	»	145
6.2 L' <i>homing</i> : epigrafe, titolo e struttura del <i>memoir</i>	»	148
6.3 Gli spettri del trauma storico, gli archivi del male e il traduttore	»	153
6.4 Matria e Dismatria	»	160
6.5 L'infibulazione, la mappa materna e le storie	»	163
 Capitolo settimo. <i>In altre parole</i> di Jhumpa Lahiri. La traduttrice, la metamorfosi e l'esposizione narrativa al trauma		
7.1 Appartenenze e translinguismi.....	»	169
7.2 Titolo e struttura del <i>language memoir</i>	»	173
7.3 L' <i>homing</i> e l'esposizione narrativa al trauma	»	175
7.4 La traduttrice, lo scambio e il rito di appartenenza.....	»	179
7.5 Madri, matrigne e metamorfosi dell'immaginario translingue	»	183
7.6 Essere il confine.....	»	187