

DAGMAR REICHARDT

SCEGO – LAHIRI – MARAINI. CINQUANTA SFUMATURE DI
INTERSTIZI TRANSCULTURALI NELLA NARRATIVA FEMMINISTA
ITALOFONA CONTEMPORANEA RILETTA A TRIANGOLO

1. La letteratura postmoderna femminista tra identità di genere e transcultura

La linea del colore (2020) è attualmente l'ultimo romanzo pubblicato dalla scrittrice italo-somala Igiaba Scego, nata nel 1974 a Roma da genitori somali, e apre non solo, ma anche, la questione del *colore*. Metafora, senz'altro, del paradigma sociologico *race*, *class* e *gender*, ovvero delle classificazioni dell'etnia (*race*) associate dalla critica sociale alla classe (*class*) e al genere (*gender*). Ma il titolo di Scego suggerisce al lettore anche l'idea di superare il binomio tra l'uomo bianco e l'uomo nero, i poveri e i ricchi, l'uomo e la donna, ricorrendo all'intera scala di colori *tra* il bianco e il nero, alludendo alle identità plurali, multiple, creole, nomadi, *mestize*, ma anche *queer* e di genere. In quanto a queste ultime due definizioni basti pensare alla bandiera arcobaleno simbolo del movimento "pace", alla rinuncia di definire ogni tipo di orientamento sessuale e identità di genere nel senso della comunità LGBTQIA+ oppure, se vogliamo rimanere in campo poetico e letterario, alle «sessanta parole diverse, per indicare l'Amore» nella lingua araba, come suggerisce l'autore italo-algerino Tahar Lamri¹.

Sorto nel Novecento, il movimento pacifista – d'espressione tipicamente postmoderna contro la violenza umana esercitata durante le guerre e fautore dei diritti umani che garantiscono a tutti i popoli l'accesso universale alla propria dignità, a una casa, al diritto all'istruzione e allo studio, alla giustizia sociale, all'aria e l'acqua

¹ TAHAR LAMRI, *I sessanta nomi dell'amore* [2007], a cura di SILVIA DE MARCHI, Napoli, Mangrovie, 2009, p. 11.

pulita, a sufficiente cibo e a un'assistenza medica – intende ridurre le guerre e la violenza tra gli esseri umani. Mentre parallelamente a questo movimento emancipatore a diffusione globale, nelle università europee degli anni Ottanta si fanno avanti gli studi culturali (*Cultural Studies*) della Scuola di Birmingham (con, fra l'altro, Stuart Hall e Ian Chambers, quest'ultimo particolarmente significativo per l'Italia). Allo stesso tempo, negli Stati Uniti, Gayatri C. Spivak pubblica il suo saggio innovatore *Can the Subaltern Speak?* (1988): come in parte anche Hall e Chambers, la comparatista statunitense d'origine bengalese Spivak focalizza nei suoi studi letterari il femminismo, il marxismo, la decostruzione e la globalizzazione dell'Ottocento e Novecento diventando così, pure lei, una dei co-fondatori della teoria postcoloniale.

Prima ancora che Spivak sollevasse la domanda retorica se “i subalterni” – e specie le donne subalterne, doppiamente oppresse, come specifica alla fine del suo famoso saggio² – siano in grado di prendere la parola, Angela Davis aveva già pubblicato la sua monografia storica *Women, Race and Class* nel 1981. Anche questo libro – suddiviso in tredici capitoli – si dedica alle questioni sociologiche che normalmente vengono classificate nella categoria di un femminismo marxista e che la storica statunitense Davis analizza attraverso la lente dei criteri di *race*, *class* e *gender*, rivisitando la storia, incominciando dalla tratta degli schiavi per arrivare all'abolizionismo e alla liberazione delle donne che inizia negli anni Sessanta. Secondo la tesi centrale di Davis l'emancipazione femminile si è concentrata sulla donna bianca di classe media, escludendo la donna nera, di colore e di altre classi sociali, cercando in tal modo di rimediare, come una delle prime accademiche, agli squilibri nella storiografia occidentale, praticando un'analisi storica intersezionale che segue i criteri di etnia, classe e genere, appunto.

Per meglio approfondire la relazione fra femminismo e transculturalità realizzeremo in un primo momento un minuzioso *close reading* dell'ultimo romanzo di Igiaba Scego, rilettura critica alla quale accosteremo in un secondo momento due altre opere – una di Jhumpa Lahiri e l'altra di Dacia Maraini – per completare il nostro approccio comparatistico ed evidenziare i punti cardini della nostra argomentazione, che si orienta verso specifiche teorie estrapolate dai campi degli studi di genere (*Gender Studies*) e della transculturalità (*Transcultural Studies*) e che intende dischiudere lo *status quo* della narrativa femminista italoфона contemporanea.

² Cfr. l'ultima frase conclusiva di Spivak, che costituisce una risposta alla domanda che ha formulato nel suo titolo: «If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow...» (GAYATRI C. SPIVAK, *Can the subaltern speak?* [1988], in *The Postcolonial Studies Reader*, a cura di BILL ASHCROFT, GARETH GRIFFITHS e HELEN TIFFIN, London-New York, Routledge, 1995, pp. 24-28, qui p. 28).

2. Il romanzo storico *La linea del colore* (2020) di Igiaba Scego

In nuce è la complessa problematica dell'oppressione a definire *il* dilemma fondamentale del movimento femminista, che Spivak coglie tramite la sua reinterpretazione del concetto gramsciano di subalternità. Si tratta di una rettifica di precisione teorica che è più di un semplice appello per la pace e la solidarietà: è un cambio di paradigma, una rilettura della storia sociale segnata da guerre e violenze, ed è un superamento degli stereotipi di genere tramandati da oltre due millenni sul nostro globo. È proprio per questo tipo di coinvolgimento di (più della) metà delle popolazioni in tutto il mondo – ovvero del mondo femminile – che anche Igiaba Scego cerca di trovare la giusta tonalità, la giusta composizione e “ombra” per il suo messaggio politico-filosofico. È dunque su questa misura che la nostra più giovane scrittrice italoafricana-romana ‘fabbrica’ il profilo del suo personaggio femminile ne *La linea del colore* (2020), romanzo storico in cui si amalgamano, si intrecciano e sovrappongono l'Ottocento italo-africano-statunitense e l'età contemporanea degli anni Duemila in Italia.

La protagonista Lafanu Brown è una pittrice americana di «pelle nera»³, nata da una madre indiana di una tribù Chippewa e da un padre di colore, «haitiano [...] nipote di un uomo coraggioso che aveva combattuto insieme a Toussaint Louverture per liberare l'isola, la loro bella isola di Haiti, dai francesi» (p. 23), negli Stati Uniti dell'Ottocento. Da giovane sale su un piroscafo per viaggiare nel senso contrario della tradizionale migrazione italiana e dello storico *Grand tour* dal continente americano verso l'Europa, e non viceversa, arrivando in Italia dove diventa cittadina di Roma. Pare che l'eroina pseudo-storica, femminista, emancipata, moderna e autodeterminata, che sta al centro di questo romanzo di formazione, si senta collegata non solo con il suo passato nomade individuale ma anche con una storia ibrida collettiva. Questo senso comune rinvia a Roma, disegna un grande quadro dell'antirazzismo visualizzando un futuro passabile, possibile e forse persino desiderabile.

Se volessimo metaforizzare l'equilibrio che l'eroina di Scego cerca di trovare fra la cultura africana, americana e quella italiana, delineato ne *La linea del colore*, potremmo forse dire che l'*in-between* che Homi K. Bhabha definisce in *The Location of Culture* (1994) – ossia come “luoghi della cultura” – è paragonabile a una scala di colori con tutte le iridescenze e sfumature fluide suggerite dalle *Cinquanta sfumature del grigio* (2015), film con due sequel basato sulla trilogia dei tre omonimi romanzi erotici (2011/2012) della scrittrice britannica Erika Mitchell (alias E.L. James), che ha promosso la rivoluzione neo-sessuale a livello massmediatico

³ IGIABA SCEGO, *La linea del colore*, Milano, Bompiani, 2020, p. 21. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione e indicate con il solo numero di pagina tra parentesi tonde.

ancora oggi in atto. Nel paratesto *Making of*⁴ – ricco di preziosissime indicazioni di rilevanza narratologica e concettualmente assai illuminante, posto alla fine della *Linea del colore* (Premio Napoli 2020) – Igiaba Scego definisce il carattere seriale del suo romanzo come una «trilogia della violenza coloniale» (p. 360), dopo i romanzi *Oltre Babilonia* (2008) e *Adua* (2016), focalizzando la violenza al di là della sessualità ed evidenziando invece la «violenza patriarcale e coloniale» (p. 360), quindi «sistemica» (p. 361). Il titolo *La linea del colore* si riferisce – come spiega l'autrice nello stesso capitolo⁵ – all'opera dell'attivista per i diritti civili panafricani W.E.B. Du Bois (1868-1963), che usò l'espressione della *color line* per una barriera tra le razze, in cui riconobbe il problema centrale del Novecento⁶.

Così anche il lettore de *La linea del colore* intuisce le sfumature della violenza storica e contemporanea nella trama ibrida (e intrecciata da elementi autobiografici) ideata da Scego attraverso i 21 *Incroci*, capitoli in cui è strutturato il testo scritto a doppio registro, 'incrociando' due fili narrativi temporali diversi: uno tra l'Italia, la Somalia e gli USA dell'Ottocento, e l'altro ambientato nell'Italia di oggi. La protagonista del primo filo conduttore focalizza le vicissitudini traumatiche dell'artista statunitense Lafanu Brown nella Roma del tardo Ottocento, sentendosi alla fine «pronta per un nuovo viaggio» (p. 346). Come spiega Igiaba Scego stessa, il personaggio di Lafanu è stato costruito ispirandosi a due modelli femminili di colore, di origine statunitense, venute in Italia poco dopo che Roma era «diventata capitale del regno» (p. 351), «senza essere nessuna delle due» (p. 353). Si tratta della scultrice Edmonia Lewis e dell'attivista, medica e ostetrica Sarah Parker Remond, due «donne afrodiscendenti» (p. 349) ovvero «artiste afro» (p. 362) che nella creatività trovano la salvezza. Lewis e Remond – alias Lafanu Brown, che nella narrazione fittizia di Scego incorpora queste due donne in un'unica unione personale⁷ – sono «viaggiatrici, due donne nere» (p. 354), i cui percorsi si incrociano nel personaggio altrettanto storico-fittizio Frederick Bailey, modellato secondo lo sviluppo dello schiavo che divenne un celebre scrittore e attivista di nome Frederick Douglass (1817 o 1818/1895), anch'egli un personaggio storico al quale Scego si è certo «ispirata [...], ma Frederick Bailey è molto più fragile e ha tratti ambigui» (p. 366). Insieme, le due donne e l'ex schiavo, formano un trio di «tre neri, tre americani, tre persone che avevano cambiato il mondo con la loro caparbietà» (p. 352) e verso le

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 347-367.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 362.

⁶ «The problem of the twentieth century is the problem of the color line» (W.E.B. DU BOIS, *To the Nations of the World*, in *A Reader*, a cura di DAVID LEVERING LEWIS, New York, Holt, 1995, p. 639).

⁷ A proposito dell'autonomia artistica, letteraria ed estetica inerente alla costruzione di questo personaggio si veda anche il commento dell'autrice: «La mia Lafanu non è né Sarah né Edmonia, le ho fuse insieme, ne ho fatto un personaggio slegato da loro» (IGIABA SCEGO, *La linea del colore*, cit., p. 359).

quali l'autrice si orienta per seguire la linea non solo narrativa, ma anche le linee di vita che raffigurano «una sorta di circolo femminile, una sorellanza di intenti e di libertà» (p. 358) ovvero «un mondo senza frontiere» (p. 355), focalizzando proprio la «storia di schiavitù e pirateria» (p. 360) materializzatasi nella fontana dei Quattro Mori a Marino, immortalata nelle fotografie bianconere di Rino Bianchi (con cui Scego aveva concepito già il suo libro sulla *Roma negata* del 2014) nell'apparato fotografico che conclude il romanzo⁸.

3. La costruzione di una «sorellanza» come una comunità umana ideale, solidaria e globale

La trama della seconda linea narrativa di questo «romanzo fantasy con una base storica» (p. 365) invece è incentrata su un io narrante femminile, *alter ego* di Scego, di nome Leila, elemento autobiografico che ricollega il passato al presente, l'Italia ottocentesca alla Roma di oggi, e che dona all'impostazione del romanzo tutta la freschezza, autenticità e immediatezza che caratterizzano la scrittura dell'autrice romana-afroitaliana e quel tono personale che il lettore conosce già dai due romanzi precedenti di questa trilogia sulla violenza: da *Oltre Babilonia* a *Adua*. Per tutte e tre le protagoniste della trilogia – Zuhra, Adua e Lafanu – è la creatività personale e artistica nonché la «caparbietà di voler essere qualcuno nonostante tutto» (p. 361) a portare la soluzione e la libertà: ognuna di loro «trova in se stessa le risorse per ricominciare. L'arte la salva» (p. 361). Da Leila, che con alcune amiche elabora un progetto su Lafanu Brown («Lafanu Brown Project», p. 250), il lettore viene a sapere la storia della cugina di Leila – di nome Binti –, migrante traumatizzata da stupri subiti durante la sua pericolosa fuga dalla Somalia, portavoce di un'aspra critica a «quella fortezza Europa che negava la mobilità a ragazzi come Binti e Omaf, ragazzi talentuosi e geniali» (p. 324) espressa sia sul piano politico, sia nell'ottica dell'emancipazione femminile. Come prima Lafanu anche Binti viene violentata e la rabbia esplode in un grido disperato: «E ora ce le riducono in stracci le nostre ragazze, le costringono ad attraversare il deserto, ah maledetta Europa! [...]. Si sono chiusi in una fortezza credendo di salvarsi da chissà cosa» (pp. 175-176).

⁸ Cfr. il capitolo *Noi nella pietra. Fotografie di Rino Bianchi* (ivi, pp. 369-379). In quanto al lessema della «sorellanza» usato da Scego e qui sopra citato si rimanda al richiamo storico delle «consorelle» in un convento carmelitano nell'Italia del Cinquecento che Dacia Maraini cita nel contesto dei «discorsi pubblici» tenuti da Greta Thunberg nel terzo millennio, la quale alzando la sua voce femminile crea una specie di polifonia corale che rafforza la convinzione marainiana che *Il futuro è solidale*, tesi che Maraini usa per intitolare il suo secondo capitolo del suo più recente libro *La rivoluzione gentile* (DACIA MARAINI, *Una rivoluzione gentile*, Milano, Rizzoli, 2021, pp. 118-119, qui p. 118; il capitolo *Il futuro è solidale* si trova ivi, pp. 55-101).

Questo romanzo, più che storico, è un'opera «contro il razzismo» (p. 349) ma anche una dichiarazione d'amore verso la città natale di Igiaba Scego – Roma – riconsiderata in un'ottica critica, «diversa» (p. 358), nuova e sconosciuta, per evidenziare «una Roma che imprigiona e non libera» (p. 358), «lo spettro della violenza contro il cosiddetto 'altro'» (p. 353) e «dare una prospettiva diversa al Paese» (p. 353). Il romanzo anticoloniale di Scego intende «dare una prospettiva diversa al Paese» (p. 353), e «dire basta a questo apartheid di viaggio che crea classifiche di viaggiatori» reclamando «il diritto di viaggio e di mobilità» (p. 367) per tutti gli italiani, di cui Jennifer Guglielmo, citata da Scego, dice: «non siamo solo bianchi. Siamo meticci. Nati dentro un miscuglio di geni ed etnie» (p. 360). Il capitolo *Making of*, non filtrato narratologicamente ed espressione del diretto contatto autobiografico tra autrice e lettore, contiene una frase chiave che riassume l'intento socioculturale, ideologico e filosofico centrale del romanzo: «la storia ci insegna che il monocolor non esiste e che ognuno di noi è fatto dalla somma dei suoi percorsi e dei percorsi di chi l'ha preceduto e generato» (p. 360).

Il messaggio letterario che ispira questo romanzo si riflette nell'oscillazione tra identità di genere e transcultura. Tale messaggio si manifesta in un «urlo di una rivolta globale, l'urlo di chi non vuole più essere subalterno» (p. 362) e di chi vuole creare «la possibilità di un futuro nonostante le difficoltà» (p. 363). Poiché la scrittrice italo-somala dispone essa stessa di una identità a trattino (*hyphenated identity*), quindi meticcica, nell'appendice al *corpus* testuale romanzesco – un *Making of* che si tinge di tratti autobiografici, diventando personale, anzi privato, dimostrando anche il fervore accademico dell'autrice per la ricerca storica –, è la persona biografica e politica di Igiaba Scego ad alzare la voce. Questo secondo io narrante – non più Leila, ma Igiaba Scego, autrice de *La linea del colore* – si rivolge direttamente al lettore, spiegandogli non solo la genesi della propria opera, ma anche il motivo per il quale ha voluto costruire attraverso il «personaggio-ponte» Lafanu «un dialogo con l'America»: non per appropriarsi della cultura americana o per «scimmiottarla», «ma da un punto di vista mio, autoctono» ovvero: italiano (p. 366). Inventando la *mestiza* Lafanu Brown, Scego ha voluto riscrivere la storia «afroitaliana nel suo complesso» per affermarne i nessi che «l'Italia, il mio Paese» ha non solo con l'America ma anche con un «altro mio Paese: la Somalia» (p. 366).

Questa triangolazione tra l'Italia, l'America e l'Africa segue un paradigma transculturale per eccellenza, poiché, evidentemente, questo trittico glocalizzato vuole dimostrare al lettore come una rilettura storica in ottica italiana – e femminista – possa «disegnare la realtà che si era delineata a mano a mano che la globalizzazione si intensificava»⁹, illustrandogli chiaramente, in maniera simbolica e in chiave narra-

⁹ Tutte le citazioni nel presente capoverso sono tratte dalla voce enciclopedica di DAGMAR REICHARDT, IGIABA SCEGO, *Transculturalismo*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti – Decima*

tologica, «gli attraversamenti, gli intrecci, le interdipendenze sempre più strette, gli incroci, la reciproca influenza dei comportamenti individuali e collettivi, e gli spazi *in-between* (“tra” o “fra”») questi *luoghi della cultura*, per dirla ancora con Bhabha. Segnalandoci sia i loro «interstizi in via di estensione» a partire dall’Ottocento, sia quelli *in statu nascendi* nei giorni nostri, servendosi delle due ‘linee’ di scrittura incrociata, l’autrice italoafricana racconta una storia italiana nuova, *cross-over*, appunto, ovvero rivisitata ad ampio respiro attraverso la sua lente autobiografica, rovesciando le posizioni di potere storiche e sostituendole con la prospettiva subalterna di Lafanu Brown, volgendo in prosa quel che in altra sede ha definito sul piano teorico:

Edificare insieme una cultura globale interdipendente significa unire le diverse culture nazionali pervadendole, intrecciandole e combinandone gli aspetti globali e locali con l’intento di superare le frontiere, i singoli significati di percezione e di pensiero per trovare, infine, una futura comunione pacifica dei popoli nel senso “transculturale” di Welsch¹⁰.

La transculturalità dell’opera di Scego consiste allora non solo nell’inversione delle gerarchie di potere tramandate e nello scombussolamento dei rapporti di genere stereotipati, ma nel puntualizzare i moti emancipatori sia dal punto di vista che prende la sua scrittura femminile, sia da quello dell’emancipazione maschile. Quest’ultima si condensa nella figura di Ulisse Barbieri, per il quale Lafanu – sul livello fittizio del racconto che fa da cornice a *La linea del colore* – si impegna a mettere per iscritto il suo passato traumatizzante e con il quale progetta il suo futuro nelle frasi finali della trama romanzesca, prima che segua il capitolo *Making of*. Solo in quest’ultimo paratesto Scego rivelerà l’origine del nome di Ulisse Barbieri: «è un nome che ho preso in prestito da un anarchico italiano, poeta e drammaturgo di puro genio. Anticolonialista convinto, spirito libero mantovano che per ragioni di scrittura ho trasformato in pugliese» (p. 363). Sul piano fittizio della *histoire* di Scego, invece, egli salva Lafanu Brown quando viene aggredita per via della sua pelle nera dal popolo romano adirato e dalla gentaglia per strada piena di odio contro gli africani, dopo che, i primi di febbraio del 1887, gli abissini avevano ucciso centinaia di soldati italiani nella sconfitta di Dogali.

Nella figura emblematica dell’“odiata” Lafanu, incarnazione di una «sporca negra», come recitava l’omonima canzone fascista, oppure di una stereotipata «faccetta nera» – insulto razzista diretto ancora contro Scego stessa durante il suo periodo scolastico nella capitale italiana¹¹ –, la scrittrice «ci prende per mano e

Appendice [già: *Parole del XXI Secolo*], II (L-Z), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2020, pp. 649-652, qui p. 650.

¹⁰ Ivi, p. 651.

¹¹ Così almeno afferma l’io narrante del capitolo *Making of* (cfr. IGIABA SCEGO, *La linea del colore*, cit., p. 350).

ci fa attraversare una Roma oscura» (p. 356) proprio come l'autore statunitense e trascendentalista Nathaniel Hawthorne (1804-1864), il cui romanzo *Il fauno di marmo* (1860) ha servito da filo rosso alla stesura di *La linea del colore* di Scego¹². Questo titolo e molti altri ancora vengono da lei minuziosamente indicati, elencati e presentati in maniera trasparente e riflettuta nel suo *Making of*, titolo fra l'altro che implica proprio il rendere visibile la genesi, la storia di sfondo e altre informazioni storiche o bibliografiche che fanno luce sul contesto di un'opera d'arte, testo letterario o – come avviene spesso – di un film¹³.

Con tutte queste tecniche, quindi, Scego “traduce” avvenimenti storici in finzione letteraria, ricalcando sul passato e sulle date e vicissitudini tramandateci, un'Italia che – una volta oggetto di colonizzazioni ovvero “colonizzata” essa stessa – diventa “colonizzatore” come vuole il paradosso binomiale coniato dal saggista franco-tunisino Albert Memmi (*Portrait du Colonisé précédé du Portrait du Colonisateur*, 1957), dimostrando le aspirazioni tipiche di un Paese egemonico, culminanti nel Ventennio fascista. Parallelamente però – e questo è decisivo per le caratteristiche transculturali, postmoderne e innovatrici di questo romanzo complesso e stratificato, scritto allo stesso tempo con mano leggera e uno stile molto vicino alle nostre quotidianità – coinvolge anche la sorte e prospettiva africana e quelle europee nella trama, nonché il razzismo acceso negli Stati Uniti d'America dell'Ottocento e i primi sviluppi del movimento per i diritti civili. La costruzione narrativa delle origini, della configurazione e dello svolgimento della sua stessa scrittura abbraccia nelle ultime pagine del romanzo l'inclusione di tutte le persone reali che hanno indirettamente contribuito alla formazione o anche solo accompagnato la stesura della *Linea del colore*¹⁴. Anche questa tecnica delinea non solo un tipico elemento transculturale, ma anche una procedura creativa che caratterizza la scrittura collaborativa praticata da Scego già in diverse altre pubblicazioni precedenti. Qui ci limitiamo a ricordare titoli come la già menzionata *Roma negata* (libro pubblicato a quattro mani con Rino Bianchi) del 2014 o il libro precedente *Quando nasci è una roulette. Giovani figli di migranti si raccontano* (2007), curato insieme alla scrittrice italiana di origine egiziana e padre zairese Ingy Mubiayi, *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi* (2019), il volume da lei curato che presenta diverse voci femminili afroitaliane e che Scego ha «dedicato a voi tutte sorelle» (p. 365), o *Africana. Raccontare il Continente al di là degli stereotipi* (2021) curato con Chiara Piaggio.

¹² Cfr. *ivi*, p. 356.

¹³ La scelta di questa locuzione inglese informale e abbreviata *Making of* (che in inglese normalmente viene usata come *the making of* di qualcosa, spesso appunto di una pellicola cinematografica) è stata frutto di una conversazione personale che ho avuto occasione di avere con l'autrice mentre stava lavorando ancora sul suo romanzo e per la quale la ringrazio, ricambiando tutta la stima che gentilmente mi ha rivolto in questo capitolo finale del suo romanzo (cfr. *ivi*, p. 365).

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 362-365.

4. La diaristica psico-traslatoria di Jhumpa Lahiri in *Dove mi trovo* (2018)

Tutt'altre collaborazioni troviamo invece nell'opera dell'autrice statunitense di origine bengalese Jhumpa Lahiri, nata a Londra nel 1967, benché la sua identità americana di discendenza indiana segni – come nel caso di Scego, quasi coetanea – un'identità a trattino (indo-americana). È proprio questa identità “fusa” che la vincitrice del Premio Pulitzer for Fiction del 1999 (per la raccolta di racconti *Interpreter of Maladies*¹⁵) allarga nel 2015 con il suo romanzo *In altre parole* usando e dedicandosi a una terza lingua e cultura: quella italiana.

In maniera trasparente e aperta Scego rende pubbliche le proprie riflessioni sulla “rete” transculturale nel suo *Making of*, che comunque forma una parte integrale del romanzo, evidenziando e specificando gli aspetti collettivi e collaborativi di un transculturalismo che riconcilia non solo il pubblico e il privato, ma anche il livello fittizio con quello autobiograficamente reale della sua scrittura. Mentre Scego, dunque, nomina le persone a lei vicine e care, di cui è composta la sua comunità e da cui ha preso spunto e si è ispirata per il suo romanzo dandole sostegno morale e solidale durante il processo creativo, nelle trame ideate da Lahiri a prima vista non si trova assolutamente niente di tutto ciò. Anzi, pare che l'unico interlocutore dell'io narrante lahiriano in ottica quasi-autobiografica sia l'anonimizzata città evidentemente italiana (che potrebbe essere Roma¹⁶), pur non venendo mai nominata nel corso del suo ultimo romanzo – scritto originalmente in italiano – dal titolo simbolico *Dove mi trovo. Romanzo* (2018). Cercando un luogo della sua propria cultura individuale (nel senso della *Location of Culture* di Bhabha), la sua *linea* narrativa nei 46 capitoli in cui è strutturato il «romanzo» – etichetta che ritroviamo sulla copertina posizionatavi consapevolmente dalla scrittrice e che ha voluto aggiungere al titolo principale, per il quale dapprima aveva progettato la formula *Dove sono*¹⁷ – si focalizza piuttosto attorno ai propri pensieri, alle proprie esperienze soggettive e percezioni di vicissitudini quotidiani, ai mondi spirituali e psicologici della protagonista femminile. Il tragitto transmigatorio biografico di Lahiri tra gli universi paralleli delle sue città di riferimento (Londra, Calcutta, Kingston e Boston, New York, Roma) si riflette nel suo penultimo episodio (o capitolo), intitolato *Da nessuna parte*:

¹⁵ La traduzione in italiano di quest'opera di debutto è JHUMPA LAHIRI, *L'interprete dei malanni*, trad. dall'inglese di CLAUDIA TAROLO, Milano, Marcos y Marcos, 2000.

¹⁶ Cfr. l'affermazione e conferma dell'autrice stessa in un'intervista radiofonica inglese di MARY LOUISE KELLY, *Author Interviews: Jhumpa Lahiri on her Unique Use of Place in "Whereabouts"*, in «National Public Radio», 27 aprile 2021, www.npr.org/2021/04/27/991343053/jhumpa-lahiri-on-her-unique-use-of-place-in-whereabouts?t=1636884107732: «The book was born in Rome and set in my head in Rome and written almost entirely on return visits to Rome».

¹⁷ Questo lo afferma Lahiri stessa in un incontro con FRANCESCO CHIAMULERA a Cortina d'Ampezzo del 23 febbraio 2019 (*Una montagna di libri*, www.youtube.com/watch?v=qR_Au28GmXo&t=601s&ab_channel=UnaMontagnadiLibri [minuti 8:50'-10:02']).

Perché alla fine l'ambientazione non c'entra nulla: lo spazio fisico, la luce, le pareti. [...]. Altro che ferma, sono sempre e soltanto in movimento, in attesa di arrivare o rientrare [...]. Esiste un posto dove non siamo di passaggio? Disorientata, persa, sbalestrata, sballata, sbandata, scombuscolata, smarrita, spaesata, stranita: in questa parentela di termini mi ritrovo. Ecco la dimora, le parole che mi mettono al mondo¹⁸.

Mentre il genere a cui appartiene questo «romanzo» quindi in realtà è assolutamente ibrido, essendo strutturato simile ad una raccolta di racconti narrati in prima persona in stile diaristico, verso la fine delle impressioni situazionali e momentanee ritratte nelle singole istantanee narrative che il volume offre al lettore di una *Roma paese* (locale e familiare) e, allo stesso tempo, una *Roma spaesata* (da capitale anonima), Lahiri usa questa tecnica di scrittura a due registri – attraverso una lente di ingrandimento qui e diminvente là – per arrivare nel capitolo *In treno* (pp. 160-163)¹⁹ all'intuizione quasi filosofica che l'uno contiene il tutto. Infatti, quando entra nello scompartimento della voce narrante femminile – insieme «tenace e timida» (p. 133) –, una «brigata straniera» (p. 163) composta da quattro uomini e una donna, che «parlano senza interruzione in una lingua straniera» (p. 161) per lei irriconoscibile, al lettore pare che la viaggiatrice protagonista stesse guardando in uno specchio: l'io femminile spontaneamente si riconosce in una lingua esiliata e si ritrova completamente a suo agio, sebbene o proprio perché il «comportamento debordante e del tutto diverso [...] rovesci[a] la monotonia del viaggio» (p. 161), viaggio il cui capolinea deve «raggiungere e poi superare il confine» (pp. 161-162) – per dove rimane, poi, completamente aperto. Ecco allora il tema di Lahiri: la «trasformazione» (p. 162), con la quale una comunità fatta di individui tra di loro diversi – come se stessero tutti *Tra sé e sé* (pp. 132-133) – può, nell'insieme, diventare talvolta un *tutt'uno*, un «insieme impenetrabile» (p. 135) che «commuove» (p. 106) e che ricollega la voce narrante alla sua identità radicata, placando le sue ansie e depressioni, le insicurezze e ambivalenze, e il suo profondo dilemma irrazionale interiore dello smarrimento e straniamento, tipico per chi vive tra più culture e lingue.

Questo stile di vita, appunto, nomadico e migratorio²⁰ – come hanno illustrato prima Gilles Deleuze e Felix Guattari (*Mille plateaux*, 1980) all'inizio dell'era postmoderna e come poi ha specificato Rosi Braidotti per i soggetti femminili che

¹⁸ JHUMPA LAHIRI, *Dove mi trovo. Romanzo*, Milano, Guanda, 2018, p. 159.

¹⁹ Anche qui riportiamo i rinvii a *Dove mi trovo* e tutte le citazioni tratte dal romanzo indicando il numero delle pagine citate fra parentesi tonde.

²⁰ DAGMAR REICHARDT, *Migrazione, discorsi minoritari, transculturalità: il caso di Jhumpa Lahiri*, in *Scrivere tra le lingue. Migrazione, bilinguismo, plurilinguismo e poetiche della frontiera nell'Italia contemporanea (1980-2015)*, a cura di DANIELE COMBERIATI e FLAVIANO PISANELLI, Roma, Aracne, 2017, pp. 77-92.

sono *Nomadic Subjects* (1994) – è collegato non solo alla continua dislocazione delle relazioni umane, allo sradicamento diasporico e all'identità nomade, ma anche alla lingua ovvero alle lingue plurali, che si parlano e continuamente si alternano, producendo sia in chi parla sia in chi ascolta una nuova presa di coscienza *glocale*. Nella scrittura lahariana questa attenzione per il gioco con le parole, per l'espressione verbale e per lo stile di scrittura che intende sempre rinnovare, rinvigorire e rinfrescare diventano una tecnica che potremmo definire un continuo cambio di registro culturale, una *svolta transculturale* o un *Transcultural Switching*²¹, che produce un'estetica dinamica tutta nuova, spesso triangolando ovvero muovendosi tra (almeno) tre poli o punti di orientamento culturale. Ben cosciente che per essere capace di bilanciare i rapporti tra identità, lingua e genere, lo scrittore debba avere in mano uno strumento utile e forte, Lahiri sin dall'esordio della sua scrittura in lingua italiana si è sensibilmente confrontata con la questione della traduzione, facendo riscrivere i suoi due precedenti libri italiani – *In altre parole* (2015) e *Il vestito dei libri* (2015/2017) – in lingua inglese da terzi²². Ora, in *Dove mi trovo* però, l'autrice per la prima volta si auto-traduce, pubblicando nel 2021 la versione inglese *Whereabouts. A Novel* (2021), lavorandoci in parte durante la pandemia del Covid-19, un lavoro per il quale, fra l'altro, le è stato conferito il titolo di *Laurea Honoris Causa in Specialized Translation* da parte dell'Università di Bologna nel 2021. In questo bellissimo titolo *Whereabouts* – vocabolo inglese che in italiano significherebbe 'dimore', cogliendo semanticamente ancora meglio l'idea del momentaneo, del precario e dello sfuso, trasmettendo al lettore, in un'espressione colloquiale inglese, l'idea dell'errante, della ricerca e della trovata, sempre alternata da una nuova partenza e un nuovo arrivo – Lahiri definisce sul piano estetico quel che implica l'idea transmigraoria: il continuo movimento (fisico e energetico) come segno vitale dell'individuo e delle società globalizzate.

In questo nuovo *terzo spazio* (Bhabha) da lontano riecheggiano le pene, le sofferenze e le insicurezze del dramma storico del colonialismo (sia in India che in America) in un presente immediato. In *Dove mi trovo* il trauma dovuto alla migrazione e allo sradicamento della Lahiri stessa prende forma nella protagonista anonima ma vicinissima al lettore, a cui comunica tutti i suoi momenti di solitudine, che definiscono una situazione femminile paradigmatica che ancora oggi viene

²¹ Cfr. EAD., "Radicala a Roma": la svolta transculturale nella scrittura italoфона nomade di Jhumpa Lahiri, in *Il pensiero letterario come fondamento di una testa ben fatta*, a cura di MARINA GEAT, Roma, RomaTrE-Press, 2017, pp. 219-247.

²² Cfr. EAD., *Nomadische Literatur und Transcultural Switching: Jhumpa Lahiris italoφhones Migrationstagebuch "In altre parole" (2015) – "In Other Words" (2016) – "Mit anderen Worten" (2017)*, in *Aufgeschlossene Beziehungen: dialogo in lingua italiana e tedesca. Literatur, Film, Medien*, a cura di EVA-TABEA MEINEKE, ANNE-ROSE MAYER, STEPHANIE NEU-WENDEL e EUGENIO SPEDICATO, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019, pp. 243-266.

spesso usata in modo discriminatorio e misogino contro le donne²³. Confessandogli tutto il suo mondo interiore, l'io narrante svela il suo essere isolata, depressa, introversa e solitaria con una tale voglia di affermazione lungo le pagine da filtrare l'intero ambiente concreto (romano-non-romano) che la circonda esclusivamente secondo i propri punti di riferimento ancorati nei suoi pensieri. E qui la scrittura lahiriana diventa un *brain storming* quasi 'a colori', come dal vivo, creando sul piano narratologico un genuino *stream of consciousness* che trasforma il suo stile da taccuino, il suo scrivere diaristico in un vero e proprio romanzo psicologico.

Così anche in *Dove mi trovo* si trovano, di fatto, nuovamente tracce postcoloniali – come già apparivano chiaramente sia in *In altre parole* che in *Il vestito dei libri* – potenziando l'effetto tanto ambivalente quanto sinergico con la scelta pratica, estetica e narratologica dell'autrice di tradurre, questa volta, lei stessa *ad personam* il suo libro italiano in lingua inglese. Con questa risoluzione, non solo si intensifica l'emancipazione personale, linguistica e identitaria di Lahiri come soggetto nomade, donna migrata e autrice prolifica, ma grazie alle situazioni culturali *cross-over* e le posizioni di interstizio *in-between* (Bhabha) da lei stessa create sul piano biografico emerge davanti agli occhi del suo pubblico un terzo ordine. Questo terzo spazio (*third space*) non corrisponde interamente a nessuna delle singole culture coinvolte e non ne è nemmeno una sola combinazione (tra le culture italiane, statunitensi, indiane, britanniche), ma dal modo in cui Lahiri le amalgama risulta invece un processo di un reciproco apprendimento e arricchimento, pronto a permettere e rendere possibile un dialogo fra le etnie, un'alleanza antropologica ovvero accordi e intrecciamenti culturali pacifici, essenziali per un terzo millennio digitalizzato e futuro umano benefico²⁴.

5. La scrittura femminile transgenerazionale di Dacia Maraini da *Corpo felice* (2018) a *Trio* (2020) e *Una rivoluzione gentile* (2021)

Mentre Scego punta su soluzioni pratiche, concrete e politiche in *La linea del colore* riguardo l'emancipazione delle donne in un'era postmoderna che si orienta verso la storia postcoloniale dal secondo Novecento ad oggi, Lahiri ne focalizza in *Dove mi trovo* tendenzialmente più i lati psicologici individuali, che possono offri-

²³ Cfr. la discussione sui pregiudizi sociali e sul «velo di giudizio» nei confronti della solitudine delle donne moderne *single*, che ancora oggi vengono socialmente discriminate come «figure stranamente inquietanti», nel corso dell'intervista di FRANCESCO CHIAMULERA a JHUMPA LAHIRI, cit., minuti 22:45'-24:50'.

²⁴ Cfr. ALOIS WIERLACHER, *Interkulturalität. Zur Konzeptualisierung eines Leitbegriffs interkultureller Literaturwissenschaft*, in *Interpretation 2000: Positionen und Kontroversen. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz*, a cura di HENK DE BERG e MATTHIAS PRANGEL, Heidelberg, Winter, 1999, pp. 155-181; e ID., *Handbuch interkulturelle Germanistik*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2003.

re prima una crescita emotiva e in tal maniera favorire una liberazione dai vincoli della storia, del patriarcato e del proprio passato. L'alienazione transculturale qui spesso si fa più melanconica, fragile, tenera e più intima, dirigendo l'attenzione del lettore più sull'interiorità psicologica della narratrice per descrivere meglio sia la solitudine che prova, sia l'identificazione che trova in una città italiana che le fa da interlocutore, tanto eloquente da assumere quasi il ruolo di un personaggio umano. Simile a Scego, che con Lafanu inventa una figura femminile emancipata che si è autoliberata malgrado la sua pelle nera e nonostante le vicissitudini difficili del passato, Jhumpa Lahiri descrive proprio lo stesso percorso di una donna, che sta anche al centro del suo romanzo: una "straniera" venuta in Italia per sua propria libertà.

In ambedue i casi il lettore viene confrontato con le ripercussioni del colonialismo (in Africa da Scego e in India da Lahiri), mentre Dacia Maraini, nata nel 1936 a Fiesole, cresciuta in Giappone e Sicilia prima di iniziare la sua carriera da scrittrice a Roma nei primi anni Sessanta, conosce e si occupa di tutt'altre violenze, sempre rivolte contro le donne. Mentre risuonavano in *La linea del colore* sia la Battaglia di Dogali (1887) che la Battaglia di Adua (1896) prima, e il colonialismo fascista di Benito Mussolini poi, culminante nella Guerra d'Etiopia (1935-1936), anche in *Dove mi trovo* si leggono fra le righe le sofferenze storiche per via del colonialismo britannico che da oltre tre secoli è virulento in India²⁵. Dacia Maraini invece ha sofferto la Seconda guerra mondiale (1939-1945), essendo stata reclusa in un campo di internamento a Nagoya in Giappone (1943-1945), dove la sua famiglia si era trasferita per via del lavoro del padre, Fosco Maraini (1912-2004), famoso orientalista ed etnologo italo-inglese-fiorentino, specializzato sul Tibet e sul Giappone.

Fu infatti proprio il padre Fosco a ricordare alla figlia già da giovane che «non esistono razze»²⁶ e che «tutti gli esseri umani sono dotati dello stesso tipo di DNA»²⁷, quindi, tutti appartenenti alla specie biologica dell'*homo sapiens*. Per completare la nostra ricerca della linea dei colori visibili e invisibili nel romanzo transculturale italofono al femminile degli anni Duemila ci focalizzeremo ora ancora brevemente sugli ultimi due romanzi di Dacia Maraini, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va* (2018) e *Trio* (2020), consultando in aggiunta la sua recente

²⁵ Il colonialismo inglese in India è iniziato sotto il governo del British Empire nel Seicento, poi seguito dall'organizzazione intergovernativa del British Commonwealth of Nations, che dal 1947 è conosciuto come Commonwealth of Nations a cui aderiscono ancora oggi 54 Stati, tra i quali l'India.

²⁶ DACIA MARAINI, *Figlia mia ricorda: non esistono razze*, in *Corriere della Sera*, 7 ottobre 2008 (reperibile su www.centrosi.it/notizie/Il-passato-che-non-passa/Figlia-mia-ricorda-non-esistono-razze.html).

²⁷ EAD., *La parola "razza" non è innocente*, in EAD., *Una rivoluzione gentile*, cit., pp. 80-81, qui p. 80.

raccolta di 45 articoli dal titolo *Una rivoluzione gentile* (2021) e cercando di caratterizzare la linea visibile, o meno, che la nuova letteratura femminile in lingua italiana pare stia prendendo dopo che si è conclusa la prima grande ondata innovativa della letteratura della migrazione italoфона nel Duemila. In effetti, Dacia Maraini – considerata fra le «scrittrici italiane più famose della storia»²⁸, avendo sicuramente un profilo biografico altrettanto squisitamente cosmopolita che quello di Scego o Lahiri²⁹ e anche una sua identità a trattino «europea, [...] italiana e [...] toscana [...], ma anche in parte siciliana [...] [e] perfino [...] giapponese»³⁰ – è l'unica fra le tre scrittrici transculturali qui presentate, che abbia realmente vissuto la violenza carnale e fisica sul proprio corpo, causata dalla guerra, da bambina, appunto, nel campo di concentramento in Giappone.

Il profilo della protagonista visibilmente di pelle nera nel romanzo di Scego si distingue dall'apparenza meno vistosa ma comunque dal fenotipo sempre innegabilmente indiano ovvero “straniero” dell'*alter ego* errante, dislocato – ovvero ‘dismatriato’ (invece di essere ‘spatriato’) secondo Scego³¹ – e alienato di Lahiri in *Dove mi trovo*, e tende a sciogliersi nel romanzo *Corpo felice* di Maraini nell'interlocuzione di una donna con il proprio corpo fisico e mentale, e con il bambino che aspetta. Quest'ultimo, ossia l'Altro, qui è completamente invisibile dal di fuori – percepibile solo per via del ventre ormai tondo della protagonista femminile, che è costretta a rimanere in casa a causa di complicazioni che, come il lettore verrà a sapere man mano che la narrazione si apre, derivano da una «placenta previa»³². Il tanto amato e aspettato protagonista maschile non nascerà mai, anzi come figura attiva e visibile nel romanzo in un certo senso è inesistente, presente solo nel ricordo, nell'immaginazione e nella fantasia dell'io narrante femminile, eppure riempie ogni pagina del romanzo e tutta la dinamica della narrazione. Il *figlio che se ne*

²⁸ ALICE DEL MONACO, *Le scrittrici italiane più famose della storia*, in «Donne sul Web», 13 gennaio 2017, www.donnesulweb.it/cultura/cultura-libri/le-scrittrici-italiane-piu-famose-della-storia. Cfr. anche la descrizione di Dacia Maraini come «today's most famous Italian female writer» sulla retrocopertina del libro inglese *Dacia Maraini: A Life Devoted to Writing. Festschrift in Honor of Dacia Maraini*, a cura di MICHELANGELO LA LUNA, Rossano-Kingston, ConSenso, 2021.

²⁹ In quanto al profilo cosmopolita di Dacia Maraini, cfr. DAGMAR REICHARDT, MARÍA BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Introduzione. Dacia Maraini, la Scienza traslatoria e l'arte di tradurre: viaggi attorno al mondo, alle culture e alla parola*, in *Le tante traduzioni dell'opera di Dacia Maraini. Studi, analisi e approcci comparatistici con testi originali dell'autrice e un laboratorio di traduzioni letterarie*, a cura di DAGMAR REICHARDT, Berlin, Peter Lang, 2023 [in corso di stampa].

³⁰ DACIA MARAINI, *Identità*, in EAD., *Una rivoluzione gentile*, cit., pp. 82-83.

³¹ Cfr. IGIABA SCEGO, *Dismatria*, in GABRIELLA KURUVILLA, INGY MUBIAYI, IGIABA SCEGO, LAILA WADIA, *Pecore nere. Racconti*, a cura di FLAVIA CAPITANI e EMANUELE COEN, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 5-21.

³² DACIA MARAINI, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, Milano, Rizzoli, 2018, p. 25.

va – chiamato da lei «Perduto» e «Perdutello»³³ o «Perdu»³⁴ – è un bambino che l'autrice ha realmente perso durante il settimo mese di gravidanza. Lo aspettava dal pittore e artista milanese Lucio Pozzi, che aveva sposato nel 1958 a Roma e da cui aveva divorziato nel 1963 dopo questa gravidanza difficile conclusasi con il parto di un feto morto – esperienza drammatica durante la quale la protagonista di *Corpo felice* (*alter ego* dell'autrice Maraini stessa) avrebbe quasi perso la vita –, solo un decennio dopo essere sopravvissuta alla prigionia in Giappone. L'eufemismo contenuto nel titolo del romanzo *Corpo felice* è collegato in verità a una grandissima violenza della natura (e impostale dai medici del tempo), come una *force majeure* o tragica disgrazia, un colpo del destino, dal quale Maraini incominciava solo lentamente a riprendersi, scrivendo fra l'altro nel 1996 il romanzo *Un clandestino a bordo*, in cui per la prima volta si dedicò a questa sua dolente esperienza, elaborandola con la sua grandissima forza di volontà, di spirito e creatività.

Fra tante altre opere, nelle quali Maraini tematizza l'argomento della violenza fra gli esseri umani³⁵ possiamo percepire uno sviluppo, forse un'emancipazione intellettuale, nel senso di una liberazione. Già in *La bambina e il sognatore* (2015), Maraini aveva proposto per la prima volta in un suo romanzo un protagonista maschile (di nome Nani Sapienza). In *Trio. Storia di due amiche, un uomo e la peste a Messina* (2020), pubblicato nel primo anno della pandemia Covid-19 (tanto tragica per l'Italia con oltre 120mila morti fino ad oggi), i protagonisti sono tre: due donne, amiche, e un uomo, con il quale mantengono un *ménage à trois*.

Sempre in cerca di quel *tertium comparationis* ovvero punto di comparazione che lega i rapporti del nostro triangolo immaginato tra le tre scrittrici – Scego-Lahiri, Lahiri-Maraini, Maraini-Scego (e/o viceversa) –, scopriamo in questo recente romanzo storico di Maraini, ambientato durante la peste del 1743 a Messina e «pervaso dai colori e dagli odori della sua Sicilia»³⁶, un elemento sorprendente. Innanzitutto, l'opera è strutturata a forma di romanzo a lettere, che le «due donne innamorate dello stesso uomo» (p. 13) si scambiano nel giro di un anno (da maggio 1743 ad aprile 1744) e che sono precedute da una 'lettera' del «4 Maggio 2020» (p. 9), che spiega la genesi del romanzo ai tempi dell'emergenza pandemica del Covid-19. In questa lettera l'autrice si rivolge al suo «Caro lettore» (p. 11) mandan-

³³ Ivi, p. 55.

³⁴ Ivi, p. 56.

³⁵ Ricordiamo qui giusto il noto romanzo storico marainiano *Marianna Ucrìa* del 1990 (Premio Campiello) o *Buio* (Premio Strega 1999) o ancora il pezzo teatrale *Mi chiamo Antonino Calderone* (prima presentazione teatrale 2010, prima pubblicazione 2015) sulla violenza della mafia, che trattano la donna doppiamente subalterna di Spivak nel caso del personaggio Marianna Ucrìa e il tema della pedofilia, dello stupro e della violenza sessuale (con o senza l'omicidio) contro i bambini e adolescenti in *Buio*.

³⁶ DACIA MARAINI, *Trio. Storia di due amiche, un uomo e la peste a Messina*, Milano, Rizzoli, 2020 (cfr. il paratesto editoriale nell'alletta anteriore). Anche di questo romanzo riportiamo tutte le citazioni indicando il numero delle pagine fra parentesi tonde.

dogli «Un carissimo saluto» (p. 15) e firmando con «*Dacia Maraini*» (*ibid.*, corsivo nel testo), instaurando fin dall'inizio un rapporto personale, diretto e amichevole con il lettore. *Trio* non tratta di gelosia feroce, di appropriazioni o vendetta, non di una violenza alcuna, ma è un inno, a «ciò che c'è di più bello al mondo: l'amicizia» (p. 94). Per le due protagoniste la «nostra amicizia» e «solidarietà che ci lega» (p. 106) sono cruciali rispetto al loro rapporto, al loro stile di vita e, anzi, al loro senso della vita vero e proprio, perché «l'amicizia, quella vera, supera la gelosia e fiorisce [...] con le radici lunghissime» (p. 20). In questo modo le due donne riescono a trasformare il loro *ménage à trois* anticonformistico in un *Trio* solidale e unito, pur sapendo che sia «un cammino difficile» (p. 106), talvolta lungo e duro, come conclude Annuzza nelle ultime righe del romanzo.

Quali sarebbero allora i requisiti per la solidarietà tra donne, per un'amicizia, più forte dell'amore? Nel caso di Agata, moglie e madre di una bambina, e Annuzza, l'amante di Girolamo e «migliore amica» (p. 19) di Agata, è prima l'adattamento «a questo triangolo singolare» (p. 20), ma poi sempre di più – proprio sotto le circostanze d'emergenza dettate dalla peste, che porta morte e dolori inumani – anche «un modo simile di affrontare il futuro» (p. 32), interessi, «affinità, gusti somiglianti» (ivi) come l'«amore per i libri», il «linguaggio allegro e arcano del gioco» (p. 28) e soprattutto la «sincerità della nostra amicizia» (p. 19). Maraini da autrice invece ricorda nel paratesto che precede l'incipit romanzesco di per sé (che si apre, appunto, con la sua lettera pubblica al lettore del «4 Maggio 2020»), ricorrendo a una citazione di Ludwig Wittgenstein, il «coraggio» (p. 7) che ci vuole – anche – per l'amicizia. Nelle prime pagine di *Trio*, in cui si rivolge poi al lettore, Maraini parla di un necessario «cambiamento» (p. 14), tema che cementserà nel corso del romanzo per elaborare narratologicamente la sua tesi, secondo la quale «l'amicizia tra donne esiste»³⁷ e che approfondirà con la sua seguente raccolta di articoli intitolata *Una rivoluzione gentile* (2021).

6. La linea dei colori visibili e invisibili

Il tema marainiano delle “battaglie”³⁸ e «rivoluzioni» sul piano letterario era già imposto nel sottotitolo di *Corpo felice* che definisce la trama romanzesca come una *Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*. In *Una rivoluzione gentile* diventa del tutto evidente la necessità espressa da Maraini di cambiare il regi-

³⁷ ALESSANDRO NIDI, DACIA MARAINI, *L'amicizia fra donne esiste. Alberto Sordi? Era autoironico*, in «Il Sussidiario.net – Il quotidiano approfondito», 16 luglio 2020, www.ilsussidiario.net/news/dacia-maraini-quel-figlio-mai-nato-e-la-prigionia-nel-lager-di-tokyo-ce-tempo-per/2049056/.

³⁸ Cfr. il titolo del libro-intervista di JOSEPH FARRELL e DACIA MARAINI, *La mia vita, le mie battaglie*, Dacia Maraini, Milano, Rizzoli, 2020 (cfr. il paratesto editoriale nell'aletta anteriore).

stro globale dei valori esistenti anche nella loro urgenza mediatica, sociopolitica e transculturale³⁹. Quanto sia impellente e significativo un risveglio collettivo – ossia una «metamorfosi della Storia»⁴⁰ e «della vera forza, quella del pensiero complesso e dell'intelligenza sociale»⁴¹ o, appunto, la «trasformazione», di cui ci parla Lahiri – sul livello etico che implicherebbe un cambio di paradigma (*paradigm shift*) nel senso di un cambio di coscienza e/o di prospettiva, lo stanno ad illustrare sia il femminismo (ovvero le diverse ondate storiche del femminismo), sia le questioni elevate dalla «parola “razza”»⁴². Ambedue questi parametri – il femminismo e il razzismo, ovvero le discriminazioni o per ragioni misogine, o per motivi razzisti – sono sistematicamente connessi nelle nostre società e definiscono le tante sfumature del color grigio, se vogliamo intenderlo con Maraini come il «pensiero collettivo» di «un grigiore che esprime serenità, onestà, gentilezza d'animo»⁴³. In effetti, è proprio attraverso gli interstizi della linea dei colori visibili e invisibili che Igiaba Scego costruisce la trama storica e attuale – quest'ultima segnata dalla ormai Quarta ondata del femminismo occidentale (2010-oggi) che include il femminismo post-coloniale, quello afroamericano e quello lesbico, non più basato esclusivamente sulla differenza tra uomini e donne – collegandola allo sfondo della schiavitù e del colonialismo in *La linea del colore*. Gli *Incroci* fra i personaggi, le epoche e gli spazi – fra di loro innestati – nella prosa di Scego serbano il potenziale di un viaggio nel tempo ossia elementi di un'estetica fantascientifica, mentre in Dacia Maraini prendono, in sintesi, la forma di un appello pubblico a favore «di una condivisione dei valori universali che riguardano la sacralità della persona umana»⁴⁴, senza mai «cancellare la memoria che è il motore della nostra coscienza»⁴⁵.

Se già Scego accentua la particolare sorte delle donne nel contesto antirazzista, mettendola in primo piano, allora Jhumpa Lahiri ne intensifica le autoriflessioni, trasferendo le sofferenze in una dimensione o “dimora” metafisica e urbana che

³⁹ Si noti che poco prima che Maraini pubblicasse sui quotidiani italiani gli articoli raccolti nell'antologia *Una rivoluzione gentile* che coprono un arco di sette anni (a partire dal 2015 fino al 2021), lo studioso romano, critico letterario e comparatista di origini pugliesi Armando Gnisci ha collegato la gentilezza con la transculturazione in un lungo saggio del 2013 sul rapporto teorico e pratico tra i due parametri nella letteratura di migrazione italoфона (cfr. ARMANDO GNISCI, *Via della Transculturazione e della Gentilezza*, Roma, Ensemble, 2013), mentre Maraini ne sottolinea proprio le dimensioni linguistiche nascoste nelle nostre stesse parole, quelle che usiamo a scopo sia quotidiano che filosofico (cfr. DACIA MARAINI, *La gentilezza nelle nostre parole per ricominciare*, in EAD., *Una rivoluzione gentile*, cit., pp. 74-75) per creare e stabilizzare quella «identità multipla ricca di sfaccettature» che ognuno di noi serba in sé (EAD., *Identità*, ivi, p. 82).

⁴⁰ Ivi, p. 83.

⁴¹ EAD., *La gentilezza nelle nostre parole per ricominciare*, cit., p. 75.

⁴² EAD., *La parola “razza” non è innocente*, cit., pp. 80-81.

⁴³ EAD., *La gentilezza nelle nostre parole per ricominciare*, cit., p. 74.

⁴⁴ EAD., *I valori universali da condividere*, in EAD., *Una rivoluzione gentile*, cit., pp. 78-79, qui p. 79.

⁴⁵ EAD., *La parola “razza” non è innocente*, cit., p. 81.

potremmo localizzare o “da nessuna parte” o, meglio, nell’*in-between*. Anche per il filosofo tedesco della transculturalità, Wolfgang Welsch⁴⁶, che propaga le sfere intersezionali e gli spazi “terzi” (Bhabha), l’affidarsi all’ambivalenza, all’oscillazione e al transito come stile di vita postmoderno, il movimento nomadico appare un mezzo adeguato e utile per riconciliarci con noi stessi, dovunque o da nessuna parte che sia. L’opera lahiriana cerca allora di ridefinire la collocazione della donna nella scrittura transculturale femminile degli anni Duemila volendo scoprirne l’identità negli ultimi dettagli e impasti nonché le infinite mescolanze di colori, se vogliamo intendere questi ultimi nel loro valore culturalmente e scientificamente definiti nel corso della storia da Democrito, a Newton, Goethe e alla neuroscienza del terzo millennio.

Mentre Scego focalizza narratologicamente la solidarietà tra le donne che dialogano – idealmente – a mezzo dei 21 *Incroci*, tra di loro intrecciati attraverso i secoli, attraverso i soggetti femminili (Lafanu e l’io narrativo), attraverso l’emancipazione in ottica storico-politica e attraverso le prospettive narratologiche, Lahiri invece struttura *Dove mi trovo* come «un edificio a 46 finestre» o «stazioni»⁴⁷, simile al romanzo postmoderno *Hotel World* (2001) dell’autrice, intellettuale e giornalista scozzese Ali Smith, che ritrae le diverse fasi dell’elaborazione del lutto in relazione allo scorrere del tempo. Sia Scego che Lahiri sono alla ricerca della propria identità femminile su un simile livello intellettuale (alto) come succede per esempio anche in *Sangue giusto* (2017) di Francesca Melandri o, se vogliamo guardare all’estero, nel romanzo tedesco *Identitti* (2021) dell’autrice tedesca con discendenze polacche-indiane Mithu Sanyal, il quale mette in discussione questioni del colore della pelle, delle origini e identità multiple in un ambiente femminile accademico.

Si formano, su questa base, non solo nuovi concetti identitari come quello dell’*Afropean. Notes from Black Europe* (2019) di Johny Pitts per far nascere dalle *Pecore nere* letterarie e, infine, degli *Amori bicolori* (2018), raccolta di racconti, nella quale Scego propone significativamente il tema *Identità*⁴⁸ come percorso allo stesso tempo eventuale ed esemplare. Ma come Lahiri aveva già puntualizzato nel suo primo libro italiano *In altre parole* (2015) parlando di un innamoramento nel contesto della sua immersione in una nuova lingua straniera – che è quella italiana –

⁴⁶ Cfr. WOLFGANG WELSCH, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, a cura di MIKE FEATHERSTONE e SCOTT LASH, London, Sage, 1999, pp. 194-213.

⁴⁷ Cfr. DANIELA BROGI, *Jhumpa Lahiri: presentazione del suo nuovo libro “Dove mi trovo”*, con JHUMPA LAHIRI, TIZIANA DE ROGATIS e PIETRO CATALDI, Università per Stranieri di Siena, 6 dicembre 2018, www.youtube.com/watch?v=j_mRLfcB4cA&ab_channel=UnistrasiTV, minuti 48:40’-49:07’.

⁴⁸ Cfr. IGIABA SCEGO, *Identità*, in MUIN MASRI, INGY MUBIAYI, ZHU QIFENG, IGIABA SCEGO, *Amori bicolori. Racconti*, a cura di FLAVIA CAPITANI e EMANUEL COEN, Roma-Bari, Laterza, 2018, pp. 5-33.

e in *Dove mi trovo* di una solitudine che fa posto a nuovi incontri e relazioni con l'Altro (anche con l'altra lingua), per meglio capire noi stessi e gli altri, bisogna tramutare l'altero in un innesto, un arricchimento e una metamorfosi (come Lahiri aveva altrettanto esposto in *In altre parole*). Dalla combinazione di un innamoramento e, contemporaneamente, un'alienazione, nasce quel che Lahiri ha chiamato un'importante «trasformazione» (in *Dove mi trovo*) e Maraini un indispensabile «cambiamento» (in *Trio*). L'autrice fiessolana-romana, infatti, reclama sul piano letterario di *Trio* e saggistico di *Una rivoluzione gentile* la necessità di un cambio di paradigma nello stile sia del dialogare, sia del comunicare con l'altro.

Concludendo la nostra rilettura comparata di una scrittura transculturale italo-fona al femminile “ipercontemporanea”, possiamo così registrare che la presa di una distanza – che sia storica (come avviene in *La linea del colore* e in *Trio*) o che sia un effetto collaterale della solitudine (nella quale si ‘reca’ la protagonista in *Dove mi trovo*) – a volte può sembrare al lettore artificiale, strana o straniera, addirittura esotica o aliena. L'altero e l'Altro assumono allora diverse funzioni: nella trama statica (come nel romanzo psicologico *Dove mi trovo* e nel romanzo epistolare *Trio*) servono a una dinamica di sviluppo interiore, e nel romanzo postcoloniale *La linea del colore* ad un appello indubbiamente politico.

In tutti i casi le attività della miscelazione e le strategie narrative della distribuzione (ovvero propagazione del messaggio artistico) sono particolarmente evidenti nelle lettere fittizie in *Trio*. Pur mettendo a tema l'epidemia della peste a Messina nel Settecento, il romanzo esce strategicamente nel 2020 durante l'emergenza pandemica da Covid-19, che è stata particolarmente drammatica in Italia. Di fronte a una grave malattia e a una questione di vita e/o di morte – quindi in vista di un serio pericolo fisico – la trama, situata in una estrema situazione d'eccezione sanitaria, incoraggia a concentrarsi su valori etici (come la libertà, la generosità, la tolleranza e l'amicizia), sulla nostra apertura mentale e crescita personale. Al di là delle pandemie, ovvero dell'attuale malattia da Coronavirus, tutte le opere qui discusse delle tre scrittrici italofone – Scego, Lahiri e Maraini – mostrano esplicitamente o implicitamente, fra le righe, che la migrazione focalizza su una *conditio humana*: è una condizione di vita da sempre esistita nella storia culturale umana.

Questo passato dell'*era antropozoica* (come disse il geologo Antonio Stoppani nel lontano 1873) ovvero dell'*Antropocene* moderno (come si usa dire oggi nelle discipline umanistiche del terzo millennio) è ricostruibile in modo inconfutabile almeno dai tempi della Conquista del Sudamerica sin dal Cinquecento, seguita dalla Compagnia britannica (poi anche da quella olandese) delle Indie Orientali e nell'Ottocento dalla scoperta del turismo di massa del pioniere britannico Thomas Cook. La migrazione, in più, è un presupposto perché il mondo possa crescere insieme, consolidarsi e globalizzarsi, progettando nuove possibilità e occasioni transculturali, afferrandole come ha potuto farlo la giovane poetessa ventunenne Amanda Gorman declamando i suoi versi *The Hill We Climb* (2021) in occasione della cerimonia d'inaugurazione del Presidente americano Joe Biden il 20 gennaio

2021. Questa «artigiana della poesia», che Dacia Maraini annovera fra le «donne che fanno la differenza»⁴⁹, a fianco della Vicepresidentessa degli Stati Uniti Kamala Harris nella suddetta situazione tanto significativa sul piano storico quanto emblematica nel senso socialpolitico e artistico – quel giorno vestita di color giallo e rosso dalla griffe italiana Prada –, si è presentata con una sorprendente autostima da semplice ‘ragazza nera’, attraente e agile, ‘discendente da schiavi’ e ‘cresciuta da una madre sola’, ‘sognando di diventare presidente’ di un Paese che si impegni ‘per tutte le culture, colori, caratteri e condizioni umane’⁵⁰. Ora che la storia delle donne viene ricostruita sempre più approfonditamente⁵¹, è indubbiamente tempo che pure le donne italiane di colore (o in altri modi considerate “diverse”) vengano più adeguatamente rispettate, per promuovere, appunto, «la comprensione del diverso, la consapevolezza, il senso di responsabilità, il perdono, la gioia di vivere e di amare, la giustizia e le regole di convivenza», e rappresentate in maniera paritetica sia nei «progetti per il futuro»⁵², sia nei contesti storico-politici, letterari e sociali.

⁴⁹ DACIA MARAINI, *Donne che fanno la differenza*, in EAD., *Una rivoluzione gentile*, cit., pp. 50-52, qui p. 51.

⁵⁰ Citiamo qui brevemente i versi sopra parafrasati, ai quali ci riferiamo nell’originale inglese di AMANDA GORMAN, *The Hill We Climb. An Inaugural Poem for the Country – Den Hügel hinauf. Ein Inaugurationsgedicht für das Land*, edizione bilingue (inglese-tedesco), con una prefazione di OPRAH WINFREY, trad. dall’inglese americano in tedesco e note di UDA STRÄTLING, HADIJA HARUNA-OELKER e KÜBRA GÜMÜŞAY, Hamburg, Hoffmann und Campe, 2021, pp. 18-22: «We, the successors of a country and a time / Where a skinny Black girl, / Descended from slaves and raised by a single mother, / Can dream of becoming president, / [...] / To compose a country committed / To all cultures, colors, characters / And conditions of man» [tutte le traduzioni dall’inglese in italiano, evidenziate con gli apici, sono mie].

⁵¹ A modo di esempio si veda la recente storia delle donne artiste – troppo spesso dimenticate dai canoni – dall’antica Grecia, al Medioevo, al Rinascimento, alle prime mostre a fine Ottocento fino alle epoche più recenti di COSTANTINO D’ORAZIO, *Vite di artiste eccellenti*, Roma-Bari, Laterza, 2021.

⁵² DACIA MARAINI, *La gentilezza nelle nostre parole per ricominciare*, cit., p. 75.