



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE
UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

**DOTTORATO DI RICERCA INTERNAZIONALE IN
“FILOLOGIA E CRITICA”
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA**

CICLO XVIII

Curriculum “ITALIANISTICA E COMPARATISTICA”

*Distanze che avvicinano.
Le prime voci della letteratura transculturale
italofona di provenienza albanese.
Dones, Vorpsi, Ibrahimi*

TESI PRESENTATA DA: dottorando Fabio Massimo ROCCHI

DOCENTE TUTOR: Prof. Pierluigi PELLINI

Tesi discussa all'Università di Siena, il 23 giugno 2021

Commissione:

Prof. Pierluigi PELLINI (Dip. Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne, Università di Siena)

Prof. Emanuele ZINATO (Dip. Studi Linguistici e Letterari, Università di Padova)

Prof. Daniele COMBERIATI (Dép. d'Études Italiennes, Université Paul-Valéry, Montpellier)

La presente tesi fa parte del Dottorato di Ricerca del XVIII ciclo. La carriera del dottorando è stata interrotta e poi riattivata presso il Dottorato di Filologia e Critica, con Decreto approvato dal VERBALE DEL COLLEGIO DEI DOCENTI il giorno 17 dicembre 2020, con la delibera contenuta al paragrafo 6 della pagina 7.

*Ovunque tu vada
ti sentirai uno straniero.
Per chi t'ha amato
rimarrai fuoco sospeso tra le sponde.*

Gëzim Hajdari
Quant'ho sofferto
tratto da *Peligòrga*, 2007

INDICE

Introduzione

La prima fase della diaspora letteraria albanese

Gli anni Novanta in Albania

Le due occasioni mancate del romanzo albanese

Un canone il più possibile omogeneo ma non legato necessariamente al solo problema della lingua: precisazioni di metodo

Parte Prima. Il racconto di nuove soggettività in costruzione.

1. Letteratura *transculturale italoфона*: la ricostruzione del dibattito critico

- 1.1 Periodizzazioni: la riflessione su una «letteratura nascente»
- 1.2 Definizioni e etichette: l'ideologia involontaria del linguaggio
- 1.3 Letteratura *transculturale* italoфона. Il senso di una scelta che rivendica un metodo
- 1.4 Il concetto di canone tradizionale al vaglio degli Anni Duemila
- 1.5 Il pericolo di una moda editoriale
- 1.6 Un non luogo della critica: i limiti del dibattito su una non letteratura

2. I baffi di Gor'kij. Il confronto con l'ideologia e con i temi del Realismo Socialista

- 2.1 Letteratura e Regime
- 2.2 La lezione di Maksim Gor'kij
- 2.3 Il valore della narrazione come strumento educativo: Dhimitër Shuteriqi e Dritëro Agolli
- 2.4 Dimenticare il capolavoro. L'ombra della reticenza sulla grande narrazione russa del secondo Ottocento
- 2.5 Quei misteriosi luoghi segreti. Macrofiguralità ricorrenti nell'opera di Ismail Kadare
- 2.6 La rottura con il passato: coordinate narrative radicalmente nuove

3. In fuga da una legge arcaica. Il valore della letteratura-documento nella narrativa di Elvira Dones

- 3.1 La questione del punto di vista. Le ragazze di Dones alla finestra
- 3.2 La ricostruzione dell'identità sessuale
- 3.3 Il romanzo come documento
- 3.4 Adagio con *spleen*. Schubert e la ricerca della colonna sonora
- 3.5 Il corpo offeso e violato. Cicatrici e smembramenti punitivi
- 3.6 Il confronto tra le opere della diaspora globale: la *Trilogia del dolore*

4. Vedere sentire. Gli occhi stupore dei personaggi di Ornella Vorpsi

- 4.1 Vedere non è guardare. La voce del personaggio testimone
- 4.2 Come la pietra sta la madre
- 4.3. La fuori-mondo
- 4.4 L'odore dei Balcani
- 4.5 *Folto bellicoso*: il marchio d'infamia della bellezza, l'arma dell'erotismo e la scoperta del corpo
- 4.6 Narrare con gli occhi assenti: la poetica del frammento interiorizzato

5. Destini interrotti e identità sovrapposte. Anilda Ibrahimi

- 5.1 La regia dell'onniscienza e la suggestione classica del romanzo familiare
- 5.2 Avanti e indietro nel tempo
- 5.3 Il canto del *nostos*. Sugli *incipit* e sui finali dei romanzi di Ibrahimi
- 5.4 Il cronotopo rurale e la metamorfosi della capitale
- 5.5 Storie interrotte. La separazione dei destini
- 5.6 Lo sdoppiamento dell'identità sovrapposta

Parte Seconda. Distanze che avvicinano.

Le interviste a Elvira Dones, Ornella Vorpsi e Anilda Ibrahimi

6.1 La necessità di un dialogo. Sei domande sull'albanesità e sulla letteratura

6.2 Il pensiero prima della parola. Elvira Dones

6.3 Uno spazio remoto e interiore. Ornella Vorpsi

6.4 Storie che voglio raccontare. Anilda Ibrahimi

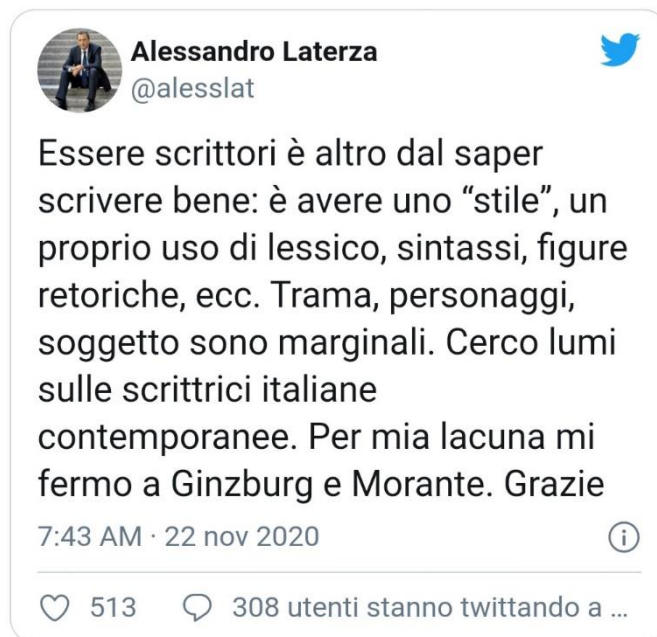
Bibliografia delle opere

Bibliografia critica

INTRODUZIONE

La prima fase della diaspora letteraria albanese.

Sul finire dell'anno 2020 (domenica 22 novembre), in Italia si è accesa una breve ma vivace polemica virale, originata da un tweet dell'editore Alessandro Laterza. Inizialmente il tweet voleva essere una risposta, nemmeno troppo velata, ad una lista stilata per il prestigioso *The Guardian* da Elena Ferrante. In questo elenco Ferrante aveva nominato quaranta titoli, in una classifica in cui venivano indicate le opere ritenute più significative tra quelle delle scrittrici del Novecento e contemporanee (*Elena Ferrante names her 40 favourite books by female authors*, del 21 novembre 2020).



Come è evidente l'intento di Laterza, che sottintendeva un suo personalissimo canone italiano, era quello di lamentare, seppur implicitamente e aprendo una discussione, una cronica mancanza di scrittrici valide nel panorama letterario italiano degli ultimi quarant'anni. Molte rivendicazioni di genere, come era del resto prevedibile, sono proliferate in rete a partire da questo episodio; si è acceso per qualche giorno un dibattito, in seguito al quale l'amministratore delegato di una delle principali case editrici italiane è stato costretto a presentare delle scuse pubbliche.

Questa vicenda mi sembra un ottimo spunto dal quale partire. È funzionale per dare vita a una riflessione calata all'interno della cultura letteraria di provenienza albanese e allo stesso tempo invita a fare luce sui criteri di selezione che hanno composto un'idea del canone letterario italiano negli ultimi due decenni. Mi interessa infatti segnalare alcune distinzioni nel contesto della scrittura transculturale e italoфона. Guardando in quella direzione, ci sono voci di autrici che spiccano e che riescono a delineare un *corpus* compatto di opere che possa prestarsi ad una analisi critica del testo? In questo caso si può affermare con certezza che una nuova letteratura ha preso origine attorno ai primi anni Zero grazie a protagoniste provenienti proprio da quella cultura. E che lo ha fatto attraverso tre voci femminili dotate di straordinaria forza e di un proprio immaginario riconoscibile, sempre coerente e originale.

Con i romanzi di Elvira Dones, Ornela Vorpsi e Anilda Ibrahimi, in un giro di anni compreso tra il 1997 e il 2017, un certo tipo di testimonianza ha assunto forme sempre più definite. Si è trattato a tutti gli effetti di un movimento letterario, specie se lo si considera nel suo intero, tutt'oggi ancora in via di sviluppo e già in grado di lasciar intravedere uno scenario futuro grazie alle così dette seconde generazioni (Elvis Malaj ad esempio). Cito, tra le opere più significative: *Vergine giurata* e *Piccola guerra perfetta* (Dones, 2007 e 2011), brucianti documenti delle ferite della separazione, della perdita di un equilibrio; i frammenti di Vorpsi contenuti in *Bevete cacao van Houten* (2005 e 2010), in cui i protagonisti affrontano e metabolizzano l'incontro con l'occidente, assieme a *Il paese dove non si muore mai* (2005); e la quadrilogia di romanzi di Anilda Ibrahimi, narratrice vera e autrice di figure femminili appassionanti, capaci di rievocare senza alcun senso di colpa un mondo ricchissimo di riti e di tradizioni (*Rosso come una sposa* del 2008, *L'amore e gli stracci del tempo* del 2009, *Non c'è dolcezza* del 2012 e *Il tuo nome è una promessa* del 2017).

Sotto l'etichetta della migrazione italoфона di area balcanica – di cui mi occuperò in seguito proponendo una ricostruzione cronologica del dibattito critico relativo e introducendo una scelta di campo nell'impiego delle definizioni – sono state raccolte numerose produzioni letterarie, autentiche e dolorose, che provenivano da un sistema in via di dissoluzione. I conflitti etnici che hanno attraversato queste terre sul finire del secolo scorso, assieme alle depressioni tardo-capitaliste successive al crollo dei regimi comunisti, hanno liberato voci che erano spinte dall'urgenza di raccontare, nel tentativo di ricostruire per sé e per le generazioni future una nuova e più complessa identità. La

ricerca di una diversa collocazione nel mondo ha così fuso istanze lontane e connesso ideologie e punti di vista anche opposti, dando vita a soluzioni linguistiche e figurali ibride. Iscritta in tali coordinate, la vicenda albanese costituisce un'anomalia. Rappresenta forse, assieme alla proliferazione di testi francofoni di origine maghrebina degli ultimi decenni, il caso più evidente in cui una lingua acquisita viene scelta da una vasta comunità di scrittori per dare spazio alle proprie esigenze espressive. Il canone della letteratura italoфона albanese conta oggi decine di nomi (Levani, Kubati, Spanjoli, Dedja, Malaj, solo per citarne alcuni tra i più prolifici) e una bibliografia critica piuttosto estesa, seppur appiattita su prospettive talvolta asfittiche, legate troppo spesso a questioni *cultural* e *gender* o alla dimensione della trascrizione autobiografica del vissuto. Nel momento della sua nascita tre scrittrici, e allo stesso tempo tre intellettuali, si stagliano nettamente all'interno del movimento migrante di inizio secolo. Dones, Vorpsi e Ibrahim prendono la parola dopo la destituzione del regime di Enver Hoxha e costruiscono, di storia in storia, un universo narrativo molteplice, sempre più lontano dai postumi di quel trauma collettivo e al contrario progressivamente inserito in una attualità globalizzata.

Chiudendo il cerchio, e ritornando a quel tweet dal quale sono partito, il caso albanese fa dunque storia a sé e ribalta le proporzioni. In quel preciso momento storico, e in una particolare area geografica, in seguito ad una diaspora che rimarrà epocale, sono le autrici, e non gli autori, che per prime si muovono aprendo una strada e che definiscono un ideale di letteratura, affrancandosi tra l'altro da un modello tanto elevato quanto ingombrante come quello rappresentato dall'opera del maestro Ismail Kadare, rimasto immerso per evidenti motivi generazionali in un altro clima rispetto a quello dei nostri tempi.

Gli anni Novanta in Albania.

Il confronto con la Storia recente dell'Albania ci fornisce alcuni strumenti utili alla comprensione di quella che è stata una fase di transizione incredibilmente veloce, densa di assestamenti di carattere sociale, politico ed economico. In meno di venti anni, dal 1991 al 2010, l'Albania è approdata al pluripartitismo, alla repubblica, al libero mercato, strutturandosi economicamente come una democrazia occidentale. La voracità di questa fase di passaggio si è affermata nel segno di una vera e propria corsa all'individualismo

proprietario. La ricerca di un benessere crescente, costruito non soltanto su valori libertari ma soprattutto sugli status symbol delle società del nuovo millennio, è divenuta a un tratto lo scopo primario di molti tentativi, peraltro riusciti, di affermazione personalistica. Gli squilibri che ne sono derivati hanno lasciato segni evidenti ad esempio in alcune scelte urbanistiche avventate e in una totale assenza del concetto di Stato. Solo negli ultimi sette anni, in seguito alle politiche dell'attuale Primo Ministro Edi Rama, alcuni malcostumi sono stati combattuti, in un'ottica più matura di formalizzazione sistematica della vita democratica, assieme alla conseguente regolamentazione di tutte le fasi necessarie al sano sviluppo di un Paese che coltiva da tempo l'ambizione dell'ingresso nella Comunità Europea. A questo presente, per certi aspetti magmatico, si contrappone un passato davvero recente che proietta luci di arretratezza sull'Albania. L'11 aprile del 1985 muore il "compagno timoniere" Enver Hoxha. La sua attitudine di dittatore e guida ideologica del Paese, maturata nell'ossessiva osservanza del sistema marxista-leninista e in un curioso culto del sistema di organizzazione della provincia francese e dei suoi valori, di cui egli era convinto assertore,¹ ha sotto molte prospettive impedito all'Albania di mantenere un ritmo che la ponesse alla pari di altre realtà limitrofe. Queste, seppur organizzate secondo dettami comunisti, furono quanto meno in grado di sviluppare una propria *perestrojka*. Fino a quel momento, la sua figura aveva rappresentato lo schermo di protezione di un sistema divenuto ben presto obsoleto rispetto agli avvenimenti della contemporaneità europea, il cui popolo veniva tenuto costantemente al riparo dal pericolo della corruzione occidentale. Con la scomparsa di Hoxha, e con la successiva delicata transizione gestita da Ramiz Alia, che gli succede negli ultimi anni del Regime, quella linea di pensiero stalinista esaurisce per sempre la sua corsa, mentre gli albanesi non perdono tempo nell'abbracciare i miti del capitalismo più avanzato, immateriale e tecnologico.

In questo quadro, la caduta del Regime ha lasciato subito spazio a forme di autorappresentazione sociale basate sull'ostentazione del benessere e sull'accumulazione di beni privati che riuscissero, dopo cinquant'anni di celebrazioni dedicate a un modello di organizzazione collettivista, a far emergere la vera novità degli anni Novanta in Albania, ovvero la nascita di un individualismo proprietario che fosse legittimato da immagini di successo, da scene di scalata sociale perfettamente compiuta.² Negli anni in

¹ Cfr. MARTELLI Fabio, *Capire l'Albania*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 104-105.

² Sulla prima fase della costruzione del sistema democratico cfr. BIAGINI Antonello, *Storia dell'Albania contemporanea*, Bompiani, Milano 2007, pp. 145-160.

cui la gestione dello Stato è stata detenuta, direttamente o indirettamente, dalla figura di Sali Berisha (dal 1991, a fasi alterne, fino al 2013) la speculazione edilizia e il proliferare abusivo dell'attività privata hanno costituito la norma attraverso cui una nuova classe dirigente, assieme a una nuova borghesia, hanno affermato il proprio potere. Dopo alcune cogenti delusioni dovute alla colossale frode delle piramidi finanziarie (1996-1997), in cui si promisero a ingenui investitori interessi da sogno per poi depauperare d'un colpo gli esigui tesoretti dei risparmiatori albanesi, e dopo la clamorosa uccisione di Hazem Hajdari (12 settembre 1998), l'Albania si è faticosamente incanalata in un lungo processo di occidentalizzazione e di profonda normalizzazione, che oggi può dirsi da qualche tempo concluso.³ Si è trattato di correre verso la contemporaneità bruciando le tappe, sanando all'interno di un Paese culturalmente diviso tra nord e sud alcuni contrasti di natura antropologica, mentre venivano gestite repentine crisi politiche sfociate in rivolte di piazza – come quella del gennaio 2011, in cui persero la vita in circostanze controverse tre persone.

In uno scenario dunque denso di sconvolgimenti e di assestamenti progressivi, una generazione di giovani intellettuali e di scrittori, nata tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, decide di non partecipare alla vita del Paese. Si trasferisce altrove, iniziando da capo e sotto una prospettiva antropologicamente stratificata la propria epopea, nella definizione e nella conquista di una più moderna identità. Restano davvero in pochi, mentre la scelta prevalente è rappresentata da una emigrazione di massa. L'Albania, nelle infuocate fasi della sua messa a punto democratica, perde l'apporto di alcuni tra i suoi giovani migliori, che dimostrano un radicale scetticismo in merito alle scelte politiche che stanno maturando e non scommettono il futuro nella propria terra. Dall'inizio degli anni Novanta in poi, ognuna di queste figure cercherà in una seconda patria la sua America, e la possibilità di aprirsi ad una nuova vita, così come ad una nuova e più soddisfacente esperienza culturale.

³ Cfr. MARINO Ettore, *Storia del popolo albanese. Dalle origini ai giorni nostri*, Donzelli Editore, Roma 2018, pp. 167-182.

Le due occasioni mancate del romanzo albanese.

In un capitolo che ricostruisce, secondo prospettive e confronti in parte europei, una breve storia della letteratura albanese, avremo modo di vedere come la vita di una vera e propria narrativa romanzesca sia da considerarsi in Albania tutto sommato breve, sicuramente maturata con ritardo rispetto ad altre letterature nazionali. Dopo la trasposizione in poemi in versi e in raccolte di racconti di un ingente patrimonio folklorico, che proveniva dall'oralità tramandata, troviamo le prime attestazioni di romanzo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Se questo genere aveva costituito per molte società europee la scelta per rappresentare non soltanto la realtà, ma anche e soprattutto la composita natura del mondo e della società borghese, in Albania si dovranno attendere le opere di Agolli e di Kadare per far sì che una compiuta storia del romanzo, nella seconda parte del Novecento, possa avere luogo. Del resto il problema di uno standard linguistico di riferimento trovò una sua prima definizione solo dal 1916 in poi, quando fu scelto il dialetto Ghego di Elbasan come lingua nazionale, scalzato poi dal Tosco attorno al 1950. Lingua giovane, tutt'ora in formazione in seguito all'ingente introduzione di forestierismi e di revisioni della norma, e letteratura giovane dunque, le cui scelte furono segnate però per circa cinquanta anni da una intromissione totalizzante, di natura storico-politica. In seguito ai diktat culturali imposti da Enver Hoxha infatti, l'adozione sistematica del reasismo socialista bloccò sul nascere alcune svolte che avrebbero potuto trasmettere segnali incoraggianti di apertura nei confronti della coevità occidentale. Questi, se recepiti, avrebbero senza dubbio determinato sviluppi differenti in seno al dibattito letterario del tempo. Il romanzo si concentrò invece, in una dimensione via via più inerte, su temi funzionali alla retorica del Partito del Lavoro quali la celebrazione della collettività rurale e il rinvenimento, attraverso la forma del romanzo storico, di casi in cui il valore di figure della resistenza alla dominazione ottomana – Skanderbeg, Alì pascia da Tepeleni – fossero in grado di inneggiare al valore albanese e allo stesso tempo di mantenere a distanza di sicurezza la narrazione dalla più stretta attualità del Regime. Anche gli esempi di eroica guerriglia opposta alla dominazione nazi-fascista, verificatisi nel secondo conflitto mondiale, risultarono un approdo sicuro per non incorrere in censure e in deportazioni punitive. Lo spettro dei temi ritenuti adatti al racconto, come si vede, era piuttosto ridotto e non prevedeva per statuto il ricorso alle soluzioni del *romance* e della introspezione psicologica dei personaggi, soluzioni che

altrove avevano rappresentato il sale per interi e fortunati filoni letterari transnazionali. In quest'ottica, ci sono almeno due opere che costituiscono una sorta di rimpianto all'interno della letteratura albanese e in particolare all'interno della storia del suo romanzo. Si tratta di *Bardha e Temalit*, di Pashko Vasa. E di *Pse*, di Sterjo Spasse. Con il primo, scritto in francese nel 1890 e pubblicato per la prima volta a Parigi, una splendida storia di amore vendetta e ribellione, dalle tinte melodrammatiche, poteva aprire la strada anche in Albania ad un intreccio in cui la godibilità di lettura determinata dalle vicende narrate si unisse a elementi di critica sociale. Con il secondo, scritto nel 1935 e successivamente censurato, assistiamo ad un tentativo in cui un protagonista intellettuale, il giovane medico Gjon Zaveri, critico e incline alla riflessione, sposta nell'ambito di una narrazione dell'io il fulcro della storia, con esiti anche espressionisti, rivelando dunque una diretta influenza della letteratura europea allora contemporanea.

Queste due opere potevano trasferire un imprinting e determinare svolte diverse per la letteratura albanese. Furono al contrario ignorate e messe al margine, senza che la loro lezione avesse il tempo, e il modo, di essere approfondita. All'interno di queste coordinate, per certi versi assolutamente regressive, avvenne la prima formazione di Dones, Vorpsi e Ibrahim, che seppero reagire con i loro romanzi ad una situazione di stasi cronica andando incontro a braccia aperte a sentimenti e istinti culturali inediti. Nel momento della loro partenza abbandonarono tutto ciò che potesse testimoniare un legame con il passato letterario albanese, anche se poi le superstizioni del folklorico e alcune sotterranee influenze del realismo socialista rimarranno in qualche modo impigliate nelle loro trame.

Un canone il più possibile omogeneo ma non legato necessariamente al solo problema della lingua: precisazioni di metodo.

Vorrei, al termine di questa introduzione, chiarire quali sono stati i criteri che hanno guidato la selezione del corpus di testi su cui ho voluto concentrare l'analisi. A voler essere onesti, il caso di un autore di provenienza albanese che, diciamo tra il 1998 e il 2018, in un periodo lungo dunque venti anni circa, avesse scelto di scrivere in lingua italiana un'opera di finzione, in prosa o in versi, è tutt'altro che infrequente. Se dovessimo contare, la somma supererebbe senza problemi l'unità di misura del centinaio

di libri. Una stessa provenienza geografica, una medesima condizione translinguistica, esperienze e trame talvolta sovrapponibili: analoghe condizioni di partenza che non potevano che portare al risultato di un mare indistinto di opere, all'interno del quale cercare di orientarsi. Anche tenendo ferma una valutazione per così dire soggettiva, e dunque connessa ad un giudizio che mi permettesse di disporre su piani distinti più opere e raggrupparle tra loro a seconda di un presunto tasso di letterarietà, le cose non sarebbero andate meglio. Negli anni di Dones Vorpsi e della prima fase di Ibrahim, infatti, almeno altri due autori per la narrativa e uno per la poesia, tutti albanesi e affini per caratteristiche qualitative, prendono la penna e danno voce al loro senso di sradicamento, maturato ai margini del trauma diasporico: si tratta di Leonard Guaci e Ron Kubati per il romanzo e di Gëzim Hajdari per la lirica in versi. Rappresentano anch'essi, e a buon diritto, le prime voci della letteratura italoфона di provenienza albanese.⁴ Perché dunque in qualche modo escluderli, ed evitare un confronto diretto e analitico da estendere anche alle loro opere? Se con Hajdari la differenza del genere di riferimento riesce a fornire una spiegazione, nei casi dei libri di Guaci e Kubati questa non regge, perché, a parte qualche eccezione frammentistica e comunque sempre legata alla prosa, la forma che questo studio mette al centro è proprio quella del romanzo, inteso nella sua accezione forse più storica, quella di contenitore pluristilistico e corale in grado di trasferire sulla pagina una attendibile, e significativa, mimèsi della società ad esso contemporanea.

Leggendo e riordinando per date le letture compiute in seno a questo primo canone, in quel momento piuttosto indistinto e non ancora delimitato da una proposta critica che volesse apparire coerente e guidata da una logica, mi sono accorto che la ricorsività di alcune macrofigure testuali, e la centralità dei personaggi femminili che ad esse erano connaturate, rendeva omogenee alcune opere e portava invece all'esigenza di una linea di demarcazione in seguito al tracciamento della quale tenerne separate altre. Nei romanzi di Dones, Vorpsi e Ibrahim, moltissimi filoni narrativi dotati anche e soprattutto di una carica magnetica intertestuale che li rendeva poi compatti tra loro, al di là delle considerazioni sviluppate in merito al singolo libro, hanno trasformato il ricorso alla

⁴ È lo stesso Kubati a descrivere con notevole lucidità storico-politica quella fase di fuoriuscita dall'Albania, che secondo la sua sintesi ha accomunato come si diceva anche i destini di molte popolazioni dell'Est: «La ricerca di una identità diversa, di condizioni esistenziali diverse, passava attraverso il viaggio nell'altrove, un altrove concreto, ma anche mitico, non tanto per coloro che dell'Occidente avevano comunque un'idea precisa, quanto per l'intera popolazione dell'Est». Cfr. KUBATI Ron, *Alla ricerca dell'altrimenti. Va e non torna e M*, in Aa. Vv., *Allattati dalla lupa: scritture migranti*, a cura di GNISCI Armando, Sinnos Editrice, Roma 2005, pp. 49-65 (p.51).

macrofigura in una costante anche di senso, straordinariamente adatta per organizzare un discorso in cui poteva collocarsi una riflessione sulla natura transculturale degli immaginari. La macrofigura, cui darò una definizione esaustiva nel primo capitolo dello studio mutuando alcuni lasciti recuperati dalla lezione teorica di Francesco Orlando, è la soluzione formale attraverso la quale viene definito un tema, forte e più volte rappresentato nella stilistica visuale di un autore. Questo tema è suscettibile di una sintesi transculturale per la quale vengono recuperati, condensati in immagini ricorrenti, elementi appartenenti all'universo di origine e suggestioni maturate in seguito al contatto con un nuovo codice di rappresentazione e di riferimento.

Per questi motivi il corpus centrale di questo studio si compone di una prima selezione di undici testi, tra romanzi e prose, tutti tratti dalle opere di Elvira Dones, Ornela Vorpsi e Anilda Ibrahim e tutti nati, già nelle loro prime versioni, in lingua italiana. Li elenco in ordine di pubblicazione: *Bevete cacao Van Houten* (2005), *Il paese dove non si muore mai* (2005),⁵ *Vetri rosa* (2006), *La mano che non mordi* (2007), *Vergine giurata* (2007), *Rosso come una sposa* (2008), *L'amore e gli stracci del tempo* (2008), *Piccola guerra perfetta* (2011), *Fuorimondo* (2012), *Non c'è dolcezza* (2012) e *Il tuo nome è una promessa* (2017). A questi è da aggiungersi senza riserve, come opera nata sì in lingua albanese ma poi riscritta in italiano dalla stessa autrice, *Bianco giorno offeso* di Dones del 2004, uscito in Albania nel 2001 con il titolo di *Ditë e bardhë e fyer*. Se avessi mantenuto come guida il solo discrimine della lingua in cui originariamente una prosa era stata concepita, avrei dovuto fermarmi senza dubbio qui. In realtà, proprio per comprovare la diffusione integrale del ricorso alla macrofigura come risorsa di un immaginario quasi ossessivo e interno al singolo autore, ho preferito – pur dandone notizia in bibliografia e nei capitoli dedicati – includere anche altre opere che, seppur nate in una lingua diversa dall'italiano, rappresentavano una sorta di sostegno di secondo grado all'impostazione generale dello studio. Sono così entrati nel corpus di riferimento: *Dashuri e huaj* del 1997 (*Senza bagagli*, uscito in Italia nel 1998); *Yjet nuk vishen keshtu* del 2000 (divenuto *Sole bruciato* nel 2001) e *Më pas heshtja* del 2004 (divenuto *I mari ovunque* nel 2007) per Dones e, per Vorpsi, *Tu convoiteras*, scritto in francese nel 2014

⁵ Entrambi i testi di Vorpsi, come ricostruito da Daniele Comberiati, sono usciti prima in Francia in traduzione francese ma sono stati scritti dall'autrice direttamente in lingua italiana. Cfr. COMBERIATI Daniele, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles 2010, pp. 225-227.

e tradotto poi in italiano con il titolo *Viaggio intorno alla madre* e, infine, *L'été d'Olta* (scritto in francese e pubblicato nel 2018, non ancora tradotto in italiano).

Si tratta dunque di diciassette narrazioni complessive tenute strettamente insieme dalla coerenza dei punti di vista secondo cui si affronta il confronto con l'Occidente, così come da analogie assunte dal particolare statuto del personaggio femminile e dalla tenuta della categoria formale delle macrofiguralità, posta al servizio di una definizione transculturale dell'immagine e restituita, più volte e a distanza di tempo, sulla pagina. A questa risorsa, profondamente connaturata ai meccanismi del testo, intendo far risalire la prima fase della letteratura italoфона transculturale di provenienza albanese, verificatasi agli inizi del nuovo Millennio, assieme ad un implicito giudizio di valore sulla qualità delle esperienze narrative che ne rappresentano probabilmente alcune tra le migliori testimonianze.

Parte Prima

Il racconto di nuove soggettività in costruzione.

1.

Letteratura *transculturale italoфона*: la ricostruzione del dibattito critico

1.1 Periodizzazioni: la riflessione su una «letteratura nascente».

La diretta conseguenza degli assestamenti che contraddistinsero l'ultima parte del XX secolo in Europa è stata un esodo diffuso da parte della popolazione di alcuni Paesi, con centinaia di migliaia di persone costrette a mettersi in movimento e ad abbandonare la propria terra. I conflitti etnici deflagrati nei Balcani, la maturazione dei processi di decolonizzazione degli imperi britannico e francese e la caduta dei regimi totalitari del blocco sovietico sono state la premessa alle varie ondate migratorie che interessarono l'Italia. Queste crearono i presupposti per l'avvio di alcune decisive trasformazioni dei concetti novecenteschi di patria e di identità nazionale.

Agli inizi degli anni Novanta cominciarono così a scrivere in lingua italiana autori arrivati nel nostro Paese ed entrati in contatto in età matura con la nostra cultura, provenienti da contesti disparati e da situazioni di difficoltà politica, economica, civile. Furono inizialmente definiti *migranti* e il loro identikit era piuttosto riconoscibile, proprio nel momento in cui il meccanismo di una indistinta generalizzazione proponeva delle suddivisioni massive che andassero bene per tutti, appiattendone inevitabilmente le differenze. Con l'appellativo di *migranti* furono infatti classificati tutti quegli scrittori di varia provenienza, accomunati dalla circostanza biografica di avere origini non italiane e di aver scelto una lingua di adozione per esprimersi. Si trattava di persone nate all'estero e trasferitesi in Italia e, più tardi, anche di persone nate in Italia con però genitori di nazionalità straniera. Vennero allora considerati come appendice di un fenomeno, quello migratorio, che scosse solo in parte la coscienza civile di un'Italia ancora immersa nel benessere e dominata dall'ideologia del berlusconismo. La loro presenza inizialmente venne ritenuta transitoria e poco significativa, alla stregua di una moda editoriale del momento, destinata a tramontare presto dopo qualche clamore sollevato spesso con intenti commerciali. I temi principalmente trattati erano quelli che narravano dello

spaesamento, dell'adattamento di prospettiva; proponevano la denuncia di atteggiamenti razzisti che escludevano dalla vita sociale a causa di una alterità, assieme al racconto di una difficile coesistenza tra passato e presente. Si trattava in realtà soltanto della punta di un iceberg. Il movimento migratorio non arresterà la sua corsa, rivelandosi un fenomeno storico-sociologico transnazionale di ampia portata e indice di tempi nuovi, specie nella definizione di quei paradigmi euristici che hanno caratterizzato il multiculturalismo di inizio Millennio. Quel tipo di letteratura, nata dall'urgenza di conquistare uno spazio di espressione, si strutturerà da lì in avanti attorno a tematiche complesse e rivelerà significati ed evoluzioni stratificate, in grado di apportare contributi linguistici e tematici che arricchiranno dall'interno la visione del canone tradizionale della letteratura italiana contemporanea, sclerotizzatasi fino a quel momento in dinamiche che avevano in parte esaurito la loro forza propulsiva e innovatrice.

Parallelamente, in ambito accademico, nel corso degli ultimi trent'anni si è strutturato un articolato dibattito in cui posizioni distinte hanno dialogato a più riprese, cercando di dare forma e nomenclatura a quello che inizialmente fu con espressione generica definito il movimento della letteratura della migrazione. Numerosi studiosi appartenenti a università italiane e straniere (francesi, belghe e soprattutto americane) si sono cimentati, in un giro di anni che va dal 1994 al 2020, in una ricca cartografia degli attori e delle componenti in gioco. Vorrei provare a ricostruire le fasi salienti di questo dibattito, arrivati in un momento propizio in cui, mi sembra, la sufficiente distanza maturata rispetto agli esordi e un diminuito interesse nei confronti di quel movimento possano agevolare l'elaborazione di qualche bilancio di sintesi.

Credo che, in seno agli studi italianistici, si possano individuare quattro fasi distinte in cui i pareri della comunità intellettuale si sono concentrati attorno ad esiti comuni, attribuendo di volta in volta valori mutevoli alla descrizione del fenomeno culturale scaturito dalle migrazioni. Le partizioni com'è ovvio non sono così nette e prevedono delle zone grigie che si accavallano l'un l'altra nei momenti di passaggio, ma un tentativo di periodizzazione può se non altro fornire alcuni orientamenti generali. La prima fase abbraccia il decennio 1990-2000, prende atto della nascita di una nuova corrente e gli attribuisce un significato civile e politico ben preciso, costruendo attorno ad essa adeguati strumenti per contenerla e al tempo stesso darle rilievo. Potremmo definirla la **fase dell'apertura nei confronti del diverso**. A inizi anni Novanta pubblicano i loro primi

libri Pap Kouma e altre voci che tentano di uscire dal margine,⁶ con la collaborazione di giornalisti che ne affiancano la stesura dei testi. Nel 1997 viene fondata da Armando Gnisci BASILI, la Banca Dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana, con sede presso la Sapienza di Roma, contenitore online che raccoglie informazioni saggistiche e bio-bibliografiche sugli autori immigrati. Si tratta di un repertorio minuziosamente catalogato in cui compaiono centinaia di testi narrativi (racconti, romanzi, poesie) e critici (articoli in riviste specializzate, atti di convegno, recensioni raccolte su magazine e blog online). Nel 2000 nasce «Kúmá», rivista che promuove l'incontro tra culture diverse e che riflette sulla necessità di una decolonizzazione della forma mentis europeista.

Nel secondo periodo, che si estende dal 2000 al 2009 circa, occupando la delicata transizione rappresentata dai primi anni Zero, si intensifica l'attività di mappatura di una lista di autori e di opere da proporre come riferimento, mentre irrompe sulla scena l'innesto di prospettive critiche importate dai campus americani e dagli approcci dei *culturals* e dei *gender studies*. Anche in virtù di questa contaminazione metodologica questo secondo momento vive un confronto serrato con l'ideologia e la fenomenologia del femminile, assieme alla rivendicazione dei sostrati etnici dei paesi di provenienza per i soggetti ritenuti colonizzati. Si arricchisce di nuove presenze il panorama delle riviste che dedicano trattazioni tematiche all'argomento. Nasce nel 2003 «El Ghibli», magazine online che riunisce disparate esperienze di esilio e di dislocazione e le convoglia in una redazione multiculturale.⁷ Nel 2005 esce la prima antologia di racconti scritti da migranti, edita da Laterza e composta da Gabriella Kuruvilla, Igiaba Scego, Ingy Mubiayi Kakese e Laila Wadia. Si intitola, provocatoriamente, *Pecore nere*, sfoderando un titolo che oggi probabilmente sarebbe inaccettabile. Nel 2006 anche Bologna, dopo Roma, vede nascere in ambito universitario una pubblicazione a carattere periodico. Con il progetto «Scritture migranti» l'esplorazione dei temi dell'esilio e della diaspora diventano il manifesto di un ulteriore approccio alla temperie transculturale che sta anno dopo anno prendendo piede. Potremmo definire questo momento come quello della **fase della consapevolezza**. In un giro di anni più ristretto invece, individuabile attorno all'intervallo cronologico 2009-2012, comincia una terza fase, quella **dei primi bilanci** consuntivi e della messa a punto

⁶ Sul passaggio dagli episodi di cronaca nera alle prime trasposizioni letterarie si veda ad esempio CUCONATO Morena, *Pedagogia e letteratura della migrazione. Sguardi sulla scrittura che cura e resiste*, Carocci, Roma 2018, pp. 190-193.

⁷ Sulla pregnanza di questo aggettivo in ambito letterario e migrante cfr. ANACLERIA Valentina, *Sulla teorizzazione della scrittura migrante in Italia. Il multiculturalismo applicato alla letteratura*, in «Postfilosofie. Il nuovo mondo delle migrazioni», n. 9, 2016, pp. 27-42.

degli approcci possibili, tra i quali spiccano ancora alcune letture post-colonialiste. Se da una parte questa argomentazione sembra porsi di nuovo in continuità con alcuni dei portati più evidenti mutuati dalla riflessione USA, è anche vero che il progetto fascista delle colonie africane (Libia, Somalia, Eritrea) e il gran numero di migranti provenienti da quei Paesi rende la prospettiva di lettura assolutamente legittima e calzante per il contesto italiano. Sono nel frattempo trascorsi circa venti anni dalle prime epifanie e per questo motivo si moltiplicano gli articoli volti a fotografare il percorso di media durata effettuato dalla letteratura dell'altro.⁸ A questo proposito, preferisco ancora per qualche pagina utilizzare una definizione generica, ovvero *letteratura dell'altro* o *del diverso*, fino a quando, sulla base di uno screening il più possibile accurato delle definizioni fino ad oggi presentate in bibliografia critica, non propenderò per alcune scelte cercando di motivarle. Del resto, l'alterità e la diversità, anche andando a riscontrare le conclusioni delle sintesi proposte dopo il giro di boa dei vent'anni, rimane una costante. La produzione di questi testi non è stata mai fino in fondo accettata dal panorama culturale italiano. Come vedremo meglio, venne spontaneo rivolgersi nei loro confronti sempre rivendicando una distanza. Nel 2012, sulle pagine de «Il Fatto Quotidiano», Daniela Brogi fornisce un contributo teorico significativo, che permette di enucleare almeno cinque aspetti ricorrenti nella narrativa della migrazione: la trama matrifocale, la corallità, i momenti della partenza e della separazione dalla propria terra, la struttura investigativa dei fatti raccontati e la prospettiva testuale dello spazio.⁹ Si comincia cioè a riflettere, sulla scia di quanto già proposto per altri versi qualche anno prima da Lebrun e Collès, sulla presenza di alcuni tratti distintivi che riescano a tracciare un cerchio con la finalità di rendere più agevole una comprensione oggettiva e denotativa del fenomeno. I due studiosi della letteratura migrante di area francofona avevano infatti puntato su alcune categorie – transculturazione, questione dell'identità, aspetti linguistici, tensione verso una critica sociale – in presenza delle quali l'innovazione costituita dai testi scritti da non

⁸ Cfr. MAUCERI Maria Cristina, *I nuovi scrittori italiani: vent'anni dopo*, in «El Ghibli, Rivista di Letteratura della Migrazione» n.32, 2011; ROMEO Caterina, *Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus*, in «Bollettino di Italianistica», n.2, 2011, pp. 381-408; Aa. Vv., *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, a cura di PEZZAROSSA Fulvio e ROSSINI Ilaria, Clueb, Milano 2012.

⁹ BROGI Daniela, *Critica della letteratura della migrazione*, in «Il Fatto Quotidiano», 25.01.2012, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/01/25/critica-della-letteratura-della-migrazione/186345> (ultimo accesso in data 24 gennaio 2021).

madrelingua assurgeva con pieno merito ad oggetto di indagine anche sociologica oltre che letteraria.¹⁰

Il 2012 apre, grazie ad uno scambio di battute e di posizioni avvenuto online, come vedremo, sempre su «Il Fatto Quotidiano», la quarta fase, probabilmente tutt'ora in corso. In quella sede si discute sulla legittimità di una estensione della letteratura italiana anche a quelle voci che, pur esprimendosi in quella lingua, non possono vantare il requisito della nascita sul territorio. A questa altezza i bilanci sono divenuti di tipo consolidato,¹¹ si hanno perfettamente chiari i limiti del dibattito critico e si comincia ad invocare il giudizio di valore come il solo metro sostenibile per una inclusione della letteratura dell'altro all'interno di un canone contemporaneo. Il tentativo di ridisegnare dall'interno i profili di una letteratura da manuale, ovvero rappresentativa di un periodo, è tutt'ora in progress e non sembra aver sortito esiti incoraggianti. Infatti, se andiamo a riscontrare la considerazione riscossa all'interno della letteratura italiana per quei testi che sono stati scritti da individualità che provenivano da un altrove, geografico e a un tempo culturale, essa risulterà ancora piuttosto contenuta. Questa fase, che potrebbe essere definita la fase **della sfida**, è stata contrassegnata da un primo periodo di elevata densità critica, al quale ha fatto seguito un progressivo allentamento della tensione e dell'interesse descrittivi, corrispondente al definitivo diradarsi, all'interno del mercato editoriale, della produzione di testi che potessero essere pienamente ascritti alla categoria *migrante*.

1.2 Definizioni e etichette: l'ideologia involontaria del linguaggio.

Assieme alla scansione di un fenomeno dislocato su un arco temporale piuttosto esteso, che ha occupato gli ultimi decenni della vita culturale italiana e che ho cercato di ricostruire tramite la messa a fuoco di alcune sue fasi di passaggio, di particolare interesse risulta una rapida rassegna sulle definizioni che via via sono state coniate per la descrizione della letteratura dell'altro. Di pari passo con la necessità di riflettere su trasformazioni in divenire, conseguenza storica dei cambiamenti indotti da un decisivo

¹⁰ Cfr. LEBRUN Monique e COLLÈS Luc, *La littérature migrante dans l'espace francophone. Belgique - France - Québec - Suisse*, E.M.E. & InterCommunications, Fernelmont 2007, pp. 11 e segg.

¹¹ Cfr. ad esempio SERAFIN Silvana, *Letteratura migrante. Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario*, in «Altre Modernità. Rivista di Studi letterari e culturali», n. extra 2, 2014, pp. 1-17; PROIETTI Paolo, *Voix et imaginaires nouveaux dans les lettres de l'Italie contemporaine*, in «Diogène» n. 246-247, 2014, pp. 170-181; e soprattutto MENGOZZI Chiara, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carocci, Roma 2021.

riassetamento dell'area occidentale dopo alcuni accadimenti di portata epocale, nel dibattito risulta centrale la discussione sui termini da adottare. Le definizioni principali che si sono succedute e alternativamente intrecciate nel discorso critico sono le seguenti: *letteratura dell'immigrazione e della migrazione*; *letteratura italoфона*; *letteratura creola*; *letteratura multiculturale*; *scrittura migrante*; *letteratura transculturale e transnazionale*; *letteratura postcoloniale*; *letteratura diasporica*; e, infine, *letteratura di viaggio e odepорica*. Come ha individuato tra i primi Raffaele Taddeo, in un lavoro del 1994 poi accresciuto a più riprese e confluito in una formalizzazione più ampia nel 2006 e nel 2019, ad un certo punto la presenza di una letteratura da lui definita con incisività *nascente* pose all'attenzione della comunità culturale italiana l'avvento massivo di pubblicazioni differenti da quanto si era stati abituati a recepire fino a quel momento.¹² Una sorta di corpo estraneo di fronte al quale si avvertiva come urgente l'esigenza di una analisi. In tutte queste definizioni mi sembra che ad emergere sia stata l'ideologia, spesso involontaria, del linguaggio. Con lo sforzo di ricostruire nel dettaglio un dna culturale diverso, rinvenendone le tracce, il problema della letterarietà di quei testi passò da subito in secondo piano. Ovvero: fu prevalente avvicinarsi a quella produzione con un atteggiamento tassonomico alternativo ad una facoltà di giudizio più neutrale. Come sempre accade quando recepiamo un testo – oltre ad un soggettivo giudizio sul piacere che quel testo in noi ha saputo o non ha saputo provocare – la reazione successiva del lettore per professione è sempre riassumibile nella domanda: è buona letteratura? È cattiva letteratura? È letteratura? In quel caso invece, soprattutto complici la provenienza geografica degli scriventi e il particolare periodo che l'Italia stava attraversando, la reazione comune fu piuttosto identificabile in quesiti quali: che tipo di letteratura è questa? Posso definirla letteratura italiana? Attraverso quale classificazione posso assegnarle un diritto di permanenza?

Come ricorda Comberiati, non era la prima volta che in Italia si verificava una presa di parola letteraria da parte di scrittori stranieri che avevano però scelto la lingua italiana per le loro pubblicazioni. Si trattò di una piccola ma significativa avanguardia del movimento della migrazione che stava per palesarsi, costituita da autori colti e benestanti, che comparirono in libreria tra gli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta e che però non suscitarono alcun dubbio circa il posizionamento che doveva essere assegnato alle loro opere. I libri di Alice Oxman, Helena Janeczek e Giorgio Pressburger – per citare

¹² TADDEO Raffaele, *Letteratura nascente*, Raccolto Edizioni, Milano 2019.

solo alcuni nomi – furono senza distinzioni classificati come appartenenti alla narrativa italiana contemporanea, proprio come i fortunati romanzi della scrittrice Agota Kristóf, nata in Ungheria, naturalizzata in Svizzera e però scrivente quasi esclusivamente in lingua francese, erano subito stati considerati facenti parte di quest’ultima letteratura.¹³ Si può meglio comprendere dunque, alla luce di questa disparità di trattamento, l’idiosincrasia avvertita da moltissime tra le migliori voci definite migranti nel momento in cui, attraverso una etichetta critica e le ghettizzazioni che ne erano implicitamente conseguenti, esse venivano considerate come appendice alloctona e problematica di un sistema che faticava non poco a riconoscerle. Una giovane Anilda Ibrahim, ancora lontana dalla genesi del suo primo romanzo (che vedrà la luce nel 2008), in una tavola rotonda dell’estate del 2002 si esprimeva sul tema con molta lucidità, mettendo a nudo una contraddizione in termini:

«Mi domando: perché gli scrittori ed artisti americani, francesi e inglesi che vivono a Roma, per esempio, non si chiamano migranti o extracomunitari? Forse perché la parola migrazione è molto legata a quella di disgraziato, poveraccio che arriva in cerca di lavoro, e noi rientriamo in questa classificazione?».¹⁴

In questo atteggiamento si possono rintracciare le impostazioni di una cultura autoproclamata dominante, anche quando, a fronte di un’apertura che partiva da un presupposto progressista e inclusivo, non si poteva fare a meno di marcare poi una differenza, rivendicando dunque una sotterranea supremazia. È pur vero del resto che significativi step qualitativi sono stati compiuti nel corso del dibattito critico proprio grazie ad alcune definizioni risultate calzanti e in grado di resistere al vaglio dei tempi. La prima è quella coniata da Armando Gnisci, vero pioniere assieme a Taddeo di questi studi. Quando egli definisce «della migrazione» quella zona emersa all’improvviso all’interno dell’emisfero della letteratura nazionale, viene subito a crearsi una comoda macropartizione che risulterà a lungo utile per classificare specialmente alcune tipologie di testo dal debole tasso di letterarietà.¹⁵ La seconda è quella di Graziella Parati che, sulla scia della letteratura francofona, utilizza il termine «italofona» per un gruppo di autori di

¹³ COMBERIATI Daniele, *Scrivere nella lingua dell’altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles 2010, pp. 15-17.

¹⁴ IBRAHIMI Anilda, intervento all’interno de *Il seminario degli scrittori migranti*, Lucca, 16-20 luglio 2002. [http://www.sagarana.net/scuola/seminario2/mercoledì_pomeriggio.htm] (ultimo accesso in data 7 febbraio 2021).

¹⁵ GNISCI Armando, *La letteratura italiana della migrazione*, Lilith, Roma 1998.

provenienza afro-italiana, segnalando una continuità tra due o più culture intimamente espressa dal legame del linguaggio.¹⁶ La terza e la quarta sono quelle di nuovo elaborate in ambito romano dal Professor Gnisci, che sistematizzando ulteriormente il suo pensiero ridefinisce gli ambiti di esistenza di questa particolare letteratura denotandola prima con l'aggettivo di «creola», alludendo cioè ad una sorta di meticcio linguistico prossimo al verificarsi, e poi spingendo in direzione di ulteriori conseguenze il suo ragionamento con il largo impiego dell'aggettivo «transculturale».¹⁷ Su questo termine, vorrei riservare una riflessione a sé stante nel paragrafo successivo. Una quinta assegna, in molti casi a buon diritto, a queste espressioni il termine di «scritture migranti», grazie alla formalizzazione di uno statuto ibrido. Quando Fulvio Pezzarossa introduce la definizione, da una parte intende sottrarsi alla partizione prevista da un concetto di canone che distingueva tra cultura alta e cultura della periferia, o addirittura di massa, ma dall'altra riesce in qualche modo a mettere anche in discussione il requisito della letterarietà per quella stragrande maggioranza di testi che compongono un *corpus* per certi aspetti troppo compromesso con la dimensione del semplice diario biografico, a fronte cioè di una esperienza privata da condividere senza che l'atto del racconto fosse però investito di implicazioni più complesse.¹⁸ Una sesta chiama in causa una dominazione politica e linguistica, in quella prospettiva «postcoloniale» così abituale per Francia e Inghilterra e invece storicamente più debole nella percezione italiana. Anche in Italia infatti, sul finire dei primi anni Dieci, si è diffusa una modalità di lettura postcoloniale, con la quale è stata identificata in primo luogo la produzione dei testi degli scrittori provenienti da quei paesi africani che avevano costituito, nelle mire di espansione fasciste, le colonie dell'impero mussoliniano. Con alcune conquiste ottenute verso la metà del Millenovecentotrenta nel Corno d'Africa orientale, la Somalia, l'Eritrea e l'Etiopia, assieme alla Libia a nord, divennero propaggini del territorio italiano. Qui il dominatore ha imposto il proprio mondo, si è sovrapposto al conquistato, creando un sostrato favorevole alla presa di parola in una lingua ritenuta seconda nel momento in cui si intensificarono i movimenti migratori di quelle popolazioni in direzione della ex madre patria. Molto interessante, soprattutto ai

¹⁶ PARATI Graziella, *Italophone Voices*, in *Margins at the Center: African Italian Voices*, «Italian Studies in Southern Africa», n. 2, 1995, pp. 1-15.

¹⁷ Cfr. rispettivamente GNISCI Armando, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma 2003 e Id., *Manifesto transculturale*, Maggio 2011, Roma [<http://www.patrialetteratura.com/il-manifesto-transculturale-aggiornato/>] (ultimo accesso 21 aprile 2021).

¹⁸ PEZZAROSSA Fulvio, *Altri modi di leggere il mondo. Due decenni di scritture uscite dalle migrazioni*, in Aa. Vv., *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, a cura di PEZZAROSSA Fulvio e ROSSINI Ilaria, Clueb, Milano 2012, pp. VII-XXXIII.

fini della definizione dell'oggetto di questo studio, è citare a quest'altezza la proposta di Daniele Comberiati, che estende la categoria del postcoloniale anche agli autori italo-foni di origine albanese.¹⁹ Pur riconoscendo la mancanza di una vera e propria azione colonizzatrice nei confronti dell'Albania, la presenza italiana in quella nazione è segnata da almeno due fortissimi momenti di invasione e di determinazione di tipo culturale. L'occupazione militare fascista prima, avvenuta per pochi mesi a partire dal 1939; e il fascino esercitato dalla televisione RAI a partire dagli anni Sessanta in poi, il cui ascolto era severamente proibito dal regime di Hoxha. Questa sorta di attrazione, esercitata peraltro da una lingua che non fu come in altre situazioni imposta, ma alla quale si andò incontro spontaneamente, ha senza dubbio rappresentato un primo decisivo precedente per il quale due aree, storicamente già in passato compenetratesi, cominciarono ad avvicinarsi.

Con una minor fortuna critica infine, in quanto le riprese da parte di altri studi non sono state così numerose, troviamo comunque alcune ulteriori definizioni tutt'altro che prive di spunti e di approfondimenti meritevoli di riflessione. Nell'attributo della «transnazionalità» Franca Sinopoli ne identifica una settima, riprendendo le antiche dissertazioni di Goethe sulla *Weltliteratur* del 1827 e connettendole a un ricchissima storiografia europea che passa da Curtius e arriva fino a Franco Moretti.²⁰ In questo paradigma, come si vede dotato di radici culturali profondamente ramificate, la mobilità e l'extraterritorialità sembrano spingere alle estreme conseguenze la nozione di una letteratura universale, da intendersi cioè senza confini e senza discendenze patriarcali determinate dall'appartenenza a un suolo. L'elemento del viaggio permette l'ingresso di una ottava e di una nona definizione. Quando Lidia Curti parla di «letteratura della diaspora» riesce a rievocare un termine tanto sinistro quanto diffuso in ambito novecentesco, trasferendo al suo discorso imperniato sul femminile un forte imprinting gender e socio-politico.²¹ Il viaggio ritorna per altri versi anche nel discorso di Silvia Camilotti, che nel presentare un volume dedicato al tema istituisce una forte relazione tra la dimensione dello spostamento geografico e l'alterità contemporanea.²²

¹⁹ COMBERIATI Daniele, *Riscrivere la storia. Modalità di rappresentazione del colonialismo italiano in Albania*, in «Incontri», n. 28, 2013, pp. 25-33.

²⁰ SINOPOLI Franca, *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Bulzoni, Roma 2014, pp. 109-147.

²¹ CURTI Lidia, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006.

²² CAMILOTTI Silvia, *Leggere la lontananza*, in Av. Vv., *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, a cura di CAMILOTTI Silvia, CROTTI Ilaria e RICORDA Ricciarda, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 7-10.

Si tratta come si vede di distinzioni talvolta sottili, giocate su sfumature terminologiche che non impediscono sovrapposizioni e dissolvenze dell'una nei confronti dell'altra. Il ricorso a teorie della nominazione tanto frammentate testimonia direi quanto quel campo che stava profilandosi è stato avvertito, da un così alto numero di studiosi, come un territorio totalmente vergine, all'interno del quale mettere alla prova la propria inventiva lessicale e il proprio talento interpretativo. Per gli anni a venire, cercando di utilizzare un sano senso pratico, si profilano di qui in avanti due strade, credo entrambe legittimamente percorribili. Mi sembra conclusa, all'interno delle prime tre fasi che ho descritto nel primo paragrafo, la nascita e la completa maturazione del fenomeno della letteratura dell'altro. Nella fase della sfida, ovvero della mutazione ultima, i primi decenni di questa inedita confluenza tra punti di vista e immaginari culturali in partenza distinti saranno considerati come un antefatto, di cui la storiografia letteraria manterrà memoria. Non basterà più esprimersi in virtù di una acclarata diversità per essere notati. Il fascino per l'esotico sembra essersi del tutto prosciugato, assorbito in pochi anni dai meccanismi della simultaneità globale svelata dalla dimensione web. Si dovrà esclusivamente puntare a produrre della buona letteratura, esauritasi del tutto la spinta di scritture che hanno rappresentato una novità dirompente e allo stesso tempo, come vedremo, una moda editoriale decaduta in breve tempo. Come porsi di fronte alle narrazioni che verranno, scritte da autori che sceglieranno di adottare la nostra lingua? Potremo considerarle semplicemente Letteratura, se ne avranno i requisiti, mettendole a buon diritto a confronto con le opere di autori italiani e conferendo loro senza esitazione diritti sotto ogni profilo paritari. Tutto ciò che rimane fuori da questo insieme, potremo relegarlo così nel limbo delle opere senza futuro, tra le migliaia sfornate a ritmo vertiginoso dal mercato e favorite dai fenomeni del self publishing e della stampa digitale. Oppure, ereditando i migliori spunti da quella ipertrofia tassonomica che abbiamo appena terminato di ripercorrere, potremmo adottare una logica di classificazione che possa essere modellata su più situazioni, tanto da costituire una sorta di riferimento univoco che non si presti al gioco di una indistinta molteplicità. A quel punto, si sarebbe creato un comparto stabile all'interno del canone, che potrebbe trovare fin dalle antologie e dai principali manuali utilizzati nella scuola superiore un proprio territorio di residenza. In questa direzione, uno dei tentativi più convincenti mi è sembrato quello di Caterina Romeo, che quando elenca la propria ratio di lettura e di cernita mantiene come punti fermi quelli del termine *migrazione*, ulteriormente definita dall'aggettivo *italofono* al quale subito associare la

provenienza dello scrivente.²³ È un criterio che dà luogo ad una definizione a più termini. L'ennesima etichetta forse, che ha però il pregio di delimitare uno schema vuoto, prensile, quello che ho in parte utilizzato per dare un titolo al mio studio.

1.3 Letteratura *transculturale* italoфона. Il senso di una scelta che rivendica un metodo.

Tra le varie definizioni che si sono avvicinate, nel tentativo di restituire una fisionomia il più possibile completa al fenomeno della produzione italoфона maturato in seno ai movimenti migratori di inizio Millennio, ne ho volutamente lasciata da parte una, perché mi sembrava meritevole di una trattazione a sé stante rispetto alle altre. Dal mio punto di vista infatti la denominazione *transculturale* racchiude in sé molti spunti semantici da approfondire. Si tratta di una definizione ancora una volta coniata dal professor Gnisci nel 2011, all'interno di un *Manifesto* programmatico che condensava, al momento del suo nascere, quasi due decenni di scritti dedicati dallo stesso autore al tema. Il valore teorico e la qualità della riflessione di Gnisci, come abbiamo avuto modo di notare, ha di fatto in molti casi permesso lo sviluppo delle fasi iniziali del dibattito critico. Inoltre, sono sue sia la prima macro-definizione dedicata alla letteratura *della migrazione* sia la distinzione, molto calzante in quel contesto, di *prima ondata*, nettamente separata dalla successiva fase *carsica* a cui andarono incontro quei testi. Nel 2011 Gnisci scrive:

«La Transculturazione deve sperimentare e promuovere pratiche critiche di azione transculturale tra i saperi contemporanei allo scopo di produrre una nuova cosmovisione comunitaria attraverso forme di azione creativa e di salute generale. Tra le persone umane, tra generi e tra generazioni, tra le culture; tra le persone umane e le non-umane, tra i viventi e il pianeta abitato da noituttinsieme e il cosmo, di entrambi i quali siamo partecipi. Noi crediamo, ma non da soli, che il Multiculturalismo e l'Interculturalità siano due parole-concetti che debbono essere revisionati profondamente nell'Europa occidentale e nell'Unione Europea, dove abitiamo: la prima attraversa una evidente crisi politica, la seconda è una barchetta in balia mediterranea di una crisi di senso. Noi pensiamo che la crisi politica, tempo fa annunciata clamorosamente dalla premier germanica Angela Merkel, rappresenti l'ultima conseguenza della persistente e confusa visione eurocentrica della politica unitaria degli europei uniti nel cerchio di stelle dorate. Ma, anche, dal

²³ Cfr. ROMEO Caterina, *Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus*, cit., p. 385.

nostro punto di vista transculturale, l'esito della mancata decolonizzazione degli europei da se stessi, dall'essere stati e tuttora esserlo: coloni e padroni. [...] Le parole-concetti, multiculturalismo e interculturalità, sono state logorate dalla mancata, ma sempre più urgente, decolonizzazione delle nostre menti ancora coloniali: prima, nei confronti delle civiltà violentate da noi co-co [conquistatori-coloni] planetari della modernità, e poi riadattata in Europa per "accogliere" africani e asiatici, soprattutto, dopo la decolonizzazione incompiuta e fallita dei popoli da noi devastati, ma soprattutto come reazione alla recente Grande Migrazione dei "dannati della terra" negli stretti territori già superaffollati della coda peninsulare dell'Eurasia».²⁴

Questi sono alcuni dei passaggi salienti del *Manifesto Transculturale*. Ne ho riportate porzioni piuttosto ampie perché al loro interno sono contenute alcune affermazioni che vorrei riprendere, adattandole in direzione della prospettiva analitica che mi sembra sia la più funzionale al tipo di studio che vorrei condurre. Non sfuggono in Gnisci i toni, appassionati, di una decisa politicizzazione del tema, tra l'altro estesa a considerazioni di carattere planetario che riguardano anche l'ecologia e la invadente pervasività tecnologica della società contemporanea. Nella tesi della *creolizzazione* e del *melting pot* culturale e linguistico Gnisci auspica, ripercorrendo le orme lasciate da Glissant,²⁵ un avvento di un certo tipo di scrittura transculturale, che si faccia portatrice anche di concetti interumani e di una forte idea di futuro.²⁶ Io però vorrei concentrarmi esclusivamente sulla letteratura e sui suoi significanti, cercando di prendere soltanto alcune parti di quel discorso per poi, volutamente, imboccare delle deviazioni di tipo strutturale. Perché l'aggettivo transculturale mi sembra straordinariamente adatto per determinare alcuni ambiti all'interno dei quali un certo tipo di scrittura, pur aderendo ad una lingua nazionale che viene adottata successivamente alla primaria scolarizzazione dell'autore, può avere luogo con una legittimità formale riconoscibile. Il termine raffigura bene due movimenti di pensiero: la migrazione intellettuale, che fa seguito ad un cambio di ambientazione geografica e che sposta il proprio punto di vista dislocandolo tra due mondi; e lo shock culturale che sta nell'incontro con la diversità, e che prevede uno spaesamento conoscitivo che si traduce successivamente in stupore e in forza descrittiva. La letteratura *trans*-culturale sarebbe quindi la più capace nel dare forma, all'interno di un immaginario riconoscibile, ad una narrazione nata in una delicata fase

²⁴ GNISCI Armando, *Manifesto Transculturale*, Maggio 2011, Roma [<http://www.patrialetteratura.com/il-manifesto-transculturale-aggiornato/>] (ultimo accesso 21 aprile 2021).

²⁵ GLISSANT Édouard, *Introduzione a una Poetica del Diverso*, Meltemi, Roma 1998.

²⁶ GNISCI Armando, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma 2003, pp. 8-10.

di passaggio, in cui l'attraversamento del nuovo non può prescindere dalle radici che abitano ancora l'animo e la coscienza letteraria di chi scrive. L'autore si protende verso un proprio progresso personale e allo stesso tempo è mantenuto in equilibrio da un basamento costituito dalle voci della terra dalla quale proviene. La relazione feconda, sorta dall'incontro tra la lingua di origine e quella del paese di accoglienza ad un primo livello e tra un canone precedente e un nuovo sistema culturale di riferimento ad un secondo, si traduce in una fenomenologia di temi ibridi, così come in una loro inventiva espressione figurale. Una tale tipologia di scrittore, appartenendo a due culture e dandone dimostrazione nel testo, riesce a sfatare dall'interno alcuni cliché e alcuni automatismi narrativi, contrapponendo loro quel «meticcio potenzialmente infinito» e quel «nomadismo radicale» di cui parla Fusillo nella sua *Estetica della letteratura*. Fusillo fa in quel caso riferimento al nuovo fenomeno migratorio, nel momento in cui esso diventa immediatamente una chiave interpretativa per lo spirito di tempi diversi, e proprio per questo attuali.²⁷ La transculturalità così assume la fisionomia di una categoria di riferimento, decisiva affinché avvenga quell'auspicato dialogo con l'alterità – rispetto all'egemonia del punto di vista eurocentrico – che rappresenta lo step obbligato per andare incontro allo spirito del Millennio e alle mutazioni che ne sono derivate.

La produzione letteraria di autori messi ad un certo punto della loro esistenza in più di un senso in cammino e in grado di esprimersi in una lingua acquisita senza il filtro di una traduzione, o di una cogestione della voce d'autore, diventa il luogo in cui cercare dunque i segni di questo fitto *entrelacement* per il quale svariati frammenti, provenienti da codici di rappresentazione distinti, abbiano poi dato vita a veri e propri simboli diasporici. In essi, e nei concetti presenti nella memoria e nell'immaginazione di una individualità creativa divenuta molteplice, possono essere rinvenute le tracce più consistenti – e quelle più rilevanti anche sotto il profilo del giudizio di valore – di una letteratura da intendersi transculturale in senso pieno. Sto come si vede spostando la definizione sul piano di una vera e propria categoria conoscitiva, in cui la ricorsività intertestuale interna al singolo autore, assieme alla sua declinazione in forme dove immaginari preesistenti si saldano ai successivi, siano due condizioni da verificare all'interno di un'opera narrativa complessa, da leggersi attraverso la scomposizione dei suoi strati di fruizione. Sto cercando semplicemente dei temi che mi aiutino a definire un territorio condiviso da più opere? Non proprio o, più esattamente, non soltanto. Se il mio discorso sta assumendo una

²⁷ FUSILLO Massimo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 162 e segg.

impostazione teorica, questo accade perché a un certo punto ho avvertito l'esigenza di distinguere meglio i piani in cui avrei ritenuto più opportuno muovermi. Non so quanto possa essere ancora attuale una teoria totalizzante attraverso la quale leggere, in un unico modo, i testi. Ad un certo punto della storiografia critica questi tentativi, proposti come ipotesi di lettura stringenti e rigorosamente costruiti, hanno infatti palesato sul finire del secondo Novecento più limiti che vantaggi, finendo per apparire come delle gabbie metodologiche adatte più a forzare il testo che ad agevolarne una spiegazione neutra. Ma è indubbiamente un fatto che le migliori tra queste teorie non trascuravano mai la valutazione di alcuni ancoraggi formali, secondo una attitudine ereditata dalla stagione strutturalista. Non prescindevano dalla lettura di ciò che cioè il testo conteneva, ponendosi nei suoi confronti con un atteggiamento tanto attento quanto indagatore. Scrivono a questo proposito Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti ed Emanuele Zinato, curatori di un importante volume che sintetizza le principali teorie letterarie del secolo scorso:

«Giunti a questo punto del nostro percorso attraverso le teorie letterarie del secolo scorso, sentiamo il bisogno di indicare una cesura, oltre la quale la critica letteraria tradizionalmente intesa ha cambiato pelle, cioè natura, presupposti e obiettivi. L'approccio critico degli ultimi decenni tende sempre più a disinteressarsi del testo come dimensione autonoma e non fa più uso degli strumenti che tradizionalmente servivano a descriverlo, analizzarlo e interpretarlo. Non è insomma più solo questione di metodi d'indagine cambiati, ma di percezione e definizione dell'oggetto in sé dell'indagine. Il fenomeno a cui abbiamo assistito in quest'ultimo trentennio (di cosiddetto «cultural turn») è la rottura delle gabbie disciplinari, che ambisce nelle intenzioni a proporsi come una liberazione dai vincoli di una Tradizione Critica sentita come angusta, canonizzante e, in ultima analisi, prescrittiva; e a fondare una nuova cultura del testo basata sulla ibridazione interdisciplinare. Si direbbe infatti che quasi tutti questi nuovi approcci e metodi promuovano una nuova visione del critico letterario inteso come una sorta di *bricoleur* che si avvale di diverse conoscenze (la sociologia, la filosofia, l'antropologia ecc.), e che non pretende più che il testo letterario sia portatore di un tipo di conoscenza speciale e originale.

Tale mutamento ci pare che non dipenda solo dalle mode culturali, come qualcuno pretende, ma che risponda in linea generale ai fenomeni della globalizzazione politico-economica, dell'espansione della società multietnica e ad altri fenomeni di contesto di cui occorre tenere conto. E tuttavia non si sfugge al sospetto che, almeno in parte, esso assolutizzi ed elevi a norma una poetica, o forse una sensibilità, quelle del postmoderno, che si sono imposte in luogo di un vero discorso teorico, mai tanto "liquido" come oggi. Questi nuovi approcci negano soprattutto

ciò che era al centro dei presupposti formalisti e strutturalisti: la centralità del testo, il valore differenziante e specifico del linguaggio letterario rispetto ad altri prodotti dell'immaginario culturale».²⁸

In poche righe vengono riassunte in maniera inequivocabile alcune tra le principali deviazioni critiche contemporanee, smascherando un atteggiamento che certo non aiuta le narrazioni a manifestare i propri meccanismi compositivi. Non si dovrebbe mai dimenticare che è dietro a questi ultimi che si celano i loro veri significati. Nella commistione interdisciplinare di saperi diversi, messi insieme in una prospettiva talvolta troppo libera, ritroviamo un denominatore comune che ha contraddistinto moltissime delle letture operate dai più assidui frequentatori del canone della letteratura transculturale. Quando dunque ho cercato di darmi delle norme di approccio che rendessero giustizia a quei testi e che allo stesso tempo mi permettessero una analisi che – perlomeno ai miei occhi – apparisse criticamente attendibile, non ho potuto non fare ricorso al magistero di Francesco Orlando. Di quella teoria, freudiana e tematica, a undici anni dalla morte di uno degli ultimi maestri italiani del Novecento, si è detto e scritto moltissimo. Non è questa la sede all'interno della quale esplicitare la portata e i margini in cui iscrivere l'attualità dei molti lasciti orlandiani, anche perché sono stati prodotti numerosi dibattiti dai quali desumere prospettive e bilanci.²⁹ Per quanto mi riguarda, dichiarando forse definitivamente tramontata ogni possibile commistione con il pensiero di Freud e con il suo adattamento in chiave letteraria, mi sembra invece che l'attenzione e la precisione in cui nei libri di Orlando avveniva il ritagliamento formale dei temi possa essere ancora ritenuta una lezione insuperata, grazie all'osservanza della quale navigare poi saldi nel mare magnum delle opere letterarie. Prescindendo dunque da ciò che quei ritagliamenti costituivano specificamente nell'ermeneutica orlandiana, all'interno dei perfetti meccanismi di classificazione che le sue interpretazioni producevano – ovvero un potente indizio del conflitto tra ragione e represso, sia individuale che relativo all'ordine costituito di una società e di un'epoca –, considero una risorsa tutt'altro che decaduta la campionatura dei brani salienti di un'opera in maniera

²⁸ Cfr. *Una cesura storica*, in Aa. Vv., *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, a cura di BRUGNOLO Stefano, COLUSSI Davide, ZATTI Sergio e ZINATO Emanuele, Carocci, Roma 2020, pp. .

²⁹ Cfr. FIORENTINO Francesco, *In memoria di Francesco Orlando*, in «Studi Francesi», n. 163, 2011, pp. 138-140. BRUGNOLO Stefano, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, in «Between», n. 5, 2013, pp. 1-20. Aa. Vv., *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di AMALFITANO Paolo e GARGANO Antonio, Pacini Editore, Pisa 2014.

seriale e ordinata. La sua scomposizione in costanti, e le considerazioni maturate in questa direzione, possono ancora oggi rappresentare una modalità di lettura rigorosa e, forse proprio per questo motivo, auspicabile. Quando Orlando definisce la macrofigura parlando ad esempio dello *spostamento* in Montesquieu, fornisce dal mio punto di vista uno strumento straordinariamente attuale ed efficace, in seguito al quale procedere con alcune riflessioni in merito alla ricorsività testuale tra una o più opere. Oltre alla delimitazione della sua sostanza linguistica, per Orlando la macrofigura³⁰ viene rintracciata in virtù della sua ricorrenza all'interno di porzioni più estese di testo. A differenza di quanto poteva avvenire con l'espressione di una delle normali figure già definite dalla retorica classica, per loro natura destinate ad occupare poche parole all'interno di momenti circoscritti nella pagina, le macrofigure si dislocano su più luoghi, creando un gioco di richiami a distanza e di fatto costituendo una tessitura tra le immagini evocate e le loro forme espressive.³¹ A quel punto la macrofigura, mentre può sostanziarsi anche delle figure retoriche abitualmente intese, esprime comunque concetti più complessi, scissi dal puro significante e in grado di ritagliare formalmente dei temi da analizzare in una prospettiva comparatistica, a cavallo tra più opere o addirittura tra più letterature. Al di là di una perfetta ortodossia con il pensiero orlandiano, che non è certo l'obiettivo di questo discorso, mi interessa recuperare una parte preziosa del suo metodo, quella secondo la quale, in un libro irripetibile per bellezza e coerenza logica, Orlando organizza – nel capitolo dedicato alle *decisioni per procedere* – i momenti testuali per lui degni di attenzione e funzionali alla demarcazione della materia del suo studio sugli oggetti caduti in disuso e divenuti desueti.³²

Vorrei adesso ricondurre la coerenza teorica di questo tipo di formulazione allo scenario transculturale dal quale sono partito. Là dove in un'opera la comparsa di una o più macrofigure non è casuale – cioè isolata e legata ad una occorrenza singola o disparata, troppo debole per reggere da sola un significato ulteriore – il testo sta esprimendo attraverso i suoi rapporti tra la parte e il tutto un qualcosa che va letto al di là della sua apparenza fattuale. Là dove, all'interno di più opere di uno stesso autore, alcune macrofigure ritornano come costanti, possiamo dedurre da esse la natura di un immaginario autoriale che avrà trovato in precise circostanze testuali la sua ragion

³⁰ ORLANDO Francesco, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997, pp. 39-40.

³¹ Su questo aspetto della teoria orlandiana, cfr. STURLI Valentina, *Microfigure e macrofigure*, in Id., *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 69-74.

³² ORLANDO Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993, pp. 59-80.

d'essere e a un tempo le sue modalità di manifestazione. Per Dones questo immaginario, transculturale perché determinato dall'incontro tra le forze del vecchio mondo di provenienza e quelle del nuovo mondo di accoglienza, è costituito dalla macrofigura del corpo offeso, in molti modi violato o addirittura smembrato. Per Vorpsi dalla macrofigura della visione ad occhi aperti, in grado di mettere in connessione il soggetto che vede con le forze dell'aldilà. Per Ibrahimi dalla macrofigura del canto con cui si accompagnano gli *incipit* e i *nostoi* contenuti nei finali dei suoi romanzi; qui il ritorno ad un punto di partenza avvalorata l'esigenza di una circolarità narrativa che però non è soltanto modello attinto dalla tradizione classica e realista, ma diventa rivelatore dell'avvenuta trasformazione di nuove identità femminili. Si tratta di macrofigure principali che non escludono, come vedremo, la manifestazione di una serie ulteriore di ricorrenze testuali da misurarsi come meno intense dal punto di vista del senso e però allo stesso modo attive nel dare il loro contributo alla formazione di un'idea precisa di immaginario, sostanziato da conferme che si avvicendano all'interno di più opere frutto di un sentire e di un pensiero comuni.

Siamo di fronte, in questo caso, ad una determinazione molto forte del concetto di transculturalità, che non necessariamente deve legarsi a momenti macrofigurati per dichiarare la sua presenza. Molti autori possono esserne testimoni, senza esplicitare attraverso i testi una così densa ricorrenza di immagini che assumano il requisito di costante. Però, in questa triade di voci, omogenea per la provenienza geografica e per il periodo storico entro cui collocarne l'appartenenza, il verificarsi di costanti trasversali e interne alle opere di ciascuna di esse aiuta a delineare profili letterari in cui il giudizio di valore, come attributo qualitativo, possa trovare un terreno più sicuro all'interno del quale esprimersi. Anche per questo motivo, come spiegavo dandone conto nell'introduzione, ho concentrato l'attenzione solo su queste tre autrici e su un *corpus* preciso di opere, ulteriormente caratterizzato dalla larghissima presenza di figure femminili, non estendendo l'analisi ad altri testi che per la loro coesione e per una indistinta fraternità della situazione di base potevano essere considerati in qualche modo affini. Da notare, infine, come la ricorsività delle costanti avvenga attraverso scene spesso sovrapponibili tra opere dello stesso autore e come sia dunque misurabile sul piano della tenuta strutturale – nella dimensione che Orlando definiva, con un sintagma a lui caro, «la coerenza interna del testo» –, non verificabile al contrario su un piano più strettamente linguistico. A parte pochissimi momenti, circoscritti anche là dove gli esiti si rivelano più interessanti – uno di questi è costituito dal particolare impiego dell'italiano in Vorpsi

– mi sembra che per tutto il movimento transculturale di provenienza albanese quell’ibridismo verbale e linguistico auspicato dall’invocazione alla creolizzazione da Gnisci non si sia mai verificato. Per lo più assistiamo al dispiegarsi di un italiano standard, molto ben gestito, in cui sono assimilate finanche le modalità delle espressioni gergali e in cui il match tra forme albanesi e italofone avviene in percentuali minime, sempre circoscritte a momenti testuali quasi mantenuti separati dal resto dell’enunciato talvolta attraverso l’ausilio del corsivo.

Perché la valutazione di una tale complessità prima di tutto testuale, anche là dove era presente, è stata spesso disertata? In sostanza per la letteratura transculturale il dibattito critico e i meccanismi editoriali prevalenti hanno finito per tracciare una sorta di campo bourdieusiano, in cui la produzione venisse pian piano regolata da norme e in cui gli attori si attenessero ad un ruolo in cui il capitale simbolico e quello inerente la rappresentazione fossero chiaramente orientati in una direzione riconoscibile, e forse proprio per questo semplificata.³³ Di qui in avanti, giunti nella fase della sfida, gli unici sforzi possibili, per un tipo di opera che invece voglia distinguersi in virtù di meriti esclusivamente letterari, non potranno che essere indirizzati stilisticamente e strutturalmente all’interno del messaggio, per renderlo transculturalmente compiuto e per rilanciarlo, anche al di là delle tematiche narrative fin qui emerse come preponderanti.

1.4 Il concetto di canone tradizionale al vaglio degli anni Duemila

Il campo di una letteratura che ho cercato di definire attraverso i tratti della *transculturalità*, attribuendole cioè una accezione macrofigurale pregnante e legata a costanti testuali, rimette in discussione alcuni principi ritenuti fino alla metà degli anni Novanta invalicabili. Quello della letteratura nazionale era un concetto infatti saldamente legato alle commistioni tra cultura e territorio, che soltanto una lingua proveniente da una patria poteva esprimere, con caratteristiche peraltro riconoscibili e fortemente legate a connotati identitari. La questione della presa di parola dell’altro all’interno di quei contesti è stata in grado in pochi anni di minarne le fondamenta, introducendo riflessioni multietniche e plurivoche che davano seguito a un’esigenza concreta, nata dalla necessità

³³ Per una lettura esaustiva del pensiero di Bourdieu cfr. BALDINI Anna, *Il concetto di campo per una nuova storiografia letteraria. Le regole dell’arte di Pierre Bourdieu*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», n. XVIII, pp. 141-155.

di dover ricomprendere in un senso più ampio la struttura della società alla luce dei nuovi accadimenti diasporici.

Questo processo di rielaborazione delle coordinate anche metodologiche all'interno delle quali inserire la nozione di canone è del resto coevo ad un dibattito letterario in cui il criterio ordinatore di un insieme di testi di cui dare notizia, con l'intento di sintetizzare lo spirito di un periodo e più in generale di un'epoca, viene attraversato in quegli stessi anni da una profonda revisione. Alla luce delle spinte contemporanee, preso atto della ormai consolidata prassi per la quale anche le strategie di mercato e la ricezione del pubblico si trovavano a giocare un ruolo nella definizione di una letteratura di riferimento, il postulato e il conseguente elenco di testi proposti dal libro di Harold Bloom nel 1994 per esprimere il meglio della narrazione occidentale sembrò da subito incapace di reggere l'urto dei tempi.³⁴ Quel libro, che ha avuto comunque il pregio di dare il via ad una serie di sistematizzazioni maturate successivamente in seno alla storiografia letteraria, venne da più parti additato come il simbolo di una teorizzazione patriarcale che era divenuta ormai intollerabile. Le critiche di eurocentrismo e di maschilismo *wasp* delle comunità dei *gender studies* e dei *cultural studies* di ambiente americano non furono le uniche ad esprimersi contro la ristrettissima cernita dei ventisei autori proposta da Bloom. Anche in Italia l'operazione fu contestata, trovando in Fausto Curi uno dei primi oppositori. Quell'atteggiamento gerarchico e autoritario, secondo il quale includere alcune opere e non altre, risultava ormai svuotato di senso, anacronistico, mentre tutt'altra valenza poteva essere rappresentata dalla valutazione di un insieme di norme stilistiche, riconducibili ad un codice espressivo.³⁵ Romano Luperini invece, grazie ad una riflessione sistematica che continuerà a svilupparsi a più riprese tra il 1998 e il 2018,³⁶ ha messo a punto una convincente introduzione al concetto di canone che prevede due accezioni: l'una legata all'insieme delle norme fondanti di una tradizione, che riesce dunque a identificare un gruppo omogeneo di opere al contempo determinandone l'influenza a partire dalle qualità dei testi. L'altra, invece, concentrata più sulle istituzioni scolastiche e sugli indirizzi dei grandi gruppi editoriali, e dunque sul

³⁴ BLOOM Harold, *Il canone occidentale*, Rizzoli, Milano 2008.

³⁵ CURI Fausto, *Canone e anticanone*, Edizioni Pendragon, Bologna 1997.

³⁶ Luperini non ha mai smesso di interrogarsi sulla questione del canone e sui suoi rapporti con la contemporaneità. Si vedano: LUPERINI Romano, *Introduzione. Due nozioni di canone*, in «Allegoria», n. 29-30, 1998; Id., *La storiografia letteraria e il canone*, in *Il dialogo e il conflitto*, Laterza, Bari 1999, pp. 31-43; Id., *Il canone oscillante. Postmoderni e neomoderni nell'ultimo trentennio*, in *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, pp. 67-79; Id., *Insegnare la letteratura contemporanea*, in *Dal modernismo a oggi*, Carocci, Roma 2018, pp. 129-135.

pubblico e sui lettori, per la quale l'elenco dei libri di cui si prescrive la diffusione viene gestito attraverso criteri di selezione compiuti a monte, ad opera di una autorità. Proprio mentre ne schematizza le due istanze, del canone Luperini riesce anche a fissare, nell'ambito della contemporaneità, la peculiare situazione di incertezza e di mobilità, specchio delle difficoltà attraversate in quegli anni dalla società italiana, d'un tratto trovatasi alle prese con la necessità di ridefinire un proprio attendibile profilo culturale. Se infatti, sempre per Luperini, «la memoria – sia dell'individuo che della società – non è mai statica, ma si presenta in continuo divenire, in quanto risultato dinamico di un processo inarrestabile di riassetamento»,³⁷ in quel particolare momento si imponeva come ancora più urgente il tentativo di svincolarsi dall'idea di una lista di classici e di autori apertamente ereditata in virtù di un lungo periodo di decantazione, grazie al quale una serie di valori – e di immaginari, di correnti, di prassi retoriche – era divenuta la consuetudine. Anche Emanuele Trevi, per altre vie, si era espresso, ponendo in relazione, sulla lezione di Lyotard,³⁸ lo sgretolamento di un certo tipo di storia della letteratura all'avvento del postmoderno e dunque alla crisi delle grandi narrazioni borghesi, divenute strumento inadeguato per la rappresentazione del mondo.³⁹ Infine, Massimo Onofri, su un piano ancora differente, aveva intuito meglio di altri che la questione tra qualità e commercializzazione del libro, inteso non come opera ma come oggetto, avrebbe da lì in avanti sempre più polarizzato le sorti di una pubblicazione, rendendo urgente un chiarimento dei termini valutativi dell'uso e dello scambio. Se il primo sottointendeva un coinvolgimento più profondo da parte del lettore, legittimato dai parametri fin lì abituali nell'analisi di un testo, la crescente ipertrofia della produzione libraria, conseguente ad una targettizzazione sempre più mirata del prodotto e del suo *pricing*, stava introducendo prepotentemente soprattutto la fenomenologia del secondo.⁴⁰ Nella sintesi di alcune tra le posizioni principali del dibattito sviluppatosi nello stretto giro di anni (1997-2001) in cui fu sancito il bisogno di una riprogrammazione attorno all'idea di canone, ho volutamente raccolto e isolato alcuni elementi che mi sembrano particolarmente funzionali anche al discorso della narrativa transculturale. Da quel momento infatti le unità di misura di riferimento, per una letteratura da considerarsi tale, cominciarono a trovare in una voluta indefinitezza e nella moltiplicazione la loro cifra

³⁷ LUPERINI Romano, *La storiografia letteraria e il canone*, cit., p. 32.

³⁸ LYOTARD Jean-François., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 69.

³⁹ TREVI Emanuele, *Modelli del mondo. Strategie di rappresentazione del reale nella letteratura italiana*, in Aa. Vv., *Costellazioni italiane*, a cura di DONATI Alba, Le Lettere, Firenze 1999, p. 163 e segg.

⁴⁰ ONOFRI Massimo, *Il canone letterario*, Laterza, Bari 2001.

stilistica. Il nuovo *Zeitgeist*, agli inizi del Ventunesimo secolo, raccoglie numerose spinte centrifughe – in direzione delle letture di genere, postcoloniali, francofone, anglofone, italofone, queer – liberandosi dall'ossessione per la catalogazione storicistica e rigorosa dei testi che aveva contraddistinto i periodi precedenti. Specularmente, i conseguenti criteri di selezione dei brani contenuti nelle antologie letterarie mostrano i segni di una rinnovata apertura. Anche l'affermazione su più ampia scala di analisi tematiche e comparatistiche ad ampio raggio sembrano dimostrare un notevole ripensamento in favore del molteplice. La ricostruzione della discussione sorta in seno alla nozione di canone, seppur sommaria e largamente incompleta, testimonia un momento di passaggio. Ad un certo punto le maglie della classificazione letteraria si erano allentate. Era venuto a crearsi come uno spazio vuoto all'interno del quale la letteratura dell'altro, allora ancora definita migrante, era stata risucchiata. In questa sorta di limbo essa aveva trovato una prima sommaria collocazione. Quel limbo, di natura anche critica, le aveva garantito una depressione piuttosto comoda per continuare a esistere e a espandersi e però le aveva attribuito per contro anche dei margini assai confusi, che ne avevano probabilmente impedito sul nascere una corretta messa a fuoco. Si era infatti determinata una vasta terra di nessuno in cui alcune opere, appartenenti a filoni che corrispondevano alla sempre più netta suddivisione in generi proposta dal marketing del settore editoriale, avevano diritto di residenza a patto che accettassero implicitamente di essere considerate come l'espressione di una letteratura di secondo grado, ovvero *minore*. Anche questa partizione, dal sapore desanctisiano, non si dimostra più in grado di sintetizzare correttamente la realtà, proprio come le argomentazioni di Bloom. Esisteva ancora, una volta valicata la soglia di fine Millennio, una letteratura che possa definirsi minore? Se Deleuze e Guattari, in un libro del 1975 volutamente paradossale e portatore di un'idea provocatoriamente rivoluzionaria, avevano ad esempio rovesciato la vulgata del Kafka edipico, legato ad una sorta di tragicità immanente della narrazione – proponendo per contro l'elogio dei suoi aspetti appunto *minori* e dimostrando attraverso una analisi stilistica un uso del tedesco come se questo fosse stato attraversato da un abusivo della lingua, quasi uno straniero o, per rimanere negli ambiti del nostro discorso, un migrante⁴¹ –, era implicito già da tempo che quell'immagine ieratica, trasferita all'esterno dal canone dei presunti autori maggiori, era destinata ben presto a vacillare. Filippo La Porta, in un contributo dotato di capacità di sintesi e di grande chiarezza comunicativa, si pone delle

⁴¹ Cfr. DELEUZE Gilles e GUATTARI Félix, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.

domande proprio a partire da quella rilettura kafkiana. Nel suo pensiero, ha ancora senso marcare delle differenze?

«Esistono ancora dei *minori* in letteratura? Con l'implosione del canone, e la sua dispersione in una miriade di canoni o microcanoni, ciascuno con una diversa gerarchia di valori, questi concetti di *maggiore* e *minore* si svuotano di senso. [...] Oggi Internet e la democrazia letteraria rilanciano il lettore comune come critico, la cui unica autorità poggia su argomentazione e persuasione».⁴²

Dunque, non soltanto la contrapposizione di una costellazione pulsante al monolite della classificazione vetero-occidentale, ma anche l'avvento di una nuova, e insidiosa, democrazia letteraria propagata attraverso il web, in grado di moltiplicare quasi sempre abusivamente anche i piani e gli orizzonti della ricezione delle opere.

Attraverso la sintesi di La Porta, che in un'altra occasione prende a prestito uno straordinario esempio tratto dalla serie animata *South Park* per prevedere uno dei futuri possibili per la prossima letteratura,⁴³ ritorniamo di fatto a Gnisci. Quando, in uno scritto del 1992 e intitolato *Il rovescio del gioco*, Gnisci riflette sul significato della comparatistica in Italia, lo fa aggredendo da subito, e con notevole anticipo rispetto alle polemiche instaurate dal libro di Bloom, il concetto di canone europeista. Nell'elogio di una letteratura mondiale, invocata come reazione al sistema eurocentrista di valori estetici e culturali ormai in declino, egli ha già in mente l'aurorale letteratura della migrazione, dalla quale attingere la forza per andare incontro al Duemila.⁴⁴

⁴² LA PORTA Filippo, *Ma esistono ancora dei "minori" in letteratura? Revisione di un concetto alla luce dell'implosione del canone*, in Atti del Convegno: *Minori e minoranze tra Otto e Novecento - Studi nel centenario della morte di Enrico Costa (1841-1909)*, «Filologia Sarda» maggio 2009, pp. 11-21 (p. 12).

⁴³ L'esempio portato da La Porta è talmente penetrante che vale la citazione per intero: «In una puntata del cartone iper-trasgressivo *South Park*, che si intitola *Lesbiche alla riscossa*, troviamo una piccola lezione sulla letteratura di oggi, e sul suo probabile destino. Quattro ragazzini terribili nel week-end devono preparare una relazione scolastica sul *Vecchio e il mare* di Hemingway ma non gli va per niente e così ingaggiano dei poveri immigrati messicani, trovati per strada, per affidargli a pagamento il compito. Questi leggono il romanzo e poi il lunedì mattina lo raccontano ai ragazzini commuovendosi fino alle lacrime (anche se poi i riassunti scritti li hanno spediti per errore a amici e parenti). La "morale" degli autori è chiara. Ci avviamo verso un mondo dove la letteratura, l'arte, la nostra tradizione culturale, che non abbiamo più tempo e voglia di coltivare, verranno frequentate dietro compenso solo dai migranti e dai paria. Loro, non le classi dirigenti future (sempre più ignoranti, inconsapevoli, anaffettive), sono gli eredi e custodi involontari dell'umanesimo occidentale». Cfr. LA PORTA Filippo, *Sul futuro della letteratura*, in «Le parole e le cose», 7 novembre 2013 [<http://www.leparoleelecole.it/?p=12732>] (ultimo accesso in data 29 marzo 2021).

⁴⁴ GNISCI Armando, *Il rovescio del gioco*, in Id., *Creolizzare l'Europa*, cit., pp. 15-71.

Il concetto di transculturalismo ha contribuito dunque anche in Italia alla parziale reinvenzione della nozione di canone,⁴⁵ proprio perché il paradigma della mobilità da parte di un vasto numero di scriventi temporaneamente prestatati alla cultura – molti – e il novero degli scrittori da considerarsi realmente tali – in misura esponenzialmente minore – è comunque riuscito ad affermare un punto di vista inedito, che andava incontro in maniera spontanea ad una mutata gerarchia di priorità. Da quegli anni in poi infatti avevano cominciato progressivamente a mutare, almeno in parte, le logiche secondo le quali la storiografia aveva fino ad allora filtrato e trattenuto quello che doveva essere identificato come il patrimonio letterario nazionale.

1.5 Il pericolo di una moda editoriale.

Apparsa come abbiamo visto nella prima metà degli anni Novanta, questo tipo di letteratura è riuscita a conquistare in breve tempo le attenzioni di una parte della critica, così come gli interessi della grande e media editoria. Infatti, proponendosi come un movimento del tutto nuovo, dimostrando una notevole connessione con l'attualità politica del Paese, la letteratura del diverso, che prendeva la parola nella nostra lingua, ha recitato suo malgrado il ruolo dell'outsider nel mercato del libro. E in effetti, per un breve numero di anni, essa è stata capace di rappresentare una novità reale, fatta di voci sconosciute in grado di sollevare un dibattito e di costituire un serbatoio inedito al quale attingere, sia in relazione alle conseguenti riflessioni di carattere teorico-analitico sia in relazione ad un atteggiamento di lettura più aperto al paradigma della contaminazione. Ma, come spesso accade in seno ad un'azione commerciale che prende piede in maniera rapida, la letteratura dell'altro è andata incontro ad uno sfruttamento repentino. La diretta conseguenza di questa voracità sistemica è stata un impoverimento della vena – creativa, editoriale, economica – che era stata individuata come produttiva; questa, inevitabilmente, ha finito per essere ben presto disertata dai suoi stessi scopritori. Si è, nel giro di circa cinque sei anni, esaurita la spinta che aveva contraddistinto gli inizi di quel tipo di testimonianza biografica e legata ad una esperienza di tras migrazione o di

⁴⁵ Sulle nuove poetiche della letteratura migrante cfr. ad esempio MOLINAROLO Giulia, *Per una nuova critica della letteratura italiana della migrazione*, in «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», n. 8, 2016, pp. 157-172.

adattamento. Se la figura dell'editor ne aveva gestito fin dagli esordi l'incanalamento nel mercato della pubblicazione, a un certo punto si scoprì in recessione la disponibilità delle case editrici nel pubblicare romanzi e racconti provenienti da quel sostrato, proprio perché queste operazioni erano risultate progressivamente meno remunerative rispetto agli inizi del fenomeno. Già allo scoccare del Duemila – proprio mentre il prestigioso *Salone del Libro* di Torino riservava per la prima volta spazi ed eventi targettizzati sotto l'etichetta della letteratura della migrazione – le realtà coinvolte in pubblicazioni ascrivibili al genere erano riassumibili per lo più in pochi nomi di piccolo cabotaggio, dalla portata distributiva circoscritta. Silvia Camilotti, in un contributo del 2006, ricostruisce le politiche dell'editoria italiana in tal senso.⁴⁶ La studiosa distingue tre categorie di players che si sono avvicendati sul mercato: le case editrici che hanno saltuariamente dedicato attenzione ad autori definiti migranti, sprovviste di una politica editoriale ad hoc e interessate più che altro a cavalcare l'onda del momento; le case editrici che hanno approfondito il fenomeno con un numero consistente di testi dati alle stampe ma non confluiti in una collana specifica; e le case editrici infine che avevano accompagnato la pubblicazione di quel tipo di opere ad un investimento più ampio e programmatico. Senza dubbio le Majors – Garzanti, Einaudi, De Agostini, Bompiani – si sono sempre riconosciute nel primo atteggiamento, scaltro e allo stesso tempo prudente, mentre alcune realtà di rilievo – Sinnos, Besa Editrice, Meltemi, Aracne – sono nate o si sono meglio definite nel panorama del libro trovando proprio grazie al filone migrante una nicchia che le avrebbe rese d'un tratto meglio identificabili, riferite dunque ad un certo tipo di pubblico.

L'osservazione di questa chiara parabola commerciale – e delle relative dinamiche editoriali connesse al canone in costruzione della letteratura migrante, nei suoi presupposti nascente ma in realtà ben presto esposta a fenomeni di usura – è da mettersi in relazione anche e soprattutto con la selezione dei temi a partire dai quali si decideva di prendere la parola, in forma assistita o in forma autonoma. Come ha notato Chiara Mengozzi, l'ipertrofia autobiografica nelle narrazioni e negli enunciati della migrazione è risultata preponderante per almeno venti anni (1990-2010), determinando una buona parte delle scelte di racconto.⁴⁷ Mentre, tranne che nel genere dell'autofiction, la

⁴⁶ CAMILOTTI Silvia, *L'editoria italiana della letteratura della migrazione*, in *Nuovo planetario italiano. Guida alla letteratura della migrazione*, a cura di GNISCI Armando, Città Aperta, Troina (Enna) 2006, pp. 383-391.

⁴⁷ MENGOZZI Chiara, *Strategie e forme di rappresentazione di sé nella letteratura italiana della migrazione*, in «Italiès», n. 14, 2010, pp. 381-399.

circostanza biografica e di vita veniva tendenzialmente nascosta in letteratura, rielaborata all'interno di una trama dal valore generalizzante, offerta cioè ad una comunità di lettori che potesse comprenderne il senso e ricondurlo alla propria esperienza, in questo caso per gran parte delle testimonianze arrivate alla pubblicazione il requisito del sé narrante aveva rappresentato una vera e propria *conditio sine qua non*, fortemente favorita dal mercato editoriale. La ricostruzione narrativa da parte di un *io*, in altre parole, ha ricoperto la funzione di una chiave di accesso, una sorta di passepartout per la conquista di un riconoscimento sociale che, se da un lato costituiva una forma di accoglienza in grado di regalare una prestigiosa visibilità, dall'altro normalizzava e catalogava quella forma di esperienza, iscrivendola nello spazio circoscritto dell'autoracconto dal particolare valore contemporaneo. Quando Mengozzi, prendendo in prestito una felice espressione coniata negli anni Ottanta da Juliette Raabe, parla di un «marché du vécu»⁴⁸, non fa che ribadire la propensione e l'invasione editoriale nei confronti del privato del narratore-autore, inteso come testimone in prima persona di accadimenti dal valore esclusivamente documentale e indicativi di una tendenza socio-culturale. L'ansia da prestazione commerciale si rispecchia in questa ricerca di un vissuto plausibile, del quale fare mercato. Il termine *testimonianza* del resto, era già stato utilizzato con un valore ben preciso da Comberiati, in uno degli studi di riferimento all'interno del dibattito critico. Nell'esplicitare i criteri di selezione di un corpus di testi dalla difficile individuazione, nel magmatico proliferare dei racconti migranti degli anni Zero, Comberiati assegna infatti ad una capacità di produzione prolungata nel tempo un valore letterario differente rispetto alla semplice raccolta delle testimonianze. Queste vengono da lui separate, e trattate nel capitolo dedicato a una sorta di sottogenere, per la seguente motivazione:

«Il criterio delle tre pubblicazioni (due per i più giovani) dà la possibilità di operare una distinzione fra gli scrittori di un solo libro, di solito autobiografico e incentrato sul viaggio verso l'Italia (caso molto frequente in tale tipologia di testi), e gli scrittori tout court, che a partire dall'esperienza migratoria hanno intrapreso un personale percorso letterario. Lo stesso criterio consente inoltre di analizzare l'evoluzione linguistica e tematica degli scrittori, il passaggio dal

⁴⁸ RAABE Juliette, *Le marché du vécu*, in Aa. Vv., *Individualisme et autobiographie en Occident*, édité par DEHLEZ-SARLET Claudette et CATANI Maurizio, Éditions de L'Université de Bruxelles, Bruxelles 1983, pp. 235-248.

coautore alla completa padronanza dell'italiano, l'abbandono progressivo dei temi della migrazione per giungere a tematiche più universali».⁴⁹

La modalità di selezione operata in quello studio risulta convincente non soltanto dal punto di vista teorico. È anche in grado di introdurre la categoria dal mio punto di vista imprescindibile del giudizio di valore, distinguendo implicitamente i testimoni d'occasione dagli scrittori veri e propri, ovvero da quelle voci che cercavano nella lingua italiana un veicolo adatto a dare forma al proprio immaginario narrativo più che ad uno sfogo di tipo memorialistico. Un criterio analogo per rigore potrà orientare, nella attuale quarta fase alla quale facevo riferimento accennando alla periodizzazione del fenomeno transculturale, il discernimento dei testi di cui mantenere memoria. Al di là dei diktat imposti dal meccanismo editoriale, adesso, a distanza di trent'anni, è davvero arrivato il momento per tirare una linea e per approcciarsi a quella produzione con un'attenzione esclusiva riservata alle qualità dei testi. Il parametro dell'analisi in profondità dei significanti diventa dal mio punto di vista centrale mentre, come già intuiva Comberiat nel suo *Scrivere nella lingua dell'altro*, solo quegli scrittori che avranno saputo uscire indenni dalla temperie dell'equivoco biografico, grazie ad una continuità di scrittura ribadita nel tempo, potranno essere annoverati in quel canone allargato che rappresenta non più una letteratura cosiddetta nazionale, ma una letteratura del nuovo millennio, ovvero perfettamente calata nell'ottica transculturale e multicentrica. In questo inserimento giocherà un ruolo preponderante la volontà nell'elaborare temi progressivamente distanti dal momento genetico del passaggio da un mondo ad un altro, assieme alla capacità di dare vita ad immaginari in parte differenti – perché massimalisti o iper-realisti – che possano connettere quelle prime esperienze, ormai svuotate di forza, a modalità di racconto più attuali.

⁴⁹ Cfr. COMBERIATI Daniele, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, cit., p. 11 e il capitolo primo, intitolato *La testimonianza: un'esigenza civile della letteratura*.

1.6 Un non luogo della critica: i limiti del dibattito su una non letteratura.

Riavvolgendo il nastro e ritornando all'ultimo decennio del XX secolo, c'è da fare una considerazione: probabilmente l'Italia non era pronta ad accogliere, culturalmente prima ancora che materialmente, il grande cambiamento rappresentato dall'arrivo di nuove soggettività che provenivano da mondi in parte differenti dal nostro. Il berlusconismo, inteso come modalità di vita, oltre a rendere ambiti dei generici connotati di facciata che identificavano nell'ottimismo e nella voglia di intraprendere una nuova forma di rappresentazione della realtà, aveva lavorato dall'interno dell'opinione pubblica attraverso una serie di status symbol che in quegli anni avevano finito per rappresentare il senso di un'esistenza ben spesa, di successo. Questa nuova ideologia, in cui l'esaltazione self-made era il sistema valoriale su cui doveva orientarsi ogni azione contraddistinta da un forte investimento sulle proprie capacità, si estese in poco tempo a larghe fasce della popolazione, inoculata attraverso il potente veicolo delle reti Mediaset e declinata in un preciso palinsesto televisivo quotidiano, fatto di appuntamenti e di testimonial immediatamente riconoscibili. Inoltre, il primo progetto secessionista della Lega di Bossi, seppur limitato ai soli militanti di quel partito nelle sue applicazioni più ortodosse, contribuì ad una certa involuzione generale del punto di vista sul diverso, immiserendo la qualità del dibattito civile e politico e riducendolo drasticamente all'opposizione autoctoni vs immigrati. I primi in sostanza, nel mantra dei comizi che ha trovato una sua parziale ripresa in alcune forze politiche odierne, erano dotati di diritti inalienabili; i secondi, avrebbero dovuto lottare a lungo per conquistarsi almeno alcuni dei benefici che solo una nascita sul territorio italiano poteva dare per acquisiti. Quel tipo di discorso, come si vede, non aveva previsto una conseguenza facilmente profetizzabile a medio termine, ovvero quella delle cosiddette seconde generazioni, le persone venute alla luce da coppie miste o immigrate ma già residenti da lungo tempo sul territorio italiano. Come collocare queste nascite? Quali diritti, di cittadinanza, di status, di scolarizzazione, assegnare a questa strana specie di apolidi? La questione dello *Ius soli*, per come ha preso forma dal secondo decennio del Duemila in poi, è ancora in una fase di gestazione parlamentare, anche se alcuni passi in avanti (Ddl 2092), rispetto alla prima formalizzazione della Legge n. 91 del 5 febbraio 1992, sono stati fatti.

Come si vede gli argomenti chiamati in causa spostano su piani molteplici, e complessi, uno dei principali problemi connessi al movimento migratorio, ovvero quello di una formalizzazione dello status successivo a un cambiamento di patria. Di questa sorta di confusione normativa, animata dalle ragioni di fazioni contrapposte, ritroviamo specularmente traccia in un dibattito culturale acceso agli inizi dell'anno 2012 sulle pagine del giornale «Il Fatto Quotidiano». Nel gennaio di quell'anno, la giornalista Daniela Padoan lamentò provocatoriamente la sistematica assenza di scrittori e scritture migranti all'interno dei premi letterari italiani di primo piano, alludendo ad un evidente problema di confronto con il diverso da parte dell'establishment culturale del Paese.⁵⁰ Viene pertanto introdotto il tema dello *ius culturae*, una cittadinanza letteraria⁵¹ che dovrebbe essere automaticamente acquisita in virtù della lingua scelta per la composizione delle proprie opere, oltre che in seguito ad una residenza anche tematica e di ambientazione. Il problema politico del riconoscimento e dell'inclusione formale dell'altro trova così un corrispettivo letterario in cui aspetti antropologici e sociologici coesistono in una dimensione critica. Il ruolo degli scrittori italo-foni di origine straniera diventa oggetto di discussione, assieme alla loro integrazione all'interno del canone contemporaneo di riferimento. Prendono la parola i protagonisti stessi (Igiaba Scego, Adrian Bravi, Milton Fernandez) e alcune studiose e professioniste del settore editoriale, tra cui spiccano i nomi di Daniela Brogi e di Ginevra Bompiani. Specialmente Brogi – che si era come ho ricordato già espressa in merito in un articolo apparso l'anno prima su «Nazione Indiana» – riesce a sintetizzare in poche righe il senso di una nuova relazione con il mondo da parte di una serie di autori che non individuavano più nella lingua italiana un semplice veicolo per emergere e andare incontro ad una accettazione sociale, quanto uno strumento flessibile per adattare il proprio pensiero e dare corso alla propria visione della realtà:

«Il punto forse è che occuparsi di letteratura significa anche vivere il proprio tempo. Il nostro è sempre più abitato da autori che non sono più unicamente degli esiliati, dei cosmopoliti poliglotti, ma cittadini della lingua italiana, che non usano più l'italiano come strumento di base per

⁵⁰ PADOAN Daniela, *Il razzismo letterario: scrivi in italiano e non vinci mai*, in «Il Fatto Quotidiano», 16.01.2012 [https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/01/16/razzismo-letterario-scrivere-in-italiano-e-non-vincere-premi/183460/] (ultimo accesso in data 24 gennaio 2021).

⁵¹ SCEGO Igiaba, *In attesa della cittadinanza letteraria*, in «Il Fatto Quotidiano», 18.01.2012 [https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/01/18/attesa-della-cittadinanza-letteraria/184606/] (ultimo accesso in data 30 marzo 2021).

testimoniare la propria storia – come nei primi libri di autori migranti usciti negli anni Novanta; l'italiano è una lingua attraverso la quale stare dentro la propria storia, dentro la propria identità [...]. Così il bilinguismo, o il trilinguismo, fan sì che a parlare contemporaneamente lingue diverse non sia soltanto la vita pubblica, ma anche la vita interiore, vale a dire, per esempio, anche la fantasia, o la memoria, e perfino – o soprattutto – il dolore. E tutto ciò non può non comportare modi diversi di relazione con il mondo che hanno ricadute anche nella letteratura».⁵²

Lo scambio di molteplici punti di vista e di posizioni progressiste ospitato sulle pagine online de «Il Fatto Quotidiano» ha rappresentato certamente, nella periodizzazione in cui ho cercato di suddividere le varie fasi del dibattito, l'apertura della quarta fase, ma non ha prodotto purtroppo un cambiamento nelle consuetudini perpetrate da tutte le componenti culturali in gioco. Ad esempio, sulla questione dei premi letterari per così dire di prima fascia, che aveva spinto Daniela Padoan a sollevare il problema, prima di *Dal tuo terrazzo si vede casa mia* di Elvis Malaj (2020) non era stato possibile annoverare nella dozzina dello Strega o nella cinquina del Premio Campiello – solo per citare le istituzioni più in vista in quel tipo di circuito – alcun nome che provenisse da un contesto transculturale, e questo proprio mentre a latere erano proliferate una serie di manifestazioni estive quasi organizzate ad hoc per colmare una lacuna e allo stesso tempo per suggerire la spiacevole asserzione che in quel caso si trattasse quasi di una competizione a parte e, dunque, di una letteratura che a torto o a ragione doveva autoregolamentarsi come un fenomeno a sé stante. In sostanza, come aveva già notato Mauceri, si è continuato anche dopo l'importante momento di confronto del gennaio 2012 a studiare quel tipo di autori ritenuti stranieri, collocati dal mercato in una precisa nicchia di riferimento, più attratti dal loro statuto di migranti che da quello di scrittori.⁵³ Si era ormai come creata una sacca di resistenza per la quale gli abituali parametri di analisi e di giudizio, applicati in occasione della lettura di altre opere letterarie, qui non sembravano valere. Nel momento in cui ci si approssiava a quel mare magnum di testi, anche selezionandone i migliori da un punto di vista enunciativo – riconoscendo pertanto loro una differenza qualitativa in seguito a pregi linguistici – scattavano gli automatismi critici dei *gender studies*, per i quali la donna riscriveva la propria femminilità mettendo

⁵² BROGI Daniela, *Critica della letteratura della migrazione*, in «Il Fatto Quotidiano», 25.01.2012, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/01/25/critica-della-letteratura-della-migrazione/186345> (ultimo accesso in data 24 gennaio 2021).

⁵³ MAUCERI Maria Cristina, *I nuovi scrittori italiani: vent'anni dopo*, in «El Ghibli, Rivista di Letteratura della Migrazione» n.32, 2011.

al centro della storia il corpo sessualizzato, spesso frustrato in patria, o quelli dei *cultural studies*, per i quali la narrazione rendeva conto, direttamente o celatamente, di un sopruso colonialistico e imperialistico. Si era come creato un non luogo della critica per una non letteratura, una letteratura di secondo grado che cioè aveva sempre bisogno di una sovrastruttura esterna applicata al testo per essere descritta. La prima ricaduta di questo atteggiamento è la scarsa rilevanza della narrativa dell'altro all'interno degli studi che si proponevano come obiettivo quello di passare in rassegna il canone italiano di inizio secolo. La seconda è una diffusa leggerezza di analisi, nel momento in cui si andavano a considerare come esplicativi del genere e dell'autore soltanto alcuni momenti o alcuni frammenti, trascurando invece una più corretta panoramica esaustiva su tutto quanto egli avesse fino a quel momento scritto e consegnato alle stampe. Ad esempio, nella accurata ricognizione dedicata al romanzo italiano contemporaneo dalla fine degli anni Settanta ai giorni nostri, ad opera di Carlo Tirinanzi De Medici, non vi sono tracce né della scrittura migrante né degli innesti transculturali che quel periodo ha portato con sé,⁵⁴ così come non ve ne sono nella splendida riflessione teorica sulla categoria dell'ipermoderno argomentata, in un libro destinato a rimanere a lungo vivo nella nostra cultura, dallo studioso Raffaele Donnarumma, che dedica solo un breve passaggio al primo romanzo di Ornella Vorpsi, *Il paese dove non si muore mai*, collocandolo però nelle scritture dell'io, in cui il valore testimoniale e autobiografico dell'autore risulta preponderante.⁵⁵ Anche quando, come ne *La terra della prosa* di Andrea Cortellessa, ci si avvicina ai narratori italiani degli anni Zero con una mentalità più aperta e in parte militante, in controtendenza rispetto alle dominanti del canone mainstream, si riesce a includere di nuovo la sola Vorpsi, adottando però una strategia di lettura schizofrenica in cui vengono selezionati solo alcuni momenti della produzione della scrittrice albanese, e probabilmente nemmeno i più significativi.⁵⁶ Tra i trenta migliori autori considerati esordienti nei primi quindici anni del Millennio, nella disamina di Cortellessa figurano anche alcuni nomi legati più a circuiti editoriali romani che a comprovati giudizi di valore letterario. Vorpsi è l'unico caso proveniente dalla letteratura transculturale, mentre vengono trascurate moltissime di quelle figure che, al tempo di quel libro (2014),

⁵⁴ Cfr. TIRINANZI DE MEDICI Carlo, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018, specialmente i capitoli dedicati ai periodi 1992-2000 (pp. 111-179) e 2001-2012 (pp. 181-255).

⁵⁵ Cfr. DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 89-90.

⁵⁶ Cfr. CORTELLESSA Andrea, *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, L'Orma Editore, Roma 2014, pp. 519 e segg.

potavano essere già collocate, seppur con differente legittimità, nel novero delle presenze stabili proposte dal mercato editoriale. Mi riferisco tra gli altri a Cristina Ali Farah, Elvira Dones, Karim Franceschi, Anilda Ibrahimi, Rula Jebreal, Pap Kouma, Ron Kubati, Jhumpa Lahiri, Amara Lakhous, Nicolai Lilin, Nikola Savic, Igiaba Scego, Younis Tawfik e Bijan Zarmandili, tanto per provare a selezionare una short selection che si colleghi in una prospettiva transnazionale⁵⁷ a quel *milieu*. La costante del trascurare la progressività delle opere di uno stesso scrittore per comprenderne in toto il senso e le dominanti stilistiche rimarrà comunque un atteggiamento prevalente per la critica della letteratura dell'altro: pochissimi, in questi trenta anni, sono stati i casi in cui siano state date alla luce letture intertestuali interne e trasversali ad un *corpus* di testi riferito ad un solo autore. Tra queste, sono senz'altro da ricordare, nel contesto italofono di provenienza albanese, le analisi di Daniele Comberiati in relazione alla portata storica delle opere di Vorpsi nel periodo 2005-2010;⁵⁸ il percorso per tappe compiuto, seppur utilizzando il solo filtro dell'odeporicità, da Karol Karp all'interno della cosmografia romanzesca dei quattro romanzi di Ibrahimi;⁵⁹ e la ricostruzione *oltre la frontiera* della narrativa in lingua albanese e poi in lingua italiana di Elvira Dones, proposta da Lidia Radi.⁶⁰ In quasi tutti gli altri contributi, si è preferito procedere con una campionatura random, non guidata da criteri di ordine razionale, spesso accostando due o tre opere di autori distinti per avvalorare, in una prospettiva comparatistica, le tesi di partenza.

Questo primo capitolo ha ricostruito la corallità di voci – di studiosi e critici letterari, di intellettuali, di giornalisti – espressesi in merito allo stratificato problema delle scritture italofone prodotte da individualità che provenivano da un altrove e che decisero – spesso incoraggiate dal mercato editoriale – di portare all'interno di una narrazione standard la propria esperienza di vita, in cui centrale era il tema del passaggio da un mondo ad un altro. La pluralità di approcci a questi testi, assieme ad alcuni limiti del dibattito sulle

⁵⁷ Per una definizione delle intersezioni tra le prospettive transnazionali e interculturali si veda RONCHETTI Barbara, *Sguardo multiforme e presente transnazionale. Letteratura contemporanea e prospettive interculturali*, in «900 Transnazionale», n. 1, marzo 2017, pp. 23-39.

⁵⁸ COMBERIATI Daniele, *La produzione italoфона dell'Europa orientale attraverso l'opera di Ornela Vorpsi* in Id., *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., pp. 215-254.

⁵⁹ Cfr. KARP Karol, *Esistere, ossia viaggiare. La visione metaforica della vita in Non c'è dolcezza di Anilda Ibrahimi*, in «Incontri» 30, 2015, pp. 85-93. Id., *Pensare e vivere all'albanese. Il concetto di cultura ne Il paese dove non si muore mai di Ornela Vorpsi e Rosso come una sposa di Anilda Ibrahimi*, in «Études Romanes de Brno», n. 36, 2015, pp. 207-218. Id., *Trauma e Viaggio. L'amore e gli stracci del tempo di Anilda Ibrahimi*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», n. LXII, 3/2015, pp. 453-463. Id., *Il viaggio in Albania. Il tuo nome è una promessa di Anilda Ibrahimi*, in «Italica Belgradensia», n. 1, 2018, pp. 99-111.

⁶⁰ RADI Lidia, *Scrittori senza frontiere: il caso di Elvira Dones*, in «Critical Multilingualism Studies», n. 6:1, 2018, pp. 74-94.

migliori opere espresse in un periodo lungo trent'anni, hanno evidenziato in più di un caso la mancanza di una analisi formale che si concentrasse sul loro valore letterario. È infatti evidente come siano emerse da questa sorta di magma primordiale, coincidente con i cambiamenti di inizio millennio, anche narrazioni destinate a lasciare una traccia nel canone della letteratura italiana contemporanea, proprio perché tali opere non possono in alcun modo essere ricondotte a mere testimonianze biografiche. Questo libro proporrà da qui in avanti il tentativo di una lettura approfondita in cui l'incontro con i testi rappresenti l'unico requisito metodologico possibile per esperirne il senso. I libri di Dones, Vorpsi e Ibrahimi, costruiti inizialmente sui presupposti della distanza e della trasmigrazione transculturale del punto di vista, hanno attinto spunti decisivi dalle proprie esperienze di vita. Ma il tragitto di un destino, comune peraltro a più generazioni e a più nazioni, si è condensato in immaginari figurati grazie al filtro della letteratura. La loro originalità risiede dunque nell'aver trasformato una condizione di iniziale spaesamento, di faticosa sintesi di culture sovrapposte, in strumento conoscitivo. Ne derivano sostrati davvero ricchi, suscettibili di un'analisi che non può prescindere da un confronto serrato con le sue costanti. Fatta questa premessa, il filtro dell'autobiografia – e con esso alcuni stereotipi *gender* e *culturals* maturati in anni di letture applicate alla letteratura transculturale – non sono più sufficienti. Sono i testi che contengono al loro interno alcune delle principali risposte; è in quella direzione che vorrei orientarmi per comprendere, anche nel tentativo di aprire una fase di valutazione in parte alternativa, in cui alle riflessioni sugli autori, e sulle loro figure talvolta straordinariamente carismatiche, si possa sostituire un rinnovato ed esclusivo interesse per le loro scritture.

2.

I baffi di Gor'kij.

Il confronto con l'ideologia e con i temi del Realismo Socialista

2.1 Letteratura e Regime.

Prima di calare l'analisi nella dimensione di in un fitto dialogo con i testi, con l'intento di costruire una convincente campionatura dedicata alle ricorsività interne nelle narrazioni di Dones, Vorpsi e Ibrahim, vorrei dedicare un approfondimento su alcune tendenze culturali che, sotto il profilo letterario, rappresentarono la norma prima della loro fuoriuscita dall'Albania. L'atto dell'abbandono della propria patria coincise con una cancellazione preventiva nei confronti di quei modelli che erano stati fino alla fine degli anni Ottanta prevalenti. Anche in virtù di una levata di scudi generazionale, che voleva per più ragioni rompere con la propria tradizione, gran parte dei sedimenti del periodo precedente al Novanta – il periodo della prima formazione delle tre scrittrici allora ventenni – furono volutamente cancellati, estirpati quasi con rabbia da quelle che dovevano rappresentare le nuove pagine bianche sulle quali si sarebbero scritte soltanto storie di rinascita. Pur essendo comprensibile un tale atteggiamento di opposizione al passato, cercherò di astrarre dal contesto real-socialista alcune suggestioni e alcuni *topoi* che, seppur in maniera non determinante, verranno comunque ripresi nelle narrazioni transculturali italofone di provenienza albanese, dichiarando una implicita suggestione avvertita nei confronti di quelle influenze trasversali.

Il rapporto tra il concetto di letteratura e la popolazione in Albania nasce e progredisce all'interno di una trasmissione orale. Il passaggio alle prime forme scritte, e alla conseguente diffusione, ne rallentò l'uso, a causa di un tasso di analfabetizzazione rimasto altissimo fino alla prima metà degli anni Cinquanta del Novecento. Cambiò a un certo punto la relazione dell'albanese medio nei confronti delle storie raccontate. Da un

luogo memoriale, la cui rievocazione era accompagnata dalla melodia e dal *çifteli*⁶¹ con finalità liriche e allo stesso tempo mnemoniche, si passò a un luogo fisico, la pagina, mediante il testo scritto. Il legame estetico che si era instaurato con una fase pre-letteraria, fatta di miti e di canti popolari, di fiabe in cui il concetto di soprannaturale aveva largo predominio, cambiò a poco a poco di segno, spostando gli equilibri in direzione di una forma di testimonianza maggiormente colta, formalizzata e per questo destinata inizialmente ad una cerchia davvero ristretta della società. Fino all'arrivo di Hoxha e del suo piano riformista, dagli intenti fortemente aggreganti e unificanti, in grado di determinare il primo ventennio della Repubblica Popolare Socialista d'Albania, il rapporto della maggioranza degli albanesi con la letteratura era di tipo istintuale e in più di un'accezione primo-romantico. La lontananza dal paradigma della narrativa realista europea ad esempio è infatti testimoniata da una predominanza della lirica a scapito della prosa. La forma del poema epico, che aveva finalità encomiastiche e che spesso coincideva con una volontà celebrativa o commemorativa di persone scomparse, aveva la preferenza nelle scelte dei letterati, perché rappresentava una formazione di compromesso accettabile tra quella tradizione parlata che era stata prevalente e una nuova fase della cultura albanese, aperta dalle opere in versi di Gjergj Fishta (1871-1940)⁶² e dalle fiabe-racconto di Mitrush Kuteli⁶³ (in realtà Dhimitër Pasko, 1907-1967), concepite più per una ricezione e una trasmissione orale che per una lettura silenziosa. Tutto il movimento della Rinascita dei primi decenni dell'Ottocento albanese si fonda del resto sulla ripresa della rapsodia antica in forme liriche ispirate a modelli già canonizzati dalla cultura Romantica, mediante un'opera di unificazione che è anche di tipo linguistico. Fin da Jeronim de Rada (*Këngët e Milosaos* 1836, *Serafina Topia* 1839, *Skënderbeu i pafat* 1872-1874), che sceglie di porre al centro della sua poesia l'epopea di un simbolo quale il Principe Skënderbeu, che sarà come vedremo rifunzionalizzato dalla retorica comunista dimostrandosi un vessillo valido per tutte le epoche. Dallo stesso segno è contraddistinta l'esperienza di Naim Frashëri, cantore di un mondo bucolico e patriottico (*Bagëti e bujqësia* 1886) che fa confluire nelle figure virgiliane del coltivatore e del pastore l'orgoglio di una identità nazionale. Egli stesso contribuisce a rinvigorire questo

⁶¹ Il *çifteli* è uno strumento bicolore simile alla chitarra classica ma dalle possibilità armoniche e melodiche più limitate. Tradizionale soprattutto nella cultura del popolo Gheg, e dunque tipico nell'Albania settentrionale e centrale, viene pizzicato a mano o con plectro.

⁶² FISHTA Gjergj, *Il liuto della montagna, (Lahuta e Malcís* 1923-1937), Scuola Arti Grafiche Salesiane, Torino 1968.

⁶³ KUTELI Mitrush, *Fiabe e Leggende Albanesi (Tregime të moçme shqiptare* 1965), Rusconi Libri, Milano 1993.

sentimento, aprendo il dibattito sull'unità delle terre della Çameria che il fratello maggiore Abdyl si impegnerà a definire politicamente. In questa prospettiva, anche attraverso l'evocazione di esuli e di senza patria di foscoliana memoria, Naim Frashëri propone tra i primi una impostazione di tipo filosofico e la trasferisce ai suoi scritti. In essi il sentimento lirico per l'Albania diventa vero e proprio afflato patriottico, rafforzato dal recupero di immagini dal forte significato simbolico come quelle dedicate alle tombe degli antenati (*Dëshira e vërtetë e shqiptarëve* 1886). Sta nascendo un nuovo concetto di individualità albanese, dalle radici culturali in via di definizione, in cui il retaggio dei vincoli medievali sta cominciando a scomparire perché combattuto alla luce di istanze più aggiornate. C'è da dire che l'azione di Hoxha reprimerà dal 1945 in poi questa tendenza, che tra l'altro in un clima di apertura stava collegando rapidamente il nuovo movimento ad una corrente di pensiero per molti aspetti europea e coeva. In questa retrospettiva, che meriterebbe approfondimenti più dettagliati,⁶⁴ non manca di stupire un'assenza di genere che pone comunque l'Albania, anche nella sua fase di maggior apertura culturale, su un piano diverso rispetto ad altri contesti del mondo balcanico e slavo. In tutto questo infatti, dove è il romanzo? Quale è il suo posto? Stupisce la quasi totale assenza della forma che altrove si era prestata e si stava prestando da oltre un secolo e mezzo alla rappresentazione non soltanto della classe borghese, ma anche delle dinamiche tra capitale e tessuto sociale. La prosa, come veicolo descrittivo e come potente mezzo generatore di immaginari che fossero percepiti come attuali, non sembra trovare spazi significativi e bisognerà attendere gli anni delle testimonianze di Agolli prima e della prolifica produzione di Ismail Kadare poi per poter parlare di una vera e propria letteratura romanzesca albanese. Anche se si considera l'opera di Andon Zako Çajupi (1866–1930), vissuto alla fine della Rinascita e portatore di alcuni intenti di disgregazione all'interno del sistema artistico che si andava conformando in quel tipo di letteratura a forte aspirazione patriottica, il romanzo è un'opzione praticata lateralmente e senza una adeguata consapevolezza della forma. Ancora una volta la poesia, assieme alla pièce teatrale di argomentazione tragica o comica, sono le modalità di espressione ritenute più adatte e più vicine ad un concetto di letteratura. Conoscitore della lingua e della letteratura francese, l'impegno di Çajupi si è anche concentrato su opere di traduzione. A lui si deve ad esempio l'introduzione delle *Fables* di La Fontaine nel

⁶⁴ Per una ricezione in ambito italiano di questa importante fase di rinnovamento nella letteratura albanese del secondo Ottocento cfr. SCHIRÒ Giuseppe, *I Risorgimentali Italo-Albanesi*, in Id., *Storia della letteratura albanese*, Nuova Accademia, Milano 1959, pp. 133-160.

contesto albanese, un modello che del resto gli sarà successivamente da guida nella stesura della raccolta di racconti *Baba-Tomorri* (1902), opera che trova il proprio equilibrio in quel misto di mitologia e folklore nazionale che era già stato elaborato da alcuni suoi predecessori. Se dunque volessimo identificare in una data spartiacque la nascita del romanzo albanese dovremmo probabilmente attendere il 1890, anno in cui, in lingua però francese, viene pubblicato a Parigi da Pashko Vasa il suo *Bardha e Temalit*.

In altre parole, come si evince da questo excursus che ricostruisce a grandi linee il dna della cultura del Diciannovesimo secolo nella *terra delle aquile*, quello degli albanesi con una letteratura *tout court* tradizionale è un rapporto che non proviene certo da un passato remoto in cui nei secoli si sono succedute conquiste culturali; al contrario, esso risulta straordinariamente recente rispetto al contesto europeo e occidentale, tanto quanto lo è la storia della cultura prettamente libresco in quel Paese.⁶⁵

Quando Hoxha conquista il potere, il suo desiderio è subito quello di trasferire un impulso politico determinante alla vita dello Stato. Il suo piano imprime con rigidità una svolta radicale in tutti gli ambiti dell'organizzazione nazionale. Questa svolta doveva ostinatamente essere speculare alle impostazioni del sistema sovietico, appreso nei dettami della sua dottrina marxista-leninista e impersonificato per Hoxha nella figura di Stalin, nei confronti della quale egli avvertì una magnetica sudditanza fin dal primo incontro, avvenuto a Mosca nel luglio del 1947. Senza dubbio su quel periodo storico, e sul significato repressivo di moltissime delle azioni pianificate sempre con un intento liberticida, la storia ha da tempo emesso un verdetto, assieme alle sue condanne. Ma è pur vero che al socialismo vanno ascritti anche alcuni meriti, capaci di svecchiare il sostrato per certi versi feudale che permaneva in quelle terre, prime tra tutte le ampie aree rurali rimaste ancora collegate ad una dimensione pressoché tribale. Nel diritto vengono apportate modifiche definitive che relegano il Kanun e i suoi corollari d'onore al passato. La faida familiare viene aspramente combattuta. Si promuove in maniera massiccia l'emancipazione femminile e l'equiparazione della donna all'uomo nei lavori di natura fisica così come intellettuale. Nel 1947 si costruiscono le prime tratte ferroviarie, nel 1951 la prima centrale idroelettrica, nel 1952 il Centro Cinematografico (Kinostudio). Nel 1957 viene fondata e riconosciuta la prima Università Nazionale. Nel periodo 1945-1985 la vita media passa dai 38 ai 70 anni. L'alfabetizzazione, funzionale alla diffusione

⁶⁵ Sulla natura di questo rapporto e sulle sue implicazioni storiche cfr. SHEHRI Dhurata, *Lecture e riletture della letteratura albanese*, in Id., *Come leggere la letteratura albanese*, Aracne, Roma 2013, pp. 9-12.

dell'ideologia dominante, conobbe un'impennata senza precedenti: ancora nel 1945, il tasso dei non leggenti e dei non scriventi in Albania era superiore all'80% ma in pochi anni fu ridotto a meno del 40%, per poi essere pressoché definitivamente eliminato con l'arrivo degli anni Settanta. Tutte queste circostanze, seppur inserite nella vita del Partito ad uso e consumo di un controllo totalitario della collettività, furono conquiste che spostarono in avanti le lancette della modernità albanese e che favorirono anche la diffusione, presso frange via via crescenti di popolazione, di un pensiero e di esigenze di natura culturale.⁶⁶

Hoxha attribuisce alla letteratura una funzione educativa ed edificante. Le principali personalità del Politburo e i funzionari del Comitato Centrale non fanno che applicare, spesso con zelo e con grettezza mentale, le direttive che privilegiano dunque una letteratura mai scomoda. Per questo motivo, in continuità con i migliori esempi del realismo socialista sovietico, l'attività letteraria di quel periodo è contrassegnata da una sostanziale retroflessione verso periodi precedenti, alla ricerca di modelli da proporre come esempi dai quali trarre ispirazione. La realtà quotidiana, intesa come contemporanea o legata alla storia recente, è un concetto da maneggiare con molta cura per evitare dissensi interni che si discostino dalla linea del Partito. Si cercano al contrario simboli di eroismo che incarnino le giuste virtù nazionali, a uso e consumo della narrazione che intanto si sta imponendo come l'unica possibile. Il bacino dal quale attingere ha sponde ben delimitate. Si tratta di racconti di eroismo partigiano, in cui le Brigate si sono contraddistinte nella liberazione dalla dominazione Nazista. E si concentrano ancora di più in direzione di un passato storico davvero molto lontano, condensate attorno alla figura di Gjergj Kastrioti Skënderbeu, condottiero e signore albanese che nel Quindicesimo secolo si contraddistinse per la sua resistenza all'invasione ottomana, risultata vincente grazie ad un vigore militare divenuto ben presto leggendario. Skënderbeu resterà con le sue truppe indomito per oltre venti anni, rappresentando i valori della forza e incarnando nei suoi tentativi di dialogo con varie frange della società feudale di allora il protoeroe dell'unificazione delle terre d'Albania. In questo quadro, e in una ostinata ricerca di simboli da piegare ad una plausibile eloquenza da elargire poi alle masse che nel frattempo stavano guadagnando il beneficio collettivo della lettura, può essere inquadrata la breve esperienza del giovane Millosh

⁶⁶ Cfr. ROSSI Davide, *Letteratura albanese. Realismo socialista 1945-1990*, Edizioni Pgreco, Roma 2016, pp. 31-35.

Gjergj Nikolla, in arte Migjeni, narratore e poeta vissuto tra il 1911 e il 1938 e morto in giovane età a causa della tubercolosi.⁶⁷ Quando Dhimitër Shuteriqi – del quale vedremo in seguito le opere – comincia a ricoprire ruoli di prestigio all'interno del mondo letterario dell'Albania di Hoxha, questi non esita a farne un simbolo rivoluzionario, fautore della ribellione operata nei confronti di un mondo poetico azzimato e negativamente colto. I versi di Fishta furono ritenuti ad esempio d'un tratto troppo occidentalizzanti, divenendo un bersaglio polemico. In Migjeni tra l'altro, l'influenza del realismo socialista, consolatorio, intrepido e allo stesso tempo proletariamente *middlebrow*, viene recepita senza alcuna incrinatura specie nei confronti delle tematiche di denuncia sulla condizione di miseria delle popolazioni rurali, e si concentra soprattutto sulle opere di due figure perfettamente emblematiche di quella stagione: la poesia metalogica e irrequieta di Majakovskij; e i romanzi sociali e operai di Maksim Gor'kij. Con quest'ultimo si arriva a toccare una eredità complessa, che permette di dare una lettura ancora più esaustiva al periodo 1945-1990, ovvero agli oltre quaranta anni di storia letteraria albanese precedenti l'avvento di quel nuovo modo di raccontare che rappresenta l'oggetto di studio principale in questo libro.

2.2 La lezione di Maksim Gor'kij.

In *Senza bagagli* di Elvira Dones, Klea Borova, la protagonista, è spesso al centro di polemiche scatenate da funzionari più anziani, invidiosi nei suoi confronti. Siamo nella Tirana di fine anni Ottanta. Alla giovane giornalista, che gode di una certa notorietà grazie alla sua esposizione mediatica, viene più volte contestato un atteggiamento troppo libero nei confronti del proprio abbigliamento, segno evidente di una degenerazione in atto all'interno della sua visione del mondo. A un certo punto, a causa di queste presunte intemperanze, Klea viene convocata nell'ufficio del Vicedirettore della Televisione di Stato, dove presta servizio. Le vengono imputati comportamenti al limite del decoroso, come ad esempio la disinvoltura con la quale, proprio come una occidentale nemica del popolo, porta il bavero del cappotto rialzato, un vezzo che non è stato giudicato accettabile e che è addirittura divenuto oggetto di una discussione nel corso dell'ultima

⁶⁷ Recentemente la casa editrice Besa ha pubblicato una significativa antologia di frammenti, racconti e liriche del giovane letterato albanese in traduzione italiana. Cfr. MIGJENI, *La bellezza che uccide*, Besa Editrice, Nardò (Lecce) 2021.

riunione generale del Partito. Klea viene pertanto duramente redarguita. Mentre subisce in silenzio la ramanzina del superiore, la sua attenzione si concentra su due ritratti che sono appesi nella stanza:

«Cercò di mettere il cervello al lavoro. Invano. Contò i mozziconi nel portacenere del Vicedirettore, erano nove. Enver Hoxha e Maksim Gorkij la fissavano dalla parete alle spalle del suo interlocutore. I baffi di Gorkij sfidavano la superiorità delle misure del ritratto di Enver Hoxha».⁶⁸

Accanto al *timoniere* della patria, secondo il noto epiteto del tempo, troviamo l'effigie di un letterato russo, che come si capisce rivaleggia per dignità e austerità della fisionomia con lo stesso dittatore. I baffi di Gor'kij, evocati con efficacia dalla scena del romanzo di Dones, introducono in questo capitolo di carattere storico-letterario la questione centrale del realismo-socialista, la dominante stilistico-ideologia che cioè, a rimorchio di quanto avveniva a Mosca, guidò in ogni aspetto il sistema delle arti albanesi per tutta la seconda metà del Ventesimo secolo. In una ricostruzione decisiva, lo studioso Jeffrey Brooks ha descritto con efficacia quel particolare momento di passaggio in cui, in Russia, i generi della narrativa popolare avventurosa e melodrammatica vengono lasciati da parte a vantaggio di tematiche sociali post-rivoluzionarie.⁶⁹ Quello della transizione effettuata ai danni della narrativa *lubok* – ovvero di appendice e di consumo – non è il solo momento in cui alcune scelte censorie determinarono allora l'avvento di un clima culturale totalmente diverso. Infatti è anche la grandissima lezione dell'opera che mette al centro una soggettività forte e contrastata, posta in antagonismo dialettico con il mondo circostante, a decadere come via possibile di indagine attraverso il racconto. L'approfondimento della psicologia dell'individuo, tema prediletto da tutta la più grande narrativa russa della seconda metà dell'Ottocento da Dostoevskij a Tolstoj, subisce un forte ridimensionamento. Se Michael Denning, in un altro studio importante per mettere a fuoco le ricadute in sede narrativa di questo periodo, individua nell'*internazionale dei romanzieri* della nascente Unione Sovietica quel particolare momento in cui, a partire dalla metà degli anni Dieci, tra le due grandi categorie sovranazionali del realismo e del

⁶⁸ DONES Elvira, *Senza bagagli*, Besa Editrice, Nardò (Lecce) 2012, p. 117.

⁶⁹ BROOKS Jeffrey, *Il romanzo popolare in Russia: dalle storie di briganti al realismo socialista*, in Av. Vv., *Il romanzo. Le forme*, a cura di MORETTI Franco, Einaudi, Torino 2002, vol. II, pp. 447-469.

modernismo si inserisce la terza via della narrazione real-socialista,⁷⁰ possiamo affermare come essa nasca prima di tutto in contrapposizione alla natura più profonda del romanzo, per come questa forma si era fino a quel momento perfezionata nell'arco di duecento anni di storia e di evoluzione maturate all'interno dell'alveo borghese. Il panorama letterario recepisce l'ansia bolscevica attraverso una ricostruzione dall'interno del proprio canone di riferimento. Mentre la letteratura leggera, progettata a tavolino per una fruizione a puntate e diffusa attraverso i *tolstye žurnaly*, aveva creato un immaginario di eroi ed eroine borderline, popolato da figure come quella del brigante o del vagabondo di strada o dell'omicida fornito però di quelle ragioni filosofiche o economiche in cui il delitto era maturato, adesso quell'armamentario tematico era giudicato non tanto desueto, quanto pericoloso.⁷¹ Il culto di Stalin non si era ancora affermato come concetto, ma le argomentazioni retoriche che lo avrebbero di lì a poco sostenuto erano già attive. I sintagmi «nemici del popolo» e «azione proletaria» prendevano sempre più piede nel dibattito dei primi anni Venti, identificando nelle radici della società occidentale l'unico male che poteva spingere una certa tipologia di personaggio a perseguire oscuramente la strada delle proprie ossessioni, a scapito di un bene comune adesso ritenuto più urgente. Tutta una serie di pareri autorevoli, condivisi da quelli che erano gli intellettuali di riferimento del tempo in Russia, stanno a dimostrare la condanna unanime portata nei confronti di una *Weltanschauung* ritenuta dannosa per le coscienze. In un colpo solo si intendeva demonizzare l'attualità letteraria russa, ma anche il suo recente e illustre passato. Trockij nei suoi articoli pubblicati sulla *Pravda* di Mosca inneggiava alla figura di un nuovo e più consapevole romanziere in cui il limite dell'«arte per l'arte» venisse superato da una visione che ponesse al centro dell'attenzione la lotta del proletariato. Ždanov condannava la letteratura occidentale attraverso la metafora della «fauna» della letteratura borghese, composta da una galleria di «ladri, investigatori, prostitute e teppisti». Gor'kij, sulla stessa lunghezza d'onda, portava il suo attacco agli autori borghesi e alla pericolosità del fascino emanato dall'eroe e dall'eroina individualisti, completando la sua opera di convincimento con la dissertazione di apertura del *Congresso degli Scrittori* del 1934, a due anni di distanza dalla sua morte.⁷² Alcuni dei passaggi contenuti in questi discorsi di natura programmatica verranno ampiamente

⁷⁰ DENNING Michael, *L'internazionale dei romanzieri*, in Av. Vv., *Il romanzo. Storia e Geografia*, a cura di MORETTI Franco, Einaudi, Torino 2002, vol. III, pp. 625-643.

⁷¹ Cfr. TODD William M., *Il contrappunto russo*, in Av. Vv., *Il romanzo. Storia e Geografia*, a cura di MORETTI Franco, Einaudi, Torino 2002, vol. III, pp. 399-418.

⁷² Cfr. DENNING Michael, *L'internazionale dei romanzieri*, cit., p. 626 e pp. 628-632.

saccheggiati da Hoxha, che attingerà a piene mani dalla retorica bolscevica⁷³ di quel tempo e che riproporrà successivamente nei suoi scritti un impiego costante di termini e locuzioni quali *democrazia imperialista*, *dialettica* e *nemici della classe*.

A cavallo dei due secoli era già maturata la consapevolezza di una missione sociale del romanziere. Narrazioni di sensibilizzazione sulle condizioni talvolta disumane in cui erano relegati gli strati più infimi della società avevano trovato eco in Europa con il Naturalismo, e in una declinazione particolare anche in Russia, fin dalla seconda metà dell'Ottocento. In quel contesto socio-geografico, il primo romanzo con volontà anche di denuncia lo scrisse Dostoevskij con *Povera gente*, nel 1845, imprimendo alla forma epistolare numerosi elementi di interesse narrativo che ne rivelavano già le doti di grandissimo costruttore di intrecci dal carattere *feuilletonesque* e a un tempo introspettivo. A quell'esperienza fecero seguito Turgenev, Gončarov e Grigorovič. Gor'kij, come premessa a quella che di lì a poco sfocerà nella riflessione sulla necessità del realismo socialista, non fece altro che riprendere questi temi, svestirli del *romance* e della loro implicita attrattiva avventurosa, e proiettarli su un fondale metropolitano in cui gli eroi, e non più l'eroe isolato, fossero protagonisti di una *Bildung* totalmente differente da quella prevista nello schema della formazione di inizio secolo. Il romanzo che forse segna più di altri questo cambio di passo è *La madre*, scritto appunto da Gor'kij nel 1907. Allo stesso modo, in quel romanzo, egli prese le distanze dalla fiducia positivista e tecnologica del Naturalismo, che aveva spesso individuato nella fabbrica il luogo del progresso.⁷⁴ La sua preoccupazione mantenne fermo un unico obiettivo: dare vita ad una storia che, attraverso la figura di Pelagheia Nilovna, rappresentasse un soggetto collettivo che stava acquisendo una notevole consapevolezza di sé. Ambientata nei cantieri navali di Nižnij Novgorod a Mosca, la vicenda di una donna che matura una coscienza di classe grazie all'azione del figlio Pavel e dei suoi compagni, diventò un perfetto emblema del cambiamento rivoluzionario. In un'ascesa drammatica, il finale ne prevede la morte. Il martirio a cui volontariamente va incontro Pelagheia, nel corso di uno dei molti tumulti

⁷³ Per rendersene conto è sufficiente sfogliare alcune pagine di HOXHA Enver, *Imperialismo e Rivoluzione*, traduzione italiana a cura dell'Istituto di Studi Marxisti-Leninisti presso il Comitato Centrale del Partito del Lavoro d'Albania, Casa Editrice «8 Nëntori», Tirana 1979.

⁷⁴ A notare la differenza di impianto tra la narrativa luddista del romanzo industriale inglese e il Gor'kij della *Madre* è PELLINI Pierluigi, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 242. Per inquadrare in un'ottica europea i temi e le dominanti del Naturalismo a cavallo di più letterature, di quello studio risultano importanti quanto meno i capitoli *L'ultima parola al becchino. Sulla rappresentazione della morte della narrativa naturalista e verista* (pp. 35-60), *La norma e l'eccezione. Il tipo, il dramma, la follia e altri problemi dell'estetica naturalista* (pp. 89-122) e *Il luddista. Dal "romanzo industriale" inglese a «Germinal»* (pp. 236-254).

di piazza, investe lei e gli altri protagonisti di una luce eroica. *La madre* avrà, non a caso, larga fortuna nei programmi educativi del Regime di Hoxha, in veste di romanzo modello in grado di esemplificare gli ideali dello spirito popolare.

La collettività operaia, concepita come un unicum che procede a passo spedito nella stessa direzione perché animata da identici valori, diventò contemporaneamente il soggetto e l'oggetto della nuova narrazione, in uno scambio di prospettive che non fece che rinsaldare il presupposto di pensiero dal quale essa aveva avuto origine. Quella della marcia del resto, rimarrà una delle situazioni iconografiche più ricorrenti nella rappresentazione artistica di questo preciso momento storico, a partire dalla pittura divisionista dell'italiano Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907) che, con il suo olio su tela *Il Quarto Stato* (1901) riuscì a condensare in un motivo formalmente determinato lo spirito dell'utopia real-socialista.⁷⁵ Basta accostare visivamente questa pittura ad esempio al mosaico che campeggia sul frontone del Museo Storico Nazionale di Tirana – realizzato a più mani da diversi artisti contemporanei nel 1981 e intitolato *Gli albanesi* per rappresentare le gesta di quel popolo lungo il corso delle epoche – per rendersi conto di quanto, anche a distanza di ottanta anni, quel tipo di iconografia fosse ritenuta ancora attuale nell'ultimo quinquennio della vita e della leadership politica di Enver Hoxha.

L'ideale di un'opera che, su tutti i versanti del campo artistico – fosse essa scritta in prosa o in versi o dipinta o scolpita – rappresentasse l'etica del popolo, doveva tagliare i ponti con le seduzioni della stagione propriamente realista e sbarrare ancor di più le porte alla possibilità delle aspirazioni moderniste. Le conclusioni di questo radicale avvicendamento tra sistemi antitetici di descrizione del mondo vennero estese dalla Russia a molti di quei paesi dell'est che avevano abbracciato la fede socialista. Quando arrivarono però in Albania, ciò avvenne senza che fosse stato previsto alcun dibattito preparatorio. Come ho cercato di ricostruire, in seguito all'onda lunga delle migliori esperienze della Rinascita albanese, si stava formando nei primi decenni del Novecento una coscienza letteraria più consapevole e pronta ad un confronto con altri ambienti europei. Il pensiero di Hoxha non fece che riprendere e introiettare forzatamente, in maniera acritica e fin troppo osservante, la sintesi di un processo all'interno del quale nelle terre divenute sovietiche si erano avvicinati, nell'arco di un secolo aureo, pareri illustri e verdetti contrastanti sul come dovesse essere intesa la forma della lunga

⁷⁵ Sul tema e sulla fortuna iconografica di quel dipinto cfr. BALDINI Anna, *Il comunista*, Utet, Torino 2008, pp. 19-20.

narrazione. Così facendo, si spense sul nascere quella riflessione nell'ambito della quale stavano cercando di evolvere il proprio linguaggio voci che senza alcun dubbio avrebbero dato frutti diversi se soltanto le condizioni fossero state favorevoli. Nello scenario di un panorama letterario ancora in totale costruzione, in cui alcuni autori stavano tentando di elaborare a loro modo l'esigenza di un romanzo nazionale albanese, il travaso di contenuti da parte di Hoxha risultò non soltanto censorio – come lo sarebbe stato all'interno di qualsiasi dittatura – ma anche e soprattutto nocivo ed inibente per un processo di maturazione che stava già mostrando lo sbocciare delle prime gemme. Giunse cioè nel momento più sbagliato – la fine degli anni Quaranta – quella sterzata stilisticamente regressiva che si estese come una gelata sulla creatività di alcune delle menti più brillanti di quel tempo, costrette a barattare la salvaguardia delle loro stesse vite offrendo in cambio la contropartita della propria onestà intellettuale. Prendiamo un solo esempio, dal mio punto di vista straordinariamente esemplificativo: il caso a due tempi dello scrittore Sterjo Spasse. Leggere in sequenza *Pse?!* del 1935 e *Afërdita përsëri në fshat* del 1955 può rivelarsi un'esperienza straniante.⁷⁶ Fin troppo chiare, nei vent'anni che separano la genesi delle due opere, sono le motivazioni che possono rendere conto dei segni di un certo cedimento stilistico e di una totale perdita di originalità. Nel 1935 Sterjo Spasse è sulla strada giusta per dare vita ad un romanzo di carattere albanese che però sia perfettamente inserito in un atteggiamento figlio della contemporaneità eurocentrica. Con la figura del giovane Gjon Zaveri, di origini umili e molto vicino alle pene e ai problemi della popolazione contadina, va in scena forse per la prima volta un personaggio letterario che non era ancora apparso sul proscenio della narrativa albanese. Pur partendo da un analogo contesto di denuncia, affine nei presupposti iniziali al realismo socialista dunque, Sterjo Spasse rappresenta un giovane che sa sempre discernere i contorni delle cose, perché provvisto di una solida preparazione culturale, formatasi nel confronto con il coevo pensiero artistico e filosofico. Gjon Zaveri ha letto i classici della letteratura europea da Boccaccio a Tolstoj; ha sfogliato le opere dei filosofi antichi e contemporanei, da Aristotele e Platone a Nietzsche e Schopenhauer, e ha conseguentemente maturato una visione in parte nichilista e critica della società, che vorrebbe più moderna e più equa. In un circuito di pensieri che si sviluppa all'interno di una continua dinamica in cui gli spazi urbani sono opposti a quelli rurali, il protagonista di Spasse è prima di tutto un eroe dell'introspezione. Ne ascoltiamo i dissidi, le

⁷⁶ SPASSE Sterjo, *Pse?!*, Rilindja, Tiranë 1990; Id., *Afërdita përsëri në fshat*, SBP, Tiranë 2012.

argomentazioni silenziose, e lo percepiamo di pagina in pagina mentre il narratore ci accompagna con lo sviluppo di un inedito *plot* interiore. Le sue domande scandiscono il dipanarsi di una narrazione episodica e frammentata, secondo una tecnica di montaggio perfettamente in linea con gli schemi del romanzo psicologico e del flusso di coscienza alla Joyce. Nel 1955 lo stesso scrittore è divenuto un uomo suo malgrado piegato alla retorica prevalente. Con il sequel delle vicende legate alla vita di un suo personaggio, Aferdita Skënderaj, Sterjo Spasse ripropone, senza grande originalità, una situazione narrativa cavalcata già da molti scrittori, nel tentativo di compiacere l'ideale del piccolo intellettuale posto al servizio delle masse. Aferdita lavora con passione in un villaggio di alta montagna. Grazie ad una fiducia senza cedimenti interpreta il suo ruolo di insegnante con profitto e riesce in più di una occasione a migliorare le condizioni intellettuali degli abitanti del luogo, dirimendo contese e introducendo migliorie nella qualità della loro esistenza. Non c'è più traccia della tensione argomentativa che aveva dato forma agli interrogativi di un personaggio della caratura di Gjon Zaveri.

Quali erano dunque, alla luce di questo drastico riposizionamento tematico che di fatto estromise sul nascere dalla riflessione letteraria albanese il *romance* così come il romanzo dell'individuo, senza che questi avessero nemmeno il tempo di mettersi alla prova, gli argomenti ritenuti appropriati? Come si vede rimaneva ben poco. In un clima in cui i *plot* avventurosi e quelli psicologici erano considerati irrimediabilmente malati di occidentale, le vie considerate come ancora percorribili per la narrativa albanese erano a conti fatti rimaste soltanto tre: l'apologia del tema rurale e della conseguente educazione delle masse. L'eroismo della lotta partigiana degli primi anni Quaranta. La confortevole indagine storica che spostava all'indietro l'azione, in contesti mantenuti per prudenza a diversi secoli di distanza dall'attualità.

2.3 Il valore della narrazione come strumento educativo: Dhimitër Shuteriqi e Dritëro Agolli.

A partire dal 1945, con insistente frequenza, Hoxha intende ribadire, all'interno di discorsi e occasioni pubbliche, la funzione dell'intellettuale a supporto dell'azione di Regime. L'obiettivo è concentrare l'attenzione nei confronti di un ruolo per certi versi inedito, specie se si considera la natura erudita e fino a quel momento elitaria degli esponenti della cultura in Albania. Alla nuova *intelligènzia* viene affidato il compito di

creare coesione tra le varie classi sociali nel Paese affrontando, attraverso tutte le forme dell'espressione artistica, il grande tema dell'elevamento delle masse. «Le diverse categorie di intellettuali vengono riunite in leghe specifiche, dove i programmi da seguire sono direttamente controllati dal governo, analogamente a quanto avvenuto in Italia all'epoca della fondazione dei sindacati fascisti per le arti: già nel 1945 è costituita l'*Unione degli scrittori*, presieduta dal Ministro della Cultura e della Propaganda Sejfulla Malëshova, mentre nel 1949 viene fondata l'*Unione degli artisti*, successivamente fuse in un unico organo».⁷⁷

All'interno di questo apparato, la figura di Dhimitër Simon Shuteriqi (1915–2003) si distingue per la qualità di una narrazione ricca di realismo descrittivo, di empatia avvertita nei confronti di un popolo verso il quale chi conosce di più ha come un debito da estinguere. Specie nei confronti dei contesti rurali e delle zone più arretrate dell'Albania, egli sente come prioritario il dovere di trasferire progresso e consapevolezza. Se i padri della Rinascita albanese teorizzarono circa mezzo secolo prima l'unità nazionale, è con il Socialismo e con l'azione di intellettuali appassionati come Shuteriqi che quel progetto comincia concretamente a prendere forma. Con il proprio contributo, seppur prestato al disegno dei nuovi programmi culturali, Shuteriqi delinea un immaginario in cui la Storia, il folklore e il presente riescono a coesistere in un equilibrio possibile. Nel corso di una lunga vicenda, che lo vede a capo dell'*Unione degli scrittori* fino al 1974, Shuteriqi si dedica alla stesura di una vasta produzione composta da racconti, saggi di carattere storico e letterario, biografie, romanzi. Nei ventuno racconti che compongono *Maratonomaku ynë (Il nostro maratoneta, 1977)* il disegno compositivo della raccolta è tanto semplice quanto ambizioso: ricostruire la storia dell'Albania dalle origini illiriche fino alla fondazione del Partito Nazionale del Lavoro. Il simbolo unificante, il giovane maratoneta che attraversa come un tedeforo l'avvicinarsi dei secoli, è a un tempo patriottico e portatore di ideologia. Nonostante l'intento palesemente celebrativo di una identità nazionale sostanziata da miti concepiti ad uso e consumo della retorica real-socialista, questi racconti trovano nella accuratezza della ricerca storica ad essi sottesa una fonte inesauribile di informazioni. Lo stesso meccanismo può essere del resto rinvenuto nell'opera *60 tregime ne nje (Sessanta racconti in uno)* del 1979, in cui Shuteriqi rifonde le vicende vissute al tempo della

⁷⁷ Cfr. CUKA Amanda, *Considerazioni sul realismo socialista in Albania, fra rigide direttive ufficiali e aperture culturali*, in «Ricerche di S/Confine», n. 1, 2013, pp. 242-261 (p. 245).

resistenza ripercorrendo il proprio periodo giovanile, fatto di incontri con le piccole realtà dei monti e dell'Albania arcaica che ancora una volta sembrano rappresentare un approdo sicuro per la scelta di tematiche prive di implicazioni politiche a doppio taglio. Come si vede, non ci si discosta da quelle scelte retrospettive e dedicate al culto di un certo passato che nel paragrafo precedente erano apparse come l'unica soluzione possibile per ricavarsi uno spazio di esistenza tutto sommato a misura di censura.

Quando Dritëro Agolli subentra a Shuteriqi nella conduzione della vita letteraria del Paese, l'apertura del suo mandato coincide con una serie di gravi atti, maturati in seno alle dinamiche politiche del Paese. Purtroppo tali eventi ne pregiudicheranno in parte la fortuna e la ricezione, a causa di una sorta di interdetto della memoria calato sulla sua opera successivamente agli anni Duemila. Non si è potuto ancora oggi del tutto metabolizzare il processo che fu istruito, a partire da una vera e propria lista di proscrizione diramata da Hoxha, ai danni di figure fino ad allora ritenute di vertice nel panorama culturale albanese. A partire dal gennaio 1973 Hoxha, intimorito da una nuova svolta timidamente occidentale palesatasi in alcuni giovani all'interno dell'*XI Festival della Canzone Albanese*, prese ufficialmente posizione contro quei nemici del bene pubblico, che individuavano nelle linee conservatoriste della sua politica le cause dell'arretratezza dell'Albania di allora. A cascata, l'apparato non poté che mettersi in azione. Agolli, e altre figure del Politburo, furono inevitabilmente gli esecutori materiali di quel processo duramente accusatorio e intransigente che portò in carcere, o alla morte, Fadil Paçrami, ex Ministro della Cultura e allora Segretario Cittadino di Tirana, e Todi Lubonja, Direttore della Televisione di Stato, i quali vennero rimossi e perseguiti duramente assieme al figlio Fatos Lubonja, deportato e recluso in prigioni gulag dal 1974 fino al 1991. Assieme a loro furono vittime di quella ventata repressiva lo scrittore Dhimitër Xhuvani, costretto alla ritrattazione e all'autocritica nel corso di un processo pubblico, e Agim Mero, Rettore dell'Università di Tirana.⁷⁸

Di tutte le voci delle quali fin qui abbiamo ripercorso sommariamente la vicenda intellettuale, Agolli è, prima ancora di Kadare, la figura che più riesce ad isolare dalla grande lezione russa alcuni principi compositivi e alcuni meccanismi narrativi da riversare poi all'interno delle proprie pagine. In lui un particolare concetto di pedagogia coesiste sempre con la scelta di uno stile estremamente personale e ricco di influenze

⁷⁸ Su questa dolorosa vicenda si veda ROSSI Davide, *Letteratura albanese. Realismo socialista 1945-1990*, cit., p. 115 e LUBONJA Fatos, *Intervista sull'Albania. Dalle carceri di Enver Hoxha al liberismo selvaggio*, Il Ponte Editore, Città di Castello (Perugia) 2004, pp. 43-55.

nobili. Se con il romanzo *Komisari Memo (Il commissario Memo)*⁷⁹ del 1970 Agolli propone con il personaggio del capo partigiano di brigata Ibrahim una sorta di individuo in parte controverso, a tratti ribelle, variante eroica e affascinante a quelli che erano i precetti schematici del comportamento militare, è con il capolavoro del 1972 *Shkëlqimi dhe rënia e shokut Zylo (Ascesa e caduta del compagno Zylo)*⁸⁰ che dimostra di recuperare, attraverso la dimensione del comico, l'esempio di Gogol e segnatamente del *Cappotto*, per come aveva descritto quelle dinamiche di funzionamento Ejchenbaum in un suo magistrale saggio.⁸¹ Lì lo *skaz*, ovvero quel particolare *procedimento* che dà forma al registro della narrazione attraverso una attenta selezione delle scelte lessicali, creava nella commistione di patos e di ironia, di soprannaturale e di realismo, un tono inconfondibile in cui la tecnica di Gogol, e la vicenda del povero piccolo burocrate Akakij Akakievič, si sostanziano in una relazione artisticamente riuscita. Allo stesso modo, Agolli mette in scena le ridicole peripezie del funzionario di partito Zylo, in un susseguirsi di gag e di accadimenti dai contorni umoristici che non fanno altro che delineare, per tutto il corso del romanzo, una personalità mediocre, megalomane e illusoriamente convinta dei propri mezzi e delle proprie qualità, di fatto inesistenti. Il controcanto del narratore, l'io testimone Demka, il letterato addetto ai bisogni di Zylo e alla stesura dei suoi discorsi, è continuo e demistificante. In un clima di angherie, soprusi, false speranze, vere e proprie idiozie e deliri, Zylo incarna la scorretta interpretazione delle direttive del Partito del Lavoro, rendendosi colpevole di anteporre alle esigenze della nazione il velleitario nutrimento del proprio ego. La sua ipocrisia emerge nei momenti in cui, pur cercando l'agio e la soddisfazione personale, si ricorda del ruolo che ricopre e si affretta dunque a elargire precetti che inneggiano all'uguaglianza di tutti i componenti della grande macchina dello Stato. Senza dubbio Agolli, quando crea Zylo, è consapevole di offrire ad Hoxha e alla nomenklatura del suo apparato una macchietta esemplare, dalla quale prendere le distanze con un sorriso di disprezzo. Allo stesso tempo però è innegabile che ciò che più rimane ancora oggi del romanzo è la incredibile parata di personaggi grotteschi e inconsistenti che di quel periodo viene offerta, espressione di

⁷⁹ AGOLLI Dritëro, *Il commissario Memo*, Edizioni Insieme, Terlizzi (Bari) 2004. Titolo originale *Komisari Memo*, 1970, trad. dall'albanese di Mimma Aloisi.

⁸⁰ AGOLLI Dritëro, *Ascesa e caduta del compagno Zylo*, Argo Edizioni, Galatina (Lecce) 1993. Titolo originale *Shkëlqimi dhe rënia e shokut Zylo*, 1972, trad. dall'albanese di Fernando Cezzi.

⁸¹ EJCHENBAUM Boris, *Come è fatto il cappotto di Gogol*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, pref. Roman Jakobson, Einaudi, Torino 1968, pp. 251-273.

un tipo di società, e in particolar modo di un tipo di dirigenza, incapace di instaurare un rapporto lineare e sano con la realtà.

2.4 Dimenticare il capolavoro. L'ombra della reticenza sulla grande narrazione russa del secondo Ottocento.

In seguito al revisionismo culturale applicato dal politburo di Hoxha, e in conseguenza dell'atteggiamento fortemente ždanovista portato avanti dalle voci che si esprimevano sulla rivista *Zëri i Popullit*, l'angustia culturale dell'Albania degli anni 1950-1990 si concretizza anche in una figura di reticenza calata sulla grande narrazione russa e sui significati più profondi della sua portata storica. Se con figure intellettuali come quella di Fatos Stilian Noli (1882-1965) la traduzione e l'interesse riservato ad alcune principali opere dell'Ottocento russo e in particolare di Tolstoj era stata una attività centrale portata avanti con grande passione,⁸² da un certo momento in poi l'ossessione per una storia che potesse essere identificata come borghese e in qualche modo come imperialista portò ad eludere in blocco i grandi temi sollevati dalla stagione del *romanzo di destino*, che risiedono intimamente in quel tipo di letteratura.⁸³ L'individuo e le sue contraddizioni, la sua lotta nella ricerca di una verità che potesse offrire una lettura del reale, la questione della purezza, della divisione tra il bene e il male che ogni scelta esistenziale porta con sé, rimangono temi totalmente esclusi dagli anni Cinquanta in poi nella temperie culturale dell'Albania, sempre propensa al contrario a dibattere e a esprimersi piuttosto su questioni di dottrina marxista-leninista.

Risale a quegli stessi anni Cinquanta una massiccia e oscura opera di revisione di tutti gli inventari delle biblioteche albanesi. Il patrimonio librario privato viene abolito, le biblioteche personali confiscate e confluite per legge nei fondi delle strutture culturali nazionali. Tutti quei libri che rientravano secondo gli ideologi di Hoxha nella categoria della provenienza *estera*, e dunque *pericolosa*, in quanto esponenti di un pensiero *nemico*

⁸² Sulla improvvisa sfortuna di Fan Noli presso il Regime dopo un periodo in cui egli al contrario aveva rappresentato una delle voci più in auge si veda KASAHURO Amik, *Un incubo di mezzo secolo. L'Albania di Enver Hoxha*, Salento Books, Nardò (Lecce) 2015, pp. 25-26.

⁸³ La definizione è tratta dalla riflessione teorica di Guido Mazzoni, che parla del privato in Jane Austen. Lì viene messa in scena una precisa stagione della vita, a partire dalla quale viene ricavato il racconto. Si delinea, grazie a questo primo caso in prosa, una categoria, quella dei romanzi di destino appunto, in grado di sintetizzare l'esperienza esistenziale alla luce della ricerca della soddisfazione di sé stessi, se non della stessa felicità. Cfr. MAZZONI Guido, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 285-288.

del popolo, vennero ritirati, inseriti in liste di proscrizione e destinati al macero. Come racconta l'intellettuale Kasoruh: «Fu necessaria un'autorizzazione anche solo per leggere le poesie di Fishta o di Pogradeci. Per legge la cultura era di tutto un popolo, ma per la prassi politica era lo Stato a designare i beneficiari». ⁸⁴ I capolavori della letteratura russa di Gogol, Turgenev, Tolstoj, Čechov non finirono nelle liste dei libri proibiti. Alcune traduzioni ne permisero la diffusione. Ma sulla loro lezione calò ben presto una sorta di non detto, quell'ombra della reticenza che li porterà ad essere considerati in qualche modo ingombranti e non funzionali alle logiche del Partito. Al di là delle ricostruzioni storiche, questa circostanza mette in chiaro un aspetto profondo dell'ideologia di Hoxha, in grado di raccontare il senso di alcune scelte e le conseguenti impostazioni che influenzarono l'atteggiamento dei letterati dell'epoca. I nuovi programmi culturali insistevano nel costante riferimento ai principi marxisti-leninisti e individuano nel realismo socialista la chiave interpretativa per inquadrare anche e soprattutto la figura di un nuovo intellettuale. Come il compagno Ždanov aveva specificato sulle riviste *Ylli* e *Leningrad* la letteratura, intesa come parte dello sforzo proletario, non poteva essere apolitica, ovvero rappresentare in sé l'arte per l'arte, ma doveva assolvere un ruolo di supporto di primo piano. Hoxha arrivò a ridisegnare un profilo intellettuale che fosse non soltanto in linea con una visione dei ruoli in grado di rispettare l'ortodossia stalinista, ma che si proponesse anche in controtendenza con l'immagine ormai logora di una classe di eruditi, ai quali si impedì di dialogare soltanto all'interno della propria cerchia. Per lui l'urgenza dei tempi collocava l'intellettuale a fianco delle masse, inserito con piena responsabilità nei processi produttivi. Il lavoro manuale doveva essere un requisito esteso a tutti, la soluzione necessaria per creare quel saldo legame tra l'impegno e il progresso. Il ruolo dell'artista e quello dello scrittore vennero in tal modo completamente svuotati della capacità critica individuale e trasferiti entro uno schema in cui il loro vero compito, a ben guardare, era quello dell'insegnante, del pedagogo che si ponesse in un rapporto attivo nei confronti del proprio pubblico. È il concetto della collettività, come abbiamo visto a partire dall'esempio di Gor'kij, a dominare. E in questo tratto, dunque, si spiega la negazione della narrazione dell'io, a partire dalla censura in cui incorsero le opere di uno dei massimi esponenti della letteratura russa, ovvero Fëdor Dostoevskij.

⁸⁴ KASAHURO Amik, *Un incubo di mezzo secolo. L'Albania di Enver Hoxha*, cit., p. 25 e segg.

Le opere di Dostoevskij finirono pressoché tutte per essere etichettate con il bollino giallo, in Albania il simbolo definitivo con cui venivano marcate la disapprovazione e la proibizione imposte dal Tribunale del Popolo. Si era infatti deliberato, tramite la rivista *Bashkimi* del 27 marzo 1948, che determinati autori albanesi o stranieri dovessero, una volta sottoposti a giudizio negativo, incorrere nella sanzione dell'oblio ed essere classificati come nocivi per la salute morale della collettività. La profondità del pensiero maieutico dei personaggi di Dostoevskij, per come l'ha descritta Bachtin ad esempio, era una dimensione troppo orientata verso l'interiorità per essere considerata adatta a celebrare l'epopea collettiva di un popolo che si sentiva sotto minaccia e che per questo doveva compattarsi. L'eliminazione di alcune tra le opere più importanti dell'Ottocento e del primo Novecento letterari era in Albania funzionale alla raffigurazione di un nemico immaginario, l'Occidente, sempre descritto nella posa di un imminente aggressione che stava per essere sferrata nei confronti del territorio nazionale anche sotto il profilo filosofico. Nel momento in cui Bachtin, spiegando Dostoevskij, dimostra la natura della sua risorsa più profonda, ovvero il dialogo,⁸⁵ riesce a delineare al tempo stesso una tipologia di personaggio che risultava in perfetta antitesi rispetto all'ideale della società statica e felice proposto dalle descrizioni dei valori comunisti. Se nella patria del socialismo reale fosse d'un tratto subentrata la possibilità del sospetto, del dubbio, nessuna felicità e nessun futuro sarebbero divenuti credibilmente possibili per l'uomo. Non ci sarebbe più stato ordine là dove si fosse insinuato il nichilismo, ad esempio, dello Stavrogin dei *Demoni*; sarebbe dopo poco divenuto inaccettabile ogni accomodamento in seno ad una versione plausibile della verità sociale.

L'interdetto nei confronti di un autore tipicamente dell'io, assieme ad una critica sempre attenta nello stigmatizzare gli atteggiamenti distorti di una serie di personaggi considerati colpevoli di dedicarsi esclusivamente al soddisfacimento della propria psiche, si riflette anche sulla grande stagione del racconto russo. Potenzialmente, visti i precedenti albanesi per i quali la misura breve era stata scelta con frequenza come modalità di rappresentazione privilegiata, quella cultura e quella lezione, che avevano posto al centro la sintesi di un'intera esistenza e il suo conseguente bilancio, sarebbe stata forse la più naturale da proseguire. Prevalse al contrario, come si diceva, il folklorico e in qualche caso il perturbante delle forze occulte che trovavano improvvisamente spazio nelle trame della narrativa di villaggio. Non si verificarono mai adesioni conformi a quel modello, in

⁸⁵ Cfr. BACHTIN Michail, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 1988, pp. 188-194.

cui la complessità dei temi universali trattati andava di pari passo con la descrizione di una esperienza di vita miseramente fallita. La trama era a suo modo a tesi, concepita affinché il tragitto individuale risultasse agli occhi del lettore esemplare, e al contempo bruciante, nel suo resoconto ultimo, stilato in punto di morte. Prendiamo Tolstoj e prendiamo, come esempio illuminante nello specifico, due suoi capolavori, partoriti nell'ambito del racconto in prosa ottocentesco: *Cholstomér* (1864) e *La morte di Ivan Il'ič* (1886). Si tratta di due sintesi esistenziali tragiche, alleggerite di tanto in tanto dall'impiego di una lieve ironia ma condensate in scene in cui la metafora della perdita (perdita di peso e di appetito del funzionario Ivan, perdita di prestigio, e poi di virilità, del purosangue pezzato Mužik) risulta avvilente, proprio mentre si guida il lettore alla scoperta di una disfatta radicale. Pian piano, nel corso della narrazione, scivola attraverso i pensieri dei protagonisti – l'uno umano, l'altro animale, ma accomunati a ben guardare dagli stessi presupposti – il senso della dispersione vitale, la vacuità dell'accumulo degli sforzi profusi per migliorarsi e, di fatto, per resistere. Nelle parentesi temporaneamente spensierate e positive di quelle parabole sta l'inganno per una speranza che, alla luce della conclusione, sembra illegittima, quasi una colpa opposta alle determinazioni del destino. Lo stato di irreversibile disfacimento, di lento ma inesorabile dissolvimento psico-fisico, accomuna Ivan a Mužik, e riesce ad affermare l'immanenza della morte. Si tratta di un processo di autocoscienza, acuito dal progredire della malattia e della decadenza corporale, al quale, sulla soglia della scomparsa, entrambi giungono prostrati, increduli, ostinatamente umani perché arroganti nel non voler accettare quasi fino all'ultimo il fallimento dei propri tentativi. In un tipo di narrazione così concepita nascevano figure potenti, dai significati profondi. La narrativa albanese propose invece, nella sua stagione socialista, quasi esclusivamente schizzi, timidi abbozzi di personaggi senza statura, talvolta involontariamente comici. Le cause di questa schiera senza futuro sono da individuare con buona probabilità nelle motivazioni di una storia culturale che non aveva ancora trovato nelle pieghe dei suoi sviluppi, all'altezza degli anni Quaranta del Novecento e a maggior ragione ancor di più nei decenni successivi, lo spazio sufficiente affinché si verificasse la maturazione di una adeguata coscienza letteraria.

Si comprende così meglio, alla luce di queste considerazioni, come la soluzione del romanzo storico da un certo punto in poi sia stata quella considerata più sicura dai

romanzieri albanesi in attività dopo il 1945.⁸⁶ Una più diretta gestione di un punto di vista esterno, paternalista se vogliamo, da parte del narratore, che conosceva i fatti e ne forniva già una versione addomesticata per la massa, e la regressione verso un'aneddotica tratta da periodi lontani secoli rispetto al presente, furono due presupposti decisivi che resero questa forma come la più adatta per la narrazione. Se in Italia, oltre cento anni prima, la diffusione del genere fu favorita dalla necessità di inviare messaggi trasversali e patriottici alla dominazione straniera, in questo caso dovrà al contrario intendersi neutra o tutt'al più autoreferenziale l'esortazione a seguire gli esempi eroici di libertà e resistenza all'oppressione della dominazione turca. Pochissime sono le figure individuali che spiccano. La definizione, all'interno di trame standard, di protagonisti e scenari tratti dalla storia, mettevano semmai in evidenza, da parte dell'autore, le sue capacità nel recuperare antichi documenti d'archivio e intendevano dimostrare una erudizione non comune nel dialogo con le fonti.

2.5 Quei misteriosi luoghi segreti. Macrofiguralità ricorrenti nell'opera di Ismail Kadare.

«Non si può negare che dal punto di vista della lingua e dello stile l'opera di Ismail Kadare sia stato un passo importante per la letteratura albanese. Ma contesto Kadare per diversi motivi. Prima di tutto per lo spirito nazionalcomunista della sua opera. È terribile che Kadare e altri come lui non abbiano scritto nulla di vero su cinquant'anni di comunismo. Hanno solamente cercato di abbellire la realtà e creare il mito dell'uomo nuovo. Pur essendo stati testimoni della realtà albanese, non ne hanno scritto nulla. Uno scrittore, se non scrive quello che vede – al di là dello stile più o meno realistico – che scrittore è? Nella nostra letteratura mancano i cinquant'anni di Enver Hoxha: tutto ciò che sentiva la gente, la paura, il terrore. Tutto manca. Manca perché non si poteva scrivere».⁸⁷

Con questo giudizio dell'intellettuale Fatos Lubonja, storicamente aggressivo e allo stesso tempo non privo di una concessione rispetto ad una innegabile qualità letteraria,

⁸⁶ Su questo argomento si veda KALO Valbona, *The Albanian Historical Novel's Hundred Years Journey*, in «Mediterranean Journal of Social Science», Roma, n. 10, 2013, pp. 772-774. La studiosa ricostruisce il dna del romanzo storico albanese degli ultimi cento anni selezionando un canone in cui, accanto all'esempio maggiormente profondo e originale di Kadare, trovano posto autori come Jusuf Buxhovi, Bilal Xhaferri, Dhimiter Shuteriqi, Skender Drini, Mira Meksi, fino ad arrivare al contemporaneo Ben Blushi.

⁸⁷ LUBONJA Fatos, *Intervista sull'Albania. Dalle carceri di Enver Hoxha al liberismo selvaggio*, cit., p. 115.

vorrei far partire alcune considerazioni sull'opera dello scrittore Ismail Kadare. Il vulnus per una intempestiva presa di posizione nei confronti del Regime – e nei confronti dell'uso che, come stiamo vedendo, fu fatto in quel lungo periodo della cultura –, non può offuscare il riconoscimento di un valore che credo sia perentorio, tanto da rendere possibile la sintesi della sua portata in un assunto: Kadare è senza alcun dubbio il massimo esponente della letteratura albanese e, augurandogli ancora lunga vita, lo sarà a maggior ragione una volta che non sarà più tra noi. Le vicissitudini biografiche sono destinate ad affievolirsi con il passare del tempo. Le testimonianze dell'opera non andranno incontro invece ad un analogo decadimento, ed è su quelle che dobbiamo mantenere fisso lo sguardo. Come sottolinea Lubonja nella *pars construens* del suo discorso, il contributo all'estensione del lessico della lingua albanese, arricchita grazie a neologismi e a nuove forme di aggregazione tra i termini,⁸⁸ è uno dei lasciti più evidenti dell'eredità kadareana. La sua continua ricerca di un dialogo con una dimensione omerica e mitologica⁸⁹ inoltre, nel tentativo di ripristinare un profondo valore conoscitivo nell'atto della comunicazione letteraria, e la disinvoltura dimostrata attraverso una vibrante ironia nella trattazione di temi universali – l'amore, la morte, il conflitto di ragione, la natura intimamente sessuale di alcuni sentimenti, l'idiozia del conformismo sociale, il contatto con l'occulto – stanno a dimostrare l'ambizione di una scrittura che si esprime per sua natura nel momento in cui varca le soglie dei normali rapporti con il reale. Pur essendosi formato nella stagione del realismo socialista dunque, Kadare trova fin dai primi romanzi una misura diversa per esprimersi, nata soprattutto dalla commistione tra passato storico e presente narrativo, in cui le frequentazioni con i periodi della dominazione ottomana diventano una costante all'interno della quale concepire il racconto. La rivisitazione del tempo andato rappresenta, a un primo livello, un'analisi archeologico-politica sulle dominazioni che hanno impedito uno sviluppo progressivo nei trascorsi della sua terra, a causa di ingerenze esterne che hanno contribuito a snaturarne le radici. In una apertura modernista nei confronti delle modalità di narrazione,⁹⁰ che interessano anche l'impiego della categoria del realismo magico di area

⁸⁸ Cfr. TURANO Giuseppina, *L'arte magica del creare. Neologismi nell'opera di Ismail Kadare*, in Aa. Vv., *La scrittura obliqua di Ismail Kadare*, a cura di SCARSELLA Alessandro e di TURANO Giuseppina, Granviale Editori, Venezia 2012, pp. 89-114.

⁸⁹ Su questo aspetto si veda ISUFAJ Viola, *Rikthimi i mitit në veprën e Kadaresë*, Onufri, Tirana 2013.

⁹⁰ Per una lettura sugli aspetti modernisti di Kadare si veda: MANDALÀ Matteo, *Ismail Kadare tra la verità dell'arte e l'inganno della realtà*, in «Studia Balcanica», n. 2, 2016, pp. 3-46 (in particolare pp. 32-39).

sudamericana,⁹¹ Kadare dimostra ben prima del suo trasferimento in Francia di riuscire – unico tra gli autori albanesi del tempo – a dialogare proficuamente con la contemporaneità letteraria internazionale, dando vita a gioielli (*Il generale dell'armata morta, Il palazzo dei sogni, Chi ha riportato Doruntina, La piramide, Un invito a cena di troppo*) destinati a lasciare un loro segno nel canone del Novecento.

È da molti anni in circolazione, con un diritto di esistenza pienamente confermato dai testi, una prospettiva critica per la quale Kadare avrebbe più volte criptato i suoi romanzi, per sfuggire al controllo dell'oligarchia di Hoxha e per continuare, in qualche modo, a mantenere una dignità di intellettuale libero, capace cioè di esercitare forme di opposizione passiva nei confronti del potere.⁹² Il ricorso a tecniche allegoriche, capaci di decentrare a un primo impatto il senso della fabula vera e propria, è stato frequentemente discusso in bibliografia, e ha dimostrato una sotterranea – e tra poco proverò a dare un senso ancora più concreto al termine – capacità di resistere alla retorica stalinista. Quando Kadare mette in atto questa operazione lo fa, come spesso accaduto nella letteratura dei secoli precedenti, attraverso le armi del decentramento storico, spostando all'indietro la narrazione e confondendo le acque, regredendo in un territorio in cui il filone delle rivisitazioni del periodo turco-ottomano gli garantisce un migliore spazio di manovra, oltre che di esistenza. In questa opzione, anche se solo apparentemente, egli risulta affine alla corrente delle rievocazioni storiche che, come argomentato nel paragrafo precedente, avevano preso largamente piede tra i letterati albanesi a lui coevi.

Nel descrivere le logiche di affabulazione messe in campo dalle opere di Kadare, Bashkim Kuçuku, uno dei massimi esperti dell'opera kadareana,⁹³ parla di un «duplice piano della narrazione». Lo studioso porta come esempio *Il palazzo dei sogni* e chiarisce

⁹¹ Su Kadare e il realismo magico si veda SCARSELLA Alessandro, *Bilinguismo e realismo magico di Kadare*, in Aa. Vv., *Leggere Kadare. Critica, ricezione, bibliografia*, a cura di SCARSELLA Alessandro, Bibliion Edizioni, Milano 2007, pp. 117-128.

⁹² Si vedano, tra gli altri contributi dedicati al tema: TROVATO Stefano, *L'antichità, l'Albania e Kadare*, in Aa. Vv., *Leggere Kadare*, cit., pp. 61-76; KUÇUKU Bora, *Il capolavoro nascosto. Funzioni analogiche e contemporaneità della metafora storica*, in Aa. Vv., *Leggere Kadare*, cit., pp. 106-110; TROVATO Stefano, *Kadare e le radici dell'Europa, tra sogni e traumi*, in Aa. Vv., *Kadare europeo e la cultura albanese oggi*, a cura di TURANO Giuseppina, Bulzoni, Roma 2011, pp. 79-90; MORGAN Peter, *Ismail Kadare e l'orientalismo albanese*, in Aa. Vv., *La scrittura obliqua di Ismail Kadare*, a cura di SCARSELLA Alessandro e di TURANO Giuseppina, Granviale Editori, Venezia 2012; BELLOS David, *Ismail Kadare and the question of power*, in «Studime Albanologjike» (Botim i akteve të Konferencës Shkencore Ndërkombëtare) *IN HONOREM KADARE*, n. 2, 2016, pp. 51-57.

⁹³ È in corso di pubblicazione, sotto la direzione dello stesso Kuçuku presso l'editore Onufri, un progetto editoriale vasto e documentato che mira a raccogliere le testimonianze critiche e analisi su tutta l'opera di Ismail Kadare. La pubblicazione sta avvenendo in tre lingue, albanese, inglese e francese, e rappresenta ad oggi il testo di riferimento per gli studi kadareani. Cfr. Aa. Vv., *Enciklopedi Kadareane*, a cura di KUÇUKU Bashkim e KRYEZIU Jorina, Volume I, Onufri, Tirana 2020.

con precisione terminologica la struttura secondo la quale il romanzo è edificato, all'insegna del simbolo. Simultaneamente però, fornisce al fruitore di Kadare una chiave interpretativa irrinunciabile, proprio perché esportabile in altre esperienze di lettura:

«Pertanto la scrittura di Ismail Kadare è a doppio fondo, perché composta nel linguaggio dei simboli. Ogni narrazione è concepita in base a simboli noti e ignoti, desunti da mito, storia, letteratura, filosofia, psicologia, politica, pittura, architettura e urbanistica. Ma ci sono altresì quei simboli totalmente rigenerati e talora prodotti dalla notevole capacità di sintesi dello stesso scrittore. La ricchezza e la varietà dei simboli nella loro disposizione gerarchica, dal maggiore al minore, sembra proporsi visivamente come all'interno della cupola delle cattedrali poste al centro delle grandi città».⁹⁴

Oltre all'ambizione enciclopedica, propria della dimensione del classico perenne, che Kadare riesce a riversare sulle proprie creazioni letterarie grazie all'impiego di simboli di natura trascendentale, colpisce nel discorso di Kuçuku l'intuizione della compresenza di più livelli di lettura, espressa attraverso una sorta di metafora stratigrafica per la quale anche gli immaginari propriamente creati ex novo e non desunti dalla tradizione da parte di Kadare si dispongono ad altezze diverse, quasi come se, osservando da dentro la curvatura di una cupola, si potesse ammirarli nel loro salire dal basso verso l'apice. Questo sdoppiamento in piani sovrapposti dal mio punto di vista diventa in Kadare anche letterale, fisico, ovvero riferibile ad una situazione narrativa per la quale si possano rintracciare costanti ricorrenti in grado di definirlo. Una abbondante campionatura di passi paradigmaticamente selezionati all'interno di serie intertestuali ne dimostrerà quanto meno la vitale ricorsività. Ci troviamo di fronte in tutto e per tutto ad una macrofigura, che assume le sembianze del luogo chiuso o nascosto, spesso posta sotto la superficie del suolo, in ambienti umidi o freddi o oscuri. Nelle profondità, lontano dagli sguardi del mondo, continuano ad agitarsi e a contrapporsi le ragioni degli sconfitti. Si tratta di ragioni che sono declamate in indiretti liberi o in monologhi o in racconti sommari – dimensione narratologica tra le più frequenti per Kadare – e in cui vengono proposte versioni alternative dei fatti, nettamente in controtendenza rispetto all'ideologia che il sistema di valori del romanzo ha presentato come prevalente. La resistenza al

⁹⁴ KUÇUKU Bashkim, *Simbolismo, ovvero: il duplice piano della narrazione in Ismail Kadare*, in Aa. Vv., *Leggere Kadare*, cit., pp. 90-91.

potere, in quei casi, si traduce in individualità molto spesso corporalmente disumanizzate e menomate (nelle membra, negli occhi, nella voce), nascoste per volere dell'autorità alla collettività, coartate verso il basso attraverso il ricorso alla forza e alla violenza, ma non ancora dome. È come se la retorica strutturale di Kadare avesse trovato ad un certo punto una identica formula spaziale e iconica per dare ospitalità all'orgoglio e alle ragioni dei sottomessi.

Kadare si trova in un universo a parte, anche generazionalmente, rispetto a Dones, Vorpsi e Ibrahim. Nel momento in cui sorse il fenomeno transculturale, egli non guardò con interesse alla narrativa italoфона di provenienza albanese, né fu scelto come maestro da quelle figure intellettuali che, legittimamente, avevano bisogno di nutrirsi di nuove esperienze culturali per dare vita ad un proprio originale discorso. Due mondi narrativi geneticamente tanto distinti all'origine non potevano in alcun modo essere comunicanti come è evidente ma, nonostante questo, non ho voluto inserire in questo studio un paragrafo dedicato a Kadare con la funzione di mero ossequio al suo notevole prestigio letterario. Attraverso una lettura trasversale di alcuni dei momenti determinanti della sua parabola di scrittore – per forza di cose sbrigativa e in moltissimi aspetti non accurata come sarebbe necessario – vorrei fin da questo momento sottoporre ad una verifica intertestuale il metodo che ho annunciato di voler adottare per la lettura delle opere del corpus italofono che tra qualche pagina prenderò in considerazione. Anche in Kadare infatti, mi sembra che possa dare esiti quanto meno suscettibili di interesse e di ulteriore approfondimento.

Cominciamo dunque a verificare, disponendole secondo un ordine cronologico di stesura, le occorrenze che testimoniano il manifestarsi del tema dell'ambiente chiuso e/o sotterraneo attraverso le macrofigure rispettive, ovvero attraverso quelle porzioni di testo estese a più luoghi e più pagine e in grado di dimostrarne l'analogia di un loro ritagliamento formale.

In *Il generale dell'armata morta* (*Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, 1963) il militare italiano, incaricato di recuperare i corpi dei soldati caduti a causa degli scontri a fuoco avvenuti anni prima sulle montagne dell'Albania nel corso del secondo conflitto mondiale, deve farlo scavando profonde buche sui clivi, disseppellendo ossa e riunendole poi in sacchi che ne permettano il macabro trasferimento in luoghi di raccolta.⁹⁵ Man mano che la

⁹⁵ KADARE Ismail, *Il generale dell'armata morta*, Longanesi, Milano 1982.

missione del graduato si addentra nel territorio, alla volta delle comunità rurali dell'Albania, la singolare ricerca di corpi senza vita fa emergere circostanze dalle quali si evincono l'ostilità e la fierezza di un popolo che ha combattuto e che ha fatto di tutto per respingere l'invasione. Se il sistema dei valori del romanzo propone come prevalente il punto di vista del generale, protagonista del dovere assieme alla figura dell'ecclesiastico che lo accompagna, proprio il progressivo rinvenimento dei cadaveri farà emergere, dissepolta dalla terra, la verità su vicende controverse, assieme ad un rancore ancestrale che cresce e che si scatena nei confronti dello straniero. In *Il mostro* (*Përbindëshi*, 1964) la confusione tra mito e realtà è esemplificata dalla rievocazione del cavallo di Troia attraverso un residuo della civiltà industriale. In un furgone abbandonato e rugginoso, posto nella periferia di una importante città albanese, si rifugiano infatti alcuni giovani dissidenti, che discutono di politica nella delicata fase di rottura nei rapporti diplomatici con la madre Russia di Krusciov.⁹⁶ Il loro rinchiudersi nel buio del furgone, e la riflessione dialettica dello studente di filosofia Gent Ruvina, in un continuo andirivieni tra sogni ellenizzanti ad occhi aperti e amare considerazioni sul presente, rende questa segreta brigata la possibile avanguardia di un controattacco al potere di Hoxha che però non avverrà. In *I tamburi della pioggia* (*Kështjella*, 1970), una straordinaria scena dalle evidenti contiguità dantesche vede intrappolati in un cunicolo senza uscita alcuni soldati turchi che avevano tentato l'assalto alle mura della città di Kruja.⁹⁷ Gli albanesi stanno opponendo una strenua resistenza e con uno stratagemma sono riusciti ad attirare nella trappola mortale gli invasori. Ormai murati vivi nella roccia, i miliziani ottomani – il cui disvalore è quello di trovarsi dalla parte degli assalitori, dei violenti conquistatori che attentano all'indipendenza albanese –, comprendendo di essere destinati alla morte, cominciano a raccontare le loro storie, come per consegnarle alla posterità. Si trovano al buio, il romanzo non ne mostra i volti, proprio come dannati danteschi si ritrovano immersi nelle tenebre in un luogo per certi versi già ultraterreno e da lì, da sotto, cominciano a gridare le loro ragioni, negli ultimi momenti della loro vita. In *La commissione per le feste* (*Komisioni i festës*, 1978) i fastosi preparativi per accogliere i dignitari albanesi sono in realtà una trappola per attrarli in un'imboscata e ucciderli barbaramente. Dopo l'eccidio, avvenuto all'ippodromo nel corso di una finta parata, vengono scavate profonde fosse in cui sono gettati i corpi senza testa degli

⁹⁶ KADARE Ismail, *Il mostro*, Fandango Libri, Roma 2010.

⁹⁷ KADARE Ismail, *I tamburi della pioggia*, Longanesi, Milano 1981.

sconfitti e da lì, da quel carnaio informe, i funzionari ricavano orrende suggestioni per i resoconti da inviare alla cancelleria del Sultano.⁹⁸ La resistenza è stata fino all'ultimo valorosa, e di questo rimane traccia nei documenti. Anche le teste vengono rinchiuse in bauli da inviare alla volta della capitale, mentre un ultimo sopravvissuto all'eccidio va a morire eroicamente dentro il monastero in cui, senza che fosse trapelato alcun ché sulle intenzioni della strage, era stato preparato dallo zelante e sospettoso Nuh efendi il banchetto della falsa riconciliazione. Ne *La nicchia della vergogna* (*Kamarja e turpit*, 1978) l'eroe Alì pascià da Tepeleni resiste fin che può alle manovre del Sultano per farlo capitolare. Una volta catturato e decapitato, la sua testa viaggia dalla periferia dell'Impero in direzione di Istanbul, sotto sale e chiusa in una scatola, per essere esposta nella piazza principale della capitale. Una prima resistenza la testa mozzata la oppone presentando i primi segni di decomposizione, circostanza che rischia di impedirne la collocazione nella nicchia della vergogna, a severo monito di tutti gli insorti che stanno pensando di cospirare contro il potere centrale.⁹⁹ Pur da morto Alì pascià continua in qualche modo a trasmettere energiche scosse di resistenza, specie contro il suo diretto persecutore, il generale Hurshid pascià che finisce egli stesso decapitato ed offerto al pubblico scempio in piazza, reo di aver occultato parte delle ricchezze confiscate al ribelle albanese. In *Chi ha riportato Doruntina* (*Kush e solli Doruntinën?*, 1980) le eco di una leggenda albanese irritano molto il governo imperiale di Bisanzio. Il fratello della sposa Doruntina, Costantino, in ossequio ad una solenne promessa fatta alla madre, sarebbe risorto dal sepolcro, uscito dunque da un luogo chiuso e interrato, per mantenere la *besa*, la parola data, e riportare a casa la ragazza. Viene istituita una inchiesta e il capitano Stres comincia la sua indagine razionale per accertare la verità e smascherare una credenza tanto assurda. Ma lo sviluppo della storia – nonostante un tentativo di manipolazione della verità – lo porterà a riconoscere il valore del popolo albanese e l'istituzione di un vincolo d'onore tanto profondo.¹⁰⁰ Disseppellita ogni volta che si rinnova la leggenda, la sedizione emerge dalle profondità oscure dell'ideale tumulo in cui giace il giovane ribelle. Ancora una volta da sotto, da un luogo buio e nascosto, emerge la rivendicazione dell'assoggettato e appare anch'essa legittima, nonostante provenga dalla parte che perde. Ne *Il palazzo dei sogni* (*Pallati i ëndrrave*, 1980) il giovane Mark-Alem prende servizio con molta apprensione all'interno del Tabir Sarrail,

⁹⁸ KADARE Ismail, *La commissione delle feste*, Besa, Nardò (Lecce) 1996.

⁹⁹ KADARE Ismail, *La nicchia della vergogna*, Fandango Libri, Roma 2011.

¹⁰⁰ KADARE Ismail, *Chi ha riportato Doruntina?*, Longanesi, Milano 1989.

il palazzo in cui, per volere delle autorità ottomane, un nugolo di burocrati ordina e tenta di interpretare i sogni che vengono raccolti ai quattro angoli dell'Impero, nella ricerca di quelli più pericolosi o nella decodifica di quelli potenzialmente presaghi di sventure. Facendo carriera, e simbolicamente venendo via via spostato all'interno del dedalo di corridoi e stanze che costituiscono il cuore del palazzo, Mark-Alem recupererà però, in aperta antifrasi rispetto alla carica che ricopre, un contatto con le sue vere origini, quelle della grande famiglia dei Qyprili, avversa all'Imperatore.¹⁰¹ Dentro, in fondo, nella semi oscurità di un ambiente nascosto, il ragazzo tornerà Mark-Gjergi Ura, in un atto di opposizione latente del quale ha paura ma di cui ancora una volta si prende coscienza all'interno di un luogo appartato. Xheladin, solerte e fortunato funzionario dello Stato, in *L'occhio del tiranno* (Qorrfermani, 1984) viene nominato in veste di controllore ed esecutore delle pene resesi necessarie in seguito ad un crudele editto emanato dal Sultano, in cui è prevista la pena dell'accecamento per i presunti portatori di malocchio. Lo sguardo, come si vede nucleo simbolico radicale in Kadare, deve essere spento nei ribelli attraverso una casistica di pene tra cui quella denominata "europea" sembrerebbe la meno dolorosa: la cecità in quel modo, invece che mediante brutali estirpazioni del bulbo oculare o tremende bruciature, sarebbe sopraggiunta in seguito alla permanenza prolungata in grotte o cantine profonde in cui la luce non fosse in grado di arrivare.¹⁰² Mentre amoreggia con la giovane Maria, grazie alla benevolenza dei membri di casa, favorito dal suo prestigio sociale, Xheladin cade in disgrazia e viene egli stesso condannato alla perdita della vista. Gli verrà concesso soltanto il beneficio del metodo europeo, calato in una voragine legato e bendato per lunghi mesi. Da sotto, tramite la voce ausiliare del narratore, Xheladin non rivolge il suo rancore soltanto in direzione dell'assurdità burocratica attraverso cui si manifesta il potere, ma maledice anche il conformismo vile della famiglia di Maria e della ragazza, che lo hanno dimenticato una volta che egli è stato investito dall'interdetto sociale della punizione.

Fino qui, dopo il contesto post bellico del *Generale dell'armata morta* e dopo le atmosfere trasfigurate ma contemporanee agli anni Sessanta del *Mostro*, ci siamo trovati di fronte ad un gruppo piuttosto compatto di testi, definiti spesso come appartenenti al ciclo turco-ottomano kadareano. La ricorrenza della macrofigura potrebbe dunque indurre in un primo momento a pensare che essa sia connaturata ad un determinato tipo

¹⁰¹ KADARE Ismail, *Il palazzo dei sogni*, TEA, Milano 1998.

¹⁰² KADARE Ismail, *L'occhio del tiranno*, Fandango Libri, Roma 2012.

di situazione narrativa, agevolata dal carattere spesso sinistro di quelle regressioni temporali. Ma non è così, perché la durata e la persistenza della costante vanno avanti e superano anche il periodo in cui Kadare ha scritto in Albania, gestito dalle autorità di controllo del Partito del Popolo, spesso mantenendo segreti i manoscritti delle opere che potevano apparire più controverse agli occhi della censura. A riprova di ciò, con *La piramide* (*Piramida*, 1992) ritroviamo intatto lo stesso meccanismo di discesa, questa volta negli stretti cunicoli che conducono al centro del monumento votivo eretto dal Faraone Cheope, che in un primo momento ne aveva ritenuto superflua l'edificazione.¹⁰³ La piramide diventa, nelle convinzioni del Faraone, sempre più indispensabile, luogo perverso in cui seppellire tesori e segreti, assieme a ingegneri e operai che avevano visto e saputo troppe cose. Il suo luogo più profondo attrae il giovane tiranno, che comprende quanto la sua iniziale razionalità nulla possa al richiamo dell'occulto, unico mezzo per dominare il popolo e tenerlo in schiavitù. Se Cheope sopravviverà solo tre anni al termine dei lavori di quella gigantesca opera, spetterà ai profanatori di tombe scoprire, nel fondo della costruzione, alcune tracce di una civiltà estinta e perdente, proprio nel momento in cui rivendica, in quelle segrete stanze, il suo glorioso passato. Con *Freddi fiori d'aprile* (*Lulet e ftohta të marsit*, 2000) la macrofigura dell'interno nascosto si tinge di sfumature fiabesche. Un serpente cela sotto la pelle squamata le fattezze di un giovane amante che la notte va a deliziare, secondo la leggenda, la sua incredula sposa.¹⁰⁴ Questa storia di secondo grado, in cui il serpente perde il manto e si tramuta in creatura antropomorfa uscendo dalle viscere di rettile, anticipa un ritorno macrofigurale più esteso. In uno dei romanzi della fase post-comunista Kadare concentra nelle inchieste razionali e a un tempo oniriche del pittore Mark Gurabardhi una rivisitazione a ritroso delle logiche del Regime, che si concludono nella scoperta di una collina in cui sono celati, in profondità e interrati, gli Archivi di stato e i loro segreti. Come il serpente nascondeva la sua verità dentro sé stesso, calarsi all'interno di una fessura nel terreno riuscirà forse a risolvere il caso di una strana rapina avvenuta in un paese di provincia, e allo stesso tempo placherà le riflessioni e le visioni di Mark, offrendo una spiegazione ai crimini perpetrati dalla tirannia. In *Un invito a cena di troppo* (*Darka e gabuar*, 2008) il dottor Gurameto aveva risolto, grazie ad un misterioso convegno serale con un ufficiale nazista, una drammatica situazione. Ad Argirocastro, nel 1943, diverse persone avevano infatti rischiato la vita in

¹⁰³ KADARE Ismail, *La piramide*, Longanesi, Milano 1997.

¹⁰⁴ KADARE Ismail, *Freddi fiori d'aprile*, Longanesi, Milano 2005.

seguito all'ordine del colonnello Fritz von Schwabe, che voleva reagire ad un'imboscata con rastrellamenti e fucilazioni punitive. Il dottor Gurameto era riuscito a evitare la strage, ma come? Durante il Regime di Hoxha persino Stalin vuole conoscere i retroscena di quella strana serata. Gurameto viene dunque catturato e processato a lungo. Ad un certo punto, viene addirittura riaperta la grotta di Shanisha, un profondo antro in cui, in passato, erano stati torturati i condannati a morte.¹⁰⁵ Lì, nelle umide profondità del terreno, avviene una delle sedute più drammatiche del processo, in cui vengono prodotte prove organizzate ad arte per far cadere in contraddizione Gurameto. Il dottore, notevole rispettato di Argirocastro prima di cadere in disgrazia, è il perdente in quel caso, ma la sua razionalità, le sue arringhe difensive, lo rendono un protagonista di una ideale resistenza. Nella luce incerta della grotta Gurameto si difende strenuamente, fino alla capitolazione sotto le astute pressioni psicologiche della corte inquisitrice, ma il suo piegare il capo finale rende onore alle migliaia di prigionieri politici processati e torturati negli anni della dittatura. In *L'incidente (Aksidenti, 2010)*, spy-story balcanica ambientata nel periodo successivo alla caduta del muro di Berlino, la verità sugli ultimi giorni della coppia di amanti Bessfort Y. e Rovena rimarrà custodita in fondo al dirupo in cui è precipitato il loro taxi.¹⁰⁶ Per anni il commissario incaricato delle indagini tenta di ricostruire, seguendo il filo di testimonianze ed eventi poco chiari, i perché della loro morte, ma le prove forse decisive per la risoluzione del caso resteranno nascoste nell'abitacolo del veicolo, in fondo a una rupe scoscesa. Come unica consolazione, il commissario terrà per sé, fino a volerlo seppellire nella propria tomba, lo specchietto retrovisore dell'auto. Ancora una volta, seguendo l'impostazione di una inchiesta da parte di un protagonista della razionalità, la spiegazione di contro-ragioni e di misteri – questa volta non svelati nella loro interezza – rimane bloccata in basso, nello strapiombo oltre il ciglio della strada. Ne *La bambola* infine (*Kukulla, 2014*), romanzo fortemente autobiografico, il progressismo e l'uropeismo della coppia di protagonisti si scontra con le rigide tradizioni balcaniche incarnate dalla volontà ferrea della madre e, soprattutto, dalla vecchia casa di pietra e legno che rappresenta il richiamo dell'Albania ancestrale.¹⁰⁷ Se infatti l'io narrante ed Helena sono riusciti a evadere, anche razionalmente, dall'angustia della provincia albanese, e a incarnare valori nuovi con le loro esperienze di vita, una volta che sono costretti a fare ritorno in patria subiscono una sorta di

¹⁰⁵ KADARE Ismail, *Un invito a cena di troppo*, Longanesi, Milano 2012.

¹⁰⁶ KADARE Ismail, *L'incidente*, Longanesi, Milano 2010.

¹⁰⁷ KADARE Ismail, *La bambola*, La nave di Teseo, Milano 2017.

fascinazione e di costrizione nei confronti dell'antico. I due non si erano uniti in nozze secondo il rito tradizionale, ritenuto superfluo e superato dai tempi, ma acconsentiranno a sottostare a questo passaggio una volta venuti in contatto con la dimensione per certi aspetti premoderna della casa. Il rito si compirà nelle stanze più nascoste, e più intime, dell'arcaica costruzione, in cui la madre ha vissuto rinchiusa per decenni. Se i contatti con la Francia avevano reso vincente il modello contemporaneo della coppia, un luogo appartato, sottratto alla razionalità, fa riemergere consuetudini che erano state messe da parte perché ritenute superate dal tempo.

Questa panoramica, compiuta frettolosamente all'interno di alcune tra le principali narrazioni di Kadare, dimostrerebbe dunque la tenuta della macrofigura. Ricorre con frequenza una ossessione immaginifica del luogo segreto, celato alla vista dei più dall'oscurità o dalle profondità del terreno o degli ambienti. Si tratta di un primo sondaggio, che comunque mi riprometto di approfondire in un contesto diverso e alla luce di ulteriori confronti sia sulla bibliografia primaria che su quella secondaria, anche andando a verificare le reazioni degli specialisti. Scavati nella roccia o incastonati nel cuore di costruzioni o nicchie difficilmente accessibili, questi spazi perduti custodirebbero con notevole coerenza istinti di resistenza al potere dominante rappresentato nel testo. Sono in grado di esprimere, in maniera indiretta e coperta, le ragioni degli sconfitti, così come quelle di insospettabili dissidenti rispetto all'ideologia dei vincitori. La situazione ritorna in un numero molto alto di opere, peraltro mai in momenti periferici rispetto ai messaggi principali emanati dal romanzo in cui essa è contenuta. Un preciso meccanismo intertestuale mette in connessione testimonianze di uno stesso autore distanti tra loro più di cinquant'anni, senza che la circostanza venga coscientemente dichiarata o resa immediatamente riconoscibile al lettore. A riprova di come la grande letteratura agisca sempre in profondità, facendo leva su una stratificazione dei piani di un significante anche strutturale, vincendo la sua scommessa con il tempo grazie ai poteri trasferiti ad una parola in grado di rivelare verità forse sconosciute persino al suo autore.

2.6 La rottura con il passato: coordinate narrative radicalmente nuove

Nel maggio del 1991, in perfetta coincidenza con il crollo del regime e con i tentativi da parte del premier Ramiz Alia di mantenere in piedi un sistema che stava collassando in tutti i suoi aspetti, l'editore Livio Muci pubblicava una antologia di racconti albanesi tradotti in italiano da Fernando Cezzi. Quella data di pubblicazione può tranquillamente essere interpretata come un termine post quem: in altre parole, permise di prendere coscienza in Italia dell'esistenza di un emisfero letterario fino a quel momento rimasto sommerso, che di lì a poco tra l'altro si sarebbe trasformato in diramazioni straordinariamente complesse. Si trattava di sollevare un sipario rimasto ostinatamente chiuso per decenni, con l'intento di capire di quale portata fossero dotate le voci che provenivano da un vero e proprio altrove culturale. Questo tentativo – coraggioso anche sotto il profilo imprenditoriale, perché andava a creare dei presupposti per un mercato del quale non si conoscevano in alcun modo le potenzialità – descrive molto bene la personalità, eclettica e visionaria, di uno dei protagonisti dell'avvicinamento intellettuale tra Italia e Albania. Da oltre trent'anni Livio Muci è un punto di riferimento nel mondo della letteratura transculturale italoфона di provenienza albanese. Innumerevoli sono state le iniziative editoriali che è riuscito a lanciare prima con la Casa Editrice Argo, poi con il progetto Çabej e infine con le numerose collane della Salento Books e di Besa Editrice, ancora in piena attività. Alla sua figura di scopritore inesausto sono legati gli esordi di moltissimi autori e basterà scorrere la bibliografia di questo studio per capire quanto la sua azione, costante nel tempo, sia stata capace di lasciare il segno, dando voce ad una collettività di storici, di scrittori e di studiosi che diversamente avrebbero trovato con difficoltà una collocazione adeguata nel panorama editoriale di allora, così come in quello odierno.

Quella antologia si intitolava: *Dal paese delle aquile. Narratori albanesi contemporanei*.¹⁰⁸ Senza alcun dubbio aveva il grande pregio di restituire una fotografia degli scrittori in attività in quella Albania che stava cambiando pelle. Ma in realtà, se andiamo a vedere i nomi e soprattutto la qualità narrativa dei racconti che compongono quel libro, ci rendiamo conto che c'era ben poco di nuovo e, soprattutto, di veramente

¹⁰⁸ Aa. Vv., *Dal paese delle aquile. Narratori albanesi contemporanei*, trad. dall'albanese di Fernando Cezzi, Salento Books, Nardò (Lecce) 2017₂ (Çabej 1991).

contemporaneo. Nell'indice compaiono tra gli altri, oltre a Migjeni (morto nel 1938), Ismail Kadare, Dritëro Agolli, Diana Çuli, Sterjo Spasse e Dhimitër Xhuvani, ovvero voci che, senza lodare in maniera sperticata il Partito del Lavoro e mantenendo una propria dignità artistica, avevano comunque tutte partecipato alla vita culturale del Paese sotto Enver Hoxha, pubblicando con l'approvazione della censura vigente in quel tipo di Stato o incorrendo (Spasse e Xhuvani) in umilianti sanzioni dalle quali si erano faticosamente risollevari passando dal contrappasso della pubblica autocritica. Il focus di queste narrazioni dichiara una continuità sostanziale con il materiale tematico che era stato oggetto di indagine nel corso degli anni precedenti. Fatti storici rievocati nel dettaglio, con preferenza per il periodo della dominazione turca; dispute di carattere letterario su grandi autori del passato; i rapporti tra uomo e donna all'interno di convenzioni sociali ancora determinate dal vincolo oppressivo di vecchie leggi; il recupero di una Albania arcaica e premoderna; l'intellettuale appassionato, figura positiva che si spende per la comunità; un sostrato di mistero e di legami occulti con il mondo dei morti, che emerge inaspettato e che viene restituito attraverso particolari in senso anche freudiano perturbanti. Nessuna delle voci di *Dal paese delle aquile* si avvicina nemmeno lontanamente al vero e proprio sconvolgimento politico ed emotivo dei giorni della sua pubblicazione, durante i quali gli studenti vanno in piazza, ci si riversa in strada protestando, si invadono gli spazi franchi delle Ambasciate in attesa di una protezione e si svellono da terra simboli ormai decaduti di un Paese che di fatto non esiste già più. Quei racconti non rivelano alcuna empatia per la *contemporaneità* annunciata, quasi come categoria conoscitiva, dalla frase di posizionamento del volume. L'ansia di rinnovamento che si nasconde dietro il miraggio dell'Occidente resta volutamente estromessa da quelle opere. La disperata attesa di un lasciapassare per una terra promessa possibile è urlato da una moltitudine che rimane per ore assiepata sulla banchina del porto di Durazzo, alla ricerca del suo posto su una nave che metta un mare di distanza tra il futuro e un passato da dimenticare. E mentre in quel libro si continua a rappresentare spesso la realtà asfittica del villaggio rurale, alle prese con la sua endemica maldicenza e con i suoi riti, i giovani si trasferiscono altrove. Queste partenze sono prima di tutto simboliche, perché segnano una cesura con quel recente passato anche letterario che è al tempo stesso condanna e oblio. Dones abbandona l'Albania con notevole preveggenza nel 1988. Vorpsi si trasferisce in Italia proprio in quel 1991. Ibrahim seguirà quel percorso pochi anni più tardi, nel 1994. In questo atto di ripudio nasce la nuova letteratura transculturale italoфона di provenienza albanese. I legami con il realismo socialista e con

le sue tematiche socio-antropologiche vengono radicalmente rimossi all'origine, perché è già nata una nuova esigenza di racconto. Tutto quello che aveva caratterizzato la vita letteraria fino a quel momento viene rovesciato alla luce di paradigmi conoscitivi immediatamente calati in una temporalità allargata, europea e in alcuni aspetti già globale. Con una mossa in più di un senso *tranchant* – quella della dislocazione geografica e al tempo stesso culturale – una nuova generazione di intellettuali prende le distanze da tutto quanto era avvenuto, e si era stancamente trascinato, nei quarant'anni precedenti e si dimostra già pronta a rivisitare lucidamente quel periodo con un atteggiamento tanto raffinato quanto definitivo. La critica al Regime non viene espressa in forme drammatiche e rancorose, né diventa in quelle tre scrittrici mai un fulcro ossessivo in grado di risucchiare al suo interno ogni aspetto del racconto. Si tratta piuttosto di accenni, stilette che attraverso il filtro dell'ironia metabolizzano e relegano spesso nei confini della macchietta una serie di ritualità rappresentate come assurde e dichiarate già ampiamente decadute di fronte al tribunale dei tempi. Anche in questo aspetto vedo coerentemente omogenea la triade di figure autoriali che ho scelto per rappresentare, nella sua fase aurorale, la nascita della letteratura transculturale italoalbanese di provenienza albanese. La scelta di una lingua di adozione che subentra alla lingua madre non basta, da sola, a emergere come tratto distintivo per distinguere alcune delle opere che compongono questa particolare – e numerosa – enclave all'interno del canone italiano. È la comune dislocazione di molteplici istanze di trasformazione all'interno di un punto di vista femminile e contemporaneamente altro che rende nuovi, e a tratti eversivi, sia i significanti che gli intrecci in questo tipo di prosa. L'approdo al romanzo secondo modalità finalmente aggiornate testimonia, anche sul versante formale, il superamento di quei modelli propugnati dal Regime, dai quali invece anche un maestro della narrazione come Kadare sembra destinato a non svincolarsi, nei trent'anni successivi alla caduta di un sistema all'interno del quale era suo malgrado artisticamente cresciuto.

Dones, Vorpsi e Ibrahim, disposte in questo ordine progressivo, non sono in verità le uniche voci che in quel primo tempo della diaspora albanese cominciano a raccontare, secondo modalità espressive connesse ai principali movimenti culturali d'Europa. Vanno ricordate anche le testimonianze di Ron Kubati – trasferitosi in Italia nello stesso anno di Vorpsi – e di Leonard Guaci, migrato a Roma l'anno precedente. Su queste figure, che meritano senza dubbio un approfondimento ulteriore, c'è molto da dire. Soprattutto per

Kubati – più affine come impostazione narrativa alle esperienze di Arben Dedja e Darien Levani – sono da ricordare *M* (2002) e *Va e non torna* (2004), romanzi in cui il racconto del trasferimento in un paese straniero sembra cominciare in medias res, a fatti già avvenuti.¹⁰⁹ Il processo di autoanalisi e di rivisitazione del passato vive attraverso il flash-back, dimostrando l'incombenza di un fardello traumatico non ancora risolto. Con la tematica dell'invasione della grande città occidentale,¹¹⁰ e del conseguente rapporto con una individualità dotata di cinismo difensivo e inserita in una comunità di giovani, Kubati riesce a descrivere, spesso in presa diretta, in tutto e per tutto come un italiano, probabilmente delineando una propria scrittura dell'io e venendo dunque meno a quel presupposto della *transculturalità* che, in quanto nuovo principio ordinatore, intendevo come il vero tratto distintivo di un certo tipo di letteratura nel capitolo precedente.

Indipendentemente dalla comune provenienza geografica e dalla identica scelta dell'italiano come lingua di espressione, emerge infatti tra questi romanzi e il corpus di opere delle tre scrittrici che ho selezionato, più di una differenza. Dones Vorpsi e Ibrahim si fanno portatrici di una koinè espressiva declinata al femminile fino ad allora inedita per la letteratura proveniente da un contesto albanese. Rivelano la propria identità con una progressiva messa a fuoco del ruolo della donna nella nuova società contemporanea. In una epopea giovanile che non risparmia colpi di scena e dolori, le loro ragazze, dotate di sensibilità e di notevoli capacità introspettive che si rivelano attraverso il fatto piuttosto che attraverso il monologo o il dialogo, hanno senza dubbio implicazioni narrative consistenti. Esibiscono talvolta le qualità dei *riflettori* di James e riescono simultaneamente a sviluppare secondo modelli tradizionalmente romanzeschi quella propensione al movimento e all'azione che è, a ben guardare, il sale di ogni storia in cui si avverte come magnetica la necessità di voltare pagina. Non soltanto rompono un legame secolare con quelle che erano le consuetudini dei retaggi patriarcali albanesi, ma portano ad un livello di definizione molto alto alcune figure di donna, attuali anche e soprattutto nei paesi che le accolgono mediando loro non solo un presupposto di modernità, ma anche le storture di una società, quella tardo-capitalista, che esse non tardano a decifrare lucidamente nel segno di una critica. Nelle loro opere, più che in

¹⁰⁹ Per una lettura in parallelo dei due romanzi si veda tra l'articolo di WRIGHT Simona, *Va e non torna e M, ovvero la poetica dell'altrove e dell'altrimenti nei romanzi di Ron Kubati*, in «NEMLA Italian Studies», nn. 27-28, 2003-2004, pp. 113-133.

¹¹⁰ Kubati, in alcune scene di entrambi i romanzi, sembra aver presente le descrizioni del disegno urbano che, della città postmoderna, fa Harvey, quando parla dell'eclettismo e dello spazio malleabile. Cfr. HARVEY David, *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, Il Saggiatore, Milano 2002, pp. 90-125.

quelle di altri scrittori con un passato analogo, riescono a sovrapporre alla narrazione macrofigure ricorrenti, che vanno a definire per ognuna di esse un immaginario originale e al tempo stesso riconoscibile, evidente nella connessione tra il suo portato di significati simbolici e i relativi significanti. Infine, anche grazie a questo investimento figurale di cui si fa oggetto il messaggio, riescono pertanto a varcare un confine letterariamente molto importante sotto il profilo del giudizio di valore. Ovvero riescono a concepire, fin dagli esordi, una letteratura che riesca ad andare oltre il semplice contributo della testimonianza. Una letteratura che cioè riesca con immediatezza a rielaborare a e ricomprendere in uno sguardo più ampio il racconto di vicende tanto personali quanto dirette. Essa, seppur innegabilmente legata a circostanze autobiografiche, travalica subito la soglia della retrospettiva in prosa e la trasforma in un qualcosa di più profondo rispetto al contesto storico-biografico di partenza. Muovendo da questi presupposti, il confronto diretto, analitico e il più possibile puntuale con quei testi – circostanza che è stata ancora poco rappresentata all'interno del dibattito critico dedicato agli autori protagonisti del movimento definito molto spesso *della migrazione* – rappresenta non solo un presupposto metodologico per proporre letture inedite di quelle esperienze, ma anche un riconoscimento nei confronti di un tipo di scrittura che ha saputo dialogare mediante sguardi originali con un canone rimasto fino a quel momento legato a impostazioni tradizionali, rigidamente occidentali prima ancora che euro-centriche.

3.

In fuga da una legge arcaica.

Il valore della letteratura-documento nella narrativa

di Elvira Dones

3.1 La questione del punto di vista. Le ragazze di Dones alla finestra.

Il percorso dedicato alla narrativa italoфона transculturale di provenienza albanese non può che cominciare, con alcune distinzioni relative all'impiego della lingua albanese e al successivo approdo all'italiano, dalla figura di Elvira Dones. Dones è la prima giovane intellettuale che, assecondando un istinto e precorrendo in molti sensi i tempi, decide in circostanze rocambolesche di abbandonare l'Albania nel 1988, approfittando di un viaggio autorizzato dal Regime in Italia per motivi di lavoro. Si tratta di un richiamo biografico che troverà ampia eco nel romanzo *Senza bagagli* e che rappresenta la punta dell'iceberg di una migrazione di destini che, di lì a qualche anno, si sposterà in direzione dei Paesi dell'Occidente.

Nei sei romanzi che Dones ha scritto – un nucleo che rappresenta al momento la summa delle sue opere principali – l'uso dell'italiano matura all'interno di un percorso e non contraddistingue gli inizi della produzione. Dones infatti agli esordi scrive esclusivamente in albanese, anche nel momento in cui si trova già da anni in Svizzera, dove si è rifugiata. Ecco una ricostruzione della pubblicazione delle sue opere e delle loro prime traduzioni in Italia: *Dashuri e huaj* è del 1997 (tradotto in italiano da Alma Molla con il titolo *Senza bagagli* nel 1998); *Yjet nuk vishen keshtu* è del 2000 (tradotto in italiano da Elio Miracco con il titolo *Sole bruciato* nel 2001 e rivisto comunque anche da Dones); *Ditë e bardhë e fyer* è del 2001 (tradotto in italiano dalla stessa Dones con il titolo *Bianco giorno offeso* nel 2004); *Më pas heshtja* è del 2004 (tradotto in italiano da Rovena Troqe, con la revisione della stessa autrice, con il titolo *I mari ovunque* nel 2007). Infine, dopo un processo di avvicinamento che ha vissuto nella revisione del lavoro dei

traduttori e nella riscrittura eseguita in modalità autonome i suoi momenti determinanti,¹¹¹ Dones arriva all'italiano con gli ultimi due romanzi pubblicati, ovvero *Vergine giurata* (2007) e *Piccola guerra perfetta* (2011). In una situazione del genere dunque, ai fini dell'analisi, darò principale importanza a *Bianco giorno offeso*, *Vergine giurata* e *Piccola guerra perfetta*, perché si tratta evidentemente di opere da considerarsi italofone in senso pieno, senza però trascurare anche gli altri testi, che saranno utilizzati talvolta come controprove per la dimostrazione della presenza di costanti e di macrofigure dell'immaginario donesiano.

Il personaggio di Dones vede in maniera quasi scissa dalla coscienza, dislocata, come se a un certo punto inquadrasse sé stesso dall'alto. Le sue protagoniste – ma non solo, se si considera la situazione delle figure maschili di *Bianco giorno offeso* – sono contraddistinte da una notevole attività introspettiva. Attraverso le varie posizioni di narratore che si avvicendano, alternate anche a momenti in cui gli io narranti prendono direttamente la parola, assistiamo ad un complesso processo mentale per il quale il personaggio non vive il presente del suo luogo, ma si immagina altrove proiettandosi letteralmente oltre. Abbondano, se vogliamo attenerci ad una precisazione di natura narratologica, le visioni in presa diretta, mediante la tecnica del riflettore alla Henry James, ma in esse prevale la tendenza ad estranarsi dall'azione, per dare maggiore spazio al contrario a desideri o a rievocazioni del passato. Questo atteggiamento meditativo contraddistingue la fenomenologia di pensiero che si manifesta sia nella Hana-Mark-Hana Doda di *Vergine giurata*, sia in Rea e Nita di *Piccola guerra perfetta*, sia in Klea Borova di *Senza bagagli*. Mettiamo alcuni brevi passi a confronto in una prospettiva intertestuale:

¹¹¹ È la stessa autrice a commentare in una intervista le circostanze in cui è maturato questo passaggio: «È venuto naturale, dato che ho vissuto sedici anni e mezzo nella Svizzera italiana. Tanti testi giornalistici li avevo già scritti in italiano, ed alla traduzione dall'albanese all'italiano di un paio dei miei libri, ho dovuto mettere mano pesantemente. Un altro lo avevo tradotto io stessa, e quindi alla fine mi sono detta: tanto vale scrivere direttamente in italiano. Anche gli editori mi hanno consigliato lo stesso. Così mi avvicinai alla letteratura in italiano, alla scrittura in italiano molto naturalmente, ma anche con il grande timore di farle un qualche torto, visto che amavo e amo moltissimo questa lingua. Essendo poi la scrittura la mia unica religione, non è stato uno scherzo scrivere un romanzo direttamente in italiano. C'è da dire anche che per "Vergine Giurata", l'inizio, le prime frasi del romanzo vennero in italiano, quindi cominciai in italiano senza neanche accorgermene e per cui proseguì così». Cfr. ALUSHI Sonia, *La guerra è la conseguenza del fallimento dell'essere umano*, intervista a Elvira Dones, in «Albania News», 23 maggio 2011, [<https://www.albanianews.it/cultura/interviste/elvira-dones>] (ultimo accesso in data 24 febbraio 2021).

«Lei ha visto il mare, prima di arrivare. Blerta, la sua compagna di corso all'Università, è salita al Nord con lei. Vive in un villaggio in riva al mare, fuori Scutari. Hana ha dormito a casa sua, la notte precedente, in attesa di una corriera che la portasse fino al villaggio. Il mare era agitato, grandi onde sbuffavano in un'ira multicolore. A casa di Blerta, Hana aveva dormito profondamente. Cavalli selvaggi vagavano sulla spiaggia deserta, le lenzuola profumavano di sale marino».¹¹²

«Resta un bel po' con il naso schiacciato alla finestra. L'alba è uno spettacolo: i palazzoni grigi e il fango delle strade nobilitati dalla prima luce mattutina. Nita sonnecchia ancora. Rea apre di poco la finestra e si specchia nel vetro trovandosi di fronte occhi gonfi e capelli appiccicosi. [...] Vorrebbe spalancare le ante e cambiare l'aria della stanza, ma non può. Più tardi però si farà una doccia, succeda quel che deve succedere. Sarà una guerra breve, si ricorda le parole di Art».¹¹³

«Klea si sporse ancora di più dal parapetto del balcone. La doccia in camera tacque. Allora sentì il rombo lontano del mare, che arrivava attutito, come per non disturbare il silenzio del bosco. Lei tese di più l'orecchio, per sentire il dolce rumore delle larghe onde sulla riva verde. Le enormi labbra del Baltico si appoggiavano lievemente sui fianchi formosi della terra, come per eccitarla, sedurla per un attimo, un solo attimo».¹¹⁴

Come si vede, il desiderio di evasione è reso possibile dalla constatazione di un esterno simbolico osservato affacciandosi sul davanzale di una finestra o sporgendosi sul terrazzino di un balcone. Il personaggio che vede incontra, grazie a questa costante, la vastità naturale attraverso l'osservazione dell'ambiente circostante – una spiaggia percorsa dal vento, la luce dell'alba che illumina progressivamente i palazzi di Pristina, l'ampiezza del Mar Baltico – e in questa posizione riesce a far partire una riflessione che equivale a una liberazione. Infatti, la scena in cui personaggi femminili si ritrovano chiusi in interni angusti disagiati o maleodoranti, o comunque inadatti a garantire dignità e respiro per chi li abita, rappresenta una situazione ricorrente nel *plot* donesiano. Alla chiusura corrisponde la privazione della libertà personale, in una sorta di clima detentivo che, anche quando non è imposto dal volere altrui, finisce per limitare fortemente le aspirazioni alla vita in chi la subisce. Per questo l'avvicinarsi alla finestra, e l'elaborazione dei pensieri che successivamente ne scaturiscono, sono gesti che vengono investiti di valenze fortemente caratterizzate dalla ribellione. In quei momenti le vittime

¹¹² DONES Elvira, *Vergine giurata*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 57.

¹¹³ DONES Elvira, *Piccola guerra perfetta*, Einaudi, Torino 2010, p. 17.

¹¹⁴ DONES Elvira, *Senza bagagli*, Besa Editrice, Nardò (Lecce), 2012, p. 30.

scavalcano un confine, seppur idealmente, e riaffermano la loro individualità in un confronto a distanza con dei paradisi perduti o agognati. Nella speculazione, nel ricordo, nell'immaginazione, vengono raggiunte tappe importanti per la maturazione dei personaggi, anche quando questi, come nel caso di Andrea Garcia, desiderano soltanto mettere fine alle proprie pene quotidiane con la morte. All'oppressione fisica, esplicitata nella dimensione del chiuso, fanno da contropinta le aspirazioni e i desideri dell'altrove.

Nei passi precedentemente citati, Hana intuisce la reclusione alla quale sta per andare incontro, durante la sosta intermedia presso l'amica scutarina. Il desiderio del mare, della sua immensità che è anche promessa di avventura, verrà per lunghi anni frustrato dalla catena di montagne che cingeranno la sua nuova esistenza di uomo e il suo destino nella *kulla* di Rrnajë, bloccandone il destino. Rea – insieme alle compagne di detenzione forzata – rievoca scene anche erotiche o amoroze rese possibili solo da un'evasione mentale, mentre il corpo per istinto di sopravvivenza deve rimanere nell'appartamento, il più possibile al riparo dalla furia serba. Klea, ben prima di fuggire, avverte il richiamo di una forza misteriosa durante il suo primo viaggio all'estero,¹¹⁵ in Danimarca, mentre concretizzerà successivamente il suo desiderio di libertà in una riflessione sulle seduzioni del nuovo mondo ancora una volta concepita alla finestra, che si spalanca questa volta su Milano e su un futuro che fino a poco prima sembrava impossibile da afferrare:

«Rimase tutta la notte con gli occhi aperti, osservando attraverso il pizzo delle tendine alla finestra la notte lombarda che non voleva addormentarsi. [...] Klea spalancò la finestra per un po' d'aria. Anche l'aria era diversa da quella di Tirana».¹¹⁶

Una forza misteriosa attrae il personaggio regalando, attraverso lo scenario che dal limite della stanza si intravede, una promessa di un cambiamento esistenziale. La relazione tra la prigione e la finestra, come varco di un attraversamento anche mentale posto tra la quotidianità e un altrove spaziale, è del resto copiosamente rappresentata nel romanzo di Dones che più di tutti assegna alla detenzione fisica un valore dolorosamente simbolico.

¹¹⁵ Su questi aspetti in *Senza bagagli* cfr. RADI Lidia, *Scrittori senza frontiere: il caso di Elvira Dones*, in «Critical Multilingualism Studies», n. 6:1, 2018, pp. 74-94.

¹¹⁶ DONES Elvira, *Senza bagagli*, cit., pp. 196-197. Nel passo successivo tra l'altro, la visione del Mar Baltico in Danimarca viene rievocata esplicitamente, rendendo ancora più forte il legame – e il valore simbolico – del gesto dello sporgersi alla finestra.

In *Sole bruciato* le aspirazioni del gruppo di ragazze albanesi rese schiave e costrette a vendere il proprio corpo per conto di altri sono sempre collocate oltre, espresse attraverso una fugace visione o una rimembranza che riportano alla serenità familiare perduta. La dialettica geografica tra Italia e Albania non viene mai espressa con chiarezza. I sintagmi del mondo di partenza, il *Laggiù*, e quello di arrivo e di reclusione, il *Lassù*, lasciano comunque intravedere un bivio in cui si trovano polarizzati momenti passati e lo squallore del presente.

«Quando gli aguzzini tornano, sono passati tre giorni. L'appartamento non puzza più. Soraia voleva aprire la finestra per cambiare l'aria, ma era impossibile - la finestra ha l'inferriata. Impossibile buttarsi da lì. Ha vagato lungo le due stanze, ma non esiste balcone. La porta è imbottita di gommapiuma e prenderla a pugni non serve a niente. Non ha pianto, non è riuscita a piangere. L'unica forma di vita che si è preoccupata per lei è il suo cuore. Il suo cuore è come una mamma. Le ha baciato le piaghe, come fosse labbra. L'ha sfiorata come fosse mano».¹¹⁷

Soraia cerca di farsi forza, di mantenere un decoro nell'ambiente in cui è costretta a vivere, tornando con le immagini alla mamma che è separata da lei, lontana, soprattutto ignara della fine che è toccata in sorte alla figlia. Stesso temporaneo conforto, e stesso impellente bisogno di ricambio d'aria, sempre attraverso il varco offerto sul cielo dalla finestra della sua prigione, lo cerca Milica, la cui visione deformata racconta il suo stato d'animo:

«Escono gli ultimi due. Milica li segue con la coda dell'occhio. Li spia dalla tenda trasparente della finestra, facendo attenzione a non muoverla con il respiro. Quelli hanno occhi anche dietro la testa. Quattro montano in macchina, gli altri due si allontanano a piedi. Lei corre a chiudere la porta. Vagola un po' per la casa, si sgranchisce le ossa, fa un po' di ginnastica, torsioni su dorso e bacino. Apre tutte le finestre per cambiare l'aria. Si accarezza da sola e da sola si loda: brava Milica, sei stata brava. Quindi si sistema in poltrona e osserva il lembo di cielo che si vede dalla finestra. Il cielo ha il volto arrossato, sembra ubriaco. Cosa ti è capitato, cielo? Lui non risponde. Il rimbombo della strada sale aggressivo dal grembo della terra contro il cielo».¹¹⁸

¹¹⁷ DONES Elvira, *Sole bruciato*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 27.

¹¹⁸ DONES Elvira, *Sole bruciato*, cit., p. 92.

È la voce postuma della povera Leila, recuperata attraverso le pagine del diario scritto prima di venire uccisa, che ribadisce questo legame sotterraneo tra lo sguardo gettato oltre la finestra e una proiezione mentale consolatoria che arriva a perdersi nella contemplazione del cielo. L'atto dell'immaginazione – in questo caso esercitato nell'antropomorfizzazione di una stella – fa sentire meno soli e restituisce dignità umana, temporaneamente negando il vincolo della reclusione:

«Ho fatto due camicette e due paia di pantaloni per Bled, una gonna per la mamma e una tunica per la stella che tutte le notti vedo dalla finestra. Se solo potessi passare accanto a lei per provarle la tunica e vedere come le sta, se le sta bene o se c'è da fare qualche modifica. Non so come esprimerle la riconoscenza per la compagnia che mi tiene ogni notte. Mi immagino meno sola quando questa stella è in cielo e mi guarda silenziosa. Così le ho cucito questa tunica, anche perché non riuscirò mai a conoscerla da vicino e regalargliela».¹¹⁹

Tra l'altro, nel tentativo di rivestire una stella, in un gesto di premura materno, le parole di Leila gettano un ponte verso il significato simbolico racchiuso dal titolo del romanzo nella sua versione albanese, ovvero *Le stelle non vestono così, Yjet nuk vishen keshtu*. Molte volte attraverso l'appellativo antifrastico di *stella*, con cui spesso i carcerieri si rivolgono ironicamente a queste ragazze mentre vengono compiute ai loro danni azioni degradanti, viene misurata la drammatica distanza tra l'ipocrisia del linguaggio e la nuda oscenità della possessione sessuale. L'aspirazione al sogno, che aveva spinto la loro gioventù in Italia, mostra nello squallore il vero volto della realtà. Anche per chi è quasi fuori dall'incubo, la ricerca di una evasione dalla costrizione del chiuso non può che restituire immagini che comunicano soltanto spaesamento ed estraneità:

«Alla fine Suela si sente svuotata. Osserva di nuovo la strada oltre il vetro della finestra. Un gruppo di seguaci di Hare Krishna transita sul marciapiede di fronte. Suela riesce a distinguere solo l'arancione dei loro indumenti. Un attimo dopo scompaiono sotto la finestra, come se non

¹¹⁹ DONES Elvira, *Sole bruciato*, cit., p. 232.

fossero mai esistiti. Le forze dell'ordine la ringraziano e le dicono che avranno ancora bisogno di lei. Deve restare a disposizione della giustizia». ¹²⁰

Un'ultima occorrenza – a testimonianza della coerenza della serie intertestuale di passi che mettono al centro il personaggio femminile di Dones alla finestra unitamente al conseguente flusso di pensieri che dalla stessa situazione scaturisce – è tratta dal romanzo *I mari ovunque*. Lì la chiusura di un cerchio del dolore, divenuto insostenibile nei ricordi della protagonista Andrea, pone in correlazione una scena infantile osservata con stupore con quella in cui il personaggio, affacciandosi su una natura prima lussureggiante e poi ventosa, prende definitivamente la drammatica decisione di togliersi la vita. ¹²¹ Da piccola, ai tempi della dittatura di Videla, Andrea Garcia non aveva potuto non assistere alla cattura del padre, che in seguito non riuscirà più a riabbracciare. Quelle immagini violente la segnano e le provocano profondi squilibri psichici, una stanchezza interiore senza ritorno.

«Lei ora non si ricordava come l'aveva descritto. Ma rammentava chiaramente ciò che era successo dentro casa: cinque uomini che spingevano suo padre coi calci dei fucili e lo picchiavano con scarpe militari anche se erano in abiti civili. Lei bambina era vicina alla finestra, loro pestavano Ezequiel, sulla sua camicia era sbocciato un fiore insanguinato largo quanto le spalle, e lì, in quel momento, l'avevano incappucciato». ¹²²

Da quel momento il destino di Andrea sembra ruotare soltanto attorno al vortice della perdita, che finirà per risucchiarla. Quella scena la determina intimamente e ne scrive già la fine. Non bastano la presenza del compagno Eric e i consigli di alcune amiche che, pur avendo vissuto esperienze analoghe, hanno saputo superare il trauma. Spalancando la finestra della propria prigione esistenziale, l'unico sogno per lei possibile diventerà quello dell'annientamento.

¹²⁰ DONES Elvira, *Sole bruciato*, cit., p. 266.

¹²¹ DONES Elvira, *I mari ovunque*, Interlinea, Novara 2007, p. 95. In questa scena cominciano a maturare i propositi di suicidio di Andrea, che saranno poi riformulati in maniera più chiara, sempre alla finestra, in un passo successivo del romanzo (p. 115).

¹²² DONES Evira, *I mari ovunque*, cit., p. 57.

3.2 La ricostruzione dell'identità sessuale.

Una delle prospettive critiche maggiormente percorse per la lettura dei testi di Dones è stata, in bibliografia, quella del corpo e della definizione di una nuova identità sessuale nelle sue protagoniste.¹²³ Senza dubbio in Dones questo tema costituisce un nodo particolarmente consistente, in cui si trovano a confluire simultaneamente le determinazioni del retaggio culturale albanese e balcanico – dal quale molte delle sue eroine provengono – e le nuove seduzioni, incarnate da un tipo di società occidentale più libera, più predisposta alla celebrazione aproblematica della sessualità. Il romanzo che più mette al centro il tema è senza alcun dubbio *Vergine giurata*. In quella storia – che ha aspirazioni anche etnografiche e in qualche modo documentaristiche circa una norma contenuta nel Kanun – si ricostruiscono le circostanze psicologiche in cui matura un primo passaggio da donna a uomo da parte della protagonista Hana, assieme al successivo ritorno, dopo ben quattordici anni, ad una identità pienamente femminile. Hana, come previsto dal diritto consuetudinario che nelle regioni del nord dell'Albania rappresenta la legge, diventa *burrnesh*, ovvero vergine in seguito ad un giuramento consapevole. Hana si trasforma cioè in Mark, acquisisce privilegi e oneri virili dopo la scomparsa di un lignaggio maschile all'interno della famiglia. Rinuncia radicalmente alla sua femminilità, comincia a vestire pantaloni lunghi, fuma e beve alcol in presenza di altre persone senza che ciò costituisca uno scandalo, visto che la comunità la equipara ormai in tutto e per tutto ad un uomo.

L'idea che un codice tanto arcaico, peraltro tribale e crudele nelle sue principali formulazioni,¹²⁴ consentisse alle donne non solo di rinunciare alla procreazione ma anche di diventare socialmente uomini, permettendo loro di conquistare un ruolo tendenzialmente paritario a quello del maschio dominante, può racchiudere in sé un principio per certi aspetti quasi rivoluzionario. La società tradizionale albanese, specialmente nelle terre del nord in cui è ambientata una parte di *Vergine giurata* e in quel tipo di diritto, era una società da secoli patrilineare, fondata su un concetto

¹²³ Cfr. ad esempio, tra gli altri, CAMILOTTI Silvia, *Piccola guerra perfetta di Elvira Dones: le donne tra centralità ed emarginazione*, in Aa. Vv., *Attraverso i confini del genere*, Atti del Convegno tenutosi alla Facoltà di Sociologia di Trento, 23-24 febbraio 2012, a cura di BELLE Elisa, POGGIO Barbara e SELMI Giulia, pp. 513-526 e KARP Karol, *Cultura e viaggio. Vergine giurata di Elvira Dones*, in «Echo des études romanes», n. XI, 2015, pp. 147-157.

¹²⁴ Si può ritrovare riprodotto per intero quel codice in questa recente pubblicazione: *Il Kanun di Lek Dukagjini. Le basi morali e giuridiche della società albanese*, a cura di MARTUCCI Donato, Besa, Nardò (Lecce) 2021.

patriarcale di famiglia, in cui il capo deteneva ogni responsabilità. Una sorta di dominus feudale con pieni poteri, che amministrava i beni e prendeva decisioni, assoggettando le figure femminili ad una esclusiva funzione servile e riproduttiva. Hana incarna in qualche modo una prima ribellione nella scelta del passaggio di genere. I suoi tratti caratteriali, che emergono a Tirana in alcuni episodi precedenti la decisione maturata in seguito alla morte dello zio Gjergj Doda, ne fanno già una figura perfettamente calata in quel misto di ostinazione, chiusura e caparbia che sembrano essere gli archetipi comuni del comportamento montanaro di quelle zone. Un comportamento determinato da una volontà ferrea e allo stesso tempo segnalato come bizzarro, al limite dell'anomalia. C'è nel romanzo una singolare circostanza che riguarda gli animali e che sembrerebbe autorizzare a istituire una relazione piuttosto netta tra la scelta di Hana, contro natura, e alcune deviazioni rinvenute nelle singolari abitudini di vitelli, cani e caproni. Nelle scene rurali della kulla di Rrnajë, gli atteggiamenti assunti dalle bestie sono quasi sempre segnati dall'innaturalità. Un vitello che imita a suo modo il canto del gallo alle tre del mattino; un cane che si accoppia rumorosamente con le pecore; un caprone ottuso che gira in tondo senza senso e che orina sulle scarpe dei suoi padroni.¹²⁵ Sono tutti dettagli che fanno pensare a Rrnajë non soltanto come a un luogo in cui la ragione trova uno strano diritto di residenza, ma anche come ad un microcosmo in cui la logica del quotidiano risulta fuori controllo.

Ciò nonostante, l'opzione del giuramento alla verginità in cambio del diritto di vivere come uomo permette ad Hana, nella sua seconda vita, di sfuggire alla gestione maschile a cui sarebbe stata destinata dopo la morte di Gjergj. Hana, dichiarandosi pubblicamente *burrnesh*, guadagna uno status sociale in cui le viene riconosciuto il permesso di condividere gli spazi con gli altri membri del clan, assieme a quello di detenere e all'evenienza usare un'arma. Assolvendo in toto alle funzioni del capo famiglia, il suo sacrificio le garantisce la contropartita dell'autonomia e del rispetto. Il suo avvenire, senza quella scelta, sarebbe stato senza scampo l'assoggettazione ad un altro maschio. Hana dunque paga il suo prezzo consapevolmente, pur di non sottostare ad un giogo che l'avrebbe annientata. Si tratta di una modernità di vedute che rende simili i personaggi femminili della stirpe dei Doda. Una volta arrivata negli Stati Uniti, in quella fase di evoluzione che rappresenterà la sua terza vita, Hana conversa con la cugina Lila, che la ospita con generosità cercando di guidare in lei un percorso di riconversione della propria

¹²⁵ DONES Elvira, *Vergine giurata*, cit., rispettivamente pp. 36, 61 e 107.

immagine fisica verso modelli consoni alla contemporaneità occidentale. Le due donne parlano spesso della figlia adolescente di Lila, Jonida, mentre sta crescendo sotto i loro occhi dimostrando scaltrezza e una visione sulle cose straordinariamente aperta. In uno di questi dialoghi, un commento riporta entrambe per un attimo sulle anguste montagne di Rrnajë, in Albania:

«Un giorno aveva chiesto a Lila cosa ne sarebbe stato di Jonida, se fosse cresciuta sui monti. Lila aveva risposto senza esitare che sua figlia si sarebbe cacciata nei guai. Non avrebbe mai accettato quella mentalità rigida e l'asfissiante controllo sociale, men che meno di sottomettersi a un uomo. “ Somiglia a te, Hana”, aveva concluso». ¹²⁶

La consanguineità tra Hana e Jonida, pur separate da una generazione e da esperienze radicalmente differenti, viene misurata dalla comune predisposizione ad una sana ribellione alla società e al controllo del maschio.

Nel romanzo un altro ambito psicologico femminile accuratamente descritto per Hana è quello per il quale, gradualmente e senza fretta, la ragazza arriverà a riappropriarsi della propria corporalità. Una volta calatasi nella temporalità di Rockville, nello stato di Washington, assistiamo ad una serie di piccoli riti di passaggio che riconducono Hana nel dominio degli istinti e delle pulsioni sessuali. Il passo da compiere è talmente ampio che Hana, come un vero refrain, non fa che chiedere tempo; oppone cioè delle dilazioni quasi implorando che la sua natura, rimasta nascosta per anni, riaffiori con le dovute precauzioni. Attraverso atti di timido autoerotismo e attraverso il momento decisivo del confronto con la superficie riflettente dello specchio – che Hana-Mark non possedeva nella kulla di Rrnajë – il personaggio ritorna donna, scoprendo meccanismi di reazione in una fisicità finalmente connessa con il desiderio. I tentativi falliti nel provocarsi piacere mostrano, specie nella fase iniziale, quanto il distacco dal contatto con i propri organi sessuali, avvenuto negli anni della simulata virilità, abbia causato ferite psichiche profonde. ¹²⁷ Anche per questo, una delle ultime frasi del romanzo è stata considerata una sorta di manifesto transgender, specialmente nella ricezione del film che è stato tratto ¹²⁸

¹²⁶ DONES Elvira, *Vergine giurata*, cit., p. 185.

¹²⁷ DONES Elvira, *Vergine giurata*, cit., p. 136-137 e p. 183.

¹²⁸ Nel 2015 è uscito nelle sale cinematografiche *Vergine giurata*, un film il cui soggetto, di Elvira Dones, è stato sceneggiato e diretto in regia da Laura Bispuri, con Alba Rohrwacher nel ruolo della protagonista. La pellicola si

dalla storia di Dones: «Ha sentito il proprio corpo reagire, lo ha sentito pulsare. “ Benvenuto in me, cretino d’un corpo”, dice a voce alta». ¹²⁹

Hana non è l’unico personaggio in cui, in Dones, un trasferimento fisico in direzione di un mondo diverso regala una più completa consapevolezza sul corpo e su una conseguente nuova sessualità. Pensiamo alla fuoriuscita di Klea Borova in *Senza bagagli*. Klea trova a Milano, in pochi drammatici minuti, la forza di scappare, di reagire ad uno stato di cose divenuto insostenibile. In seguito, durante il primo soggiorno con la persona che l’ha aiutata materialmente a fuggire, vivrà intensi momenti erotici, liberandosi di alcune sovrastrutture che inevitabilmente l’avevano oppressa e determinata in Albania. Grazie all’incontro con Yves la sua emancipazione sessuale ha luogo, nel segno di una sfera semantica che viene descritta attraverso i termini del risveglio. ¹³⁰ Anche Blanca, in *Bianco giorno offeso*, riesce a ritrovare in Ilir un compagno in grado di ricucire, almeno in parte, ferite dolorose attraverso una ritualità intima, secondo una compensazione ristoratrice che può avvenire soltanto a migliaia di chilometri di distanza dalla Colombia. ¹³¹ In modalità analoghe, la parentesi di calma regalata da Eric ad Andrea, nei momenti in cui la donna riesce a vivere se stessa all’esterno del centro medico in cui cura la cronica depressione dalla quale è afflitta, trasferisce alla ragazza argentina una temporanea sicurezza grazie alla quale godere della propria giovinezza. ¹³²

In questi casi è evidente un investimento simbolico sulla dimensione dell’atto sessuale, che non risulta mai naturale nelle condizioni di partenza dei personaggi e che matura al contrario all’interno di un percorso di scoperta e di riappropriazione del corpo. Il sesso è una realizzazione personale frutto di uno spostamento. Può essere concepito e avvenire soltanto al di fuori della situazione-prigione che determina, in una prima fase delle narrazioni di Dones, il personaggio-faro attraverso gli occhi del quale il lettore vede scorrere la storia. Se il personaggio è chiuso, egli non riesce ad esprimere sé stesso in una problematica celebrazione della propria fisicità. Quando incontra lo spazio eversivo e alternativo dell’altrove, ha al contrario finalmente una chance per poter accedere anche

è accattivata subito le simpatie del mondo LGBT, autorizzandone letture poste ben oltre il contesto socio-antropologico albanese in cui la storia era stata originariamente scritta. Sul passaggio dal romanzo al film cfr. MINORI Viviana, *La memoria culturale albanese nella scrittura migrante: Vergine giurata, dal romanzo al film*, in «El Ghibli, Rivista di Letteratura della Migrazione», 13 ottobre 2017 [<http://www.el-ghibli.org/vergine-giurata/>] (ultimo accesso in data 29 aprile 2021).

¹²⁹ DONES Elvira, *Vergine giurata*, cit., p. 204.

¹³⁰ DONES Elvira, *Senza bagagli*, cit., pp. 205 e 219.

¹³¹ DONES Elvira, *Bianco giorno offeso*, Interlinea, Novara 2004, pp. 72-73.

¹³² DONES Elvira, *I mari ovunque*, cit., pp. 34-35 e p. 99.

a quella componente del proprio essere. A riprova di questo, nelle situazioni bloccate e oppressive in cui gruppi di personaggi, coartati nella volontà, si ritrovano a convivere in ambienti angusti, il sesso viene vissuto soltanto come ricordo o come violazione di sé. Se in *Piccola guerra perfetta* infatti sia Rea che Nita, nel periodo della loro reclusione forzata in un palazzo di Pristina, ripensano entrambe con rimpianto alla sfera erotica come possibilità che con i rispettivi compagni non si è potuta concretizzare, a causa dell'intensificarsi del conflitto etnico,¹³³ le *stelle* abbandonate di *Sole bruciato* portano tutte dolorosamente sulla pelle la devastazione dell'abuso. Proprio là dove il sesso è una pratica quotidiana e ipertrofica, questo diventa orrore, sopraffazione intollerabile, nello stretto degli abitacoli delle auto e nelle squallide camere in cui le ragazze sono costrette a prostituirsi, incapaci, a seguito di traumi tanto profondi, di ritrovare un equilibrio anche quando alcune circostanze porranno fine all'incubo.¹³⁴

Senza dubbio innegabili presupposti di natura femminista sono inclusi in questa costante. Ma non deve prevalere la tentazione di ridurre tutto il discorso a questa prospettiva, forzando gli intenti dell'autrice e successivamente polarizzandone il sistema dei personaggi. Nella denuncia di condizioni talvolta inaccettabili per il mondo civile, la particolare natura del femminismo di Dones, là dove di femminismo si possa parlare, coincide con il disvelamento delle condizioni della donna nella cultura balcanica, che ha iniziato in tempi relativamente recenti un percorso di ripensamento e di trasformazione in questo senso. La sensibilità verso queste controverse condizioni si trasforma, mi sembra, più in racconto che in battaglia ideologica, e in alcun modo proietta sul genere maschile una luce necessariamente negativa.¹³⁵ Ancora un volta, l'insieme dei valori e dei disvalori secondo cui leggere il testo trova una sua compiuta collocazione nell'opera stessa, negli equilibri che la sorreggono per dare forma all'idea di narrazione ad essa sottesa.

¹³³ DONES Elvira, *Piccola guerra perfetta*, cit. Per Rea pp. 12-14 e p. 58; per Nita p. 130.

¹³⁴ DONES Elvira, *Sole bruciato*, cit., pp. 283-287 per i motivi dell'abbandono di Mauro da parte di Suela.

¹³⁵ Dice la stessa Dones a riguardo: «Sarebbe un onore essere femministe. Non dimentichiamoci che il femminismo in Europa ha portato le donne ad avere i diritti di cui godono oggi. La strada da fare verso la parità, anche per le donne occidentali, è ancora lunga e figuriamoci dunque per noi donne del sud-est balcanico, del sud-est europeo. Scherziamo? Io non mi sono mai considerata una femminista semplicemente perché non ho avuto modo di fare parte di un gruppo del movimento femminista, ma ho guardato sempre con uno sguardo estremamente attento la condizione femminile sia in Albania sia nelle altre parti del mondo in cui vado, lavoro e metto mano. [...] Soprattutto nelle nostre terre, ben vengano le donne che in maniera intelligente e non da trincea, chiedono e ottengono i loro diritti e il rispetto che loro spetta. Di certo, non condivido e non mi piace affatto il femminismo troppo ideologico, quello che indica l'uomo come il genere cattivo, il genere da combattere cercando in questo modo di dividere il mondo in due gruppi». Cfr. ALUSHI Sonia, *La guerra è la conseguenza del fallimento dell'essere umano*, cit.

3.3 Il romanzo come documento

La posizione prevalente scelta da Dones per produrre narrazione è quella di ricavare all'interno di un fatto di rilevanza storica o storico-antropologica uno spazio privato per i suoi personaggi. Preliminare alla creazione del racconto, Dones prevede spesso una fase di documentazione in cui raccogliere spunti e dati concreti da rielaborare poi in una cornice di finzione. Il rapporto tra il fatto reale e testimoniale e quello narrativo è cioè piuttosto stretto. Concorre in una simile visione della letteratura il valore dell'impegno sotto il profilo sociale, secondo un ideale *engagée* che sembra provenire da decenni diversi e di cui, forse, oggi si avverte la mancanza. Commentando la prefazione di Roberto Saviano a *Piccola guerra perfetta*, Dones ha modo di sottolineare in una intervista:

«Credo che ci accomuni un certo tipo di letteratura impegnata, una visione della letteratura in funzione della società, in funzione di quello che succede, in funzione all'investigazione sulle nostre terre complesse. La sua Italia, la sua Napoli. La mia Albania, la mia Tirana, i miei Balcani. L'orrore e la bellezza dei Balcani, come l'orrore e la bellezza di Napoli, del sud Italia, dell'Italia stessa».¹³⁶

La letteratura dunque come gesto prima di tutto concepito in favore di un significato e in favore di una comunità; un messaggio in cui concentrare capacità di analisi e di studio del presente convogliandole verso una lettura consapevole di fenomeni contemporanei, svoltisi cioè nella diretta immediatezza dei tempi in cui poi sarà ambientata la narrazione. In ogni romanzo di Dones è implicata una trasfigurazione di eventi dalla notevole portata storica o documentaristica: gli ultimi anni della dittatura comunista in Albania e la caduta del regime di Hoxha (*Senza bagagli*); la tratta delle schiave del sesso arrivate dai paesi dell'Est sul finire degli anni Novanta in Italia (*Sole bruciato*); il fenomeno delle *burrneshe* nell'Albania del nord (*Vergine giurata*); il conflitto etnico nelle terre del Kosovo (*Piccola guerra perfetta*). Anche là dove questa attenzione sembra perdere di vigore, agiscono sullo sfondo i traumi sudamericani della terribile dittatura di Videla in

¹³⁶ Cfr. ALUSHI Sonia, *La guerra è la conseguenza del fallimento dell'essere umano*, cit.

Argentina (*I mari ovunque*) e le atrocità della guerriglia tra le forze regolari e le FARC in Colombia (*Bianco giorno offeso*). C'è nelle trame di Dones una tensione che tradisce talvolta la volontà di riportare, attraverso il registro della cronaca, i fatti all'interno di un resoconto ordinato, in cui nomi reali e date abbiano funzione imprescindibile di supporto. La circostanza non deve stupire, visto che la seconda anima della scrittrice la vede proiettata nelle vesti di giornalista, avendo lei lavorato, fin da giovanissima, in redazioni e testate televisive. In quei contesti l'avvenimento viene recepito, compreso, smontato nei suoi aspetti generici e rimontato seguendo il filo di una sequenza che riesca a trasferirne all'esterno i suoi momenti essenziali. È, in qualche modo, la logica del documentario, che Dones conosce molto bene, per averne lei realizzati diversi.

Nella sua attività giornalistica Dones ha infatti girato, montato e prodotto una serie piuttosto ampia di lungometraggi dal carattere divulgativo e informativo, dedicati a temi di stretta attualità. Ne ricordo alcuni tra i principali: *Cercando Brunilda* (2003, con Mohammed Soudani), una indagine dolorosa incentrata sul traffico delle ragazze costrette a prostituirsi tra l'Albania e l'Italia. Prodotto e trasmesso dalla Radiotelevisione della Svizzera Italiana, questo documentario è stato nominato con giusto merito alla selezione finale del *Premio Ilaria Alpi* nell'anno 2004. Troviamo poi *I Ngujuar (Inchiodato)*, realizzato nel 2004 con Fulvio Mariani e incentrato sulle pratiche della vendetta di ispirazione kanunica nell'Albania del profondo nord. Prodotto e distribuito dalla Radiotelevisione Svizzera di lingua italiana e vincitore del FIPA d'Argent nella sezione "Grands Reportages et faits de société" al *Festival International de Programmes Audiovisuels* (FIPA, Biarritz, Francia 2005), questo straordinario viaggio alla volta di un'Albania arcaica e premoderna è stato anche menzionato come miglior reportage al *Premio internazionale del documentario e del reportage mediterraneo* (Siracusa, 2005) e trasmesso dalla Radio Televisione Italiana sul Terzo canale. Successivamente viene girato il fortunato *Vergini giurate*, nell'anno 2006, coprodotto da RSI e dalla Dones Media. Il documentario vince il primo premio come miglior docu-video al *Baltimore Women's Film Festival* del 2007 e continua ad approfondire il profilo antropologico delle popolazioni, per certi versi ancora suddivise in clan, dell'Albania del nord. Ultima citazione, relativa sempre al lavoro di Dones dietro la videocamera, è il commovente *Non ammazzate mio padre*, del 2010, distribuito in Nord America dalla Filmmakers Library e coprodotto da RSI e dalla Dones Media. Questa volta ci spostiamo nel Texas: Dones raccoglie con un ritmo incalzante le testimonianze dei parenti più stretti dei condannati

alla pena di morte. Il lavoro verrà premiato alla selezione ufficiale del *San Antonio Film Festival* nel 2011 e al *Prison Reform Film Festival* di Houston sempre in quello stesso anno.

Questo elenco, che credo renda merito alla costanza e alla qualità di un lavoro parallelo rispetto alla narrazione sulla pagina in *Dones*, serve da premessa – come si può evincere dai temi trattati – e costituisce una sorta di studio preparatorio assolutamente contiguo alla scrittura. Alcuni romanzi nascono, come è evidente, in prossimità delle ricerche effettuate per la realizzazione dei documentari e ne rappresentano, in una relazione biunivoca, i volti complementari. La necessità di trovare un forte appiglio testimoniale desunto dalla cronaca manifesta una esigenza di verità. Un ideale che potrebbe essere definito *della notizia*, in cui un elemento del *plot*, spurio e per volontà della voce di narratore sempre contaminato con la dimensione del reportage, non assolve mai da solo alle funzioni del racconto ma riceve supporto da circostanze verificabili perché realmente accadute. Leggiamo alcuni passi:

«"La Repubblica" del 6 maggio scriveva che Ramiz Alia, in un discorso tenuto nella città di Korça il Primo Maggio in occasione della festa dei lavoratori, aveva dichiarato che nell'immediato futuro il popolo albanese avrebbe goduto di una più grande libertà di parola e di opinione ...». ¹³⁷

«Un giornalista italiano di nome Antonio Russo, rimasto a Pristina e creduto morto, è sbucato vivo su un treno di profughi in fuga verso il confine macedone». ¹³⁸

«Rea vorrebbe incontrare suo padre. Lo chiederebbe a lui che cosa ci faceva Rugova davanti alle telecamere serbe. La vista del loro leader intrappolato in quella stanza con l'acerrimo nemico ha provocato in lei conati di rabbia. Rugova aveva al collo la sua proverbiale sciarpa, il suo unico vezzo, una sciarpa di seta indossata sopra la cravatta». ¹³⁹

Nelle tre citazioni, avvenimenti e figure di risonanza internazionale vengono inseriti nel racconto e gli attribuiscono con autorevolezza un irrinunciabile presupposto di realtà. I gangli della trama si allargano, e fanno posto alla veridicità del resoconto. L'ipotesto è il

¹³⁷ DONES Elvira, *Senza bagagli*, cit., p. 249.

¹³⁸ DONES Elvira, *Piccola guerra perfetta*, cit., p. 53.

¹³⁹ DONES Elvira, *Piccola guerra perfetta*, cit., p. 57.

documento, che esibisce nomi, date e luoghi reali, contestualizzando con precisione lo sviluppo degli altri eventi di natura finzionale. Questo desiderio di oggettività storica non inficia certo la validità della macchina romanzesca, anche se talvolta avvicina questo tipo di narrazione ad una forma ibrida, come dire, non perfettamente letteraria, dalla quale Dones sembra voler infatti prendere le distanze nei ringraziamenti posti in calce a *Piccola guerra perfetta*:

«Questo è un romanzo, non un saggio storico, e l'unica responsabile delle commistioni tra avvenimenti reali e libertà romanzesche è ovviamente l'autrice».¹⁴⁰

Poi però, appena poco più sotto, la stessa Dones elenca con la dovizia propria della studiosa una lista incredibilmente particolareggiata di fonti consultate e di nomi intervistati che hanno costituito la sinopia alla narrazione dedicata ai traumi del conflitto etnico tra kosovari e serbi. Il valore della letteratura-documento, in alcuni momenti della produzione donesiana, sembra essere difficilmente separabile dalla capacità di generare storia, tanto da diventare voluta cifra stilistica.

E, del resto, una ricaduta di questa impostazione, secondo la quale la realtà deve essere munita di un numero sufficiente di prove e avere alle spalle un'indagine per venire rappresentata con spirito oggettivo, la ritroviamo nelle modalità in cui la materia narrativa viene organizzata in alcuni dei romanzi successivi a *Senza bagagli*. Fin da *Sole bruciato*, assistiamo alla destrutturazione della fabula, che viene disposta senza che siano rigorosamente rispettati nessi di causa-effetto e senza che si tenga troppo conto della linearità temporale. Lo smontaggio e il rimontaggio, in questa dimensione, spaziano dal presente al passato e inseriscono pagine di giornale o di diario, rendendo possibile l'avvicendamento di una serie piuttosto ampia di punti di vista. Alle molte ragazze che rappresentano, attraverso i loro frammenti, la dolente coralità delle *stelle* costrette alla prostituzione fanno da controprova, in *Piccola guerra perfetta*, i capitoli alternativamente incentrati sulle tre donne rimaste bloccate nel palazzo di Pristina. Nella struttura del romanzo inoltre fungono da *variatio* le parti dedicate alle altre figure geograficamente esterne (Arlind, Ajkana), raccontate mentre tentano di mettersi con

¹⁴⁰ DONES Elvira, *Piccola guerra perfetta*, cit., p. 165.

apprensione in contatto con i loro affetti tramite il telefono. In *Bianco giorno offeso* la focalizzazione attraverso Mark, allo stesso modo anche se su un numero di personaggi questa volta inferiore, perché ritagliato sulle necessità di un dramma alto borghese contemporaneo, lascia spazio a corrente alternata alla visione ora in possesso di Blanca ora di Ilir, mentre per la Klea di *Senza bagagli*, per Hana di *Vergine giurata* e per Andrea Garcia di *I mari ovunque* la detenzione di un punto di vista omodiegetico, contrappuntato con minor frequenza dalla voce del narratore, rappresenta una più stabile situazione di riferimento. Dones spinge avanti la narrazione attraverso la somma di unità testuali piuttosto brevi, che occupano poche pagine. Si tratta di segmenti a volte irrelati, che introducono sempre un contributo altro, specie nei romanzi a carattere più spiccatamente corale. È come se a un certo punto, nelle narrazioni che nascono da precise inchieste, lei stessa avesse bisogno di esibire il più alto numero possibile di prove, di far affiorare in superficie un numero crescente di apporti testimoniali che riescano a dare voce alle risultanze emerse in seguito a minuziose ricerche. Il risultato di questa scelta, che nasce con buona probabilità da una forma mentis appunto documentaristica, influenzata dalle esigenze di montaggio sperimentate nella post-produzione video, è quello di mantenere alto il ritmo dei cambi di scena e di imprimere un dinamismo di racconto concepito a vantaggio tanto di una verità plurale quanto del lettore.

3.4 Adagio con *spleen*. Schubert e la ricerca della colonna sonora.

Il rapporto instaurato da alcuni protagonisti di Dones con la musica colta è meritevole di approfondimento. Specialmente in due romanzi, *Senza bagagli* e *Bianco giorno offeso*, le relazioni che intercorrono tra Klea Borova e Max Baumann da una parte e alcuni ascolti per lo più di carattere sinfonico o cameristico dall'altra, risultano rivelatrici di una precisa natura sentimentale e psicologica del personaggio donesiano, specie nel momento in cui egli palesa il disagio del proprio sradicamento.

Secondo un utilizzo del brano decontestualizzato e ripetuto, sia Klea che Max sembrano assecondare quella tendenza alla feticizzazione di cui parla Adorno in *Dissonanze*, quando riflette su alcune pratiche di fruizione della musica indotte dai nuovi mezzi di

riproduzione tecnologica.¹⁴¹ Qui non interessa adottare la prospettiva, marxista e in parte apocalittica, del cattivo uso della musica da parte del pubblico contemporaneo ad Adorno, né mi preme stabilire la competenza musicale di Klea o di Max. Mi interessa al contrario moltissimo la loro discoteca di vinili e, più avanti, la loro collezione di CD, perché in essa ritornano costanti che raccontano qualcosa di molto particolare sui meccanismi del loro ethos narrativo. Quando Klea, nella sua casa a Tirana, in una sera di pioggia rimette da capo più volte il secondo tempo del *Concerto numero 5 per Pianoforte e Orchestra* di Beethoven, *L'imperatore*, al disfattismo regressivo di Adorno si potrebbe opporre una visione dell'attualità più fiduciosa nei confronti delle conquiste del genere umano, che è poi quella di Benjamin: «Moltiplicando la riproduzione, la tecnica pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni e portano inoltre ad un violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato».¹⁴² La consequenzialità di un tempo lineare che, grazie agli apparecchi di riproduzione, può essere interrotto e scomposto rispetto alla sua teleologia naturale, rende adattabile alle sensazioni anche psicologiche del soggetto il momento della ricezione. Il vero fatto nuovo per l'ascolto della musica, dall'invenzione e dal progressivo perfezionamento del grammofofono in poi, sta tutto qui. E Klea, sradicata nella sua patria ben prima di diventare, anche tecnicamente, un'esule posta in un limbo sospeso tra due stati, approfitta della circostanza intonando una precisa porzione di Beethoven al proprio stato d'animo:

«L'adagio poco mosso del Concerto numero cinque di Beethoven sicuramente influenzava la logica distorta della ragazza. Klea non aveva voglia di ascoltare il terzo tempo del concerto, il terzo tempo era troppo allegro per il suo umore, quella sera. Ogni volta che iniziava l'attacco del rondò-allegro, fermava il giradischi e rimetteva il secondo movimento».¹⁴³

¹⁴¹ ADORNO Theodor Wiesengrund, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in Id., *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1990, pp. 9-51.

¹⁴² BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 23.

¹⁴³ DONES Elvira, *Senza bagagli*, cit., pp. 121-122.

Si tratta della «particolare situazione» di cui parlava Benjamin. Le scelte di Klea si orienteranno pressoché sempre in direzione degli Adagi, e daranno sfogo ad una situazione di disagio interiore che la musica in qualche modo aiuterà ora a lenire ora ad amplificare. Klea palesa attraverso i suoi gusti in materia di ascolto una natura *romantica*, incline cioè, secondo uno stereotipo letterario di inizio Ottocento, ad atteggiamenti meditativi e ad una cupezza di spirito. Le sue selezioni assecondano un perfetto gusto per lo *spleen*; la sua insoddisfazione, sia a Tirana che in Svizzera, troverà sfogo nella malinconia espressa dalle proprie predilezioni musicali.

Nella forma sonata, che caratterizza le regole formali secondo cui nel Classicismo e nel Primo Romanticismo venivano concepite le sinfonie, il momento centrale, di solito il secondo, era deputato ad accogliere, anche in virtù di indicazioni di tempo dal metronomo più dilatato, una scrittura dai caratteri meditativi e spiccatamente melodici. Da questa prassi compositiva deriva quel vero e proprio culto dell'Adagio, diffuso tra i melomani e gli appassionati, che si trascinerà più o meno intatto fino ai giorni nostri. Klea è ipnotizzata dai movimenti lenti e dalle aperture liriche che sanno regalare. Le accade con le melodie di Mozart, nell'andante del *Concerto per Pianoforte numero 21*,¹⁴⁴ e soprattutto con alcuni passaggi del *Requiem Tedesco* di Brahms. Il primo ascolto dell'opera avviene per mano di Linda, personaggio reso diverso da una menomazione fisica e destinato al suicidio.¹⁴⁵ La categoria della tragicità, unita al tratto della tristezza, sembrano diventare indissolubilmente funzionali al particolare impiego della musica che Dones vuole associare in alcune sue storie. La percezione sentimentale della realtà ha bisogno di una adeguata colonna sonora per rivelarsi. Una spiegazione esaustiva circa il patetismo delle melodie e i loro effetti commoventi viene fornita del resto al lettore quando Klea, separata dal figlio e rifugiata in Svizzera, si ritrova isolata tra due mondi, con la consapevolezza di non potersi più muovere in avanti, né tornare indietro. Le conseguenze delle scelte irreversibili che ha compiuto vengono confidate, nel corso di una notte insonne, alla musica di Schubert, che risponde da par suo creando un clima di tetra disperazione:

«Klea non chiuse occhio tutta la notte. Sapeva che la sua posizione era oltremodo precaria, ma abbassare la testa avrebbe significato, in un certo senso, ripetere l'Albania. Verso le tre del

¹⁴⁴ DONES Elvira, *Senza bagagli*, cit., p. 104.

¹⁴⁵ DONES Elvira, *Senza bagagli*, cit., p. 144.

mattino Yves la trovò in salotto con la cuffia dello stereo sulle orecchie. Il suo pensiero era corso a *La morte e la fanciulla* di Schubert, e la stava ascoltando febbrilmente, come se lì potesse trovare un appiglio, un terreno più solido, un sostegno cui aggrapparsi, per non lasciare che la terra le scivolasse via sotto i piedi. Mentre inforcava la cuffia sulla testa, pensò che era tutto ridicolo. Cosa c'entrava il quartetto d'archi di Schubert con la sua tristezza nera? Forse il titolo, pensò, e nonostante si ripettesse che stava ingigantendo le cose, che stava conferendo alla vicenda un tono più tetro di quanto meritasse, continuava ad ascoltare il secondo tempo con ossessione e lacrime prosciugate nell'anima stanca». ¹⁴⁶

Nonostante la resistenza razionale, l'angoscia di Klea ha urgenza di essere nutrita dalla musica, nello specifico, ancora una volta, dal movimento lento dell'opera, il secondo. Ancora più profondo, visto che come avremo modo di notare diventerà intertestuale, è il richiamo avvertito nei confronti di Schubert, in questo caso evocato con il quartetto d'archi in re minore noto come *La morte e la fanciulla*. Sprofondare, con le sue note in sottofondo, nell'abisso di un umor *tetro* è una specie di ossequio rivolto al dolore, un gesto inevitabile per questa tipologia di personaggio. Solo nel finale, rovesciando le costrizioni umorali che avevano contraddistinto la sua prima apparizione, Klea, ascoltando nuovamente il *Requiem Tedesco* di Brahms, riuscirà a trovare miracolosamente una via d'uscita alla sua situazione di stallo emotivo, concentrandosi sulla scrittura e quindi terminando il suo percorso di formazione con la conquista di una più stabile maturità psicologica. ¹⁴⁷

La relazione con la musica da parte di Max Baumann, in *Bianco giorno offeso*, è forse ancora più stretta, e di natura tecnica. Max infatti non è soltanto un colto conoscitore del repertorio, ma vive la frustrazione di essere un pianista mancato. A causa di una tendinite irreversibile ha dovuto abbandonare gli studi, quando i frutti del suo talento stavano maturando. ¹⁴⁸ Cécile, la sorella, è riuscita a portare in fondo il progetto di fare di sé stessa una brillante concertista; lui è rimasto al palo, sviluppando divoranti patologie che lo hanno reso nel corso degli anni inaffidabile e in preda a vizi di varia natura. Nel ricco appartamento di Max si trova un moderno lettore CD e una collezione completa di compact disc in cui Schubert risulta molto presente. Il cliché della rappresentazione

¹⁴⁶ DONES Elvira, *Senza bagagli*, cit., p. 246.

¹⁴⁷ DONES Elvira, *Senza bagagli*, cit., p. 279.

¹⁴⁸ DONES Elvira, *Bianco giorno offeso*, cit., p. 80.

romantica dell'artista lo vede come uomo triste, povero, squattrinato, e secondo un determinismo semplicistico le sue composizioni non possono che essere terribilmente malinconiche, perché frutto di quello stato. A parlare è Max che, nonostante gli studi compiuti e una notevole preparazione culturale, sembra aver instaurato da tempo una relazione a distanza con questa prevedibile immagine di Schubert. Mentre discute del *suo amico Franz* con Ilir, che non ne sa poi molto ed è sorpreso dall'impatto depressivo che su di lui ha avuto l'*Impromptu* in Do minore, Max si lascia scappare una previsione sul proprio futuro che chiama in causa per analogia il destino al quale andò incontro il compositore viennese:

«Peccato, è morto giovane, aveva trent'anni o giù di lì.

Scherzi.

No che non scherzo. Con la morte mica si scherza. Io ho rispetto per la morte, amico, non sono un idiota. [...] Schubert, dico, è morto giovane come me.

Ma tu mica sei morto.

Non ti preoccupare, ti prometto che me ne vado giovane come lui, garantito».¹⁴⁹

Lo spettro di Schubert, e la sua immagine romantica che si accompagna al mito di una giovane morte, proiettano già un'ombra di dramma sul finale, secondo quel meccanismo circolare che per Klea era stato incarnato, con esiti lì positivi, dalle note dolenti del *Requiem Tedesco* di Brahms. Non dimentichiamoci del resto che sempre il *Requiem* di Brahms aveva in *Senza bagagli* preannunciato nella prima sua manifestazione il suicidio di Linda, avvalorando la tesi di una combinazione tra musica e morte tutt'altro che trascurabile. Max è alla deriva, in preda alle proprie debolezze e alla ricerca di un qualcosa che non sa definire. Una voragine si è aperta dentro di lui e risucchia senza scampo ogni affetto, ogni bellezza le si trovi nei paraggi. A questi stadi patologici, confusi e letteralmente onnivori – che inducono il personaggio a ingurgitare alcol a fiumi e a dilapidare fortune al casinò in preda a una condizione bulimica avvertita nei confronti della vita –, la ricerca della musica cerca di contrapporre una logica della pacatezza e un

¹⁴⁹ DONES Elvira, *Bianco giorno offeso*, cit., pp. 23-24.

temporaneo rimedio, senza però riuscirvi. «Dalla tastiera sgocciolano urla»,¹⁵⁰ dirà la sorella di Max. Nella dimensione solipsistica del pianoforte, che il fratello è stato condannato a disertare, si percepiscono ancora di più i contorni di una relazione diretta mancata – a causa della malattia – e quella funzione di amplificazione dello stato d'animo che era già emersa pienamente con Klea. La musica, un certo tipo di musica, aiuta, secondo un ideale ancora ottocentesco, a dare voce all'interiorità del personaggio, così come a determinarne alcune scelte. Le ossessioni di Max, e gli ascolti dei suoi ultimi giorni di vita, si concentrano sullo Schubert delle prime cinque sinfonie,¹⁵¹ oltre che su quello dei quattro *Improvvisi*, e su un *Concerto per Pianoforte e orchestra* di Beethoven. Lo abbiamo già incontrato: si tratta dell'*Imperatore*, l'ultimo tempo, forse il più trionfale, quello che Klea non riusciva ad ascoltare riposizionando ostinatamente la puntina del giradischi sul primo solco dell'Adagio. Rinchiuso in una stanza, già meditando un clamoroso e grottesco suicidio, Max manda ancora una volta in loop la *Sinfonia numero quattro* di Schubert, denominata non a caso *La Tragica*:

«Max tolse il disco, inserì la *Tragica* e programmò il quarto movimento. La mancanza di perfezione delle prime cinque sinfonie di Schubert gli dava un sentimento di pace, soprattutto il quarto movimento della *Tragica*».¹⁵²

La – presunta – disarmonia formale del primo Schubert sinfonico è nel passo un chiaro corrispettivo per una condizione esistenziale totalmente squilibrata e divenuta insostenibile in Max. Questa volta l'attenzione del personaggio slitta dallo *spleen* delle melodie lente al ritmo quadrato del Classicismo viennese. È in questa sorta di scelta di una colonna sonora adatta per morire che Max, ormai scisso da sé stesso, decide di andare incontro alla messa in scena del proprio suicidio, a seguito di una rapina di valori organizzata con il preciso intento di essere intercettato e ucciso dalle forze dell'ordine in un conflitto a fuoco. Dones narra con un ritmo cinematografico incalzante le sequenze degli ultimi istanti di vita di un ragazzo che avrebbe potuto avere tutto, perché proveniente da una famiglia alto borghese. La musica che accompagna la sua capitolazione è, per antifrasi, un inno alla vita. La pienezza armonica degli accordi

¹⁵⁰ DONES Elvira, *Bianco giorno offeso*, cit., p. 25.

¹⁵¹ DONES Elvira, *Bianco giorno offeso*, cit., p. 91.

¹⁵² DONES Elvira, *Bianco giorno offeso*, cit., p. 92.

beethoveniani che Max sente risuonare nella mente sembrano invitare ad una celebrazione di un istinto dinamico che finisce invece disperso, confuso nelle pozze di sangue sulle quali si abbandona, su un marciapiede della ricca e sorridente Svizzera, il cadavere del giovane.¹⁵³

3.5 Il corpo offeso e violato. Cicatrici e smembramenti punitivi.

In un episodio di *Senza bagagli* la giovane Linda, inferma alle gambe fin da piccola a causa di un incidente e costretta all'uso delle stampelle, decide repentinamente di impiccarsi e di togliersi la vita. La depressione di Linda – che in alcuni tratti anticipa quella di Andrea in *I mari ovunque* – è originata dal suo isolamento sociale, dalla consapevolezza cioè di essere diversa e dunque discriminata. Quando Klea, sconvolta per quella perdita improvvisa, ricorda alcuni momenti condivisi con l'amica, viene raccontata una sua ribellione, avvenuta durante lo svolgimento di un tema in classe. La professoressa di Lettere aveva deriso Linda, facendole notare l'assurdità del suo scritto, in cui la ragazza si raffigurava nelle vesti di una ballerina. A quel punto lei si era rivolta contro l'insegnante, uscendo dall'aula, sbattendo la porta e rivendicando il proprio «diritto di persona offesa».

La morte di Linda inserisce, nel novero dei concetti portanti del pensiero narrativo donesiano, il senso dell'offesa fisica, dei torti subiti in un corpo che porta su di sé i segni di una sofferenza e di una conseguente emarginazione. Attraverso la corporalità menomata, qui prima segnata dalla circostanza del trauma e poi auto-violata, vengono anticipate, seppur in forma ancora debole, alcune linee di racconto che troveranno nella dimensione amplificata dell'omicidio una più compiuta, ed eclatante, dimostrazione. L'integrità fisica della vittima viene deturpata in modalità barbariche. Al culmine di una sorta di rituale atavico, le membra vengono divise dal tronco, gli occhi cavati, la superficie della pelle intaccata da profondi tagli. Se in tutto questo un rancore cieco e senza scopo colloca gli assalitori in una posizione disumana e bestiale, è pur vero che la funzione simbolica di queste macrofigure ricorrenti mette in connessione la sfera di senso

¹⁵³ DONES Elvira, *Bianco giorno offeso*, cit., pp. 100-101.

dei romanzi con un sotterraneo bisogno di sangue che attraversa le culture e non si limita ad un contesto esclusivamente balcanico.

C'è infatti una latente violenza che alberga, indiscriminatamente, nelle storie di Dones. Nascosta dagli sviluppi della trama, emerge ad un tratto, rivelando un sostrato tribale e pratiche di punizione che fanno pensare ad alcune pagine del Foucault di *Sorvegliare e punire*.¹⁵⁴ L'accumulo di livore – politico, etnico, interpersonale – ad un certo punto trova una drammatica via di sfogo, e si concretizza in scene in cui i corpi appaiono smembrati, sfregiati nella loro dignità fino al massimo grado del vilipendio. I gesti compiuti in quei casi dai persecutori nei confronti delle vittime coincidono con un rituale del castigo che però, pur inserendosi in un meccanismo sanzionatorio, va ben oltre i limiti delle cause che sembrano averli provocati. A partire dall'insistenza della situazione detentiva – già incontrata nelle protagoniste di Dones assieme al loro bisogno di trovare una via di fuga nella costante della riflessione alla finestra, il personaggio viene poi giustiziato, offerto nella sua degradazione come monito alla comunità che guarda e che da questo scempio deve ricavare una lezione.

«Le ragazze voltano la testa disperate per non vedere. Delina e Laura seguono invece tutto in ogni particolare. Hanno lo sguardo paralizzato, fisso sulle mani di Lenin. Un occhio salta via andando a finire tra i piedi di Angelo. L'altro indugia sulle scarpe di Lenin, poi rotola sul pavimento lurido. "Spalancate bene gli occhi, troie fottute, e ringraziate Dio che vi stanno ancora nelle orbite. E ricordatevi bene la fine che ha fatto questa stronza. Siete avvisate"».¹⁵⁵

L'uccisione di Milica, in *Sole bruciato*, si svolge secondo sequenze degne di un film horror e al contempo fonde nell'esecuzione stereotipi del rituale di punizione mafioso. La bocca squarciata della ragazza, sospettata di aver denunciato l'attività di sfruttamento della prostituzione, già da sola nella sua semantica basterebbe a impartire una lezione inequivocabile alle altre compagne. Ma gli aguzzini non si fermano qui. Vanno oltre, cavando gli occhi dal cadavere senza vita e offrendoli in un'esplosione di ferocia priva di limiti alla vista del gruppo. Quella dell'oltraggio degli organi della vista non è un'intertestualità che rimane isolata. Rievocando la morte della sua famiglia Blanca, in

¹⁵⁴ FOUCAULT Michel, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1993. Di particolare importanza, per la pratica dello smembramento, appaiono le pagine del capitolo primo dedicate a *Il corpo del condannato*.

¹⁵⁵ DONES, Elvira, *Sole bruciato*, cit. pp.152-153.

Bianco giorno offeso, esplicita uno dei significati celati nell'allusività del titolo del romanzo, ritornando senza emozione alle sequenze in cui, una volta rientrata nell'*hacienda* di famiglia, ha trovato tutti i propri cari sterminati.

«Sul portone in legno che dava accesso all'enorme patio, in mezzo alle lingue di fuoco che si stavano assopendo, trovò appeso suo padre, Jorge Echenique. Un'insolita brezza faceva sussultare il portone. Dovevano averlo colpito molte volte in testa, forse con il calcio delle armi, prima di fucilarlo. O l'avevano bruciato vivo? Il volto di papà era enormemente gonfio e un rivolo di sangue rappreso gli partiva da dietro l'orecchio per scendere fino alla bocca. Avrà ingoiato il proprio sangue? Si chiese Blanca, era ancora vivo mentre il sangue percorreva quello strano itinerario, quasi orizzontale, dall'orecchio alla bocca?». ¹⁵⁶

Dopo la scoperta del corpo devastato del padre Jorge, arriva il momento del macabro ricongiungimento con il volto del piccolo Juan, suo figlio, giustiziato con incredibile veemenza fino al punto da trasformarlo in una sorta di marionetta inquietante, con la lingua penzolante e con i bulbi oculari strappati a forza e gettati chissà dove, così come scomparsi sono gli arti inferiori di nonna Juanita.

«Alle spalle di Blanca la terra continuava a rantolare. Appena si trovò davanti al piccolo patio, vide Juan. Dondolava. Appeso alla trave. Non bruciato. Aveva i pantaloncini insanguinati. La testa anche. Pendeva a destra, come se scherzasse. Juan inclinava la testa sulla destra quando faceva il finto arrabbiato, e poi cacciava fuori la lingua a sua madre. Ora stava scherzando con chi l'aveva impiccato, oppure con il patio intorno a sé. Nemmeno Juan aveva più occhi, al loro posto c'erano due buchi insanguinati. No, non l'avevano bruciato, si erano limitati a fare questa cosa ai suoi occhi. Gli avevano anche appeso al collo un cartone scritto a mano. Ai suoi piedi, in terra, c'era il tronco di nonna Juanita. Aveva le braccia bianche e pulite, niente bruciature, niente sangue, niente ferite. Chissà dove aveva smarrito le gambe, però». ¹⁵⁷

L'estensione a latitudini sudamericane dimostra in Dones la volontà di personalizzare il tema da un confronto esclusivamente balcanico, riportando anche in contesti di realtà

¹⁵⁶ DONES, Elvira, *Bianco giorno offeso*, cit. p. 65.

¹⁵⁷ DONES, Elvira, *Bianco giorno offeso*, cit. p. 66.

colombiani e argentini la costante. Infatti, la stessa fine del padre di Blanca tocca in sorte al genitore di Andrea Garcia, sorpreso nei rastrellamenti degli scagnozzi di Videla e finito tra le centinaia di migliaia di *desaparecidos* privati persino del nome. Il corpo viene annullato, disperso in luoghi senza ritorno e senza lapide.

«Dicevano che l'avevano gettato fuori dall'aereo ancora vivo, insieme a molti altri montoneros. Dev'essere bello liberarsi finalmente di un corpo massacrato, mentre ti scaraventano da un aereo o ti gettano in una fossa comune sotto la crosta della terra satura di sangue su cui spunteranno foglie d'oblio». ¹⁵⁸

La manifestazione forse più sanguinosa del corpo smembrato e offeso ci mostra in presa diretta il massacro del povero Fatmir, fatto a pezzi in *Piccola guerra perfetta* da un soldato serbo che scarica su di lui la sua incontenibile voglia di sopruso. Anche la sorella Blerime verrà violata, ma per tutte le fasi della tortura non emetterà un gemito, perché ha imparato dalle donne del Kosovo a trattenere il dolore dentro di sé. ¹⁵⁹ Riuscirà a salvarsi emergendo da un carnaio di cadaveri senza arti e gettandosi da un camion in corsa. ¹⁶⁰ La ritroveremo a Tirana, in salvo, con i denti ancora spezzati per le percosse ricevute e con le stampelle, ma uscita dall'incubo, con le sue ferite insanabili, emblema internazionale dei torti subiti dal popolo kosovaro. ¹⁶¹

«Il tizio che la stava portando via adesso ritorna con una specie di ascia. Scaraventa via Blerime e taglia Fatmir, lo fa a pezzi a velocità impressionante, mugolando, e un altro tizio afferra Blerime e la getta a terra vicino a Fatmir. [...] Blerime non fiata, tiene gli occhi chiusi, casomai gli occhi di Fatmir non fossero ancora morti completamente, perché non li vuole incontrare. Annusa solo l'odore degli stracci del fratello smembrato. Tra il sangue e il fuoco e il mondo che muore lei sente l'odore di lui. Nello strapparle i vestiti l'hanno tagliata, le ferite bruciano, le gambe scricchiolano all'altezza del bacino». ¹⁶²

¹⁵⁸ DONES, Elvira, *I mari ovunque*, cit., p. 57.

¹⁵⁹ DONES Elvira, *Piccola guerra perfetta*, cit., p. 79.

¹⁶⁰ DONES Elvira, *Piccola guerra perfetta*, cit., pp. 144-145.

¹⁶¹ DONES Elvira, *Piccola guerra perfetta*, cit., p. 156.

¹⁶² DONES, Elvira, *Piccola guerra perfetta*, cit., p. 143.

L'analogia di queste sequenze è evidente, assieme alla gestione di una regia volutamente offerta senza filtri. Lo scatenarsi di pulsioni tanto barbare, sembra dirci Dones, è dietro l'angolo, allo stesso modo in cui ci sorprende la loro improvvisa manifestazione all'interno della pagina, non annunciata da introduzioni che possano in qualche modo attutirne l'abominio. D'un tratto esplose l'orrore, senza che niente in precedenza abbia preparato il terreno per epifanie così definitive. Un montaggio effettuato in una tale modalità provoca nel lettore una definitiva condanna senza appelli, rivolta nei confronti dell'inumanità bastarda degli assalitori. Un sentimento di profonda ingiustizia, suscitato con consapevolezza attraverso immagini spinte al limite, integralmente cruento, in cui la vittima è peraltro inerme, cala sulla narrazione. Da una parte l'innocenza di persone raffigurate come deboli e incapaci di difendersi: bambini, ragazze terrorizzate, uomini accerchiati e ridotti per sempre al silenzio. Dall'altra la spietatezza di azioni in cui la volontà della conquista di una qualche forma di potere, raggiunta attraverso l'annientamento dell'oppositore, non basta a spiegare tanto sadico accanimento. In queste narrazioni la macrofigura proposta da Dones introietta dentro di sé un profondo, e scioccante, inconscio preculturale e lo mette però in atto secondo modalità descrittive proprie del filone horror cinematografico che prese piede nei suoi esempi migliori dalla fine degli anni Settanta in poi.¹⁶³ Scene da mattatoio, insolite per un romanzo, in cui l'exasperazione di un rituale tanto oscuro non può non significare anche altro. Si potrebbe interpretare tutta la serie di passi attraverso il Girard di *La violenza e il sacro*, se non fosse che il presupposto teorico dell'analisi strettamente testuale adottata da questo studio impedisce inferenze prolungate e assolutizzanti ottenute mediante la trasfusione delle discipline, secondo letture che cioè si spingerebbero troppo oltre il dato di realtà offerto dai congegni narrativi. Però, senza assecondare una deriva che chiamerebbe in causa nozioni di antropologia culturale, forse quel libro può aiutare nel mettere a fuoco alcuni concetti che in Dones vengono senza dubbio evocati, se non ripresi.

La dinamica del desiderio di violenza, osservata nel momento in cui la pietà umana lascia campo alla sevizia, guarda da vicino al rituale del sacrificio primitivo. Ad esso è strettamente connessa una ambizione di sopraffazione. In tal modo il ciclo della violenza

¹⁶³ Gli storici del cinema sono soliti far risalire al 1978 di *The Texas Chainsaw Massacre (Non aprite quella porta)* di Tobe Hooper la ripresa della fortuna di quel genere horror che arriverà intatto fino ai nostri giorni, considerando soltanto di passaggio la deriva postmoderna e splatter delle manifestazioni più trash del filone. In quel film, non a caso, una famiglia di macellai smembra le sue vittime, nel corso di rituali confusi e nauseanti. Cfr. SARNO Antonello, *Il cinema dell'orrore*, Newton & Compton, Roma 1996, pp. 58-59.

trova il suo compimento. La cultura dell'assoggettamento individuale, tipica delle postdemocrazie e delle sue fasi postere e futuribili, pervade un certo tipo di società in cui gli equilibri risultano tanto labili da rendere reale, in determinate circostanze, una regressione a forme primordiali di bestialità tribale. Come aveva compreso e descritto Girard, restaurando il concetto di capro espiatorio e di assassinio sacrale, la pace della comunità non può che verificarsi, seppur temporaneamente, dopo che l'istinto viene sopito dal sacrificio della vittima, dalla contropartita appagatrice dell'omicidio.¹⁶⁴ Dones colloca al crocevia di mitologie e religioni arcaiche le sue scene di morte, e ne offre un condensato potente attraverso il vilipendio dei cadaveri, riadattando lo shock dell'ancestrale agli scenari di una attualità terribile proprio perché possibile.

3.6 Il confronto tra le opere della diaspora globale: la *Trilogia del dolore*

La sensibilità artistica di Dones, e la sua salda visione sulle cose e sui fenomeni letterari, le fa avvertire ben presto che i temi dell'albanesità e della loro rievocazione in chiave biografica, o etnografica, possono rivelarsi un'arma a doppio taglio, ghezzando la sua voce in un contesto troppo angusto e troppo legato alle origini e al suo passato. In questa chiave va dunque intesa la *Trilogia del dolore*, composta tra il 2000 e il 2004 e poi uscita in Italia in traduzione, ad intervalli regolari di tre anni tra un'opera e l'altra, tra il 2001 e il 2007. In un periodo davvero circoscritto Dones dà vita a *Yjet nuk vishen keshtu* (2000, *Sole bruciato* nel 2001) a *Ditë e bardhë e fyer* (2001, *Bianco giorno offeso* nel 2004) e a *Më pas heshtja* (2004, *I mari ovunque* nel 2007). La prima cosa che salta all'occhio all'interno della trilogia è il rapporto talvolta conflittuale con i titoli in originale. Per chi abbia un minimo di dimestichezza con la lingua albanese, le traduzioni letterali avrebbero dato esiti figurati meno scontati: *Le stelle non vestono così*, sintagma presente più volte nel testo e rinvenuto all'interno del diario della povera Leila, sarebbe stata una soluzione stilisticamente migliore rispetto alla opzione scelta da Feltrinelli, che con *Sole bruciato* sposta nella direzione di una tautologia dal significato incerto il campo metaforico di riferimento. Stessa cosa dicasi, con minor danno però, per la traduzione, qui voluta in sede di riscrittura dalla stessa autrice, di *E dopo venne il silenzio*, o di *Dopo il silenzio*,

¹⁶⁴ GIRARD René, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980.

trasformata in *I mari ovunque*. In questo caso l'attrazione del mare, e il richiamo perturbante alla sua vastità, preludono al desiderio di morte avvertito dalla protagonista Andrea, che finisce per suicidarsi proprio in riva al mare, dopo aver meditato più volte di togliersi la vita a seguito della depressione.

Con la coralità delle ragazze albanesi costrette a prosituirsi in Italia, Dones colloca il suo romanzo a metà tra i toni dell'inchiesta giornalistica e documentaristica, di cui abbiamo parlato, trasferendo però su un piano squisitamente narrativo la plurivocità di una ricca trama romanzesca, riuscita sotto il profilo della suspense e intessuta di frammenti e di punti di vista differenti. Quel romanzo costituisce una drammatica indagine sulla natura di un male contemporaneo difficilmente estirpabile, che salda in una unica ossessione di potenza il richiamo del denaro e la brutalità del sesso. Le molte ragazze che vi vengono rappresentate, ritornano affannosamente con il pensiero ai paesi e agli affetti dai quali, coltivando una speranza di successo o a causa di vili inganni, si sono dovute separare. Vivranno un inferno fatto di torture carnali, esistenze sradicate e sospese tra due mondi, in cui il dolore deflagra accanto alla vergogna per una purezza a torto considerata perduta. Da lì inizia un percorso ideologico molto chiaro che si allarga a zone sempre più periferiche e lontane rispetto alla centralità albanese attraversata dalle prime storie donesiane. La riflessione arriva come si diceva poc'anzi fino al Sudamerica, all'Argentina e alla Colombia, e chiama in causa un senso di spaesamento che assume la valenza di una condizione transnazionale. Questa condizione non può che essere riassunta nella figura dell'esule. Scrive Viviana Minori:

«L'inizio della trilogia del dolore rappresenta quanto di più vicino ad una denuncia culturale che ha il fine di stimolare una riflessione sui diritti umani e sulla fallacia dello stigma culturale; questo romanzo getta le basi per una triade che ha come fine quello di affrontare i demoni della migrazione, della dittatura, della schiavitù sessuale e della deterritorializzazione».¹⁶⁵

Dones dunque mette al centro della sua ricerca conoscitiva la questione diasporica, deviando da una geografia balcanica a lei affine e ricomprendendo in un gesto deciso e

¹⁶⁵ Cfr. MINORI Viviana, *Elvira Dones: case study della letteratura italoфона*, in «La macchina sognante», n. 9, dicembre 2017 [<http://www.lamacchinasognante.com/elvira-dones-case-study-della-letteratura-italofona-viviana-minori/>] (ultimo accesso in data 1 aprile 2021).

più ampio il senso di sradicamento e di disagio individuale che solo una migrazione forzata può infliggere. Costruisce una meditazione in tre tempi, consequenziali tra loro e tenuti insieme da una logica che trova sfogo nella risorsa del flusso di coscienza e del monologo interiore. Se il passato di quei personaggi – Selene, Leila, Soraia, Minira, Blanca, Andrea e Ilir, unica interessantissima variante maschile – e le loro storie personali rappresentano solchi profondi scavati nella loro psiche, purtroppo non risulta per niente ospitale anche il contesto in cui queste ragazze – tutte, nessuna esclusa, a prescindere dalla loro estrazione sociale – si ritrovano a dover riprendere i fili delle loro esistenze spezzate. Non è un caso che dopo l'Italia, a fare da fondale sia la ricca e algida Svizzera, paese che apre cautamente le porte al flusso migratorio senza mai perdere occasione di sottolineare il piccolo fastidio rappresentato dai nuovi arrivati, veri corpi estranei per una società che non vuole in alcun modo allargare le maglie della sua collettività. Se Max, in *Bianco giorno offeso*, riesce a intrattenere rapporti di vera amicizia con Ilir, rifugiato in attesa di permesso di soggiorno, ciò accade perché di quella società Max rappresenta a sua volta una scandalosa e imbarazzante anomalia. Drogato, in preda alla ludopatia, bugiardo, afflitto dal vizio, soltanto un'indole tanto compromessa può aprire le orecchie, e il cuore, per ascoltare un grido di dolore che è anche simile al suo.

Nei paesaggi montani e lacustri, nelle vallate fiorite della tranquilla Svizzera – una sorta di scenografia antifrastica che viene issata con un notevole senso del contrasto a fianco di esistenze inquiete e tormentate – sia *Bianco giorno offeso* che *I mari ovunque* presentano personaggi inclini a coprire il loro passato con spesse figure di reticenza. Blanca e Ilir nascondono pesanti segreti sui loro padri. L'uno barbaramente ucciso dai ribelli, l'altro killer e funzionario per la polizia segreta di Stato, la Sigurimi, che pagherà con un contrappasso ricaduto sulla giovane figlia illegittima prima e con un ictus poi le sue colpe. Anche Max tiene nascosta dentro di sé una circostanza scomoda che l'alcol lo aiuta a rivelare: nella sua prima giovinezza ha ucciso, al volante di una Porsche che non era in grado di tenere a bada a causa del suo perenne stato di confusione mentale dovuta alle droghe e al bere smodato.¹⁶⁶ La situazione a partire dalla quale in questo caso Dones racconta è altrettanto riconoscibile, come lo è stata per altri versi la tendenza alla dimensione documentaristica. Il personaggio viene introdotto e sommariamente presentato, senza che di lui si sappia poi molto. Lavora in Svizzera, fa fatica ad integrarsi

¹⁶⁶ DONES Elvira, *Bianco giorno offeso*, cit., p. 70.

e trascina una esistenza precaria. Quando si esprime, fin dalle prime battute, ne percepiamo appunto lo spaesamento. E il dolore. È incapace di slanci, non conosce la gioia. Un qualcosa di indicibile lo blocca e lo costringe a non aprirsi al mondo, inchiodandolo su posizioni di rimpianto e di sfiducia pessimistica nei confronti del futuro. Non sembra possibile che questi caratteri, in questo tratto perfettamente tragici, possano arrivare a vedere il domani. E infatti la loro aspettativa sul futuro è minima, inibita sul nascere da loro stessi. Blanca non vorrà procreare, abortendo e rinunciando al figlio di Ilir.¹⁶⁷ Max è consapevole che per lui la fine è vicina, e per affrettarne l'avvento si farà uccidere al termine di un maldestro tentativo di rapina.¹⁶⁸

Lo stesso senso di fine imminente determina, ben prima del suicidio, le scelte di Andrea Garcia, che ha visto portare via il padre dai guerriglieri di Videla e che lo ha poi immaginato per anni, compulsivamente, nel buio di una prigione che ne aveva dilaniato il futuro. Con funzioni speculari, sempre in *I mari ovunque*, stesso destino è toccato in sorte ad Artan, compagno dissidente di Natasha, l'amica albanese di Andrea che ha vissuto sulla pelle la tragicità delle storture al tempo del regime di Enver Hoxha.¹⁶⁹ La rivelazione sul passato del personaggio, che arriva ad un certo punto ad esplicitare il senso del trauma introiettato e del dolore che ne è scaturito, coincide con la prima scena dell'ultimo atto. Giunte a quell'altezza infatti, entrambe le trame cominciano a precipitare verso il finale senza che niente possa arrestarne la corsa. Il dolore è dunque la manifestazione più immediata, e inevitabile, di una situazione familiare e privata pregiudicata sul nascere. L'apolide non trova un suo posto, non ha pace, e finisce nel consumarsi a causa dei tormenti che gli strascichi della sua precedente vita non cessano di procurargli. Da notare che, assieme all'oppressione del dolore, sia Blanca che Andrea rivelano di nutrire nei confronti di sé stesse anche un senso di colpa che le divora da dentro. L'esule porta con sé il peso di errori non suoi, generazionali, legati alle terre dalle quali proviene. Anche in assenza di responsabilità dirette assume su sé stesso una funzione espiativa che non fa che aumentarne il carico delle pene interiori. Dirà Blanca, scrivendo a Max:

¹⁶⁷ DONES Elvira, *Bianco giorno offeso*, cit., p. 88.

¹⁶⁸ DONES Elvira, *Bianco giorno offeso*, cit., p. 101.

¹⁶⁹ DONES Elvira, *I mari ovunque*, cit., pp. 74-75.

«"Viene un momento in cui rimani solo davanti all'universo Max", gli aveva detto un giorno Blanka Echenique. "Un momento in cui tu e l'universo siete uno di fronte all'altro in un duello impari. Ti ritrovi solo con i secoli passati, con le epoche già dimenticate, con i tempi che verranno. Ma tu non ne vuoi sapere, perché dentro ti si è prosciugato tutto. Qualcuno ti ha spento, ti ha rubato ciò che ti era vitale, essenziale. La vita non c'è più e tu ti senti colpevole di fronte all'amore di un uomo come Ilir. Non hai più memoria della gioia, come se non fosse mai esistita. C'erano cinque persone attorno a te, e ora non ci sono più. [...] E tu continui a chiederti perché sia andata così, capisci Max? Sono sopravvissuta a loro, mi tocca vivere senza capire perché, senza sapere per quale assurdo obbligo dovrei continuare a esistere"». ¹⁷⁰

È la condizione di sopravvissuto ad amplificare il dolore, mentre il dramma della scissione da affetti che poco tempo prima erano intimamente legati si trasferisce all'interno dell'esule, costringendolo alla sofferenza. La perdita, della casa, degli amori coltivati e goduti dall'altra parte, rimane lì e non rimargina. Questa trilogia di romanzi sa isolare, in contesti differenti e però avvalendosi di situazioni analoghe, la figura di un profugo dell'esistenza, faticosamente scampato alla morte ma non a sé stesso. In quel momento egli prova a lanciare la sfida in direzione di un qualcosa più grande di lui; si cimenta in un esercizio di ragione in cui si chiede: perché. È il momento in cui il destino della diaspora globale di fine millennio presenta il suo conto; chi lo riceve, spesso non può che perdere.

C'è una poesia, scritta negli stessi anni della *Trilogia* dal poeta albanese Gëzim Hajdari e pubblicata per la prima volta nella raccolta *Peligòrga* del 2007. Si intitola *Quant'ho sofferto* e riesce a mantenere in equilibrio, in un ritmo serratissimo di parole cardine, il prima, il durante e il dopo dell'esule, in una situazione che sembra descrivere in filigrana gli stessi sentimenti di impotenza e di perdita irreparabile costruiti da Dones attraverso le sue trame romanzesche.

"Cosa sei venuto a fare? –
mi chiede una Voce –
ciò che è andato via
non tornerà mai più!"

¹⁷⁰ DONES Elvira, *Bianco giorno offeso*, cit., p. 91.

Qui tutto è cambiato:
la collina, il paese, gli uomini.
la tua vita di pastore di capre
per sempre è stravolta.

Ovunque tu vada
ti sentirai uno straniero.
Per chi t'ha amato
rimarrai fuoco sospeso tra le sponde.

Più passano gli anni,
più ti convinci che
nel villaggio dei siliquastri
è inutile tornare.

Vivrai con il sogno
che un giorno finirà,
unica speranza in esilio
che ti terrà in vita.¹⁷¹

Lo sradicato, in cammino e in preda ad un senso di estraneità tanto fisico quanto irrazionale, diventa simbolo di esistenze comuni, in transito, oscillanti tra due confini, in cui il dolore è divenuto ad un tratto inestirpabile condizione esistenziale, fino alla maturazione di un desiderio di morte.

¹⁷¹ HAJDARI Gëzim, *Quanti ho sofferto*, in Id., *Poesie scelte 1990-2007*, Besa, Nardò (Lecce) 2008, pp. 280-281.

4.

Vedere Sentire.

Gli occhi stupore dei personaggi di Ornella Vorpsi

4.1 Vedere non è guardare. La voce del personaggio testimone.

Ornella Vorpsi ha scritto in italiano la prima parte della sua produzione: *Il paese dove non si muore mai* e *Bevete cacao van Houten* nel 2005¹⁷² (Einaudi 2010), *Vetri rosa* nel 2006 (Nottetempo), *La mano che non mordi* nel 2007 e *Fuorimondo* nel 2012 (sempre con Einaudi).¹⁷³ I primi libri sono dunque contraddistinti da una scelta espressiva, sottolineata a più riprese come inevitabile, che aveva privilegiato da subito una lingua non nativa per dare voce ad un proprio mondo interiore. C'è però da riscontrare, nel periodo successivo al 2012, l'attraversamento di una soglia ulteriore, in cui anche il francese si inserisce nelle scelte dell'autrice. Da questo momento in poi infatti Vorpsi ha voluto optare per una situazione di bilinguismo creativo, con continui passaggi dal francese all'italiano conseguenti al periodo di residenza nella sua seconda città di adozione dopo Milano, Parigi. In questo clima di nuove influenze linguistiche prima ancora che culturali va collocato *Tu convoiteras* (Gallimard, 2014, successivamente tradotto in italiano con *Viaggio Intorno alla Madre*, Nottetempo, 2015)¹⁷⁴.

Si tratta di un patchwork identitario¹⁷⁵ che le ha regalato lo status privilegiato dell'apolide:

¹⁷² La raccolta di racconti fa il suo esordio in Francia per la prima volta nel 2005 con la casa editrice Actes Sud, nella traduzione dall'italiano al francese da parte di Marianne Véron. In Italia uscirà soltanto nel 2010. VORPSI Ornella, *Bevete cacao Van Houten*, Einaudi, Torino 2010₂ (Actes Sud 2005).

¹⁷³ VORPSI Ornella, *Vetri rosa*, Nottetempo, Roma 2006; *La mano che non mordi*, Einaudi, Torino 2007; *Fuorimondo*, Einaudi, Torino 2012.

¹⁷⁴ VORPSI Ornella, *Viaggio intorno alla madre*, Nottetempo, Roma 2015₂ (Gallimard 2014).

¹⁷⁵ Mary Maistrello, intervista a Ornella Vorpsi: *Io, l'Albania e la bellezza che disturba*, in «Cafebabel», 18 gennaio 2008 [<https://cafebabel.com/it/article/ornella-vorpsi-io-lalbania-e-la-bellezza-che-disturba-5ae0050cf723b35a145dcef2/>] (ultimo accesso in data 24 febbraio 2021).

« “La mia condizione è proprio essere tra le lingue”». Lo stare tra le lingue è il privilegio di chi non appartiene più ad una nazione: “Ovunque io sia, in Albania in Italia o in Francia, non mi sento più a casa da nessuna parte”». ¹⁷⁶

« La mia situazione è particolare perché vivo in un traffico di lingue, e spesso questa situazione è per me molto dolorosa. Certo, ho pensato spesso di scrivere in francese perché evidentemente è la lingua in cui vivo, è la lingua che parlo di più. Invece l’italiano rimane per me in senso stretto una lingua di casa, e di libri». ¹⁷⁷

Con l’ultima pubblicazione di Vorpsi, *L’été d’Olta*, uscita in lingua francese con Gallimard nel maggio del 2018 ¹⁷⁸ e ad oggi non ancora tradotta in italiano, mi sembra che si sia come completato un iter narrativo dalla fisionomia ben precisa. In quel culmine si è giunti probabilmente al momento adatto per un’analisi d’insieme sulla sua opera. ¹⁷⁹ Si tratta di un mondo popolato di vere e proprie evocazioni, in cui si affermano alcune costanti ricorrenti. La coerenza della narrativa di Vorpsi risiede a prima vista in una continua rielaborazione di un romanzo familiare ben preciso: una giovane figlia che vede e che percepisce il mondo cercando di interpretarlo; un padre estraneo e colpevole, da un certo momento in poi assente; e una madre bellissima, ieratica, chiusa e lamentosa, a tratti carica di livore, dotata di una forza che è allo stesso tempo capace di infondere amore e di paralizzare. All’interno di questa situazione centrale, che si ripropone con varianti appena accennate man mano che le differenti narrazioni si sviluppano, la prospettiva talvolta straniata della figlia cerca di farsi largo e di dare un senso a ciò che accade. Prende in questo modo vita un sistema parallelo di riflessioni che inserisce un destino individuale nel panorama più ampio della dialettica est-ovest, rappresentata nel periodo successivo al crollo del muro di Berlino e allo sgretolarsi delle ideologie del socialismo storico. Una dialettica in cui il punto di vista dell’io narrante si evolve e riesce a sviluppare nel corso del tempo un’anti-retorica che demistifica le promesse e i riti dell’occidente grazie ad uno sguardo sempre più consapevole. Il corrispettivo formale di

¹⁷⁶ FEDERICI Anna, *Autopsia dell’animo: la migrazione nei romanzi di Elvira Dones, Ornella Vorpsi e Anilda Ibrahim*, in *Linea@editoriale*, n. 2011, p. 7. Cfr. Anche BENEDETTI Anna, *Incontro con Ornella Vorpsi*, 19 novembre 2010, Firenze [<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=zdmEiShJzPk>] (ultimo accesso in data 3 marzo 2021).

¹⁷⁷ BOND Emma, BURNS Jennifer e MAUCERI Maria Cristina, *Intervista inedita a Ornella Vorpsi*, in *Il confine liquido*, a cura di BOND Emma e COMBERIATI Daniele, Besa Editrice, Nardò Lecce 2013, p. 203.

¹⁷⁸ VORPSI Ornella, *L’été d’Olta*, Gallimard, Parigi 2018.

¹⁷⁹ Per una ricostruzione analitica della prima fase dell’opera di Vorpsi si veda COMBERIATI Daniele, *La produzione italoфона dell’Europa orientale attraverso l’opera di Ornella Vorpsi*, in Id., *Scrivere nella lingua dell’altro. La letteratura degli immigrati in Italia* (1989-2007), Peter Lang, Bruxelles 2010, pp. 225-254.

questo universo narrativo è senza ombra di dubbio il frammento, proposto in una progressione in cui l'affabulazione e il gusto per il *plot* lasciano spazio, mediante l'annullamento della dimensione spazio-temporale, alle modalità tipiche della visione. Una visione rivelatrice delle dinamiche psicologiche di uno spettatore-narratore che al tempo stesso, traducendo in figure il proprio mondo interiore, vede in profondità e racconta. Ne scaturisce un immaginario soggettivo molto riconoscibile, in cui una particolare idea di verità viene espressa con immagini vivide e piene. Come le masse di colore dei dipinti che la stessa Vorpsi, anche pittrice e fotografa, realizza. Lì, come nei suoi libri, i soggetti sono immersi in fondali carichi di tensione, tratteggiati tramite volumi per loro vocazione antirealistici. Eppure attingono alla realtà; ad essa fanno costante riferimento anche quando la negano.

Quando Ornella Vorpsi comincia a sviluppare il proprio discorso narrativo, prima di renderlo estroverso e significativamente complesso, riparte dalle origini. Con questo non intendo adottare come chiave interpretativa una pista autobiografica. L'opera di Vorpsi dal mio punto di vista è tanto più seducente quanto la si riesce a valutare nella sua specificità testuale, scissa da ogni collegamento con la vita e con la figura reale di chi ha scritto. Ma è pur vero che il *primo movens* degli anni 2005-2010 è per lei quello del rivisitare, forte di un distacco temporale e intellettuale, gli anni di una vita precedente, superata dalle esperienze ma incancellabile. Per poi edificare, a partire da questo *incipit* affettivo, una costruzione straordinariamente articolata, in cui sono implicati significati che vanno ben oltre la propria vicenda. Vorpsi non può fare a meno cioè di mettere in scena alcune situazioni che sono rimaste impresse nella sua memoria di bambina cresciuta nell'Albania degli anni Settanta. Per fare questo, molto spesso il testo adotta il filtro del sarcasmo e della distanza. In alcune pagine de *Il paese dove non si muore mai* viene colto con immediatezza un aspetto particolarmente scabroso, tipico di una comunità chiusa all'altro. Fare *sehir*. Si ha subito l'immagine di un gruppo di persone che, affacciato sulla soglia delle proprie case, spende il giorno nel controllarsi, giudica ogni cosa, parla male alle spalle, appena il personaggio in questione gira l'angolo. Una celebrazione del gossip senza il supporto del rotocalco verrebbe da dire, in cui tutti sono guardati e in cui prolifera l'oralità riportata. In una narrazione successiva, *La mano che non morde*, troviamo una definizione esatta di questo vizio collettivo, che scopriamo essere una eredità turca:

«Il quartiere si era fermato sulla soglia e faceva *sehir*. *Sehir* vuol dire guardare gli altri, godere nel guardare gli altri, vivere nel guardare gli altri. Voluttuosità del guardare. *Big brother*». ¹⁸⁰

Guardare dunque, in questo tipo di ecosistema, ha una accezione prevalentemente negativa. Riconduce alla frustrazione della realtà, alle sue miserie. Il modo di interpretare l'atto della scrittura con forme simboliche e con trasgressioni formali da parte di Vorpsi si rivela pertanto un gesto di opposizione a questo condizionamento. Oltrepassa il muro della materia, la sua deludente concretezza, e riesce spesso a spostarsi in dimensioni ulteriori. È per questo che i personaggi protagonisti di Vorpsi non guardano. ¹⁸¹ Vedono. Lasciano scorrere davanti a loro l'ordinario e ne sanno, anche inconsapevolmente, cogliere d'un tratto lo straordinario, in un momento di autocoscienza che li fulmina e che li costringe ad ascoltare le logiche del profondo. Tamar è la bambina protagonista di *Fuorimondo*. Nella narrazione funge da io narrante e da testimone dei fatti che essa stessa decide di raccontare. Siamo in presenza di una ragazzina che entra come vedremo in contatto con la morte e che rappresenta una moderna Cassandra, in grado di prevedere sventure e di allungarsi verso l'aldilà. In una scena la troviamo seduta su un divano davanti ad una TV, di quelle che hanno ancora il tubo catodico. Sono accanto a lei la zia Lali e un ragazzo molto bello, Dolfi. La zia, ancora giovane, tenta un approccio erotico nei confronti del ragazzo, allungando le mani verso il cavallo dei suoi jeans. Ma il contesto di realtà, complice la natura incline alla visione di Tamar, viene immediatamente trasfigurato in qualcosa d'altro. Senza che niente prepari il lettore alla transizione ci troviamo di fronte ad una scena grottesca, irreali, che ha i contorni dell'onirico:

«Sullo schermo sfilavano ininterrotte le immagini, fuori si sentivano i lamenti di Nikolin, quando all'improvviso il mio sguardo si è posato sui riquadri a specchio della porta del salone, e là ho sentito la serpe della mano di Lali che mi afferrava la gola cercando di soffocarmi, mentre nello specchio sfiorava il sesso di Dolfi». ¹⁸²

¹⁸⁰ VORPSI Ornella, *La mano che non mordi*, cit., p. 29.

¹⁸¹ Sul guardare e sull'essere guardati in Vorpsi cfr. COMBERIATI Daniele, *Riscrivere la storia. Modalità di rappresentazione del colonialismo italiano in Albania*, in «Incontri», n.28, 2013, p. 30.

¹⁸² VORPSI Ornella, *Fuorimondo*, cit., pp. 58-59.

Cosa sta succedendo veramente? Quale è il dato da considerarsi verosimile e quale la sua rielaborazione da parte del personaggio che smette di guardare e che comincia, in una modalità diversa, a vedere? Questo tipo di scrittura regala continuamente un viaggio nell'interiorità e nel ricordo, mentre azzera le concatenazioni per scene – anticipate, live o posticipate – della trama realista. Il lettore non può mai distrarsi se davvero vuole capire. Gli vengono richieste una partecipazione emotiva e una presenza mentale molto intense. Il testo gli viene però incontro, con uno stile mai scontato e con una lingua «diversa», «reinventata» dall'interno.¹⁸³ Il significante si fa in alcuni passaggi nuovo, dando vita ad accostamenti originali, inattesi per chi legge, e che dunque appaiono sulla pagina come una scoperta. La condizione di una lingua importata, appresa dopo l'età della formazione, è solo un punto di partenza. In alcuni sintagmi, che si avvicinano alla logica del verso, l'inventiva lessicale dilata i concetti, facendo leva sulle posposizioni, sugli anacoluti e in particolar modo sulla sinestesia. Ecco solo alcuni esempi di una scrittura eversiva, che suona in alcuni passaggi addirittura sperimentale e che consapevolmente vuole forzare la normalità di una lingua a tratti troppo piana e troppo vera per essere portatrice di significato: «Carne desiderio»; «L'edera l'assale, come le vene in una mano in piena estate»; «In fondo a questo lago c'è dell'altro»; «Volo verso la voce che m'invita»;¹⁸⁴ «Occhi stupore»; «Bellezza succulenta»; «Gambe odor sesso»; «Folto bellicoso»; «Occhi buchi neri»;¹⁸⁵ «A noi ancora ignoto era l'uomo»; «Occhi mangiarono occhi»;¹⁸⁶ «Ses yeux vert miracle».¹⁸⁷ L'elenco, seppur parziale, si arricchisce delle occorrenze relative ai modi di dire popolari della lingua albanese che Vorpsi ha cercato plasticamente di riportare in italiano, sempre attenendosi a questa linea guida della sentenza, sempre avvalendosi dei modi della poesia. «Campa campa e non crepa l'albanese»; «Vivi che ti odio, e muori che ti piango»;¹⁸⁸ «Quando la pietra è al proprio posto pesa».¹⁸⁹ Come si evince il magnetismo tra parole riferite a sfere sensoriali diverse, così come la disposizione creativa dei termini che forza i più consueti

¹⁸³ Sul valore della letteratura così detta *minore* e sugli apporti della cultura dell'immigrazione alla lingua italiana, uno dei contributi più lucidi è quello di LA PORTA Filippo, *Ma esistono ancora dei "minori" in letteratura? Revisione di un concetto alla luce dell'implosione del canone*, in Atti del Convegno: *Minori e minoranze tra Otto e Novecento - Studi nel centenario della morte di Enrico Costa (1841-1909)*, «Filologia Sarda» maggio 2009, pp. 11-21.

¹⁸⁴ VORPSI Ornella, *Il paese dove non si muore mai*, cit., pp. 36, 44, 59 e 72.

¹⁸⁵ VORPSI Ornella, *Fuorimondo*, cit., pp. 16, 29, 76, 83, 150.

¹⁸⁶ VORPSI Ornella, *Vetri rosa*, cit., pp. 16,28.

¹⁸⁷ VORPSI Ornella, *L'été d'Olta*, cit., p. 129.

¹⁸⁸ VORPSI Ornella, *Il paese dove non si muore mai*, cit., pp. 7 e 13.

¹⁸⁹ VORPSI Ornella, *La mano che non mordi*, cit., p. 20.

ordinamenti richiesti dal grado zero della nostra lingua, lasciano spazio a interferenze che generano immagini¹⁹⁰. L'atto della visione si traduce in collisioni scomposte tra vocaboli, perfettamente funzionali all'enunciato di una tipologia di personaggio che antepone la propria ansia percettiva rispetto ad una trascrizione limitata della realtà. Se le protagoniste testimoni di Vorpsi dunque vedono oltre, in uno stato confusionale e con rifrazioni simili a quelle provocate dalle sfuocature dei vetri, i loro occhi non possono che essere definiti come *occhi stupore*, mediante uno dei sintagmi eversivi in cui l'investimento simbolico sull'atto del guardare viene sottolineato con forza anche dall'originalità del significante.

4.2 Come la pietra sta la madre

In *Storia di una pensione*, secondo racconto della raccolta *Bevete Cacao Van Houten*, troviamo un'allegoria molto riuscita della figura di artista. Si tratta di Petraq, lo strampalato pittore che vive isolato e che non riesce a connettersi con la sua comunità. Deriso, preso a sassate, derubato proprio perché da tutti non compreso, Petraq ha fatto della sua casa un laboratorio di pittura. E lì, in un'aria malsana, contaminata dalle esalazioni dell'olio di lino, si rinchiude per dipingere le sue tele monosoggetto:

«I quadri di Petraq erano in bianco e nero. L'unico colore che aggiungeva a quei contrasti erano piccolissime quantità di rosso. Il tema era ricorrente, LEI, grande quanto la tela. Talmente grande che spesso la tela non riusciva a contenerla e quindi la testa rimaneva tagliata fuori dai margini, a volte restava fuori un braccio o un dito».¹⁹¹

¹⁹⁰ Di questo stile rivelatore e originale si era subito accorta Carla Benedetti, definendo Vorpsi «scarna come la Kristof ma più “sentimentale”» e riconoscendole una capacità di espressione del senso attraverso una parola del tutto innovativa rispetto allo standard delle narrazioni contemporanee. Cfr. BENEDETTI Carla, *A Gamba Tesa: a proposito di Ornella Vorpsi*, in «L'Espresso», n.3, 2006, p. 124. Sempre Filippo La Porta invece, nell'articolo sopra citato (pp. 16-17) evidenzia le asperità linguistiche e le forme inconsuete dell'espressione de *Il paese dove non si muore* mai come esempio di ricchezza stilistica in grado di rendere meno esausta la nostra prosa da romanzo.

¹⁹¹ VORPSI Ornella, *Bevete Cacao Van Houten*, cit., p. 20.

Questa LEI, invadente, debordante, è la madre in Vorpsi.¹⁹² Una entità dalla quale tutto prende vita, che si impone come modello obbligato e che al tempo stesso occupa gli spazi e sottrae libertà alle figlie. Le piccole, sotto la sua influenza, cercano di dare inizio ad una loro esplorazione del mondo circostante faticando però non poco ad emanciparsi a causa di una vicinanza tanto ingombrante. L'immagine positiva che Vorpsi ricava dalla filosofia induista per descrivere cosa sia la figura femminile da cui tutto ha origine colpisce. La madre in questa ottica viene posta al centro del mondo, vero e proprio perno attorno al quale ruota il cerchio del circoscrivibile e del conosciuto:

«Dio Ganesh, mostrami quanto è grande il mondo! Katarina vede dio Ganesh che si alza, l'elefante cammina adagio, gira intorno a sua madre. Tornato al punto di partenza, chiuso il cerchio, il dio dell'innocenza dice: Katarina, ecco quanto è grande il mondo».¹⁹³

Dentro quel cerchio¹⁹⁴ sta la vita. Nel romanzo familiare a cui accennavo all'inizio, la situazione che Vorpsi predilige per mettere in scena le sue storie, la madre si staglia come una pietra miliare. Regala stabilità, riparo, misura lo spazio e lo rende percorribile. Ma al tempo stesso incombe come un macigno, appesantisce, ostruisce le vie di fuga: «Quando la pietra è al proprio posto pesa»¹⁹⁵. Mentre il padre è la figura dell'assenza e della colpa, la figura materna incarna i caratteri dell'ambivalenza. È molto amata, per alcuni attimi accoglie la figlia in un abbraccio che fonde i corpi, eppure crea distonie, allontana, rimprovera, scatena gelosie a causa di una bellezza naturale giudicata inarrivabile e ammirata. Un rapporto tutto giocato tra attrazione e repulsione si ripete per Esmè, madre di Tamar in *Fuorimondo*, per Natasha, madre di Katarina in *Viaggio intorno alla Madre* e per Diella, nel libro di esordio *Il paese dove non si muore mai*. Credo che però la sintesi più esaustiva di questo tipo di dinamica, così centrale nella narrativa di Vorpsi, sia stato delineato in maniera compiuta nell'ultimo romanzo, *L'été d'Olta*. Veronika è la madre della piccola Olta. Durante l'estate, in seguito alla scomparsa del marito, detenuto per motivi politici, conosce la solitudine e l'affronto della scoperta dei

¹⁹² Sul tema della madre in Vorpsi e sull'epica al femminile di alcune autrici della migrazione cfr. LIBERALE Paola, *Nell'orecchio il fragore delle pareti che crollano. Come la scrittura femminile ricomponi il mosaico*, in Atti XIX Congresso ADI, Roma, 9-12 settembre 2015, pp. 2-6.

¹⁹³ VORPSI Ornella, *Viaggio intorno alla madre*, cit., p. 49.

¹⁹⁴ Cfr. KLEINHANS Martha, *Cerchio e freccia: figure ambivalenti del desiderio nella scrittura transnazionale di Ornella Vorpsi*, in «900 Transnazionale», n. 1, Marzo 2017, pp. 94-109.

¹⁹⁵ VORPSI Ornella, *La mano che non mordi*, cit., p. 20.

tradimenti dell'uomo. La tensione di una donna bella e per questo sola viene filtrata dallo sguardo della figlia, che ne subisce i rimproveri, i rancori, gli scompensi affettivi. Tutto insieme. «La nervosité de ma mère est aussi causé par le fardeau de sa grande beauté».¹⁹⁶ Il legame di parentela diventa quasi distanza, si fa problematico nel momento in cui, a fronte di questa bellezza oggettiva e sfavillante, la figlia sembra essere definita con i termini dell'estraneità: «Oh quel dommage, tu n'a rien pris de ta mère! Toi, tu es la copie de ton père! Ta mère, oh ta mère elle laisse les hommes sans sommeil. Qui la voit est damné! C'est une Circé».¹⁹⁷ La figlia, come una sentenza, vede recapitarsi un verdetto limitante, le gambe storte e prive di forme come quelle dei parenti del padre, e vive il vincolo della madre misurando le sue differenze, all'interno di una distanza che cerca di colmare per bisogno di amore e che invece viene mantenuta tale da un personaggio spesso difficilmente avvicinabile. Solo quando Olta ne veglia il sonno, che non deve essere interrotto perché così difficile da raggiungere, riesce a ritagliarsi, specie verso il finale del romanzo, alcuni brevi spazi di libertà. Per il resto, rimane catturata da una sudditanza che è prima ancora che fisica – la madre la sovrasta e la supera nella sua forza naturale – di natura psicologica. La scena dello schiaffo, e la conseguente umiliazione di fronte a numerose persone, è emblematica di un rapporto che non riesce ad esprimersi se non attraverso la supremazia.¹⁹⁸ Il tentativo di avvicinamento della piccola nei confronti della madre è sempre frustrato, in un cortocircuito che si ripete anche per le altre protagoniste femminili, specie per Tamar, che viene accusata da Esmè di non aver rivelato la visione avuta poco prima circa la morte del fratello. È come se la figlia venisse rifiutata, allontanata in un gesto anti-naturale. Non sono madri che accolgono quelle di Vorpsi. È allora che il cerchio che tutto contiene diviene pietra, pesantezza, zavorra che impedisce di esistere leggeri. Il rancore maturato da Veronika nel corso della propria esperienza personale – il marito la umilia con tradimenti e abusa di lei sessualmente – si riflette sul destino di Olta, che cade nel suo pieno controllo. L'assuefazione alla menzogna passa come per proprietà transitiva dal padre alla figlia, generando sensi di colpa e di inferiorità che vengono espressi con la metafora del serpente infido, il rettile che viene nutrito e invece di restituire gratitudine finisce per mordere: «Difficile de te croire! Te croire, c'est comme croire ton père! As-tu vu ce q'on a découvert sur son compte après sa disparition? Tu es bien sa fille. Avec toi j'ai élevé un serpent dans mon sein. Tu es capable du

¹⁹⁶ VORPSI Ornella, *L'été d'Olta*, cit, p. 174.

¹⁹⁷ VORPSI Ornella, *L'été d'Olta*, cit., p. 175.

¹⁹⁸ VORPSI Ornella, *L'été d'Olta*, cit, p. 135.

pire!».¹⁹⁹ L'immagine della serpe allevata in seno ha frequenti richiami intertestuali in Vorpsi; qui instaura un clima di diffidenza e di sospetto che Veronika cerca di dominare con la politica del terrore. Basta un'occhiata per ricondurre Olta al silenzio e ad un atteggiamento di sottomissione. In questo quadro, l'analogia con Circe è fin troppo chiara. Come la maga dell'*Odissea* trasformava gli uomini in maiali, così Veronika demistifica la predominanza maschile e assegna all'uomo un posto di infimo livello. Gli uomini, nella visione rancorosa della madre dolente, non sono altro che istinto guidato dalle pulsioni del proprio sesso, spesso sproporzionato e oggetto di vanto.²⁰⁰

La problematicità del rapporto femminile con una madre castrante, se così si può dire, occupa come abbiamo visto più opere con le caratteristiche di una costante e trova in Veronika un modello delineato per intero. Ma ci sono anche significative varianti che si discostano da questo tipo di situazione ricorrente. Alla sensibilità di Katarina, protagonista di *Viaggio intorno alla madre*, preferisco riservare un passaggio più avanti, nel paragrafo dedicato all'importanza simbolica di una certa pulsione sessuale in Vorpsi. Invece vorrei approfondire ancora due figure di madre, che mi sembrano straordinariamente significative e che si discostano da questa linea. Moma. E Lumturi. Moma è la ur-madre di una Albania primordiale e perenne, che alcuni dei racconti di *Bevete Cacao Van Houten* e dei frammenti di *Il paese dove non si muore mai*, specie nelle loro prime parti, rappresentano con forza, attraverso immagini indimenticabili. La vecchia accoglie ragazzine ed estranei, regala loro biscotti e lekë in cartamoneta. Varcare la soglia della sua casa, in realtà una sola stanza che assolve alle funzioni di tutti gli spazi, equivale all'ingresso in un luogo sicuro. Un luogo in cui possono essere confessati i segreti. Le ragazzine che si riuniscono lì non possono giurare che Moma non capisca, ma sono certe che Moma non racconterà. La vecchia, già molto avanti con gli anni, sembra attendere da un giorno all'altro la sua fine, mentre questa non si decide a sopraggiungere. «Moma vuole la morte, la morte non vuole Moma».²⁰¹ In questo ritratto arcaico veramente riuscito, in questo volto rugoso avvolto dalla tradizionale sciarpa bianca, si annida la tenacia della vita. L'unica richiesta della vecchia è quella di non veder scritti sulla lapide i suoi anni. E quando il suo momento arriva, viene accontentata. Questa ostinazione nel rimanere attaccata al mondo incarna con i caratteri del prodigio l'istinto

¹⁹⁹ VORPSI Ornella, *L'été d'Olta*, cit., p. 114

²⁰⁰ I grandi falli che per metonimia evocano la figura del padre si ritrovano anche altrove: *L'été d'Olta*, pp. 87, 103 e 187; *Viaggio intorno alla madre*, pp. 37-39 e p. 49.

²⁰¹ VORPSI Ornella, *Bevete Cacao Van Houten*, cit., p. 9.

vitale. E non poteva che essere una figura di madre, anzi, la madre delle madri, ad affermare un principio tanto essenziale. Lumturi è diversa. Cresce il figlio nutrendolo di Francia, un paese *estetico* che ha idealizzato senza averlo mai conosciuto. Lo chiama Lucien, come uno dei personaggi di un romanzo meno noto di Stendhal. La resistenza che Lumturi pone in atto attraverso una creatura diversa fin dall'aspetto fisico – «Come a incarnare il sogno della madre, invece che la robustezza dei bambini di queste parti, Lucien ebbe occhi azzurri e corporatura minuta»²⁰² – è opposta alla patria Albania, nei momenti del crollo del regime di Ramiz Alia. E in quei giorni di sommossa e di caos, Lucien parte proprio alla volta di Parigi, per affrancarsi da una terra-prigione che non offre nulla e che mortifica le sue ambizioni letterarie. Quasi una trama da Ottocento. E invece non scatta alcun romanzo di formazione per il giovane, scrittore mediocre che emula Dostoevskij nell'epoca di Alain Robbe-Grillet e che in realtà non ha gli strumenti per mettere a fuoco il suo ritardo culturale. Il focus del racconto ritorna allora sulla madre, che intanto è già andata a trovare Lucien nel mondo altro sorprendendosi di tutto, persino del pesce senza lisce e surgelato. In questo prodotto, icona della grande distribuzione, sta l'innocenza dello sguardo di Lumturi. Ma nella determinazione delle sue azioni sta la sua modernità. La donna abbandona una seconda volta l'Albania perché sente di essere vicina alla morte. Il suo ultimo desiderio è chiudere gli occhi accanto a quel figlio che aveva programmato per l'emancipazione. Il suo visto però è falso. Viene bloccata a Vienna, dove il suo volo fa scalo. Le consigliano di rientrare in patria. Si rifiuta. Non arriverà mai all'aeroporto di Charles de Gaulle. Morirà lì, sospesa tra due mondi, in una sala d'attesa, senza soldi né cibo né scheda telefonica. Nell'ostinazione di questa straordinaria figura di madre viene condensato il destino di un popolo che ha deragliato dalla consuetudine alla ricerca di una nuova vita nel corso dell'anno 1991. L'istintività di Lumturi coincide con la sua grandezza, credo in buona parte simbolica. La madre preavverte l'avvento di un nuovo destino e si orienta. Poco importano gli esiti della vicenda, deludenti (il figlio non ha talento e non riesce ad emergere in alcun modo) e tragici (Lumturi finisce miseramente i suoi giorni, con una morte che ha purtroppo dell'umoristico). La madre diventa simbolo, e la sua caparbità rispecchia il valore di una generazione che proprio in quei momenti sta conoscendo una incredibile rinascita.

²⁰² VORPSI Ornella, *Bevete Cacao Van Houten*, cit., p. 65.

4.3 La fuori-mondo

Nell'insieme delle opere di Vorpsi, *Vetri rosa* spicca per la sua brevità e per una inedita commistione tra parola e immagine.²⁰³ Sempre costruito sul frammento, questa strana raccolta di spezzoni narrati in prima persona da un personaggio testimone si conclude assai presto, dopo una carrellata di ricordi di infanzia. Nella penultima scena, un occhio viene letteralmente asportato dall'orbita, in una visione deformata delle cose che è a un passo dall'essere pulp. Si tratta di poche pagine, che però colpiscono per la loro vividezza e per la capacità di delegare agli *occhi stupore* di una diciassettenne che afferma di essere già morta una visione del reale del tutto perturbante. Concludono la pubblicazione cinque fotografie desaturate scattate dall'autrice, di cui dobbiamo cogliere il nesso con la parte narrativa.

«La realtà cominciò a scivolare; case, strade, alberi correvano, fuggivano da noi, dal nostro luogo, da dove eravamo sedute. Non vivevo più, non ero più un essere umano, un animale si muoveva di fronte a me e mi voleva offrire un globo insanguinato»²⁰⁴.

Ad un certo punto, varcata una soglia, la concretezza degli oggetti sembra cedere. Il paesaggio comincia a *scivolare* e la protagonista si ritrova in una realtà secondaria, in cui espressionismo e grottesco dominano la visione. Le foto che concludono la strana vicenda della ragazza – che la finzione narrativa presume morta – fanno riflettere. Un corpo, in cui i capelli o la postura oscurano costantemente il volto, entra nel campo visivo completamente nudo. È un corpo non perfetto, lontano dalle seduzioni ad esempio abituali nel linguaggio della comunicazione massmediatica. Si direbbe, anche attraverso l'uso che è stato fatto della luce, un corpo esposto, che ha sofferto. Non è mai in primo piano. Subisce un degrado – i contesti sono poveri, squallidi, con pochi oggetti defunzionalizzati – e trasferisce all'esterno un senso di devastazione. Non sembra privo di vita, ma in una condizione di sospensione. Partecipa della negatività dell'ambiente e

²⁰³ Con l'analisi di questo testo meno noto Andrea Cortellessa decide di aprire il capitolo dedicato a Vorpsi nell'antologia dei narratori contemporanei italiani per lui più significativi. Cfr. CORTELLESSA Andrea, *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, L'Orma Editore, Roma 2014, pp. 519 e segg.

²⁰⁴ VORPSI Ornella, *Vetri rosa*, cit., p. 35.

ne porta su di sè, fin nella carne, i segni.²⁰⁵ Allo stesso modo, per Tamar, quella sospensione arriva all'improvviso, con manifestazioni che non si possono mai prevedere. Accadono e basta, mentre si aprono le porte di una terra altra:

«Alla finestra di Maria ho sentito per la prima volta il brivido che non ho mai potuto indovinare cosa fosse. Di sicuro era un fenomeno che non apparteneva al mondo, o perlomeno al mio, di mondo. Le certezze di prima non si estendevano fino a quel brivido. Ero entrata in una terra che mi separava da tutti, avevo scoperto che c'era una terra, una sorta di campo di nessuno, su cui a volte senza volere mettevo i piedi».²⁰⁶

Si tratta una situazione di frontiera – qui la finestra – che permette al personaggio di toccare le sponde del fuori-mondo, di sentirlo attorno a sè. Le bambine e le adolescenti di Vorpsi sono dotate di questi poteri: percepiscono e prevedono la morte, hanno visioni, sono in grado di passare oltre e di sentire la forza di un qualcosa di occulto che si agita. Attraversano la soglia del reale e riportano indietro la potenza del metafisico. Proprio come la definizione di Freud prevede per il perturbante, si manifesta l'*Un-heimliche*, ovvero quella impressione che prende piede quando una cosa familiare viene improvvisamente percepita come sinistra, estranea.²⁰⁷ La categoria funziona in senso pieno per moltissima letteratura del terrore tra Otto e primo Novecento, da Hoffmann a Poe, da Maupassant a James²⁰⁸. Per Vorpsi il connotato principale è più che altro invece una ricaduta psicologia sul personaggio, rappresentato in una continua tensione tra la normalità e l'atto del vedere-sentire. In questa realtà di secondo grado alcuni oggetti mediatori, come i sandali di Manuela, deceduta all'improvviso ed ereditati da Tamar, esprimono un rapporto profondo che ancora una volta mette in connessione i vivi con i morti. Lo status di testimone fuori-mondo porta dentro di sé lo scompenso, che talvolta si estroflette in disordine mentale. Dove può collocarsi per questo tipo di individualità il confine tra stabilità e follia? La normalità è una condizione rifiutata, come lo è per

²⁰⁵ Sulla fotografia in Vorpsi cfr. JACQUET Marie Thérèse, *Ornela Vorpsi: viaggiare in punta d'inchiostro* in Av. Vv., *Letteratura adriatica. Le donne e la scrittura di viaggio*, Atti del II Convegno Internazionale, a cura di CARRIERO Eleonora e SCIANATICO Giovanna, Edizioni del CISVA, 2011, pp. 307-320 (in particolare le pagine 314-315).

²⁰⁶ VORPSI Ornella, *Fuorimondo*, cit., p. 12.

²⁰⁷ FREUD Sigmund, *Il perturbante*, a cura di MUSATTI Cesare, Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1984.

²⁰⁸ Sulla ricorrenza del tema del doppio perturbante nella storia della letteratura cfr. FUSILLO Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi Editore, Modena 2012₂ (La Nuova Italia 1998).

l'artista, attratto dall'andare oltre con la finalità di impossessarsi di uno stato di grazia. C'è un bellissimo passaggio, sempre in *Fuorimondo*, che risulta allegorico e che spiega da una parte il valore dell'estasi creativa e dall'altra, probabilmente, un soggetto che compare nelle pitture di Vorpsi, intitolato *Revisiting Bosch. The Extraction of the Stone of Madness*.²⁰⁹ Il brano letterario vede Dolfi che confessa a Tamar la sua mancanza di talento musicale:

«Sai Tamar, diceva lui, quando ascoltavo certi musicisti suonare credevo, sapevo, ero certo, che avrei ottenuto di più, dato di più, che sarei andato oltre. Che avrei potuto toccare il nocciolo, il cuore, il nervo sottile di uno stato che si chiama grazia, Dio, divino, quello che vuoi. E un giorno, così di punto in bianco, mi sono scoperto normale, senza genio. Al mio suonare mancava il soffio dell'altrove, dell'immenso. [...] Mi viene in mente una favola letta da piccolo a proposito di un rospo che era persuaso di avere un diamante nel cervello. Così diceva ai suoi fratelli e agli altri. Dentro la testa ho un diamante. Voi non avete questo tesoro, io sì, io possiedo un diamante bello e grosso che brilla spudoratamente nel mio cranio illuminandomi tutto. Ne era certo, al punto da chiedere che gli aprissero la testa per mostrarlo finalmente ai suoi fratelli e al mondo intero. Assecondarono il suo desiderio, i fratelli gli aprirono la testa e frugarono pazienti nella massa grigia insanguinata e calda, ma non trovarono nessuna traccia, neppure piccola, di un diamante».²¹⁰

La genialità conduce all'immenso, ma bisogna esserne dotati. Bisogna avere *dentro*, nel cuore e nella testa, quella spinta che conduce più in là. Perché altrimenti è così misero ispezionarsi, mettere addirittura le mani all'interno e non trovare che il nulla. La Vorpsi pittrice²¹¹ riparte anche da questi concetti, con uno spirito di critica sociale, quando cita in una sua pittura una tavola del tardo Quattrocento fiammingo: *l'Estrazione della Pietra della Follia* di Hieronymus Bosch. Una donna dall'aria alto borghese, ben vestita e con gli accessori coordinati, ha appoggiato la sua borsetta di marca su un tavolino. Le sue

²⁰⁹ Pittura olio su tela, dimensioni 90x116 cm, 2018. Per una consultazione delle pitture e delle fotografie in Vorpsi si veda *Ornela Vorpsi Exhibition Catalogue*, catalogo della Mostra *Providence*, a cura di GJIKOLA Genti, esposta a Tirana dall'11 aprile al 30 giugno 2018.

²¹⁰ VORPSI Ornela, *Fuorimondo*, cit., pp. 69-70.

²¹¹ Sulla visività della scrittura in Vorpsi, derivata anche dalla frequentazione con la pittura, si legga Cortellessa: «Il suo è uno sguardo violento, *fauve*. I colori esplodono sulle cose senza sfumature, netti e spietati: chiazze di inchiostro blu, lenzuola bianche di lutto [...] il giallo di scarpe aliene». Cfr. CORTELLESSA Andrea, *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, cit., pp. 519-520.

gambe sono in parte fasciate da stivali di pelle morbida. Le dominanti di rosso fanno contrasto con la parete retrostante, sulla quale campeggia una scritta – forse un brand della moda, forse l’insegna del locale – solo parzialmente visibile. Alle spalle della donna troviamo l’esatta citazione del Maestro Ciarlatano che, come nell’originale di Bosch, è intento nell’incidere, con lo stesso identico imbuto in testa e con lo stesso vestiario dell’opera di oltre cinquecento anni prima, il cranio della signora-bene. Essa è del tutto compiaciuta mentre l’operazione si compie. Affiora un rivolo di sangue, ma il suo sguardo non tradisce alcuna sorpresa, né tantomeno dolore. Sembra in posa per un selfie. Non c’è, come per Bosch, alcuna pietra da estrarre. La stoltezza è immanente e impregna la scena di quotidianità. Soprattutto perché la follia, quella che porta oltre, appare come uno dei valori più grandi da custodire gelosamente nella società della rappresentazione virtuale di sé stessi. Ancora una volta, anche con valutazioni compiute a cavallo di due codici di rappresentazione, l’uno testuale, con il potere del racconto conferito alla parola, l’altro visuale, con la capacità della mediazione demandata alle immagini, la condizione del fuori-mondo appare come una delle poche vie possibili per affermare un concetto di verità.

4.4 L’odore dei Balcani

In *Mauro di Via dei Gracchi* una giovane ventiduenne albanese, Teuta, viene ingannata da un italiano. In cambio della promessa del sogno occidentale, trasferirsi in Italia, Teuta sacrifica la propria dignità pur di abbandonare l’Albania. Mario la aiuta nell’iter burocratico di produzione dei documenti per l’espatrio, ma le fornisce un suo falso indirizzo a Roma dopo aver ottenuto ciò a cui mirava. Il racconto così termina in una giornata di sole abbagliante, con Teuta che, compreso l’inganno, resta interdetta su un ponte sul Tevere, accasciata a terra in silenzio, forse meditando con l’arrivo del tramonto un proposito di suicidio.²¹² Questo è l’occidente: un universo estraneo, con odori nuovi e con leggi diverse da decodificare, che non mantiene le sue promesse e dal quale ci si deve presto immunizzare. L’ultimo episodio di *Il paese dove non si muore mai* è costruito sulla stessa lunghezza d’onda: Eva e la madre atterrano per la prima volta in Italia, che

²¹² VORPSI Ornella, *Bevete Cacao Van Houten*, cit., pp. 77-86.

per loro rappresenta la leggenda della bellezza e della libertà. Il filtro che il mito di una vita diversa proietta su quei luoghi è quello per cui tutte le donne dovrebbero apparire come Sophia Loren. La Tabaccheria in cui acquistare i biglietti per l'autobus diventa un tripudio di merci colorate mai viste. E in questo senso l'utopia di una vera e propria *Terra Promessa* trasforma la volgarità in gentilezza d'animo. L'ignoranza della lingua fraintende la trivialità di una frase, scambiandola per un segno di cortesia: «a quanto scopi», viene chiesto a bruciapelo ad una delle due.²¹³ Le donne si convincono che l'estraneo che aveva pronunciato quelle parole si fosse offerto di portar loro i bagagli. Una verginità di sguardo da una parte e la malizia di chi ne vuole approfittare dall'altra. Va detto subito che se si pensa però di poter parlare della percezione dell'occidente circoscrivendo il discorso nei termini dell'ingenuità si legge male l'intera opera di Vorpsi. Si tratta solo di alcuni frammenti che ricostruiscono, con già all'interno una notevole critica, la prima fase della fascinazione del personaggio dell'est nei confronti dell'ovest tardocapitalista. Troviamo questo atteggiamento soltanto in alcune schegge di *Il paese*, in alcuni racconti della prima parte di *Bevete Cacao Van Houten* e in qualche riflessione di *Olta*. È tutto. Con *La mano che non morde* invece la disillusione nei confronti di una socialità sgretolata e l'osservazione distaccata dei riti del consumo si fa piena, assumendo una prospettiva molto matura ed intrigante: colui che era estraneo getta il suo sguardo sul mondo al quale è stato invitato a partecipare. Questa occhiata è carica di disillusione e ha il colore verde²¹⁴ degli sradicati:

« - Tu sei diventata verde. Fai attenzione! - Verde come? - Verde di migrazione, povera mia. Il verde della denutrizione, quello tipico di chi ha le radici in aria». ²¹⁵

La condizione di decentramento spaziale e culturale regala una capacità di giudizio profonda ma allo stesso tempo toglie salute al soggetto che l'ha subita. La patria non si dimentica, non si morde, non ci si scaglia mai troppo contro la mano che ha nutrito. Le conseguenze di questa ambivalenza sono tangibili. Un'aria diversa ha spossato questi

²¹³ VORPSI Ornella, *Il paese dove non si muore mai*, cit., p. 108.

²¹⁴ La locuzione è stata ripresa da molti dei testi critici su Vorpsi, perché emblematica di una condizione contemporanea riguardante popoli non soltanto appartenenti al mondo balcanico. Cfr. ad es. BOND Emma, "Verde di migrazione". *L'estetica perturbante dello straniamento ne "La mano che non morde" di Ornella Vorpsi*, in «Italies», n.14, 2010, pp. 411-425.

²¹⁵ VORPSI Ornella, *La mano che non morde*, cit., p. 51.

corpi, li ha mantenuti in vita e allo stesso tempo li ha bombardati di sogni estetici, deformandone il naturale equilibrio. È il caso di Arti, maniaco degli interventi di chirurgia correttiva e ossessionato nel modificare più volte il suo aspetto fisico imponendo una mutazione antropologica anche agli altri membri della famiglia. È il caso di Gazi, imbevuto di profumi dolci, con i jeans attillati sulle cosce e sempre alla moda, tonico di palestra prima della sua scomparsa. È il caso della zia di Tamar, Lali, che veste provocante, si cosparge di cosmetici, si è rifatta più volte i seni ed è assuefatta ai farmaci contro la nevralgia, praticamente un lusso in una socialità povera, fatta di ordine e di controllo di sé stessi come quella dell'Albania. In questi atteggiamenti emulativi, si noti bene, vengono messi in scena personaggi deboli, posti al limite della comunità da alcune loro mancanze. Sono tutti personaggi rimasti nel proprio paese di origine. La perdita del centro, nei sopravvissuti, in chi invece se ne è andato ed ha saputo adattarsi, propone una nuova condizione. Quella dello spettatore. La dissociazione psicologica diventa evidente in questo passo in cui Lili, la protagonista de *La mano che non morde*, che si trova a Sarajevo in soccorso di un amico, riflette sul suo status. Su ciò che è diventata:

«Ormai sono una perfetta straniera. Quando si è *così stranieri*, si guarda *il tutto* in modo diverso da uno che fa parte del dentro. A volte, essere *condannati* a guardare dal di fuori suscita una grande melanconia. È come recarsi a una cena di famiglia e non poter partecipare; si frappone una gelida finestra».²¹⁶

Quasi una definizione dello straniamento che si annida nell'immaginario affettivo dell'expat. Grazie a questo non-romanzo, costruito sulla sensazione e sul ricordo mediante una serie di accostamenti che mettono in seria discussione il concetto di *plot* e di progressione narrativa legata ai fatti, conosciamo un interessantissimo ritratto dell'uomo dei Balcani post anni Novanta. Un uomo che ostenta i brand stampati sul vestiario, con scritte incomprensibili che occupano le felpe e i pantaloni slargati, e allo stesso tempo mantiene radicata nel profondo quella cultura inculcata dalla dittatura comunista, così difficile da estirpare. Ha sicuramente lasciato più volte la sua casa, ma la porta ogni giorno dentro di sé. Come senso di colpa; come nostalgia; come desiderio rimosso. Come rancore. Le sensazioni olfattive di luoghi dai quali ci si è imposti il

²¹⁶ VORPSI Ornella, *La mano che non morde*, cit., pp. 19-20.

distacco rivivono, ad esempio per Lili, nella sfoglia del byrek, nel suo gusto familiare cosparso di margarina. I personaggi più forti di Vorpsi hanno per così dire già digerito l'altrove, si sono difesi dall'assedio della retorica pubblicitaria. Per chi, proprio come Lili, proviene da un «paese che non si dava la pena di vestire il cibo di sogni»²¹⁷ fa effetto osservare da vicino la confezione di un tè che costa una fortuna. Nonostante la propaganda su quello e su altri tipi di prodotto (scarpe, creme, rimedi per la salute) non scatta però il desiderio del consumo. Prevale al contrario la consapevolezza: dove comincia il vero valore d'uso in questi oggetti? Per quelli come lei, cresciuti senza vaccini, che riescono a guardare l'occidentale con quella diffidenza che non è più invidia, basta poco per capire. Egli appare come iper-igienico, ben nutrito, con i denti al proprio posto e senza alcun reale bisogno. Un essere a prima vista compatto, che nasconde scrupolosamente le sue fragilità. La strategia diventa allora quella di essere un infiltrato sospeso tra due sponde. Cercare di assomigliare a quel modello solo in superficie e custodire nel frattempo memorie potenti, anche se lontane. I miti della fisicità ostentata e dell'apparenza vincente, quelli da discoteca, così iconici per un contesto anni Novanta, non corrodono fino in fondo. L'uomo e la donna dei Balcani sono carne vera, troppo reali per trasformare completamente loro stessi in una figura iperbolica, farcita di silicone, dai glutei e dalle poppe sporgenti. Nel racconto *Della Bellezza*, muore all'improvviso una pornoattrice che ha una piccola notorietà nell'ambiente Milano-party delle ragazze immagine. Si chiamava Lolly.

«Da quel momento ebbi una sola visione, il corpo biondo di Lolly disciplinato dalle ore in palestra fino ai minimi dettagli, i suoi capelli platino, lucidi, il naso perfetto inventato dalla chirurgia estetica, gli occhi maliziosi, il sorriso che la sapeva lunga sugli uomini e sulla vita, i tacchi alti, i seni, i magnifici seni che strappavano i vestiti leggeri. Quei seni sognati da tutti, toccati da uomini potenti, politici, calciatori. I suoi splendidi seni di silicone».²¹⁸

Questo corpo è solo finzione, sovrastruttura che tende ad un ideale di perfezione mentre si consuma da dentro. Finirà cremato per volontà della stessa Lolly. Forse per sfuggire all'impetosa degenerazione che è estrema celebrazione del difetto. Non è un corpo da

²¹⁷ VORPSI Ornella, *Bevete Cacao Van Houten*, cit., p. 117.

²¹⁸ VORPSI Ornella, *Bevete Cacao Van Houten*, cit., pp. 62-63.

personaggio dei Balcani questo. Il personaggio dell'est ci mette poco a capire. Nella sua condizione di transfuga si avvicina e si allontana, oscilla senza mai abbracciare fino in fondo la seduzione postmodernista e contemporanea. La parte che prima rappresentava il nemico non riuscirà mai a mutarlo nel profondo. E infatti, raccontato attraverso i volti segnati da destini più umili, volti che stanno appena cominciando la loro scalata sociale, c'è un dettaglio che resiste. Perché c'è una cosa che più di altre, seppur circoscritta all'interno di questa dialettica culturale, non può essere cambiata. Viene colta con un'immagine rivelatrice, in una situazione di soglia, quella del volo tra i due mondi:

«C'è un odore forte in aereo. È l'odore dei piedi dei Balcani. Frutto delle scarpe uniche, quelle che non si cambiano. L'odore di chi non ha due paia di scarpe. L'aggiunta degli effluvi di raki e del cattivo cognac fa nascere questa unica e indimenticabile miscela balcanica. Le pance sono pesanti e reggono tanta storia e tanti rancori, gli occhi anche. Sono gente zitta, ma dall'odore puoi sentire le sberle forti che sono capaci di dare».²¹⁹

I dettagli appartenenti alla sfera fisica raccontano molto di una persona. La sua forza. La sua condizione sociale. Le sue abitudini. Ciò che ama mangiare o bere. Il contagio con il versante occidentale non può dilagare. Non riuscirà mai a coprire del tutto l'odore della corporalità balcanica.

4.5 Folto bellicoso: il marchio d'infamia della bellezza, l'arma dell'erotismo e la scoperta del corpo

Se le ragazzine di Vorpsi (Ina-Ormira-Ornela-Elona-Eva²²⁰, Tamar, la visionaria protagonista di *Vetri Rosa*, Olta) intuiscono il sesso e si avvicinano alla sfera erotica con stupore e curiosità, Katarina lo pratica quasi con professionismo. È già madre, e il suo desiderio si sviluppa proprio nella tensione tra dovere morale e la sua trasgressione.

²¹⁹ VORPSI Ornela, *La mano che non mordi*, cit., p. 85

²²⁰ Il testo non chiarisce fino in fondo se si tratti di un unico personaggio al quale viene cambiato nome o se si debbano ipotizzare vicende differenti. Resta il fatto che ne *Il paese dove non si muore mai* viene messa in scena una tipologia di pre-adolescente che assume su di sé la funzione di io narrante. Si tratta di una «matassa di destini che si annodano e si confondono». Cfr. FEDERICI Anna, *Autopsia dell'animo: la migrazione nei romanzi di Elvira Dones, Ornela Vorpsi e Anilda Ibrahim*, cit., pp. 1-21 (p.5).

Non tanto nel disattendere il suo ruolo di moglie, quanto in quello di mancata protettrice onnipresente nei confronti del figlio piccolo. Una madre santa che ad un tratto diventa *puttana*, lascia la propria creatura con la febbre all'asilo e si nasconde in un albergo per diventare l'amante di un giovane occidentale, pulito, asettico, in possesso di un'ottima posizione sociale. I due poli dell'immaginario femminile, secondo una morale conservatrice, tendono ad avvicinarsi pericolosamente, fino a confondersi.²²¹ Nel libro più sessuale di Vorpsi, *Viaggio intorno alla madre*, si manifesta una contraddizione che diventa leva per la ricerca del piacere: la carnalità della donna-che-dà-la-vita si trasferisce a quella della donna-mantide, che vuole impossessarsi degli uomini attraverso oggetti sadomaso e pratiche genitali spinte al limite. Che la questione della *puttaneria* (*kurveria* in albanese) sia un centrale retaggio culturale di un'Albania arcaica e ben precedente ai tardi anni Novanta Vorpsi lo mette in chiaro nelle primissime pagine della sua opera di esordio:

«Ma ci sono cose che appartengono alle case di questa gente più della morte. Una di queste, senza esagerare, è quasi il centro della loro vita. La questione della puttaneria. [...] Ci sono regole che nello spirito di un popolo nascono così, in modo naturale, come le foglie su una pianta. Queste regole da noi si fondano su un'unica tesi: una ragazza bella è troia, e una brutta – poverina – non lo è! ».²²²

Se la bellezza può essere intesa come un marchio di infamia e non come dote naturale, si comprendono anche le storture di prospettiva che possono derivare dal pregiudizio grezzo di chi affibbia appellativi duri come sentenze. In effetti, le madri di Vorpsi, presentate sempre con immagini dotate di fascino irresistibile, non si espongono mai allo sguardo indiscreto dell'estraneo. Si sottraggono, non fanno leva sulla propria figura per ottenere favori, non valorizzano parti del corpo avvenenti proprio per sfuggire al pensiero erotizzato di chi guarda. Nelle costanti dell'opera di Vorpsi c'è come una netta separazione, culturalmente molto centrata e organizzata per generazioni, rispetto

²²¹ La scelta dell'immagine di copertina di *Viaggio intorno alla madre* racconterebbe questa ambiguità. Vi è raffigurata la Carubina di Mence, una statuetta votiva del Cinquecento che però risulta essere molto allusiva, tanto da poter essere scambiata per una prostituta con guance rosse, nudità esposte e qualcosa in grado di ricordare moderne autoreggenti. Cfr. KLEINHANS Martha, *Cerchio e freccia: figure ambivalenti del desiderio nella scrittura transnazionale di Ornella Vorpsi*, cit., pp. 102-103.

²²² VORPSI Ornella, *Il paese dove non si muore mai*, cit., p. 9.

all'esibizione e all'impiego della fisicità corporea da parte dei personaggi femminili.²²³ La madre si copre e con questo gesto ancora una volta si nega. La ragazza ormai matura cerca il suo affrancamento in una messa in scena di sé molto consapevole e teatrale. La bambina si ritira in luoghi appartati e vive con le amichette la scoperta della sfera sessuale. Percepisce la forza dell'eros in maniera confusa, a tratti subendola o addentrandosi con una certa innocenza nella perversione e nel saffismo. All'inizio di tutto questo percorso c'è una repressione abbastanza evidente che nasce, come abbiamo visto, dalla morale imposta, dal sentimento comune. Il desiderio deve essere tenuto nascosto. Da questa negazione scaturisce l'erotismo, che in qualche caso può arrivare a minacciare l'equilibrio della normalità sociale.

«À vrai dire, depuis la disparition, la beauté de Veronika n'avait fait que grandir. Comme Sotir et tant d'autres, le professeur Tomi ne pouvait le supporter. Il y avait quelque chose d'indécent dans le traits de cette femme désormais seule, d'incendiaire dans son corps, quelque chose qui allait jusq'à nier notre communauté, et qui sans doute conspirait contre le communisme».²²⁴

Da questo passo, come da tanti altri, si percepisce la forza oscena di Veronika, quasi una minaccia eversiva per l'intero ordine comunista, che non esplose solo grazie al contegno della donna, alla sua tendenza al non svelarsi; al suo atteggiamento poco incline al dialogo che non lascia spazio ai molti spasimanti. La scomparsa, in un primo momento misteriosa, del marito ha lasciato aperte le porte del possibile, ma in questo caso l'eros non ha luogo, mortificato per scelta dalla donna che preferisce logorarsi nel letto in lunghe ore senza sonno piuttosto che concedersi. Con questa decisione, prima ancora che la salvaguardia del proprio onore, Veronika tutela la propria libertà. Il romanzo che narra di Olta è ambientato attorno al termine degli anni Settanta. In uno scenario molto diverso, del tutto decontestualizzato rispetto a quel tipo di clima politico-culturale, prendono forma le emancipazioni di alcune figure della maturità femminile contemporanea. Queste, con molta consapevolezza, si scoprono. Non lo fanno senza uno scopo. Scelgono il momento e attribuiscono ad esso una valenza che va ben oltre l'azione. Torniamo per un attimo a Katarina. Prima dell'incontro con l'amante straniero la donna indossa una

²²³ Sul tema cfr. PINZI Anita, *Corpi di donna in Il paese dove non si muore mai di Ornella Vorpsi*, in *Il confine liquido*, a cura di BOND Emma e COMBERIATI Daniele, cit., pp. 167-184.

²²⁴ VORPSI Ornella, *L'été d'Olta*, cit., p. 130.

provocante tutina intessuta di fiori di pizzo. Esibisce il sesso e prova le posizioni in cui immagina di possedere il ragazzo. Matura, spingendosi oltre, anche il proposito di penetrarlo con un fallo di gomma.²²⁵ Lo straniero è tale perché odora di pulito e di sano, è intimamente estraneo al codice culturale di Katarina e nessun profumo potrà ingannarla. Lei conosce gli odori e le consuetudini sessuali dell'est, e non sono queste. Lo straniero è l'occidente e in questa affermazione di valori Katarina sogna di sodomizzarlo, di sverginare l'ultima parte di lui rimasta intatta. Dall'esplicito sessuale si passa al metaforico: Katarina non è in alcun modo vittima di quella relazione, ha compreso il mondo che la ha accolta, ha vissuto le sue leggi e adesso vuole affermare se stessa in una sorta di rivincita. Nel recitare la sua parte all'interno del gioco erotico, nel denudarsi, è in possesso della consapevolezza necessaria a ricoprire una posizione in tutti i sensi dominante. In questo sta il suo piacere, un misto di libertà e supremazia. Qui la donna non subisce alcun sguardo, non si lascia ricondurre ad un ruolo comprimario dal maschio, ma è a tutti gli effetti l'assoluta protagonista. Allo stesso modo la ragazza che ancheggia all'interno del ring in *Venerdì sera*, offre ad un rito pressoché tribale la propria carnalità. È un *do ut des*. Due ore di vergogna e di allusioni sessuali in cambio di duecento euro. La contropartita vale il body sgambato, il perizoma, le calze e i sandali che la *go go dancer* ha deciso di scegliere come costume di scena.²²⁶ Tutti la guardano. Ma lei guarda loro. E comprende molto di più – sulla vita, sulla morte, su come deve impiegare il tempo – di quanto il suo essere presente mezza nuda quella tragica sera al Palasport possa far credere. L'attrazione per il proibito è invece ciò che spinge le bambine di Vorpsi al gioco erotico. Perché è innegabile che il sesso attrae anche quando non lo si conosce. Se ne accorge Tamar osservando il *folto bellicoso* della zona pubica di Manuela, da poco morta ed esposta nella sua nudità alla processione di curiosi accorsi non appena saputo il fatto.²²⁷ Mentre la scoperta del sesso fatta accanto all'adulto ha i caratteri dell'abuso, la libertà di denudare il proprio corpo si esprime per queste pre-adolescenti in effusioni saffiche scambiate con amichette coetanee. Katarina, ossessionata dal racconto della sodomizzazione della madre, ha una fantasia ricorrente e perversa, quella in cui una dodicenne viene presa da dietro da un vecchio;²²⁸ Olta viene strofinata in modo equivoco sulle ginocchia da un cugino e viene avvicinata dall'anziano Babako, che vuole passare

²²⁵ VORPSI Ornella, *Viaggio intorno alla madre*, cit., p. 90.

²²⁶ VORPSI Ornella, *Bevete Cacao Van Houten*, cit., pp. 93 e segg.

²²⁷ VORPSI Ornella, *Fuorimondo*, cit., p. 83.

²²⁸ VORPSI Ornella, *Viaggio intorno alla madre*, cit., p. 37.

del tempo con lei.²²⁹ In una prospettiva invece rovesciata e non passiva sia la protagonista di *Vetri rosa* sia la stessa Olta, si rifugiano nell'esplorazione di una sessualità incipiente per conoscere il piacere accompagnate da altre bambine. Al chiuso di una cantina, sotto la rassicurante premessa del gioco, è più facile aggirare un divieto. Qui si verificano scambi di carezze tra le tre compagne di *Vetri rosa*, in un crescendo di malizia e di vergogna che rende ancora più intrigante quelle sensazioni.²³⁰ È invece Olta che cerca ambiguamente l'amichetta Rudina. Quasi senza rendersene conto comincia a descriverne il volto e i capelli con trasporto, fino a sdraiarsi accanto a lei e a sentirsi al sicuro nel contatto con quel corpo di femmina che, come ha scoperto con terrore, ogni mese sanguina.²³¹

4.6 Narrare con gli occhi assenti: la voce del frammento interiorizzato

Al termine di questo percorso interpretativo credo siano chiare le costanti tematiche e macrofigurali dei libri dell'artista albanese su cui ho voluto insistere, abbracciate in una lettura trasversale. Abbiamo una Vorpsi retroflessa verso l'arcaico, con immagini potenti, tratte da un mondo pre-occidentale, che vive di lentezza, di consuetudine, di riti compiuti da figure ieratiche; scenari desolati battuti dal sole,²³² case che nascondono destini votati al sacrificio, donne antiche, dalla determinazione dura come la pietra, scemi del villaggio che rompono gli schemi. Abbiamo la Vorpsi della fase post-comunista, che lascia sedurre solo temporaneamente i propri personaggi dal linguaggio del sogno in relazione alla merce, con la fascinazione per la reclame e per l'impatto estetico degli oggetti così come dell'aspetto fisico. Abbiamo la Vorpsi delle madri che irretiscono le figlie, le dominano, le schiacciano sotto una superiore bellezza e sotto una volontà difficile da scalfire, in cui non sembra trovare posto l'affetto per le proprie creature e in cui si insinua invece in maniera inaspettata il rancore. Abbiamo la Vorpsi delle individualità di soglia, sospese tra il mondo e una realtà doppia e più profonda, che sono in grado di mettersi in contatto con l'aldilà e con l'ignoto. Abbiamo la Vorpsi del malessere causato dalla migrazione:

²²⁹ VORPSI Ornella, *L'été d'Olta*, cit., rispettivamente p. 154 e p. 207.

²³⁰ VORPSI Ornella, *Vetri rosa*, cit., pp. 11-17.

²³¹ VORPSI Ornella, *L'été d'Olta*, cit., pp. 188-190.

²³² Quando Olta parla della luce in estate a Tirana, che divora i contorni e dilata gli spazi, sembra di riascoltare alcune pagine de *Il paese dove non si muore mai*, in cui la violenza penetrante e rivelatrice del sole viene descritta con insistenza. VORPSI Ornella, *L'été d'Olta*, cit., p.81; *Il paese dove non si muore mai*, cit., pp. 7-46-61-74-109

qui il mutamento di prospettiva culturale ha sì reso più consapevoli i protagonisti del decentramento, ma li ha allo stesso tempo sradicati, relegandoli ad una condizione di spettatori tenuti a distanza dal centro delle cose. E abbiamo la Vorpsi sensuale del corpo femminile rivelato, in cui l'atto carnale o la pulsione erotica vengono vissuti con un trasporto che non è mai totale, in qualche modo sempre dominato, tenuto a freno se non usato con l'esplicito scopo di possedere l'altro o di affermare la propria libertà.

In queste situazioni chiave, tipologiche vista la loro capacità di ripresentarsi intatte durante l'arco temporale della scrittura di Vorpsi (2005-2018), la riflessione sulla forma corre parallela e ha una valenza molto forte. Non siamo pressochè mai in presenza di romanzi.²³³ Possiamo definirli tali perché ci sforziamo di individuare una modalità di racconto portante e perché facciamo coincidere con gli occhi di chi vede – i personaggi testimoni, le bambine, le adolescenti o le donne di questo universo molto spostato sul versante femminile – una coerenza interna ai fatti che pian piano recuperiamo nel corso della lettura; ma sappiamo bene che questo non può bastare. Per inquadrare le coordinate in cui ci stiamo muovendo forse è necessario introdurre una categoria narratologica anomala, quella di *storie interiorizzate*. Storie che cioè non vogliono raccontare la realtà, ma vogliono forzarne l'aspetto per tentare di offrire una chiave di lettura sul passato e sul presente.²³⁴ E, andando a mettere a fuoco il problema assumendo una angolazione strutturale, diversi elementi sembrano fare sistema. Abbiamo talvolta una presa di parola simile al flusso di coscienza, con spezzoni introspettivi che interrompono il racconto in presa diretta e invadono la pagina mediante la dimensione del ricordo. Il fatto concreto diventa subito anche qualcos'altro, le acque si confondono mentre risulta difficoltoso spesso distinguere il vero dall'immaginato o dal recuperato. Non viene quasi mai rispettato il concetto di un *plot* ben identificabile. Non abbiamo un sistema di personaggi regolarmente organizzato. Da dove spunta fuori ad esempio Dolfi? Perché è così bello e così irraggiungibile, così magico? Chi è Mirsard? Cosa fa per vivere? L'attivista? L'intellettuale? Forse parallelamente alla sua attività ha contatti anche con dei trafficanti

²³³ Sulla mancanza di fedeltà all'ortodossia del romanzo in Vorpsi cfr. MAUCERI Maria Cristina, *L'Albania è una ferita che brucia ancora. Intervista a Ornella Vorpsi*, in *Kumà*, n.11, aprile 2006 [<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/poetica/kumal1vorps.html>] (ultimo accesso in data 22 marzo 2021).

²³⁴ In questa ottica Vorpsi rientra, anche per il tratto del parziale autobiografismo testimoniale degli esordi, nella categoria dell'Ipermoderno messa a punto da Raffaele Donnarumma. Il ritorno ad un certo tipo di realismo aproblematico individuato da Romano Luperini e successivo alla fine del postmodernismo, così tipico per molta letteratura contemporanea degli anni Zero, sta stretto a questo tipo di voce, che infatti elude sia una semplice rappresentazione fictionale della realtà sia una ingombrante scrittura dell'io, trovando la propria misura su frequenze originali e differenti. Cfr. DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 90 e LUPERINI Romano, *Dal modernismo a oggi*, Carocci, Roma 2018, soprattutto le pp. 129-135.

di droga? Di cosa si sostentano questi personaggi staccati a forza dal contesto e sospesi in aria come simboli, come figure prive di tridimensionalità? È davvero morta la diciassettenne che parla in *Vetri rosa*? È sana di mente oppure è soltanto una folle che immagina la scena splatter del finale? Abbiamo presenze che prendono forma perché proiettate sulla pagina dalla luce della coscienza che vede. Il faro di quelle interiorità, sensibili, elette, isolate, attrae la nostra attenzione. Proprio per questo motivo al posto di una normale presentazione del personaggio abbiamo apparizioni. In questo straniamento psicologico – già incontrato esaminando le dinamiche delle fuori-mondo – la forza della visione e del frammento interiorizzato si fanno strada. Il personaggio tipo di Vorpsi vede in una confusione che sospende il tempo e che azzerava la solidità della logica. Mentre rivolge il suo sguardo questo personaggio, pur essendo in scena, appare come bloccato, pensa ad altro e libera alcune forze che sembrano provenire da un altrove arcaico. Gli occhi sono ben aperti, ma risultano assenti, tutto appare sfuocato. Piccolissimi fatti accadono ma intanto il mondo interiore prende il sopravvento. È un meccanismo che funziona esattamente come lo descrive Olta, che racconta alla madre alcuni suoi momenti di distacco:

«Le monde, celui de *toujours*, m'était devenu étranger. Par moments, ce monde, je ne le connaissais plus. J'avais dit à ma mère un jour, tremblant de terreur, en me collant contre son corps: Je ne reconnais plus les choses, c'est comme si je voyais tout pour la première fois. Toi aussi tu me parais bizarre, moi-même aussi je me semble bizarre».

Ai personaggi di Vorpsi il *sempre* importa poco. È l'eccezionalità della visione che li attrae e li rende unici. È la loro capacità di vedere e sentire nello stesso tempo a trasportarli in una dimensione nettamente diversa. Una dimensione in cui le cose – intese come concretezza e come immanenza reale – cambiano la loro polarità e dal banale si orientano verso lo straordinario. Si tratta di una sorta di epilessia rivelatrice e sciamanica che non può non fare paura. Continua ancora Olta, poco più avanti:

«Maman, j'ai peur, j'ai trop peur. Depuis quelque temps il m'arrive une chose bizarre. C'est comme si je ne connaissais plus les choses. Elles me deviennent étrangères. [...] Comme s'il y avait une distance entre moi et le monde».²³⁵

²³⁵ VORPSI Ornella, *L'été d'Olta*, cit., p. 105.

Il carattere digressivo di questa impostazione narrativa segmenta dunque il *plot*, lo sgretola, e affida tutto al frammento. Che diventa, oltre alla misura espressiva che Vorpsi predilige fin dal *Paese dove non si muore mai* e che trova dal mio punto di vista la sua realizzazione più compiuta nei racconti di *Bevete Cacao Van Houten*, anche unità semantica imprescindibile per penetrare questo tipo di oltremondo. C'è un ultimo passo che vorrei citare, in grado di racchiudere il significato della visione interiorizzata in Vorpsi. È mattina presto e Kristo, il fratello di Petraq, alzatosi come ogni giorno quando ancora non è sorto il sole per delle commissioni, crede di notare una macchia confusa e solo in parte familiare nel centro della piazza del paese. Non ne è sicuro e ha bisogno di numerose verifiche. Cerca di aguzzare la vista, perché non sa distinguere se quello che potrebbe essere un sacco dell'immondizia ha o non ha sembianze umane. È il corpo di suo fratello morto, ma lui ancora non lo sa:

«Mi è più facile vedere nel buio totale che nel pallore mattutino. Quando spunta l'alba – raccontò Kristo, – non è nè abbastanza chiaro nè abbastanza scuro per poter vedere bene. È un problema, quando la luce vacilla indecisa. Ne soffrivo anche da piccolo. Mi dava ansia non poter vedere chiaro, lo dicevo a mia madre: – Mamma il crepuscolo tiene in sospeso le cose, gli alberi, le case e il mio fiato –. Non mi ha mai dato retta: io aspettavo che la notte scendesse, solo dopo riuscivo a respirare tranquillamente».²³⁶

Anche questo personaggio afferma l'incapacità nel concentrare lo sguardo in una situazione piana. Anche qui, come per Olta e come per Tamar, i contorni perdono la loro nettezza. Viene sospesa la capacità di giudizio; la razionalità non supporta i sensi. Per paradosso, deve arrivare il buio della notte perché la facoltà visiva di Kristo acquisti di nuovo sicurezza. È nella sospensione del reale che si manifestano le cose che contano; e che vale la pena approfondire.

²³⁶ VORPSI Ornella, *Bevete Cacao Van Houten*, cit., pp. 22-23.

5.

Destini interrotti e identità sovrapposte. Anilda Ibrahimi

5.1 La regia dell'onniscienza e la suggestione classica del romanzo familiare.

Rispetto alle narrazioni di Dones e di Vorpsi, la voce di Anilda Ibrahimi mi sembra la più vocata all'applicazione di uno schema da romanzo classico, in particolar modo realista, e quella più a proprio agio con una costruzione dell'intreccio inteso in un senso pienamente ottocentesco. I continui andirivieni tra passato e presente, la disposizione di piani temporali discontinui mediante l'ampio impiego delle risorse dei flash-back o delle prolessi, l'approfondimento di personaggi secondari e complementari, le descrizioni, la presenza discreta ma puntuale di un narratore onnisciente, la coralità spesso familiare di storie che si dislocano su più generazioni: sono tutti indizi ricorrenti che avvalorano questa tesi. Si tratta di trame che si appoggiano ad una struttura molto articolata, densa di tessiture interne: tasselli che combaciano in una architettura pensata per tenere in equilibrio le numerose sezioni narrative. Sotto il profilo dello stile, Ibrahimi predilige invece la brachilogia, il culto dell'essenziale, palesato attraverso l'indugio su singoli dettagli o su brevi dialoghi rivelatori che condensano al loro interno molte cose. Ci troviamo in presenza di cellule che potrebbero rilanciare il racconto di continuo, in maniera inesausta. Nell'intero di partiture orchestrate con questo grande senso della coerenza interna spiccano così i dettagli per analogia, in grado di creare molteplici rimandi non solo interni al romanzo ma anche intertestuali.

In questo quadro, la funzione del narratore risulta fondamentale. Non si tratta soltanto di una regia ben orchestrata: la voce dell'onniscienza, e dunque della preveggenza, assume una posizione centrale e regola il flusso della narrazione in modo che emerga sempre una verità dei fatti. La consapevolezza sul passato, sul presente e sul futuro sembrano condizioni essenziali affinché la storia si svolga assieme ad una sua interpretazione in divenire. La focalizzazione, anche quando interna, permette al lettore di guadagnare una posizione dominante e di assistere sempre in maniera ordinata alla progressione del *plot*. L'alternanza dei tempi del passato e dell'imperfetto al presente storico – di fatto la modalità temporale di racconto prediletta da Ibrahimi – ci mostra gli avvenimenti come

se questi fossero recuperati attraverso nitide visioni dai personaggi testimone. Se i refrain e gli ancoraggi testuali (il palesarsi ossessivo della ballata presaga di morte in *L'amore e gli stracci del tempo*,²³⁷ l'arrivo degli Tzigani ad ogni primavera in *Non c'è dolcezza*²³⁸ tanto per citarne alcuni tra i più evidenti) rafforzano l'omologia tra romanzo e struttura, la scelta del presente storico argina in qualche modo l'incedere degli avvenimenti narrativi. Mentre racconta Ibrahimì tende a rivisitare, a ritornare memorialmente sui luoghi dell'azione per così dire a scene già fredde, ovvero a partire da una distanza in cui molte delle riflessioni e delle sentenze sono già state formulate, nell'ottica di una ricostruzione che ha caratteri piuttosto definiti e conclusivi. Si direbbe che, in questa modalità di racconto, sia il giudizio a prevalere, veicolato attraverso un punto di vista solido e invalicabile: quello della voce dell'onniscienza. Nell'equilibrio che si crea tra la consapevolezza totale di quest'ultima e la coralità dei personaggi di Ibrahimì, dislocata su più epoche, può essere individuata la cifra stilistica dei suoi romanzi: una narrazione polimorfa e pluri-generazionale, a dominanza femminile, che permette a individualità diverse di emergere, in affreschi in cui come vedremo il rapporto tra storia e Storia è sempre determinante.

Ripercorriamo il caso di Bedena. La sua microstoria mi sembra esemplificare in maniera efficace quella tecnica narrativa che permette a un personaggio non soltanto di rivelarsi e di farsi conoscere dal lettore, ma anche di veder condensato in poche righe il senso di una intera esistenza, senza lasciare spazio a sviluppi ulteriori. Bedena, in *Rosso come una sposa*, è una delle sorelle di Saba. Petulante, invidiosa, rancorosa, viene soltanto ricordata *en passant* lungo lo sviluppo della vicenda in associazione ad atteggiamenti meschini. Una sorta di *leitmotiv* spiacevole che perdura fin quando non conosciamo il suo passato. Grazie ad una delle frequenti analepsi la sua pena – una figlia afflitta da malattia mentale – trova un corrispettivo in una colpa. Una sorta di contrappasso che vale anche come spiegazione di un carattere poco malleabile. I fatti sono riconducibili ad una notte in tempo di guerra. La caduta di un aereo nei pressi della sua casa, dal quale furono trafugati oro e preziosi mentre le persone che erano a bordo, inclusi dei bambini, stavano ancora ardendo vivi, ha segnato da quel momento, nella ricostruzione onnisciente, il suo destino: «La nascita di Atika fu come una punizione: quella figlia le doveva ricordare per il resto della vita che c'è qualcuno che tiene i conti di quello che fai. E spesso ti dà il resto che ti

²³⁷ IBRAHIMI Anilda, *L'amore e gli stracci del tempo*, Einaudi, Torino 2009.

²³⁸ IBRAHIMI Anilda, *Non c'è dolcezza*, Einaudi, Torino 2012.

meriti».²³⁹ Il nesso di causa ed effetto tra antefatto e *ethos* viene gestito con valore di sentenza dal narratore, completando i perché del personaggio. Viene assegnata una motivazione di tipo biografico alla determinazione comportamentale che lo contraddistingue. Con frequenza assistiamo a questa vera e propria tecnica dell'approfondimento retrospettivo, in cui le figure comprimarie vengono meglio definite: il personaggio viene introdotto per piccoli cenni e viene riproposto con cadenza sporadica fin quando la permanenza su alcune pagine dedicate ad un evento precedente, considerato centrale, non ne chiarisce i presupposti, allo stesso tempo esaurendone la funzione.

Il ricorso a squarci regressivi che accrescano il personaggio e lo rendano plausibile è permesso soprattutto dalla struttura aperta offerta dal romanzo familiare.²⁴⁰ Ibrahimì, con la scelta di una lunga catena di testimoni raccontata lungo l'avvicinarsi delle generazioni,²⁴¹ non soltanto attraversa il tempo ma assegna anche un valore conoscitivo alla ricchezza del proprio sistema narrativo. Si tratta di un mosaico di figure che sfrutta appieno le potenzialità del genere.²⁴² Il protagonismo diventa corale, mentre la policentricità del *plot*, basata sulla frammentazione delle esperienze, viene tenuta assieme da alcuni caratteri ritenuti portanti (Saba nella prima parte, Dora nella seconda). La conseguenza di un progetto per certi versi esplosivo è il progressivo eclissarsi di una individualità accentratrice. Alla esclusività narrativa della famiglia corrisponde infatti un diminuendo dell'indipendenza del singolo.

Se è vero che già dalla fine del secolo scorso la proliferazione del *family novel* nella letteratura americana segna la fine del postmodernismo, riportando le grandi narrazioni al centro della scena negli anni Zero del nuovo Millennio, Ibrahimì non fa che ripercorrere una strada battuta da romanzi straordinariamente significativi, assicurandosi nella commistione tra tradizione e letteratura recente quella misura a lei più congeniale per produrre storia. Penso principalmente al Franzen delle *Correzioni* e a *Pastorale Americana* di Roth, ma anche ad alcune narrazioni di provenienza italiana (Piperno, *Con*

²³⁹ IBRAHIMI Anilda, *Rosso come una sposa*, Einaudi, Torino 2008, pp. 110-113 (p. 112).

²⁴⁰ Sullo statuto e sulla definizione degli elementi del romanzo familiare cfr. POLACCO Marina, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», n. XIII, 2004, pp. 95-125.

²⁴¹ Sul valore della memoria nella saga familiare europea di inizio Millennio cfr. ABIGNENTE Elisabetta, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in «Enthymema», n. XX, 2017, pp. 6-17.

²⁴² Su queste potenzialità, declinate in particolar modo nel romanzo ottocentesco, che è poi quello al quale Ibrahimì maggiormente guarda, si veda CALABRESE Stefano, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, a cura di MORETTI Franco, Einaudi, Torino 2002, vol. IV, pp. 611-640.

le peggiori intenzioni, Tuena *Le variazioni Reinach*, il ciclo de *L'amica geniale* di Ferrante)²⁴³ che confermerebbero un deciso ritorno al passato e a un concetto forte di architettura della narrazione, nei confronti del quale la scrittrice è rimasta fino a questo momento fedele all'interno della sua produzione. Le caratteristiche di questa specifica forma del romanzo nella contemporaneità occidentale, americana ma anche europea (Ian McEwan, Annie Ernaux), sono messe in relazione con una plurivocità dominante che diventa veicolo tematico.

Tra i vari *pattern* riconducibili alle costanti del genere – liti ereditarie, determinismo genetico, cerimonie private, memorialistica tramandata – Ibrahimy sembra particolarmente affezionata al motivo della famiglia a tavola, vero e proprio *topos* del romanzo familiare nel momento in cui la narrazione celebra le relazioni tra i membri e i clan, affondando le radici in un archetipo in grado di coniugare sacro e profano. Nei suoi quattro romanzi però il motivo viene presentato sempre con una accezione negativa o addirittura drammatica. In un clima dimesso o presago di sventure, la circostanza della riunione familiare attorno ad una tavola imbandita o a un pranzo da consumare diventa una variante molto interessante da approfondire. Qui il narratore coglie l'occasione per proiettare, ancora una volta mediante l'impiego della prolessi o dell'analessi, luci di onniscienza sulla vicenda dei singoli protagonisti. Saba fin da adolescente conosce il disprezzo della supremazia maschile nel momento in cui porta il pranzo al fratello che lavora nei campi.²⁴⁴ Anche quando sarà divenuta una matriarca, con un ruolo ben definito all'interno degli equilibri familiari, rimarrà fedele al suo dovere di amministratrice delle vivande di casa senza trarne alcun piacere, dimostrando al contrario una strana soddisfazione nel preparare banchetti e dolci celebrativi soltanto nelle ricorrenze per i defunti.²⁴⁵ La circostanza sottolinea quel particolare contatto che si instaura nel corso del romanzo tra il personaggio e il mondo dell'aldilà e trasferisce su Saba connotati sinistri. Le famiglie serbe e kosovare che, nei tempi felici che rappresentano l'antefatto in *L'amore e gli stracci del tempo*, rinsaldano il loro legame lo fanno con un banchetto²⁴⁶ ma, in occasione del capodanno del 1999, esso contiene già al suo interno gli indizi di quel dramma²⁴⁷ che di lì a poco separerà Zlatan e Ajkuna e immergerà nel dolore del

²⁴³ Sul romanzo familiare in un contesto italiano contemporaneo cfr. CANZANIELLO Emanuele, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in «Enthymema», n. XX, 2017, pp. 88-111.

²⁴⁴ IBRAHIMI Anilda, *Rosso come una sposa*, cit., p. 14.

²⁴⁵ IBRAHIMI Anilda, *Rosso come una sposa*, cit., pp. 178-179.

²⁴⁶ IBRAHIMI Anilda, *L'amore e gli stracci del tempo*, cit., pp. 13-14.

²⁴⁷ IBRAHIMI Anilda, *L'amore e gli stracci del tempo*, cit., pp. 59-61.

conflitto etnico tutte le figure coinvolte. In *Non c'è dolcezza*, quando la scena si sposta a Tirana, l'arrivo degli zii dalla campagna²⁴⁸ coglie Klara e Arlindt impreparati. Mentre i ragazzi stanno cercando il padre scomparso, le due figure contadine irrompono con un tripudio di vivande nella loro cucina, ma i ragazzi non sanno partecipare al clima di festa e di abbondanza che quella scena dovrebbe loro infondere, perché scossi da una vicenda personale che ha segnato per sempre la loro generazione. In *Il tuo nome è una promessa*²⁴⁹ la trasmissione della memoria abbraccia un arco temporale disteso, quasi come in *Rosso come una sposa*, su più generazioni. Ad ogni cambio di ambientazione, temporale e geografica, si può rinvenire la presenza della scena, associata questa volta a una dimensione memorialistica che la accompagna con tonalità malinconiche. Dallo strudel di ricotta preparato in cucina da mamma Ruth al ricordo di una colazione newyorkese,²⁵⁰ quando già la famiglia era stata divisa dalla cattura della piccola Abigail, il cibo condiviso in ambienti domestici non riesce a trasferire in chi lo ricorda sensazioni positive, perché la sua ritualità è offuscata dal dolore della perdita. In un clima multiculturale, nei momenti in cui i Rosen si trovano nei pressi di Durazzo e si nascondono tra i residenti cercando di sfuggire alle deportazioni tedesche, i banchetti condivisi con l'ospitalità musulmana della comunità albanese uniscono all'abbondanza di formaggi e agnelli il senso di spaesamento e di angoscia per la condizione di fuggiaschi dei quattro membri della famiglia.²⁵¹ E, per concludere, i pranzi e le cene di Abigail-Besa consumati assieme al marito Enver,²⁵² non possono che essere negativi, determinati da un clima di oppressione e di vessazione anche fisica, perché simbolo dell'arroganza di una cultura, quella del Regime di Hoxha, ossessionata dal reprimere sul nascere ogni tentativo di espressione che volesse reclamare anche in minima parte un diritto di diversità.

Come si vede, nel progetto di costruzione di ogni singolo romanzo, il motivo del ritrovo di fronte ad una tavola ha sempre connotazioni deprimenti. Se da una parte ribadisce l'adesione al genere del romanzo familiare, riuscendo a compattare la struttura anche in virtù di una ricorsività intertestuale, dall'altra trasferisce alla vicenda valori ulteriori che chiamano in causa la figura del narratore. In quella particolare commistione tra tono

²⁴⁸ IBRAHIMI Anilda, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 213.

²⁴⁹ IBRAHIMI Anilda, *Il tuo nome è una promessa*, Einaudi, Torino 2017.

²⁵⁰ IBRAHIMI Anilda, *Il tuo nome è una promessa*, cit., p. 27 e p. 59.

²⁵¹ IBRAHIMI Anilda, *Il tuo nome è una promessa*, cit., p. 43 e pp. 73-76.

²⁵² IBRAHIMI Anilda, *Il tuo nome è una promessa*, cit., p. 174 e p. 189.

sapientiale e preveggenza sul *plot*, così tipica per Ibrahimi, il ritagliamento formale della scena in vera quell'ideale di pienezza di senso insita negli schemi narrativi pre-novecenteschi, dei quali l'autrice conferma comunque di subire il fascino.

5.2 Avanti e indietro nel tempo.

Ibrahimi gioca consapevolmente con il tempo, investendo questa variabile di valenze conoscitive e antropologiche e, simultaneamente, rendendo varie le movenze del racconto proprio perché pressoché tutte dotate di una notevole capacità di spostamento lungo la linea della Storia. L'ambientazione intermittente e l'andirivieni tra passato e presente, anche quando non sono che un pretesto per fare spazio a nuovi segmenti narrativi che arricchiscano l'impianto centrale dei romanzi, permettono al narratore una dislocazione temporale notevole. Di pari passo, l'identità di alcuni personaggi recuperati dal passato, o dal futuro vista la tendenza alla prolessi da parte di Ibrahimi, mette a fuoco nuovi scenari e delinea, anche sotto il profilo dell'introspezione, quella individualità tipologica così ricorrente in questa narratrice. Eccone una sorta di identikit: una giovane donna che si adatta al mondo, lo osserva dall'esterno inizialmente non prendendovi parte, soffrendone le costrizioni, raccolta in una posizione di intima meditazione che è anche premessa al suo riscatto. A un certo punto infatti, deflagra la progressione che ne sancisce la maturazione. Il personaggio femminile prende campo e mette a segno colpi che la rivelano, dando vita alla propria emancipazione e trovando un equilibrio esistenziale tra la vecchia e la nuova sé. Questo processo di liberazione, concepito in contrasto con la società e determinante nel momento in cui si vanno a spezzare vincoli tradizionali o convenzionali, talvolta è frutto di un processo che abbraccia più generazioni. In una sorta di catena del tempo che unisce le figure matriarcali delle nonne alle nipoti, passando dalle esperienze spesso sacrificate e dolorose delle madri, Ibrahimi dispone lungo un arco temporale sempre ben definito dall'esplicitazione delle date le processioni dei suoi personaggi e la coralità di un universo che prolifera e che cerca di sopravvivere agli avvenimenti. In quest'ottica la cassapanca di Saba rappresenta una cospicua eredità che

attraversa le epoche e che lega, nell'avvicinarsi dei destini di una «grande tribù»²⁵³ intergenerazionale, ben quattro cicli di testimoni.

Partiamo proprio da *Rosso come una Sposa*. In una traiettoria che occupa oltre cento anni, i passaggi che si susseguono nel romanzo coprono tutto il Ventesimo secolo. Si inizia con Meliha e Saba nei primi del Novecento e si termina con il diario di Dora, presumibilmente in un momento di diversi anni successivo a quel febbraio 2003 in cui la vecchia matriarca si è spenta. L'Albania pre-moderna e rurale lascia spazio alla presenza italiana fascista, alla dominazione nazista e all'instaurarsi della figura di Enver Hoxha, destinata a durare per oltre quarant'anni occupando pressoché in toto la seconda metà del Millenovecento albanese. Anche il crollo del Regime – descritto con svagato umorismo nel diario della giovane Dora con il ricordo ad esempio delle auto che in Rruga Elbasan si schiantano contro le mura dell'Ambasciata Tedesca per potervi avere accesso e chiedere così asilo politico²⁵⁴ – e l'avvento della politica liberista di Sali Berisha, sono momenti del recente passato dell'Albania che trovano una collocazione puntuale. Il filo rosso che attraversa questi eventi così distanti tra loro è la corallità familiare. L'universo esplosivo dei personaggi di Ibrahimimi, caldo, pulsante, ricco di varianti e di sfumature, si allarga in una griglia temporale scomposta, in cui a un fatto degli anni Sessanta può subito avvicinarsene senza transizioni uno che proviene dagli anni Quaranta, come abbiamo visto nel caso della maledizione di Bedena. Il segreto della sopravvivenza risiede invece nella capacità da parte dei protagonisti di mantenersi a debita distanza dal vero centro della scena. Saba, divenuta presto vecchia e incline alla saggezza atavica delle generazioni precedenti, esplicita a questo proposito una massima che condensa in pochi tratti quale sia l'atteggiamento più opportuno da adottare per resistere indenni all'urto della vita:

«Nella vita bisogna imparare due cose: non mettersi mai davanti al più forte né dietro all'asino, perché entrambi non ragionano e ti prendono a calci in faccia».²⁵⁵

In questo modo però, oltre a indicare una via per la sopravvivenza, Saba fornisce anche uno *specimen* affinché il rapporto talvolta controverso tra piccolo fatto privato e grande sconvolgimento pubblico, legato a cambiamenti epocali come la morte del dittatore Hoxha o la caduta del muro di Berlino, possa essere interpretato dal singolo ricavandone

²⁵³ IBRAHIMI A., *Rosso come una sposa*, cit., pp. 221 e 225.

²⁵⁴ IBRAHIMI A., *Rosso come una sposa*, cit., p. 223.

²⁵⁵ IBRAHIMI A., *Rosso come una sposa*, cit., p. 182.

benefici. In questo rapporto, se vogliamo disincantato e qualunquista, risiede la chiave per decifrare l'utilizzo della prospettiva diacronica da parte di Ibrahimi in almeno un altro romanzo oltre a *Rosso come una sposa*, ovvero *Non c'è dolcezza*. Anche se la presenza della Storia è a tratti incombente, la prospettiva privata e le ragioni individuali in quelle due trame riescono ad arginare l'aggressività dell'esterno e a sviluppare per contro una linea narrativa tutta calata in esigenze individuali. La Kaltra di *Rosso come una Sposa* equivale alla Urta di *Non c'è dolcezza*, altro cronotopo rurale e storico in cui le sofferenze di Eleni e Lila si sviluppano attorno alla figura di un figlio che diventa conteso a causa del destino e di scelte sbagliate.

Non così invece negli altri due romanzi, in cui la complessità delle traversie belliche che fanno da sfondo diventa purtroppo nodo ineludibile nella maturazione drammatica di condizionamenti esistenziali. Qui il riferimento ai fatti di guerra²⁵⁶ determina in modo violento le scelte dei protagonisti. La variabile del tempo, intesa come disposizione del segmento narrativo in relazione alla sua corrispondenza con la sinopia storica, plasma il destino del personaggio fino a modificarne le sorti; separa i legami naturali e infligge traumi che rimarranno insanabili. Il primo gennaio 1999, unico momento di congiungimento fisico tra Ajkuna e Zlatan, diventa in *L'amore e gli stracci del tempo* una data spartiacque per un intero popolo, alle soglie della deflagrazione del conflitto etnico tra albanesi del Kosovo e nazionalisti serbi guidati da Slobodan Milošević. Da quel momento, con una regia narrativa che intende recuperare progressivamente il non detto e il rimosso delle violenze fisiche e sessuali subite dalla giovane Ajkuna per opera dei suoi torturatori, i due ragazzi vengono separati dalla Storia e scaraventati in paesi diversi. La gerarchia drammatica di un *plot* ancora una volta tutto giocato tra recupero memoriale e presente segue le forme del condizionamento temporale, trovando un corrispettivo nella macrofiguralità del legame interrotto. Anche per le sorelle di religione ebraica Abigaille ed Eshter la sorte riserva una analoga separazione, a causa della deportazione nazista dalla quale la piccola Abigaille non riesce a sottrarsi. In *Il tuo nome è una promessa* Ibrahimi raggiunge il punto più alto della dislocazione e della frammentazione prospettica dei piani del racconto²⁵⁷: tra il 1938 e il 1940 la scena si sposta dalla Germania alle spiagge adriatiche di Durazzo, con la famiglia Rosen in fuga

²⁵⁶ Per un excursus sul tema delle guerre di area balcanica si veda, soprattutto per *L'amore e gli stracci del tempo*, RUZZA Nicola, Un excursus sulla letteratura italiana della migrazione di area balcanica: il tema della guerra, in «Eurasistica», n. 3, 2015, pp. 91-100.

²⁵⁷ IBRAHIMI Anilda, *Il tuo nome è una promessa*, Einaudi, Torino 2017.

dalle persecuzioni hitleriane e in cerca di scampo nella tollerante Albania del re Zog. Il narratore apre però la vicenda negli anni Duemila del nuovo secolo, in una Tirana che ha già cambiato volto e che ha accolto la seduzione tardocapitalista. È evidente la tensione narrativa che si viene a creare tra passato e presente, in una architettura in cui un episodio racconta l'oggi e quello successivo recupera invece l'ieri, in un dialogo a distanza che non mostra fratture e che ha al suo interno una notevole teleologia. In questo romanzo l'*entrelacement* generazionale è particolarmente riuscito, e getta un ponte tra tre momenti ben definiti della Storia. Il nazismo, come si è detto, l'Albania della occidentalizzazione selvaggia e, nel mezzo, la lunga parentesi del regime di Hoxha, evocato mediante le umiliazioni e le ristrettezze anche culturali alle quali Abigaille, nel frattempo divenuta Besa, deve suo malgrado sottostare. In quella sorta di depressione salvifica e a un tempo repressiva rappresentata dalla Repubblica Popolare d'Albania la sua esperienza di privazione e di sofferenza riesce a dialogare, seppure a distanza, con due momenti centrali della cronaca del mondo: il secondo conflitto mondiale da una parte e l'avvento delle società tecnologiche e immateriali dall'altro. Significativo che ciò avvenga grazie all'opera di ricomposizione delle giovani generazioni, incarnate dai personaggi di Ruth e Joanna, che con il loro abbraccio simbolico alla fine del romanzo chiudono un cerchio. Anche in questo caso la narrazione di Ibrahim ha tenuto fede al proposito di varcare più soglie, attraverso una segmentazione della linea temporale in grado di tenere insieme oltre settanta anni di incastri esistenziali.

Anche le scelte evenemenziali e il loro impiego da parte di Ibrahim dimostrano pertanto una attrazione in direzione di schemi ottocenteschi, per certi versi ancora lontani cioè dalla temperie modernista che ha caratterizzato l'universo del romanzo agli inizi del Ventesimo secolo. Nel continuo ricordare il lettore su fatti di cui egli non può ancora conoscere l'origine e lo sviluppo il narratore onnisciente di Ibrahim investe se stesso di una funzione totale, quella per la quale l'intero mondo dell'esposizione viene recuperato attraverso la risorsa del racconto sommario²⁵⁸. Se, come ha scritto Praloran, «la temporalità nel romanzo classico è concepita dunque come rapporto armonico tra scena e sommario, [in] un ritmo che prevede le fasi interlocutorie narrate in fretta, in modo essenziale, e quelle centrali narrate accuratamente perché non tutto ciò che si manifesta deve avere lo stesso peso»²⁵⁹, la modalità di una narrazione portata dall'esterno, a scapito

²⁵⁸ Cfr. GENETTE Gerard, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1999, pp. 145-148.

²⁵⁹ PRALORAN Marco, *Il tempo nel romanzo*, in Av. Vv., *Il romanzo. Le forme*, a cura di MORETTI Franco, Einaudi, Torino 2002, vol. II, pp. 225-250 (p. 228).

del dialogo – presente ma non prevalente e spesso sporadico – sembra essere l’habitat naturale in cui Ibrahimi torna sempre a descrivere le vicende nei suoi romanzi, non delegando quasi mai un punto di vista interno alle sue eroine. La scorribanda tra i poli cardine all’interno dei quali viene delimitato il racconto, con il continuo movimento in avanti e all’indietro nel tempo che ho appena descritto, diventa così progressione logica in direzione della definizione di una morale. Una visione della vita dominata dal fatalismo e dalla lucida osservazione del reale, in cui la routine del quotidiano riesca a trovare di tanto in tanto un poetico punto di contatto con un mondo magico ormai tramontato: ecco il messaggio più stabile che i romanzi di Ibrahimi ci consegnano attraverso una galleria di figure femminili indimenticabili: Saba, Dora, Ajkuna, Lili, Elena, Klara, Abigaille-Besa, Rebecca. Il ritmo scandito dalla ricomposizione di un quadro temporale inizialmente esplosivo mette a punto lo sviluppo dei vari personaggi-guida, assieme però ai significati di cui si fanno portatori. La narrazione accumula di pagina in pagina un forte investimento conoscitivo sulle vicende, destinato a risolvere i suoi nodi nel momento conclusivo della storia, quello cioè in cui si tirano le somme e in cui il narratore lascia attraverso una immagine la condensazione più cristallina del proprio messaggio.

5.3 Il canto del *nostos*. Sugli *incipit* e sui finali dei romanzi di Ibrahimi.

Anche quando, dopo quasi un decennio di attività letteraria, Einaudi pubblica il suo quarto romanzo nel 2017 (*Il tuo nome è una promessa*), il nome di Ibrahimi continua ad essere inserito senza grandi distinzioni nella categoria della scrittura italoфона di provenienza balcanica²⁶⁰ di cui ho fornito una ricostruzione nel primo capitolo di questo libro. La ricorrenza di temi – storici ed etnografici – dedicati al mondo albanese e alcune ricorsività che interessano le questioni della frontiera e dell’identità nazionale permettono a questa sorta di generalizzazione interpretativa di proliferare nei commenti e nelle recensioni dedicate ad una voce ritenuta ancora esclusivamente *migrante*.²⁶¹ Il mondo

²⁶⁰ KARP Karol, *Il viaggio in Albania. Il tuo nome è una promessa di Anilda Ibrahimi*, in «Italice Belgradensia», n. 1, 2018, pp. 99-111. CAMILOTTI Silvia, *Tra fughe e ritorni. La scrittura di Anilda Ibrahimi*, in Av. Vv., *Tra due rive. Autrici del Novecento europeo sul confino e sull’esilio*, a cura di GANGEMI Rosanna e DEL ZOPPO Paola, Aracne Editrice, Roma 2020, pp. 205-216.

²⁶¹ TERRANOVA Nadia, *Il tempo degli addii: Il tuo nome è una promessa di Anilda Ibrahimi*, in «Il Foglio», 7 aprile 2017. PESCATORI Vanna, *Anilda Ibrahimi presenta Il tuo nome è una promessa*, in «La Stampa», 8

poetico e narrativo di Ibrahimi però, per certi aspetti forse anche in misura maggiore rispetto a quello di Dones e di Vorpsi, rappresenta un caso a sé stante, anche se ci si spinge con la panoramica in direzione degli scrittori di seconda generazione, quelli che dunque sono nati o cresciuti in età scolare in Italia (l'Elvis Malaj di *Dal tuo terrazzo si vede casa mia* o del recente *Il mare è rotondo* ad esempio). In esso rimangono impresse almeno due macrotematiche fondamentali: l'esperienza di un destino spezzato, interrotto talvolta dalle ragioni dei grandi eventi politici; e una certa tipologia di eroina, alla quale è delegata la gestione di buona parte della focalizzazione attraverso l'ausilio del narratore. Collocato tra queste due istanze – che si concretizzano in soluzioni formali simili – appare il ricordo, evocato grazie alla creazione di un cronotopo pre-moderno popolato da sensazioni mistiche, da matriarche dal fascino atavico, dal lirismo descrittivo. In questi tratti sta la forza di una voce quale quella di Ibrahimi, al di là di sintesi fin troppo spesso superficiali. Una voce capace di consegnarci esistenze sradicate, in viaggio, sempre descritte nell'atto dell'attraversamento di confini di molteplice natura, nella definizione di una condizione contemporanea non soltanto riferita ad un contesto Est-europeo.

Mi vorrei soffermare a questo proposito sulla questione degli inizi e dei finali nei quattro romanzi che fin qui costituiscono il *corpus* della sua opera. Non è un caso che tutte quelle storie prendano vita con la rappresentazione di un arrivo. Questo ingresso in scena è sottolineato da un canto o, ancora più precisamente, dall'evocazione di un canto o di un suono. La presenza di una costante per così dire melodica e in alcuni momenti anche ritmica, talvolta legata intimamente a tradizioni balcaniche che affondano le radici nel tempo, contribuisce a definire un gesto piuttosto riconoscibile: quello del voltarsi indietro alla ricerca di un mondo perduto. Si direbbe che Ibrahimi, nel connotare così fortemente gli *incipit*, inserisca fin dalle prime battute la propria attitudine al racconto in un processo ciclico, all'interno del quale il finale ha poi il compito di ricomporre, per quanto possibile, la frattura che si è immediatamente e dolorosamente creata all'inizio. Il canto, con modalità vicine questa volta all'epica, trasferisce un imprinting al narrato; solo da quel momento, e all'interno di quelle coordinate, la matassa degli avvenimenti può essere dipanata.

maggio 2017. ORLANDI Elena, *Benvenuti in Albania*, in «La Repubblica», 27 agosto 2017. TADDEO Raffaele, *Il tuo nome è una promessa*, in «El Ghibli», 1 settembre 2017.

In *L'amore e gli stracci del tempo* viene riportata, praticamente per intero, una ballata²⁶² che mette in scena il topos balcanico della ragazza-sposa. Essa lascia il focolare e si congiunge al futuro marito arrivando, pervasa di tristezza, in sella ad un cavallo alle soglie di quello che sarà il suo nuovo ambiente familiare. La cantilena, che si ripresenta ossessiva nella mente di Ajkuna e che la voce di narratore utilizza a più riprese nelle pagine iniziali del romanzo, non può che proiettare sulla vicenda ombre e negatività.²⁶³ Nella ballata infatti la sposa purtroppo è malata e non arriverà mai sul piazzale della casa dei suoi futuri parenti, perché spirerà durante il tragitto. Questo testo, e la sua atmosfera, sono esattamente in grado di descrivere, in un clima di presagio funesto, l'entrata in scena di Saba in *Rosso come una sposa*:

«Arriva in una mattina di settembre, in un'arsa stagione dove le piogge tardano a venire. È vestita tutta di rosso. Come il sangue. Come un sacrificio umano dato in dono agli dèi per propiziare la pioggia. Come una sposa. All'ingresso principale la fanno scendere dal cavallo. Le donne della famiglia non riescono a prenderla, le loro mani rimangono vuote. Sospesa in aria Saba sospira, il suo viso sembra uno specchio rotto. Come l'unica fotografia di questa interminabile giornata. Il velo rosso nasconde i suoi occhi umidi».²⁶⁴

In questo caso l'*incipit* del romanzo sembra aver trasposto in prosa i passaggi principali della ballata che ho ricordato in precedenza. Anche se Saba non arriva morta a destinazione, la sposa fa la sua comparsa come una vittima sacrificale in groppa ad un cavallo, con indosso un abito insolito, dal colore antifrastico, il rosso, che raffigura un destino segnato. Non a caso vengono versate lacrime amare dalla ragazza, che è come spenta dentro perché va incontro all'annientamento di sé, ancora inesperta e però già consapevole dei rischi di una rinuncia radicale alla vita libera. La lista delle occorrenze non termina qui. Nelle primissime pagine di *Non c'è dolcezza* la presenza del canto, esattamente collocata nel paragrafo iniziale, coincide alla perfezione con un passaggio dal silenzio alla vita.²⁶⁵ Dai boschi arrivano gli Tzigani, preannunciati dal suono dei loro violini. Questa melodia che, come una colonna sonora, accompagna l'entrata in scena dei

²⁶² KARP Karol, *Esistere, ossia viaggiare. La visione metaforica della vita in Non c'è dolcezza di Anilda Ibrahim*, in «Incontri» 30, 2015, pp. 88.

²⁶³ IBRAHIMI A., *Rosso come una sposa*, cit., pp. 5-7.

²⁶⁴ IBRAHIMI A., *Rosso come una sposa*, cit., p. 5.

²⁶⁵ IBRAHIMI A., *Non c'è dolcezza*, cit., pp. 3-7.

personaggi, a tratti allegra e a tratti malinconica, è di supporto alla raffigurazione del villaggio, descritto nel momento in cui si rianima dopo il torpore invernale. È evidente un procedimento molto vicino ad una tradizionale formula di apertura cinematografica, con un campo lungo che via via va a stringere su un primo piano. Dal totale si va a isolare in progressione uno dei protagonisti, mettendolo a fuoco e regalandogli la battuta. È proprio quanto succede con Lila, che annuncia alla madre l'arrivo dei nomadi, gridando dopo aver percepito nettamente su tutti gli altri suoni le note che si stanno avvicinando, provenienti dal folto della vegetazione. Il quadro delle sonorità esotiche, introdotte da chi giunge come da un altrove, si complica poche pagine più avanti, quando le due protagoniste, appunto Lila ed Eleni, si avvicinano ad una madre tzigana per la proverbiale lettura della mano. In quel caso il futuro viene predetto ancora una volta con l'ausilio di un canto, questa volta una «ninnananna crudele [...] accanto a una culla vuota»²⁶⁶ che allude alla problematica rinuncia del figlio da parte di Lila negli anni a venire. Mi pare evidente che anche il canto degli tzigani, strumentale o vocale, si iscriva dunque in quel quadro, misto tra richiamo nostalgico e profezia di sventura, che si sta delineando con coerenza. Si tratta di un dettaglio formale che dà sostanza all'impiego della prosa, strumento determinante per una scrittrice che non ha paura di dire tutto subito. Liberandosi da ogni ansia di gestione della suspense e del disvelamento finale che tanta narrativa contemporanea ha ereditato dal genere della *detective story* e segnatamente dal poliziesco, Ibrahimî rende chiaro al lettore che lo sviluppo sarà drammatico. Lo fa appoggiandosi ad un commento di tipo acustico, come a cercare una intonazione adeguata che riesca già nelle prime pagine ad aprire squarci di preveggenza sulle evoluzioni del *plot*. In *Il tuo nome è una promessa* il motivo della musicalità degli *incipit* si fa più insistente, e si accompagna a una resa ritmica giocata sul ricordo, grazie ad una evocazione di matrice quasi proustiana. Rebecca è appena atterrata a Tirana e, mentre sta aspettando di fronte al nastro trasportatore il suo bagaglio, recupera dalla memoria i racconti della madre Esther, in cui i galli affamati annunciavano l'arrivo del giorno come se fosse l'inizio di una battaglia, con un rumore ritmato, ali sbattute che non riuscivano a staccarsi da terra: «una disperata elegia al volo mancato».²⁶⁷ Il meccanismo è lo stesso: grazie ad un dettaglio sonoro viene rievocato un sostrato che sembrava lontano ma che in realtà era soltanto sopito. È la vicenda a risvegliarlo, offrendolo al lettore nei suoi tratti

²⁶⁶ IBRAHIMI A., *Non c'è dolcezza*, cit., p. 6.

²⁶⁷ IBRAHIMI A., *Il tuo nome è una promessa*, cit., p. 3.

sinistri, in cui l'arcaico e il magico²⁶⁸ si sovrappongono trasferendo poi alla storia un imprinting misterioso. Suoni che mettono in comunicazione con un mondo che sta sotto e che in quel momento affiora, gettando un ponte tra passato e presente. È in questo momento che Ibrahimini comincia a narrare. E a mettere in scena uno dei suoi temi esistenziali più consistenti: quello della separazione dei destini. All'inizio delle sue storie godiamo, per pochi momenti, della gioia di un qualcosa che unisce: una casa che protegge, i gesti della sicurezza, un amore e un'amicizia che rivelano la bellezza della vita, l'unità della famiglia. Poi tutto si rompe, deflagrano ragioni e conflitti impellenti, e conosciamo tramite i personaggi la crudeltà dell'abbandono e della rinuncia. Dal momento in cui assistiamo alla separazione i personaggi si muovono secondo direttrici zigzaganti, alla ricerca di un ritorno. È lo schema epico del *nostos*, del rientro a casa, reinterpretato in chiave direi ottocentesca più che modernista, pienamente attuale sotto il profilo della tematica migratoria. I conflitti etnici e geopolitici che hanno attraversato i Balcani sul finire del secolo scorso, assieme a quella rievocazione del secondo conflitto mondiale che è il presupposto storico di *Il tuo nome è una promessa*, trovano espressione in una tipologia di protagonista in cui Ibrahimini concentra il tentativo della ricostruzione di una nuova identità, non soltanto femminile. Spetta alle generazioni successive, quelle nate a cavallo dei grandi traumi collettivi, il compito di definire prospettive ulteriori per un popolo ancora in cammino. In questo atteggiamento, solo parzialmente consolatorio e però dotato di spiragli positivi, sta il senso del *nostos*. Ed è un senso in cui il finale configura scenari pienamente kermodiani, in cui l'esperienza cioè, seppur dolorosa, dà forma e struttura non solo al racconto, ma alla stessa esistenza.²⁶⁹ Attraverso il riavvicinamento di una parte del nucleo familiare, seppur incompleto e problematico, la vicenda si arresta, prevedendo sempre un momento di riflessione conclusiva che pone le basi per la ricapitolazione delle peripezie attraversate, in un gioco di specchi cronologico che sposta avanti e indietro nel tempo le figure dotate di maggiore forza. Il viaggio – inteso sia nelle sue componenti diasporiche sia come trasferimento geografico o come peregrinazione emotiva oltre che fisica – ha termine quando alcuni poli affettivi, trovato in qualche modo un equilibrio, riescono di nuovo ad allinearsi.²⁷⁰ I brandelli dei destini

²⁶⁸ Sul magico in Ibrahimini cfr. KARP Karol, *Pensare e vivere all'albanese. Il concetto di cultura ne Il paese dove non si muore mai di Ornella Vorpsi e Rosso come una sposa di Anilda Ibrahimini*, in «Études Romanes de Brno» 36, 2015, pp. 207-218 (p. 213 e p. 216).

²⁶⁹ KERMODE Frank, *Il senso della fine*, Il Saggiatore, Milano 20204 (Il Saggiatore 1966).

²⁷⁰ Sulla componente simbolica del viaggio in Ibrahimini si veda KARP Karol, *Esistere, ossia viaggiare. La visione metaforica della vita in Non c'è dolcezza di Anilda Ibrahimini*, in «Incontri» 30, 2015, pp. 85-93 (p. 86) e sempre

e degli affetti, gli *stracci*, tornano ad aderire, tenuti insieme da una visione più complessa di quella degli inizi, maturata nel corso degli anni. E, come negli *incipit*, torna a comparire un universo sonoro ricco di significati, evidenziando la funzione con la quale esso si era già rivelato: ovvero quella rituale, se non evocatrice, capace di connettere il mondo dei vivi a quello dei morti, il piano fattuale dell'adesso con quello molto più impalpabile del passato, delle vite che furono. Accade in *Rosso come una sposa*, nel cui finale il riaprirsi della «cassapanca di legno parlato», la vera eredità lasciata dalla matriarca Saba, ispira a Dora attraverso una splendida sinestesia suoni e odori di madri che «addormentano i figli» e che «cantano le ninnananne alle bambole di pezza».²⁷¹ Accade in *L'amore e gli stracci del tempo*, in cui il suono di un trolley Hello Kitty trascinato di malavoglia da una bambina già cosmopolita e le sonorità straniere di una lingua non ancora del tutto compresa segnano, e nello stesso momento esorcizzano, il tema dello sradicamento come valore negativo. Il nuovo incontro tra padre e figlia, Zlatan e Sarah, sembra dare avvio ad un periodo più sereno, di ritrovata coesione, in cui il concetto di famiglia allargata, così contemporanea se vogliamo, prende il sopravvento e determina l'*happy ending* del romanzo.²⁷² Accade, in maniera meno appagante, in *Non c'è dolcezza*, in cui il canto degli Tzigani ricompare – vero *refrain* sinistro di tutta la narrazione – nella voce di Eleni, per la prima volta, nell'inutile tentativo di scacciare la maledizione che l'aveva tenuta separata da un amore totale, mai veramente ricambiato da parte di Andrea.²⁷³ E accade nelle pagine conclusive di *Il tuo nome è una promessa*, in cui due cugine si ritrovano abbracciate grazie ad una foto. La ferita della deportazione ebraica riunisce idealmente due sorelle rimaste separate per oltre sessant'anni. Suoni e odori vanno, come in *Rosso come una sposa*, di pari passo, in un ricordo che è rimasto sotterrato nella mente di Rebecca e che adesso affiora potente, come se provenisse dall'inconscio:

«Non sa spiegare il suo gesto. Si è ricordata di una giornata d'infanzia. Lei e la sconosciuta con la pelle di seta bianca avevano giocato insieme. Era un giardino spoglio, ma con un'altalena. La voce dimenticata di una donna le chiamava da una finestra coperta di vite rossa. Accorrevano. Il

dello stesso KARP Karol, *Il viaggio in Albania. Il tuo nome è una promessa di Anilda Ibrahim*, in «Italice Belgradensia», cit., p. 109.

²⁷¹ IBRAHIMI A., *Rosso come una sposa*, cit., pp. 260-261.

²⁷² IBRAHIMI A., *L'amore e gli stracci del tempo*, cit., pp.258-259.

²⁷³ IBRAHIMI A., *Non c'è dolcezza*, cit., pp. 228-230.

vapore della teiera di ghisa copriva la cucina. L'odore della vaniglia invadeva l'aria, i vetri appannati nascondevano il mare mosso sullo sfondo».²⁷⁴

Mentre il *nostos* si accompagna a un canto, a una voce o a un suono, uno dei personaggi protagonisti ci riconduce dunque al punto emotivo sul quale la trama era stata edificata, terminando il percorso così come esso era, anche sensorialmente, cominciato. Il finale restituisce consapevolezza al viaggio narrativo che è stato appena compiuto. È evidente una maturazione consolatoria, soprattutto per il lettore. La presenza di tracce della musicalità degli inizi, e delle sonorità memoriali ad essa connesse, delinea un cerchio logico che va a serrarsi su se stesso. Un cerchio implicito, non riconoscibile a prima vista, eppure, come ho tentato di dimostrare, sorprendentemente coerente. La tendenza alla chiusura del significato, così necessaria nel grande romanzo ottocentesco, è esplicitata nella sede del finale attraverso considerazioni esistenziali. Queste abbracciano più generazioni ed emettono sentenze su ciò che la parabola degli eventi ha decretato; le stesse che il narratore onnisciente ha più volte suggerito nel corso del *plot*. Un simile atteggiamento restituisce inoltre spaccati psicologici molto riconoscibili: il tipo di donna che Ibrahim è costante nel delineare – una individualità forte, in grado di imporsi sulle cose e di anticipare con le proprie scelte il futuro (Saba, assieme a sua nipote Dora; Ajkuna; Lila, con sua figlia Klara; Abigail-Besa da una parte e Rebecca dall'altra) – trova così la sua affermazione non soltanto sulla vicenda privata, ma sulla Storia.

Già dal 2019 sta circolando la notizia che sarebbe in corso di stesura un quinto romanzo da parte di Ibrahim, presumibilmente in programma, sempre per i tipi della casa editrice Einaudi, per il 2021. Leggere – nella sequenza in cui sono uscite – le quattro opere che fin qui rappresentano la testimonianza letteraria della scrittrice, restituisce la sensazione di una voce emotiva, ancora giovane, che vuole mantenere in ogni pagina uno sguardo vitale sulle cose. In quella quadriade di romanzi, in maniera piuttosto inattesa, il secondo, *L'amore e gli stracci del tempo*, aveva subito cercato di distaccarsi da tematiche prettamente albanesi per rilanciare invece l'esperienza dello sradicamento in un quadro più ampio e in più di un senso europeo. Il conflitto del 1999 tra serbi e kosovari di religione islamica (con esiti del tutto diversi rispetto ad esempio ad un'opera del 2011 quale *Piccola guerra perfetta* della Dones), affrontato con funzione di ingombrante

²⁷⁴ IBRAHIMI A., *Il tuo nome è una promessa*, cit., p.228.

pretesto narrativo, era poi riuscito a rimanere solo fondale, proiettando le peripezie di Ajkuna e Zlatan in uno scenario transnazionale, trasferendo cioè ai protagonisti implicazioni allargate, portando in scena destini che andavano ben oltre le questioni di confine. Nella storia di due ragazzi che si inseguono e che si ritrovano, loro malgrado, trasformati in seguito al trauma della separazione dopo essersi adeguati a realtà ben lontane dal contesto di nascita, moltissimi particolari riportano ad una condizione generazionale di fine secolo che non ha smesso di interessare diffusi gruppi sociali anche nei primi due decenni del nuovo Millennio.²⁷⁵ Si tratta, probabilmente, del libro più poetico e compatto della Ibrahimì, quello in cui l'implicita appartenenza ad un genere di riferimento viene sovrastata non soltanto dall'urlo della Storia quanto da una aspirazione al racconto che prescinde da uno schema tutto sommato prevedibile, specie se analizzato alla luce di parametri narratologici. Lembi di vita dispersa che però si ricompongono, seppur a fatica, lasciando spazio ad un cosmopolitismo che rappresenta il punto dal quale ripartire. Ajkuna a Bienne, in Svizzera, a pochi chilometri da Berna. Zlatan a Roma. I due si sfiorano a Parigi, si incontrano a Belgrado, si perdono ancora. In quel momento la riflessione di Ibrahimì sul tempo e sul destino ci aveva regalato due personaggi straordinariamente contemporanei, a un passo dalla trasposizione cinematografica,²⁷⁶ pronti a fare il salto verso il futuro, come il finale de *L'amore e gli stracci del tempo* lascia intendere. Il secondo romanzo ha come rappresentato dunque una pausa molto proficua all'interno della declinazione del tema dell'albanesità, migratoria o culturale che sia, il cui scavo ha invece continuato ad interessarla molto da vicino nelle due prove successive, dopo l'esordio di *Rosso come una sposa*. Senza dubbio si tratta di una albanesità messa in contatto con una dimensione storica profonda, in cui l'autrice gioca con la variabile del tempo per posizionare i personaggi tanto nel passato – sia esso prossimo o remoto – quanto nel presente, in una serie di frammentazioni anche spaziali che rivelano trame sempre stratificate. Con *Non c'è dolcezza* e con *Il tuo nome è una promessa* Ibrahimì ha continuato ad interrogarsi sulla trasformazione albanese, regalando la scena a personaggi femminili (Lila ed Eleni, Abigail-Besa con Esther e Rebecca) in grado di attraversare gli anni portandosi sulle spalle il peso e i segni di una mutazione socio-antropologica e culturale pienamente inserita in una riflessione sul continuum del

²⁷⁵ MORACE, Rosanna, *Multi-focalità e intarsi nella letteratura italoфона*, in «El Ghibli, Rivista di Letteratura della Migrazione» n.34, 2011, pp. 3-13 (pp. 10-11).

²⁷⁶ MOLL Nora, *La rielaborazione della guerra nella nuova narrativa italiana: i Balcani di Tamara Jadrežić, Sara Zuhra Lukanić e Anilda Ibrahimì*, in *Letteratura italoфона transculturale*, a cura di KLEINHANS Martha e SCHWADERER Richard, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, pp. 291-308 (pp. 301-303).

proprio paese. Viene confermato dalla stessa autrice una sorta di presupposto apolitico, distante dall'obiettivo di proporsi come figura che intendesse appartenere strettamente al fenomeno di quella diaspora.²⁷⁷ Con la sua opera, in altri termini, Ibrahimimi non si è mai posta soltanto come portavoce di esperienze drammatiche legate alla comune provenienza da terre martorate da conflitti o da trapassi storici epocali, quali appunto l'Albania o il Kosovo o altre zone della penisola Balcanica. Il suo sguardo si è piuttosto orientato con maniacale coerenza in direzione di un certo tipo di personaggio. Una psicologia dall'identità in costruzione, fragile e nello stesso momento fortissima, non ancora perfettamente formata, che transita nel limbo di un passaggio e che non può non portare con sé tradizioni e retaggi anche antichi proprio mentre si apre all'abbraccio di un altrove. Ciononostante le tematiche sono sempre state afferenti a quell'alveo e, seppur con tratti di spiccata originalità, sovrapponibili a prima vista, al limite dell'equivoco come sottolineavo nel capitolo primo, con le etichette della letteratura della migrazione e al femminile. La curiosità adesso – e allo stesso tempo un auspicio critico e artistico – si concentra sul quanto, e sul se, Anilda Ibrahimimi saprà rilanciare il suo sguardo e il suo stile, così compatto nel primo *corpus* di opere, verso storie e tipologie di narrazioni in parte differenti, proiettate in direzione di vicende in cui i presupposti ottocenteschi vengano superati da istanze del tutto contemporanee, e dunque ipermoderne, massimaliste nella forma e multiculturali, globali, nella sostanza.

5.4 Il cronotopo rurale e la metamorfosi della capitale.

Mentre Dones e Vorpsi, con i rispettivi universi narrativi, eludono un rapporto diretto con la tradizione romanzesca dell'Ottocento, Ibrahimimi ne è intimamente coinvolta. Non solo. In lei possiamo ritrovare alcune tematiche che i narratori del realismo socialista, in tempi di Regime, fecero proprie. Nella descrizione delle ambientazioni rurali, ad esempio, si possono rinvenire alcuni punti di contatto che, seppur misurati con cautela e valutati sempre nel segno di una distanza, avvicinano la voce italoфона di Ibrahimimi a quella di Shuteriqi, Agolli e Kadare, mediante il portato di quella letteratura russa che, come abbiamo riflettuto, rappresenta un anello di congiunzione tra tradizione e

²⁷⁷ DAROVA Sabina, *Intervista alla scrittrice albanese Anilda Ibrahimimi*, in «Albania News», 21.09.2017 [<https://www.albanianews.it/cultura/letteratura/intervista-anilda-ibrahimi>] (ultimo accesso 22 febbraio 2021).

contemporaneità, specie nel momento in cui si valutino gli archetipi del floklorico e della narrativa di villaggio. Kaltra, in *Rosso come una Sposa*, viene descritta come un lembo di terra del quale molti sembrano essersi dimenticati. Una geografia essenziale, fatta di poche case dai tetti addossati, di vallate desolate circostanti e acqua azzurra che sgorga dalla profondità del suolo; una piazza centrale con il busto di un presunto eroe di cui nessuno si ricorda ormai più l'identità:

«Il paese si trovava nascosto tra alte montagne. Sembrava non essere in contatto con niente e nessuno, tranne che con il tempo. Se non ti si fermava il cuore passando per la gola di quelle montagne eri fortunato, o almeno così diceva una vecchia canzone. Ma questo pericolo non esisteva perché raramente capitava che qualcuno passasse per Kaltra. Kaltra; azzurra. Azzurra come l'acqua che sgorgava dalle viscere della terra al centro del paese. Kaltra era anche il nome del fiume che scendeva dalla montagna e correva verso il mare. Correva sotto i ponti arcuati fatti di sassi bianchi, correva lungo il destino fermo dei fieri montanari. Le montagne si alzavano verso il cielo come coltelli ben affilati. Come se volessero tagliare fuori dal mondo queste esistenze».²⁷⁸

L'isolamento geografico corre in parallelo con quello storico, agevolato da una orografia selvaggia. I connotati del cronotopo, determinato dalla sovrapposizione della realtà atemporale in cui la descrizione è fusa assieme con la sua rappresentazione ambientale, ovvero artistica e metaforica, ci restituiscono con immediatezza un mondo che procede in parallelo rispetto al futuro. In esso gli abitanti vengono come preservati dai concetti della modernità e del progresso, fusi insieme in una monade: «... nessuno a Kaltra si sentiva isolato. Si sentivano potenti come le pietre delle tombe che godono l'eternità inconsapevoli. Il passato era l'unica certezza e aggrapparsi ad esso assicurava la sopravvivenza».²⁷⁹ In questa dimensione sospesa, il racconto tramandato con caratteristiche folkloriche e leggendarie trova uno spazio compiuto. Al narratore di Ibrahim, del quale abbiamo già definito lo statuto e le funzioni, spetta il compito di propagare un filone narrativo portante attraversato poi da molte microstorie, da eventi apparentemente inspiegabili o dal valore minimale che però sono rimasti vivi, resi disponibili dal rilancio dell'oralità. Kaltra è primordiale. O meglio ancora, omerica, come

²⁷⁸ IBRAHIMI A., *Rosso come una sposa*, cit., p. 17.

²⁷⁹ *Ibidem*.

la definisce un etnografo francese che ad inizio secolo si trova a visitare la casa di una Meliha – madre di Saba – ormai sulla soglia della centenarietà:

«Il francese è colpito da questa vecchia quasi centenaria così maledettamente epica. [...] – Epica non è la parola giusta, – dice pochi secondi dopo all'interprete. – Omerica, ecco, meglio dire omerica. E solo a due passi da noi, incredibile».²⁸⁰

L'entusiasmo dello studioso per il rinvenimento di un luogo atemporale, una sacca in cui il concetto diacronico di storia non riesce a prendere forma a causa della mancanza di uno sviluppo, ci regala una definizione che riporta la discussione indietro, fino a risalire di fatto agli inizi della letteratura.

Alla Kaltra omerica corrisponde, nel romanzo *Non c'è dolcezza*, Urta, altro cronotopo a lei speculare per immobilismo e isolamento. In una serie di descrizioni sovrapponibili per costanti linguistiche, anche Urta viene ritratta con le sembianze di un piccolo villaggio che «si trova su una lingua di terra accanto al mare nel Sud del Paese».²⁸¹ L'esiguità dello spazio sembra il requisito necessario a contenere, e proteggere, le poche centinaia di destini rimasti bloccati in un lembo di suolo separato dal resto. Al villaggio, «[...] come un lontano canto sepolto [...] le sere scendono tutte uguali».²⁸² L'incontro con la Storia sarà percepito attraverso un atto che assume i caratteri della violazione, ovvero l'esumazione delle salme del vecchio cimitero.²⁸³ Con la scena dell'esproprio del terreno dei morti, rivendicato dai vecchi proprietari dopo la caduta del Regime per la costruzione di un albergo di lusso, anche ad Urta irrompe, come su tutta la costa sud dell'Albania, il progresso. Nel romanzo si possono evidenziare due contrapposizioni molto leggibili, perché costruite mediante l'accumulo di frammenti progressivi che ne chiariscono il senso: quella tra due generazioni; e quella appunto tra la periferia rurale e la capitale in rapida crescita. Ai personaggi di Klara e Arlindt è affidato il compito di riprendere, attraverso una lettura disincantata, gli sbagli della generazione dei padri, in un atteggiamento che, dopo il definitivo trasferimento a Tirana,²⁸⁴ accresce attraverso alcune

²⁸⁰ IBRAHIMI A., *Rosso come una sposa*, cit., p. 106.

²⁸¹ IBRAHIMI A., *Non c'è dolcezza*, cit., p. 18.

²⁸² IBRAHIMI A., *Non c'è dolcezza*, cit., pp. 110-111.

²⁸³ IBRAHIMI A., *Non c'è dolcezza*, cit., pp. 160-161.

²⁸⁴ IBRAHIMI A., *Non c'è dolcezza*, cit., pp. 197 e segg.

scene esemplari la critica verso tutto ciò che fino a quel punto l'Albania ha costruito, assieme alla demistificazione dei valori poco tempo prima ritenuti fondanti. Il cambiamento però non viene abbracciato con entusiasmo; tutt'altro. Alla retorica del *wind of change* la loro razionalità, e direi anche il loro lucido disincanto, oppone una resistenza fuori dal coro. Dalla radio, la canzone degli Scorpions fa capolino nei più svariati momenti della giornata.²⁸⁵ A un certo punto, dopo la caduta del muro di Berlino, quel pezzo del 1990 sembrò rappresentare la mano dell'occidente Pop-Rock che si tendeva verso i ragazzi di Mosca, divenuti d'un tratto fratelli e, per estensione, verso tutta la gioventù del blocco comunista. Klara non ne viene coinvolta, e così Arlindt. Entrambi non intravedono *il futuro nell'aria*, incapaci nel provarne entusiasmo. La loro attenzione, e la loro compassione, si rivolge piuttosto a figure del vecchio mondo che continuano a lottare per la sopravvivenza, animati da una rassegnazione che è anche saggezza. L'episodio dell'incontro in una via della nuova Tirana tra il venditore di melograni Qamil e Arlindt,²⁸⁶ può essere inquadrato in queste coordinate. Allo stesso modo vanno contestualizzate la già ricordata scena dell'arrivo degli anziani zii con le buste ricolme di cibo e provenienti dalla campagna e quella della rivendicazione contro la speculazione edilizia da parte di Klara.²⁸⁷ Se Arlindt si scopre essere, in una definizione molto felice che sintetizza il suo status, «quello che la mamma ha dato via»²⁸⁸, la sua presenza all'interno del racconto attrae sulla propria figura molteplici implicazioni. Narrativamente il *plot*, dopo la rivelazione sulla sua vera paternità, cela al suo interno una riflessione simbolica sui nati a cavallo tra gli anni Sessanta e i Settanta, quei ragazzi che cioè avranno poco più di vent'anni quando la dittatura del Partito del Lavoro comincerà il suo inarrestabile processo di dissoluzione. Essi appaiono come abbandonati, senza figure paterne tutelanti e positive e con madri morte precocemente o assenti perché incapaci. Dall'altra parte, questi giovani risultano sprovvisti, grazie ad un istinto predittivo, dell'ingenuità e della fiducia che tutta una comunità sembra invece d'un tratto nutrire nei confronti dei nuovi tempi che si annunciano all'orizzonte. Se la diffidenza verso il falso mito del benessere era già apparsa nelle narrazioni di Dones (Klea, Hana-Mark, Ilir) e di Vorpsi (alcuni protagonisti dei racconti della raccolta *Bevete cacao Van*

²⁸⁵ IBRAHIMI A., *Non c'è dolcezza*, cit., p. 223.

²⁸⁶ IBRAHIMI A., *Non c'è dolcezza*, cit., p. 204.

²⁸⁷ IBRAHIMI A., *Non c'è dolcezza*, cit., rispettivamente p. 203 e p. 213.

²⁸⁸ IBRAHIMI A., *Non c'è dolcezza*, cit., p. 210.

Houten), con la coppia Klara-Arlindt Ibrahimimi riesce a inserirsi in questa corrente di pensiero con due personaggi notevolmente riusciti.

Anche in *Il tuo nome è una promessa* è possibile rinvenire la presenza di una realtà rurale e astorica, isolata rispetto al procedere dei grandi avvenimenti. Ancora una volta è la capitale Tirana a dare l'idea dello scarto tra le due dimensioni, in un confronto a distanza:

«È una città rumorosa di giorno e silenziosa di notte. Forse è proprio questo, si passa dal caos e dalla frenesia al buio più totale. Come se all'improvviso si staccasse la spina e il blackout fosse uno stato normale, atteso da tutti».²⁸⁹

Questa bidimensionalità rinvenuta in Tirana sintetizza le due velocità di un universo in cui due differenti aspetti, quello della modernità e quello della atavica staticità, coesistono ancora in un equilibrio precario. Rebecca, che proviene dalla parte più evoluta del mondo occidentale, nata e cresciuta a New York dopo le peregrinazioni dolorose dei Rosen in seguito alle quali si era staccata, e si era persa, sua zia Abigaille, si ritrova in Albania per una missione socio-umanitaria. Visita la periferia di quel mondo che si sta finalmente svegliando dopo cinquant'anni di torpore e che fa anche parte della memoria della propria famiglia. Nei viaggi in auto compiuti con la sua guida, Andi, conosce la desolazione e l'astoricità del territorio albanese, immergendosi in una retrospettiva temporale che finisce per attrarla in direzione di un altrove astorico. Se infatti Tirana è descritta come una metropoli in costruzione, contraddistinta dal rumore del contemporaneo a cui oppongono un nostalgico contrappunto le note dell'orchestra della Televisione di Stato, uscire dalla capitale equivale ad attraversare una sorta di nebulosa che segna il confine tra l'oggi e un non luogo che assume connotati simbolicamente confusi, una vera e propria terra di nessuno:

«Sono usciti da poco dalla capitale. Polvere, polvere, polvere. Rebecca non riesce a vedere quasi nulla. Il paesaggio sparisce tra le nuvole che si alzano dalla strada fino al cielo. – Superando Durazzo, viaggeremo per la grande pianura, – dice Andi, – la più grande del paese».²⁹⁰

²⁸⁹ IBRAHIMI A., *Il tuo nome è una promessa*, cit., p. 80.

²⁹⁰ IBRAHIMI A., *Il tuo nome è una promessa*, cit., p. 81.

La sensibilità d'animo di Rebecca riconosce il diverso e cerca di comprenderlo. Vibra di umanità nei momenti di avvicinamento e di dialogo con persone che appartengono, anche geograficamente, ad una sorta di non luogo distaccato dal resto. Il suo tentativo di stabilire una connessione – per portare un miglioramento, un progresso sociale oltre che un aiuto concreto – sembra assorbirla fino in fondo; la spossa a tal punto che diventa poi ricorrente un suo crollo fisico, corrispondente nel romanzo ad una fase di sonno. Rebecca cade infatti spesso addormentata, tra l'altro assumendo una strana posizione fetale in cui istintivamente cerca rifugio, mentre Andi continua a guidare l'auto o a lavorare al suo fianco.²⁹¹ Quando infine l'incontro con quella periferia, e con quella gente, ha termine, il narratore esplicita ancora una volta il contrasto tra ruralità e contemporaneità, confermando l'intonazione descrittiva della sospensione e della nebulosità che ha voluto trasferire all'intero episodio. Andare «oltre il tempo», in questo romanzo – e in *Rosso come una sposa*, così come in *Non c'è dolcezza* –, viene accompagnato dalla dominante della sospensione temporale e dalla connotazione della visione confusa, in cui i contorni delle cose tendono a sfuocarsi:

«Rebecca alza la mano e saluta le ombre nere alle finestre. Si sente angosciata nell'incontrare quella luce strana nei loro occhi. Saranno stanche di essere spettatrici dei segreti del quartiere. Che porteranno intatti fra non molto oltre il loro tempo».²⁹²

L'atto del *fare sehir*, ovvero del guardare con intenti pettegoli, malevoli e al contempo riconducibili al controllo sociale, è ricorrente più volte sia nell'opera di Dones che in quella di Vorpsi, e rappresenta perfettamente l'invadenza di una comunità onnipresente.²⁹³ È anche in queste modalità, silenziose e simultaneamente opprimenti, che l'oralità astorica albanese trova una particolare forma di espressione, funzionale alla trasmissibilità.

²⁹¹ IBRAHIMI A., *Il tuo nome è una promessa*, cit., pp. 80, 82-83, 130.

²⁹² IBRAHIMI A., *Il tuo nome è una promessa*, cit., p. 85.

²⁹³ Sulla presenza di questo retaggio culturale turco nelle collettività che spiano si veda, nelle opera di Dones e Vorpsi: DONES Elvira, *Senza bagagli*, Besa Editrice, Nardò (Lecce) 2012, pp. 160-161 e VORPSI Ornella, sia ne *Il paese dove non si muore mai*, minimum fax, Roma 2018, p. 9, sia ne *La mano che non mordi*, Einaudi 2007, p. 29.

5.5 Storie interrotte. La separazione dei destini.

La costante del destino spezzato e della coppia separata contraddistingue come abbiamo visto le parti iniziali dei romanzi di Ibrahimi. Ad un legame affettivo forte, sia esso maturato nell'alveo familiare o determinato da rapporti amorosi, segue una cesura. Da quel momento due filoni esistenziali distinti cominciano a correre in parallelo, fin quando si ha, verso il finale della narrazione, un ricongiungimento problematico, parziale, segnato da eventi che hanno trasformato per sempre il vincolo essenziale sul quale la vicenda dei protagonisti si era aperta. Accade per tutti i personaggi faro di Ibrahimi. Saba, che prima viene separata dalla sorella Sultana e poi ne ripercorre la sorte, mentre accetta di essere strappata dalla sua casa e di andare in sposa come contropartita riparatrice nella disputa tra due famiglie. Ajkuna e Zlatan, condannati a inseguirsi e a non ricongiungersi mai più dopo la ferita indelebile inferta loro dal conflitto serbo-kosovaro della primavera 1999. Lila ed Eleni, la cui vita prende strade parallele anche a causa di una diversa estrazione sociale, rea di dividerle e in qualche modo di renderle antagoniste nonostante l'amore fraterno che le aveva unite. E infine, in un drammatico sdoppiamento di esistenze che è anche temporale oltre che geografico, la coppia di sorelle Abigail-Besa ed Esther, separate alla fine degli anni Trenta nell'Albania del re Zog, vera oasi nel deserto per chi tentava di salvarsi dalla furia nazista.²⁹⁴ La divisione dell'intero affettivo, questione centrale nella narrativa di Ibrahimi, dà il movimento alla storia. L'unità però non viene mai ricomposta in senso pieno. La perdita è un sentimento da fronteggiare facendo appello alle risorse del ricordo, dell'intelletto, deponendo le speranze per entrare in una fase di quiescenza emotiva, che è poi l'anticamera dell'accettazione. Il tema, ricco di figuratività e di simbolismi contemporanei, diventa anche stratagemma per organizzare il racconto e permette alla materia narrativa di ordinarsi in sezioni speculari ma distanti, attingendo peraltro ad un criterio di varietà che impreziosisce e rende più godibile e stratificato il *plot*. Come si vede, anche in questo caso ci si avvale di alcuni infallibili *topoi* tratti dalla letteratura ottocentesca, che affondano in profondità le radici riportando il discorso romanzesco addirittura alle origini, grazie alle ricorrenze motiviche della separazione delle coppie giovani presenti nelle narrazioni greche in prose di età ellenistica.²⁹⁵ Tutto ciò che si è sviluppato dopo quei lontani esordi non ha fatto che

²⁹⁴ KARP Karol, *Il viaggio in Albania. Il tuo nome è una promessa di Anilda Ibrahimi*, cit., p. 106.

²⁹⁵ FUSILLO Massimo, *Il romanzo greco: polifonia ed Eros*, Marsilio, Venezia 1989.

consolidare ed evolvere – in alcuni precisi momenti della storia letteraria – i principali meccanismi per generare storie. Si tratta di schemi espliciti, rodati nelle scene e nelle pagine dei migliori romanzi di appendice ottocenteschi. Questo groviglio di letterature, che sembra rappresentare la macrobiblioteca introiettata da parte della scrittrice nei suoi anni di formazione, viene maneggiato con consapevolezza e con il gusto della *variatio*, ma senza mai approdare ad una fase più casuale e più introspettiva della narrazione, per come essa fu introdotta dalla rivoluzione modernista agli inizi del Ventesimo secolo. Per Ibrahimì scrivere equivale a dimostrare senza lasciare porte socchiuse, conquistare un punto di osservazione zenitale mediante l’ausilio di racconti esemplari che inglobino al loro interno il senso di un percorso. Quest’ultimo, prima di determinare le conseguenze in una chiave narrativa, ha bisogno di esplicitare sempre la propria aspirazione conoscitiva. Nella lettura di un romanzo di Ibrahimì si ripropongono come essenziali alcuni dei caposaldi postulati nella teoria del racconto per eccellenza, ovvero *La poetica* di Aristotele. In questo insuperato e straordinariamente precoce capolavoro dell’estetica e della metodologia analitica di tutti i tempi, concepito agli esordi della cultura narrativa occidentale, è ben chiaro il rapporto di causa ed effetto tra ciò che Aristotele nomina come il *nodo* e quello che viene definito come il successivo e necessario *scioglimento* di ogni intreccio²⁹⁶. L’iter dello sviluppo, contenuto in qualsiasi storia in potenza, consiste nel passaggio tra due sostanziali fasi. Nella prima l’equilibrio preliminare è disgregato e messo in discussione; nella seconda, a seguito di una lunga transizione che di fatto costituisce la divagazione offerta dalla storia stessa, viene immancabilmente ristabilito, grazie alla definitiva rimozione dell’elemento perturbativo. La separazione sembra dunque lo stratagemma narrativo perfetto per lasciare campo alle divagazioni e ai differimenti e per creare una situazione da risolvere. Ma la ricomposizione in Ibrahimì non avviene. Il riavvicinamento è doloroso, inappagante. Le ferite provocate dal distacco non sembrano sanarsi né sembra possibile ristabilire la perfezione della stasi iniziale. La sensazione che qualcosa di irreversibile è accaduto e ha devastato per sempre le esistenze dei protagonisti domina i finali. In un clima di rassegnata constatazione il personaggio porta alla ribalta le sue riflessioni, dimostrando una profonda capacità di analisi sugli eventi. Potremmo tranquillamente dire che nell’arco di questa tipologia di romanzo avviene una compiuta maturazione dell’identità che viene scelta come punto di vista dominante. Il personaggio cioè chiude i conti con la vicenda esplicitando una accresciuta

²⁹⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di LANZA Diego, Rizzoli, Milano 2001, pp. 179-183.

consapevolezza e dimostrandosi diverso rispetto ai suoi esordi. Basta rileggere quanta dolorosa esperienza si è accumulata nelle parole della ancora giovane Ajkuna per comprendere la portata di un percorso di trasformazione che è radicale: «Sì, ho una risposta, la più semplice che esiste: la nostra terra ci ha ferito. [...] Lo so bene, lo so dal gennaio 1999 che non sarei più tornata indietro. Almeno in questa vita».²⁹⁷ Le implicazioni storiche e formali su una semantica che chiama in causa la *formazione* sono però numerose e vanno pertanto maneggiate con cura, ponendo una domanda di merito: se di maturazione si può in una certa accezione parlare, di quale tipo di maturazione si tratta?

Se i personaggi conduttori di Ibrahimì – eccezion fatta per la matriarca Saba, che trova comunque in ogni pagina di *Rosso come una sposa* contrappunti generazionali agli antipodi della sua lunga esperienza di vita – sono senza dubbio le giovani donne che acquisiscono una completa consapevolezza di se stesse, possiamo allora ipotizzare una *Bildung* declinata al femminile e riproposta a circa due secoli di distanza dalla sua prima manifestazione all'interno del canone? Siamo forse in presenza di una particolare ripresa di quel romanzo di formazione primo ottocentesco che Franco Moretti ha descritto in uno studio fondamentale? Anche se le ascendenze nei confronti di quella tradizione in Ibrahimì autorizzerebbe in qualche modo a pensarlo a risposta è no, e non certo perché le congiunture storiche e cronologiche siano molto differenti tra loro. La natura della differenza è soprattutto concettuale, prima ancora che formale. È innegabile che la prima compiuta apparizione del *Bildungsroman* di area tedesca ci restituisca un epilogo ricompositivo all'insegna del lieto fine. Il giovane ha capito, ha vissuto le proprie esperienze, ha saputo rialzarsi dopo cadute che gli hanno insegnato a vivere. Ha scoperto che la propria ambizione non era altro che un desiderio di emulazione provato nei confronti di una comunità che adesso è pronta ad accoglierlo. Il giovane ne entra a far parte, accedendo con merito allo status borghese e ricevendo in premio l'inclusione nell'ordine sociale. In cambio rinuncia alla sua aspirazione avventurosa e alla sua libertà. Mette sul piatto come contropartita le virtù insite nella condizione regalatagli naturalmente dalla giovinezza e ripara all'interno delle mura protettive della collettività, in un mondo regolato dal dovere, dall'osservanza dei patti tra classi, da norme che trovano sempre nel rapporto tra denaro e conquista della posizione la loro logica. Nella seconda fase del *Bildungsroman*, per come è stato definitivamente descritto da Moretti,

²⁹⁷ IBRAHIMI A., *L'amore e gli stracci del tempo*, cit., p. 253.

tutto ciò non è più valido. Lo schema mostra delle crepe significative, perché nel frattempo sono mutate le condizioni di riferimento. Nel momento in cui l'evento epocale della Rivoluzione francese irrompe disgregando l'*Ancien Régime*, gli equilibri sociali risultano completamente sovvertiti, mentre il genere ne recepisce in maniera pressoché immediata l'impulso. Agli *Agi della civiltà* si sostituiscono le *Waterloo stories*.²⁹⁸ Le grandi aspirazioni di concreti atti sovversivi guidano, seppur in maniera indiretta, le azioni dei nuovi eroi, definendone una problematica interiorità. I nuovi giovani non possono sottostare alla visione che era stata precedentemente addirittura propugnata agli esordi del *Bildungsroman* classico. Le parabole di Julien Sorel, di Rastignac, di Lucien de Rubempré e degli altri personaggi che più si distinguono, a cavallo tra i due secoli, nell'interpretare il paradigma della trasformazione successiva ai grandi sconvolgimenti politici – che abbracciano un periodo tanto cruciale per la storia dell'Europa come quello che va dall'anno 1789 all'anno 1815 – non riescono ad elaborare una sintesi convincente ed appagante tra il mondo esterno e il loro profilo interiore. Quei finali, in contrasto con i precedenti, ci consegnano l'immagine di una gioventù prostrata e in più di un aspetto perdente. Probabilmente non ancora doma, ma di sicuro ridimensionata nelle ambizioni e negli slanci, negli idealismi e, cosa che più conta, non ancora divenuta in un senso compiuto veramente adulta.

La digressione sulla forma classica e canonizzata del *Bildungsroman* è stata funzionale per constatare dunque una distanza che, come annunciavo, è concettuale prima ancora che formale. Con Ibrahimi non si ha né il primo né il secondo tipo di gioventù, né quel particolare bilancio esistenziale di cui i finali dei romanzi presi in esame da Moretti sono testimonianza. La scrittrice, seppur nutrita di suggestioni e immaginari ottocenteschi, dimostra di rimanere ancorata alle esigenze del proprio tempo, coniugando in una personale visione della vita destino e storia. Le protagoniste ricavano dalle esperienze una legge del mondo per la quale non si può combattere lancia in resta contro nemici più forti, talvolta invisibili, talvolta aggressivi, sempre arroganti nel momento in cui palesano l'incombenza delle proprie ragioni. L'arte dell'adattamento e della resilienza sembrano essere le armi più efficaci per resistere a condizionamenti esterni di ogni tipo. Questa è la cifra stilistica all'interno della quale avviene la vera maturazione delle eroine di Ibrahimi, che tra l'altro permette loro di modificare e di mettere a punto una più consapevole identità femminile. In questo sta la forza di una rivoluzione compiuta

²⁹⁸ MORETTI Franco, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, pp. 20-141.

silenziosamente: accettare il cambiamento, anche quando questo appare iniquo, e intanto lavorare alacremente dall'interno in vista di una sofferta emancipazione intellettuale, culturale e fisica.

5.6 Lo sdoppiamento dell'individualità sovrapposta.

La lente della Storia che dunque, quando si fa invadente e determina il *plot*, spezza i legami affettivi e separa i destini individuali, permette l'ingrandimento di personalità in più di un senso *transculturali*, confermando la validità di una definizione che riesce a cogliere con immediatezza la polisemicità di una trasformazione.

L'*ethos* delle protagoniste di Anilda Ibrahimi può inizialmente ingannare. Quando le sue figure dominanti vengono introdotte e presentate al lettore, queste sembrano a prima vista delle piccole Emma a un passo dalla liberazione, ovvero personaggi che attendono dall'amore una propria determinazione, un completamento. Niente di più lontano dal vero. In ognuno dei quattro romanzi presi in esame la figura centrale non è afflitta da bovarismo, né trova mai nel rapporto con l'uomo la propria aspirazione ultima. Al contrario. Il contatto con la realtà si fa progressivamente più stringente, e porta nel giro di poche pagine ad una significativa maturazione. La capacità di leggere i fatti e di interpretarli correttamente è la dote che permette una emancipazione prima di tutto intellettuale. La particolare natura di questi personaggi si rivela nel momento in cui un evento o un trapasso storico mette la loro sensibilità di fronte al valore del cambiamento. Considerabili come eroine di un unico macroromanzo, coerente con una visione del mondo che assegna alla necessità del nuovo, seppur dolorosa, il primo posto, mi sembra inevitabile leggere queste figure come esemplificative di una liberazione, sia sotto il profilo del genere che sotto quello della conquista di una migliore posizione sociale. In loro la transculturalità diventa segno distintivo e al tempo stesso capacità conoscitiva, all'interno di una evoluzione netta che rappresenta del resto il messaggio più profondo della storia che ci viene narrata, come detto rivelando nei finali un forte investimento sulla portata teleologica della parabola narrativa, che agglomera dettagli e li spinge in avanti in attesa di una ricomposizione conclusiva.

Per comprendere il valore della proposta interpretativa avanzata da Ibrahimimi con le sue storie, e anche per coglierne lo spirito proficuamente innovativo rispetto al concetto di una diversa femminilità, occorre partire ancora una volta da una analisi sinottica dei *plot*. In essi si percepisce nitidamente quanto l'universo femminile – anche quando soggetto al maschio a causa di condizionamenti culturali e di retaggi provenienti da un mondo precedente – sia dotato di una propria forza eversiva. La ribellione silenziosa e l'indipendenza ne sono le armi. La bellezza dell'intelligenza in molti casi predittiva e calcolatrice ne sono i presupposti. La costruzione di una identità ibrida, che nell'affermarsi presenta cioè una inedita fusione tra i valori tramontati e quelli contemporanei, ne è il risultato.

Prendiamo Ajkuna, sotto questo profilo un esempio perfetto in cui la constatazione di una radicale trasformazione ricapitola molte cose. La ragazzina ci viene presentata nelle prime scene di *L'amore e gli stracci del tempo* come una deliziosa adolescente con le trecce, probabilmente destinata ad un matrimonio sereno e a una vita da madre tutta da consumarsi all'interno del nucleo familiare.²⁹⁹ Nel suo percorso di dolorosa evoluzione la sua mutazione approda invece ad abbracciare stilemi di autorappresentazione nordici, da sofisticata donna in carriera, con un lavoro dalle buone prospettive, responsabilità professionali e una determinazione piuttosto intransigente dimostrata nell'impartire una severa educazione alla figlia Sarah. Il prezzo di questa vera e propria scalata sociale, rappresentata da una conquista di status symbol occidentali che nel suo caso si concentrano nel possesso di oggetti tecnologici e di vestiti firmati, è il sacrificio dell'ingenuità. Assieme al radicale abbandono del mondo culturale dal quale proveniva soltanto pochi anni prima. Un solo valore non viene modificato: la fierezza, assieme ad una dignità che nonostante le ferite degli stupri etnici è rimasta pressoché intatta.

Se il prototipo di tutte le mutazioni silenziose può essere considerato Saba, vera pietra miliare nell'immaginario femminile di Ibrahimimi, è la nipote Dora che ne raccoglie il testimone completandone l'evoluzione. Il suo sguardo è il più consapevole. Coglie in un sol colpo tutti i dettagli delle vicende presenti e passate. Sa assegnare con sicurezza ruoli ben precisi all'interno del romanzo della famiglia. Osservando una foto venuta male, in cui tre generazioni sono simbolicamente rappresentate in simultanea, avrà modo di commentare: «la foto della mia infanzia: nonna Saba abbracciata a me, e mia madre a

²⁹⁹ IBRAHIMI A., *L'amore e gli stracci del tempo*, cit., pp. 13-14.

metà».³⁰⁰ Il gesto di ritrarsi della madre prima dello scatto riveste significati simbolici: la generazione di mezzo è rimasta come schiacciata dal peso dell'avvicendamento storico, mentre ai figli – tema che ricorre con piena evidenza anche in *Non c'è dolcezza* – spetta il compito di raccogliere il testimone e di concludere il processo di evoluzione che gli eventi hanno messo in moto.

Klara sembra mettere a fuoco il valore del vincolo familiare proprio nel momento in cui comincia già, a Regime deposto, a discostarsene significativamente. Ce ne accorgiamo dal comportamento disinvolto di una ragazza che affronta il presente senza condizionamenti, oltre che dal coraggio dimostrato di fronte a figure maschili nei momenti della ricerca del padre scomparso. È uno degli squarci di preveggenza sul poi ai quali Ibrahim ha, quasi maniacalmente, abituato i propri lettori, a illuminarne definitivamente il cambiamento: «Ora Klara non sa ancora che questa diventerà la sua ragione di vita, la sua battaglia personale. La lotta contro la cementificazione della costa e gli abusi edilizi».³⁰¹ Klara si opporrà, in un prossimo futuro che rimarrà fuori dal romanzo, all'ingordigia che si sta già impossessando degli uomini, in una corsa al benessere e all'arricchimento che mietterà molte vittime e in nome della quale verranno commessi molti scempi ai danni del patrimonio naturale del proprio Paese. In *Il tuo nome è una promessa* invece la questione dell'identità sovrapposta, in cui coesistono un prima e un dopo, è resa ancora più accattivante – e se vogliamo ancor più significativa – da uno sdoppiamento di figure riconducibile ai due filoni portanti del romanzo, due sentieri narrativi che finiscono non soltanto per incontrarsi, ma per ricongiungersi dopo decenni di forzato allontanamento. Se Rebecca rappresenta la perfetta incarnazione di una ragazza completamente realizzata, perché cresciuta in una fase post-traumatica nella culla della cultura occidentale tardocapitalista, ovvero New York, Abigaille-Besa è costretta a ricostruirsi in un faticoso percorso fatto di attese e di silenzi. Rimasta bloccata nell'Albania di Hoxha, vittima di un marito vessatore e rozzo che rispecchia fin nel nome – Enver – le storture della dittatura, Abigaille-Besa forgia nel corso di due decenni la sua nuova sé sovrapponendo alle radici ebraiche le rinnovate esigenze di donna contemporanea, guidata dalla pazienza e dal valore della cultura. Fin quando i tempi non saranno propizi la sua rimarrà una resistenza latente; la sua diversità verrà espressa sottovoce per anni, ma nel momento in cui la caduta della repressione agevolerà una via

³⁰⁰ IBRAHIMI A., *Rosso come una sposa*, cit., pp. 136-137.

³⁰¹ IBRAHIMI A., *Non c'è dolcezza*, cit., p. 203.

di uscita, il suo coraggio emergerà all'istante, con la fuga di lei e dei suoi due figli all'interno dell'ambasciata tedesca.³⁰²

Nutrita da presupposti arcaici o memoriali che si perdono nel tempo e che si saldano ad una coralità lontana, talvolta letteralmente rimasta sepolta sotto la coltre di epoche ormai tramontate, l'individualità femminile protagonista nelle storie di Ibrahimì si rivela pienamente nel momento in cui questa riesce ad incontrare l'oggi, interpretandolo con una forza che non può essere definita occidentale tout court. Come dire, il femminismo delle eroine di Ibrahimì è figlio di una complessa operazione di mediazione in cui la nuova identità beneficia tanto del passato quanto di nuovi codici di comportamento, con i quali è venuta in contatto in seguito ad un decentramento geografico successivo al movimento diasporico di fine Millennio. Non è, intendo dire, il frutto di quella ribellione deflagrata in seno alle conquiste dei movimenti degli anni Sessanta e Settanta in ambito europeo. Al contrario. Trova la sua misura in una transculturalità che mette di fronte, e subito fonde insieme, paradigmi socio-antropologici differenti. In questa particolare tipologia di personaggio l'anima si sdoppia, duplica se stessa in un gioco di soggettività sovrapposte che non possono mai dimenticare da dove provengono, proprio nel momento in cui mostrano al lettore – con un appeal irresistibile – che hanno perfettamente compreso la direzione lungo la quale, da un determinato momento in poi, si muoveranno.

³⁰² IBRAHIMI A., *Il tuo nome è una promessa*, cit., pp. 215-226.

Parte Seconda

Distanze che avvicinano.

**Le interviste a Elvira Dones, Ornella Vorpsi e
Anilda Ibrahimi**

6.1

La necessità di un dialogo.

Sei domande sull'albanesità e sulla letteratura

Nella seconda parte di questo studio propongo tre momenti di confronto a distanza con le autrici. Dones Vorpsi e Ibrahim, pur animate da differenze talvolta anche profonde, sono unite dal denominatore comune del luogo di nascita e della scelta di una identica lingua di adozione. Le loro opere – che rappresentano di fatto il canone di testi che ho scelto per descrivere quel preciso momento in cui una nuova coscienza letteraria, di provenienza albanese e con vocazione italoфона, si forma – hanno preso vita in una dimensione transculturale. Mi è sembrato un passo inevitabile, dopo le analisi dedicate a quelle narrazioni e volte all'individuazione di alcune costanti macro-figurali che le rendessero riconoscibili, passare dunque alla dimensione del dialogo, avendo la fortuna di trovarmi di fronte persone ancora piuttosto giovani e in attività. Grazie a momenti di scambio diretti, avvenuti nel corso dei due anni precedenti la conclusione della mia ricerca, ho potuto incontrare online senza alcuna difficoltà ognuna delle tre autrici, forte di occasioni che ci avevano in qualche modo unito. Tutte mi hanno dimostrato una fiducia e una disponibilità non comuni. Per questo atteggiamento, estremamente amichevole e aperto, desidero ringraziarle pubblicamente.

Il mio interesse non si è limitato soltanto a domande che potessero restituire maggiore luce alle personalità che mi sono trovate, seppur con l'intermediazione di un monitor, di fronte. Il genere di un tipo particolare tipo di intervista, quale quella letteraria, per come la ha descritta con accuratezza Federico Fastelli,³⁰³ ha molte implicazioni e oggi, a torto o a ragione, finisce spesso per confondersi con modalità più vicine al salotto televisivo che alla rivista letteraria, complici anche le ossessioni per la brevità che i contenitori culturali online sono costretti ad osservare, convinti dalle statistiche di traffico che il tempo medio di lettura odierno non possa superare il minuto e mezzo di concentrazione. In quel caso, le questioni che vengono poste tendono ad aderire ad un

³⁰³ FASTELLI Federico, *L'intervista letteraria: storia e teoria di un genere trascurato*, Carocci, Roma 2019.

rituale riconoscibile, ormai piuttosto saturo, e a rendere spesso sovrapponibili i risultati di quello che alla fine appare come uno scambio un po' posticcio di battute recitate sulla linea guida di un copione. Secondo un'accezione più inclusiva, ma molto scivolosa, un'intervista può dunque essere considerata *letteraria* semplicemente perché il soggetto interrogato è una persona che ha scritto e che ha poi incontrato il favore delle stampe e della distribuzione. Il frutto del suo lavoro è stato pubblicato ed è divenuto di dominio pubblico, riscuotendo interesse. In questo caso l'intervista letteraria diventa una sottocategoria dell'intervista personale, focalizzata cioè su una personalità che viene ritenuta degna di approfondimento in virtù di una notorietà. Questa via, lo si vede bene, porta direttamente al biografismo, e alla confusione spesso fuorviante tra autore e opera, presupposto dal quale mi sono tenuto il più possibile lontano quando ho chiarito, nelle parti preliminari, come avrei voluto portare avanti la lettura critica del corpus dei testi che avevo selezionato.

Non una domanda, infatti, è stata dedicata alla dimensione personale della vita delle autrici, anche perché in quella direzione già molti si erano orientati, in più di un caso distorcendo le proporzioni tra i piani di lettura e autolegittimandosi nella violazione del privato per portare avanti tentativi di analisi in cui prendeva piede il solo romanzo dell'io. Pur ponendo quesiti differenti, ritagliati cioè su quelle che mi sono apparse le maggiori specificità per ognuna di quelle tre esperienze, la mia curiosità si è concentrata anche su questioni che ho avvertito come centrali nella rivisitazione di quel movimento diasporico che ha dato vita a forme di espressione letteraria tanto nuove da mettere in crisi un tradizionale concetto di canone. La prima è al limite del provocatorio: oltre alla voglia di raccontare, a distanza di venti o trent'anni da quei fatti, c'è ancora qualcosa da dire? Il trauma del trapasso di status, l'avvicinamento all'occidente e le varie forme di adattamento che ne sono conseguite, quali esiti può offrire oggi? Gli immaginari che ne sono scaturiti riusciranno di qui in avanti ad assumere forme differenti e nello stesso tempo altrettanto originali? Se per alcuni protagonisti, non soltanto albanesi, quella stagione, alimentata anche dalla curiosità del mercato editoriale – che fu rapido nel fiutare una nuova posizione a scaffale – sembra essersi esaurita e conclusa interiormente, la vera scommessa per un autore credo stia oggi nel sapersi reinventare dall'interno, dimostrando che la propria voce possa anche districarsi su temi differenti da quelli che ne hanno contraddistinto l'esordio.

La seconda curiosità che ho voluto appagare, nell'intento di offrire uno spaccato su come quelle voci si erano, letteralmente, formate, in un periodo di poco precedente il momento dell'abbandono dell'Albania, si è dedicata alla ricostruzione della biblioteca – libreria ma anche visuale – delle tre autrici. Molti, confermati da precedenti momenti di confronto pubblico, erano i romanzi o i momenti della cultura occidentale verso cui si era dichiarata una diretta intertestualità o una filiazione, mentre mai si era aperta la porta della letteratura di casa al tempo del realismo socialista, ovvero al tempo di quella letteratura in parte controversa, perché compromessa con il Regime, e in parte vietata, perché scomoda allo stesso, che proveniva da autori come Konica, Spasse, Agolli e Kadare. Se in una prima fase di incontro con un mondo anche culturalmente altro era plausibile un atteggiamento di pubblico rifiuto nei confronti di modelli ritenuti sbagliati, adesso ho creduto che fosse arrivato il momento giusto per poter parlare anche di quelle piccole eredità che quelle letture, talvolta imposte dai programmi ministeriali del tempo, avevano lasciato come sedimento nelle giovani Dones, Vorpsi e Ibrahim.

La terza e ultima curiosità riguarda i rapporti con la traduzione delle proprie opere in lingua albanese, ovvero nella lingua madre. È come se avessi voluto riportare, almeno in parte, di nuovo in patria la riflessione delle autrici. Se è vero infatti che il loro recente passato e il loro presente sono in ogni aspetto calati in una prospettiva geograficamente lontana dall'Albania, ognuna di loro rappresenta un esempio di affermazione su scala internazionale che potrebbe lasciare impronte importanti nelle giovani generazioni. Ad oggi le Facoltà letterarie e i dipartimenti disertano ancora quelle esperienze, non rendendoli autonomo oggetto di studio. La diffusione e un rinnovato interesse verso quel tipo di letteratura non possono che passare dalle traduzioni in lingua dei romanzi soprattutto di Vorpsi e Ibrahim, che su questo aspetto non hanno ancora elaborato una riflessione accurata e strategica.

Dal mio punto di vista le testimonianze raccolte costituiscono una confortante conferma. L'originalità della visione delle tre autrici viene avvalorata da un'attitudine al racconto ancora in grado di regalare spunti – e probabilmente divenuta nel corso del tempo più avveduta e a tratti autocritica. Emerge tutta la complessità di nature che non hanno mai smesso di mettersi in gioco, in veste di scrittrici ma anche coltivando una dimensione intellettuale. In queste risposte si può rinvenire traccia di uno spirito dei tempi che non risulta mai privo di profondità, proprio perché in grado di riflettere con occhio critico – e ormai dall'interno del sistema – su alcune dinamiche del mondo culturale

contemporaneo. Nella rievocazione di un vero e proprio momento genetico – ovvero la nascita di quella precisa identità che abbiamo più volte definito transculturale – il vecchio fu lasciato alle spalle e il nuovo fu accolto, mediante compromessi stipulati negli interstizi di radici comportamentali e paradigmatiche impossibili da estirpare. Adesso, a genesi completamente conclusa, non rimane soltanto un passato da ricordare con il sorriso di chi ce l'ha fatta. Parte una nuova sfida, che dovrà essere accettata reinterpretando il proprio messaggio e rendendolo in parte diverso. Se il testimone di questa lunga maratona lanciata verso la fine degli anni Novanta del secolo precedente è stato in parte già raccolto da giovani provenienti da generazioni messe al riparo da dinamiche differenti, non potrà mai essere dimenticato lo sforzo – e il coraggio – che atti di cambiamento (se non di ribellione) tanto grandi hanno lasciato a memoria di quel periodo. E su questo sentiero, tracciato su versanti espressivi diversi ma accomunato dalla stessa voglia di emergere, mi sembra rimanga impressa anche una lezione euristica che vale la pena esplicitare: le differenze tra i popoli oggi non possono che aver ridotto la loro influenza rispetto al passato. La trasfusione dei destini è un dato di fatto storico ed economico³⁰⁴ di fronte al quale diventa sterile qualsiasi argomentazione di tipo nazionalistico o peggio ancora nostalgico. Perché ci sono distanze che, invece di separare, inaspettatamente avvicinano.

³⁰⁴ E' la tesi, anche sociologica, di un bel libro di Guido Mazzoni, che tocca diversi aspetti della mutazione avvenuta negli ultimi cinquant'anni all'interno della vita dell'individuo contemporaneo. Cfr. MAZZONI Guido, *I destini generali*, Laterza, Bari 2015.

6.2

Il pensiero prima della parola. Elvira Dones

Canton Ticino, Svizzera – Tirana. 12 aprile 2021.

1. *Cosa era per te la letteratura prima che tu decidessi di lasciare il Paese nel 1988? Quali erano le letture di riferimento? E, cosa che forse mi interessa ancora di più, quali nomi rappresentavano per te un canone attendibile tra gli autori albanesi?*

La letteratura per me è stata una passione sin da piccola, nel senso che ho cominciato a leggere veramente molto presto. Già quando ero all'asilo, alla domanda di rito che veniva rivolta alla classe su cosa ognuno volesse fare da grande, la mia risposta è stata la scrittrice. Avevo quattro anni e mezzo, il che la dice lunga sui miei desideri e sulle mie predisposizioni. La letteratura prima di tutto era in casa, perché mio padre era un grande lettore, soprattutto un ottimo conoscitore della letteratura russa. Io però, a causa dell'invasione retorica che proveniva dal blocco comunista avevo sviluppato una certa avversione al russo e ai russi, motivo per cui chiesi come lingua straniera l'inglese. Del resto, la letteratura è entrata nella mia vita insieme alle lingue, perché molto presto ho capito che se avessi letto soltanto in albanese sarei rimasta letteralmente esclusa da tutta una parte di mondo della quale per forza di cose ci mancava la conoscenza. Ho usato la letteratura e le lingue anche come veicolo di liberazione diciamo culturale. L'incontro con l'italiano, per esempio, è avvenuto quando avevo sei anni e mezzo. Ho pregato mio padre, perché approvasse la mia partecipazione a uno dei pochissimi corsi che si tenevano. Erano tutti adulti, io ero l'unica ragazzina. Ripeto, sono stata più che altro precoce nel capire che le lingue potevano essere una chiave per guardare oltre. Uno dei primi libri che ho letto apparteneva a quella letteratura così detta proibita che la dittatura non voleva in alcun modo far circolare: Petro Marko, letto in albanese, *L'ultima città, Qyteti i fundit*. Mi ricordo, lo trovai nella biblioteca di mio padre e lo cominciai a leggere. Avevo, non so, sette anni e mezzo, lui tornò dal lavoro, mi trovò con questo libro e me lo tolse dalle mani: «Tu questo non lo leggi, è un libro pericoloso». A ripensarci oggi, questa attrazione nei confronti dei libri mi conferma che la letteratura è l'unica religione

che io abbia mai avuto. Quando ero ancora a Tirana ho letto ovviamente tutti gli autori albanesi del Rinascimento di fine Ottocento: De Rada, Andon Çajupi, Naim Frashëri, Pashko Vasa ... erano nomi non soltanto permessi dal Regime ma era a quel tempo il tipo di scrittura che veniva presa come riferimento per celebrare le virtù della patria. E devo dirti che, anche se era obbligatoria a scuola, quel tipo di letteratura allora la leggevo con piacere. Più tardi, è diventato uno dei miei autori Migjeni, anche perché forse mi ritrovo un po' nel suo modo di scrivere, quasi cinematografico, molto tagliente, con frasi brevi; l'ho sempre amato e ogni tanto ritorno a sfogliarlo. Molto più avanti ho letto anche Faik Konica e Gjergj Fishta, perché in Albania le loro opere erano vietate. E poi certamente Kadare, che faceva parte come di un gruppo a sé stante ma che rappresentava un modello di stile. Alle medie ci venivano insegnate le sue poesie e con una di queste mi ricordo che vinsi anche un premio, durante un concorso di recitazione, una cosa del tipo ... Dove ritrovo le tue radici, partito ...eccetera eccetera. Nonostante questo, Kadare per noi giovani rappresentava la modernità nel modo di scrivere, ogni suo romanzo per noi era un evento e dunque non posso negare la sua influenza in un certo periodo della mia vita. Anche Agolli però mi piaceva moltissimo, perché possedeva un talento ruvido e lirico nello stesso tempo. Tante letture per forza di cose invece le ho fatte di nascosto, anche rischiando. Facevo parte di un gruppo affiatatissimo di cinque amici che si passavano in segreto i libri proibiti. Avevamo un detto a quel tempo, sempre proveniente in qualche modo dalla retorica guerriera dei discorsi di Regime ma che per noi assumeva valenze ancora diverse: «mai consegnarlo al nemico». Con questa frase intendevamo che i libri andavano distribuiti, fatti passare di mano in mano ma sempre in segreto. Gli anni dell'università sono stati un periodo di letture frenetiche fatte in inglese, in francese, in tedesco. Avevamo fame di libri, li divoravamo, dovevamo leggerli in fretta per non essere scoperti. Ricordo per esempio delle maratone assurde per leggere Freud in tre giorni. Il rapporto con la lettura, in un concetto di biblioteca tanto particolare come il nostro, non era un processo regolare come quello che avete avuto voi in Italia o in Svizzera, dove a scuola venivano impartite delle nozioni che poi chi amava la letteratura poteva approfondire a suo piacimento. Per noi al contrario a quei tempi il rapporto con la cultura è stata una relazione un po' isterica, perché dovevamo riempire in gran fretta dei buchi che con il progredire della maturazione personale scoprivamo di avere. È lì però che ho cominciato a disintossicarmi da quel lavaggio del cervello subito nel corso di tutta l'infanzia. I miei genitori erano comunisti, credevano in quegli ideali e per questo eravamo anche una famiglia privilegiata rispetto ad altre. Prima eravamo convinti di

vivere nel paese più felice del mondo, poi però pian piano cominciammo a ragionare sul fatto che, se così tante cose erano proibite e se così grandi erano i rischi per alcune parole che potevano essere dette, forse tutto quel privilegio non era reale. Grazie alla letteratura cominciai con i miei amici a farmi molte domande, sottovoce certo, a mettere in discussione la versione dominante che veniva imposta come l'unica possibile. Anche per questo cercavo risposte nelle altre letterature, quelle con le quali era impedito un contatto. Quando studiavo il tedesco ad esempio lessi *I Buddenbrook* di Mann in lingua originale, aiutandomi con il dizionario. Avevo messo le mani su Musil, e mi ero riavvicinata molto a tutta la letteratura russa, che era stata splendidamente tradotta in albanese: Puškin, Lermontov, Gogol, Tolstoj e anche Dostoevskij, che però rispetto agli altri, pur provenendo da un paese come l'Unione Sovietica, era stato proibito dal Regime.

2. Secondo una definizione molto centrata della studiosa Daniela Brogi, la dominante matrifocale della letteratura così detta della migrazione è ricorrente ed è allo stesso tempo in grado di rappresentare uno dei temi principali di quelle narrazioni.

Nella tua opera mi sembra però che, in controtendenza con quella costante, le figure di figlie siano state quelle che hanno attratto maggiormente la tua sensibilità, anche quando come la Klea di Senza bagagli erano a loro volta madri. Nel leggerti ho trovato una costellazione di figure femminili splendidamente giovani, dimidiate tra dovere e passione come delle perfette tragiche eroine contemporanee, aperte al nuovo, istintive, capaci di leggere il momento con rapidità e di adattarsi alle situazioni. Riconosci in questa sintesi il prototipo del tuo personaggio ricorrente?

Sì, la definizione della studiosa che tu citi mi sembra appropriata, anche se nel mio caso, come noti, non ci sono poi così tante madri e non ci sono poi così tanti personaggi con caratteristiche diciamo matriarcali. Se posso precisare, mi ha sempre dato fastidio tutto il discorso sulle etichette, sulla classificazione forzata di un certo tipo di letteratura. Per anni, anche in Albania, la letteratura era sempre separata, quella femminile veniva ritenuta non so perché una cosa diversa da quella maschile. No, cari miei, no. Ci possono essere senza dubbio sensibilità diverse, cioè una donna ovviamente entra più facilmente nei diversi strati e substrati di una determinata psicologia, perché ovviamente lei è nata così, ecco, ma per me l'atto della definizione di un personaggio è identico. Davanti alla

vita, alla morte, all'esistenza, uomini e donne sono o non sono tutti uguali? Poi subentra in me anche un certo tipo di femminismo, molto pacato ma molto sentito. Quando mai per uno scrittore, nei secoli, è stato detto: quello è uno scrittore maschile. È stato considerato uno scrittore, punto e basta. Allora perché separiamo, perché dividiamo? Non mi trovo d'accordo. Semmai posso dire che io sono stata e resto legata maggiormente ai personaggi femminili, anche perché ho avuto esempi straordinari in casa. Dalla nonna alla bisnonna, da parte di entrambi i genitori. Anche le mie zie, senza dubbio, sono state tutte figure dalle quali ho attinto come da un pozzo. Non soltanto saggezza. Ad esempio, quel certo tipo di humour, quasi nero, quasi autolesionistico, sempre dissacrante, mi proviene da quelle esperienze. Più che matrifocale o femminile, per tirare una linea, la mia scrittura è transnazionale. In molti sensi, è lì che mi ritrovo. E tra l'altro mi sembra che questo, ai giorni d'oggi, sia diventato un club letterario in cui molti nomi si riconoscono.

3. *Già dalla fine del secolo scorso la presenza del family novel nella letteratura americana segna la fine del postmoderno, riportando le grandi narrazioni corali al centro della scena negli anni Zero del nuovo Millennio. Penso principalmente al Franzen delle Correzioni e a Pastorale Americana di Roth.*

Le caratteristiche di questa specifica forma del romanzo nella contemporaneità occidentale, americana ma anche europea (Ian McEwan, Annie Ernaux), sono messe in relazione con figure dominanti che diventano veicolo tematico. Nella tua opera, al contrario di altri esponenti della letteratura italoфона transculturale che sembrano riferirsi a questo genere, il nucleo familiare fa fatica ad emergere, e soprattutto a ricomporsi. Vive di identità separate e di frammenti che non si aggregano mai attorno ad un centro. Sei d'accordo con questa lettura per così dire anti-familiare dei tuoi romanzi?

È un concetto molto vasto per me. Sono riuscita a costruire con il mio compagno di vita una famiglia estremamente solida, composta da noi e i nostri due splendidi figli. Quattro persone con quattro identità e profili molto marcati, ognuno dunque libero di essere chi vuole, senza imposizioni esplicite o velate da parte di noi genitori. In questo senso è uno straordinario luogo di incontro e scambio perpetuo, guai se mia figlia dovesse diventare

una copia mia o di suo padre, guai se mio figlio non avesse quella sua precisa identità che nasce dalle differenze. Per me la famiglia è un nucleo centrale, ma che non ha a che fare necessariamente soltanto con una relazione di sangue. Per me, significa prima di tutto una fraternità di idee. Sarei rimasta molto povera se in tutti questi anni mi fossi aggrappata soltanto ai vincoli della parentela; secondo me oggi, specie per le realtà transnazionali, non può che essere un qualcosa che va oltre. Per cui per me la famiglia racchiude tutte quelle persone con cui mi ritrovo in una sintonia e allo stesso tempo è costituita da quella parte di umanità che ho cercato di conoscere proprio perché molto lontana dal mio mondo. Questo atteggiamento mi ha offerto, col passare del tempo, una capacità di non vedere le cose in bianco e nero, ma di apprezzare la sfumatura. Nei miei romanzi la famiglia c'è, ma diventa subito un qualcosa che si allarga, che chiama in causa una fratellanza interumana. Poi certo, hai perfettamente ragione, nei miei personaggi, e nei loro nuclei familiari, ci sono delle dinamiche che spesso sono in conflitto aperto con tutti quei valori che la famiglia dovrebbe rappresentare, primo tra tutti l'ordine. In *Bianco giorno offeso* ad esempio, mi sono divertita con due personaggi maschili che in fondo vivono una grande storia di amore senza sesso. Uno svizzero che ha avuto tutto dalla vita, ma che sta cercando qualcosa di diverso dai soldi che la famiglia gli ha assicurato, e un albanese, che al contrario ha bisogno soltanto di normalità, di regolarità. Ecco, in questo senso, la famiglia, il legame affettivo, rispecchia l'umanità stessa, la ricchezza delle sue irriducibili diversità. Anche nel mio libro più corale, tradotto in italiano col titolo *Sole bruciato*, accade questo. Un libro voluminoso, molto impegnativo, costruito con moltissimi strati che mi servivano per raccontare, senza guanti, un momento atroce, quello della messa in schiavitù di alcune giovani albanesi che correvano verso l'illusione del benessere e che invece trovavano il dramma. Spesso la critica ne ha parlato considerandolo un libro sulla prostituzione. Per me invece è stato un libro sul male. Il male che esce e si instaura molto in fretta in un paese in cui, dopo la caduta della dittatura, c'era una sorta di terra desolata in cui non erano ancora arrivati i meccanismi della democrazia. Anche lì la famiglia perde valore e diventa una memoria dolorosa e un concetto per certi versi opaco, difficile da inquadrare in una accezione tradizionale.

4. *Quanto della tua identità albanese hai portato con te nel momento in cui ti sei trovata ad entrare in contatto con nuovi paradigmi e nuove realtà sociali?*

Sono ancora albanese in quel tratto dello humour corrosivo che ricordavo prima. Non sarei me stessa se ne fossi priva, e soprattutto non saprei affrontare con la giusta distanza certe situazioni. Degli albanesi porto con me questo senso dissacrante. Perché appunto l'albanese da una parte si fa vanto della sua appartenenza, come ogni abitante che proviene da un paese piccolo si aggrappa a quel patriottismo che diventa un po' retorico, un po' vuoto, però dall'altra nel privato ha un grandissimo senso dello humour nel dissacrare sé stesso e le persone che gli stanno attorno. Un altro tratto che mi sembra sia rimasto molto albanese in me è quello per cui noi non riusciamo a vedere un amico in difficoltà senza entrare subito in azione. Se io so che qualcuno dei miei cari non sta bene cerco di dare una mano, concretamente, senza aspettare. Il concetto del *fis*, del clan, lo star vicino alla persona quando la persona ha bisogno di te, li sento ancora come dei doveri morali. In Svizzera tra famiglie nessuno si azzarda a parlare di soldi. Tu non vai a chiedere soldi in prestito al fratello, al primo cugino ... in Albania al contrario, se sei in difficoltà e quel mese non hai i soldi tu puoi essere certo che in qualche modo un aiuto ti arriva. Chiedi e ti viene dato, il che può anche rivelarsi un'arma a doppio taglio però, perché questo gesto fa cadere una barriera, elimina una distanza. Anche per questo noi albanesi diamo, è vero, ma ci sentiamo in diritto talvolta di rinfacciare, di conservare intatte recriminazioni per anni, io ti ho fatto questo ma tu non mi hai dato quello ... e così via. In un tipo di società più fredda, più controllata, non si varca la soglia dell'insulto, dell'inimicizia vera, quella che porta al *raconre*. Noi albanesi siamo proverbialmente caldi, non dimentichiamo uno sgarbo fatto addirittura trent'anni prima, non riusciamo a fare pace con facilità perché diamo troppa importanza all'emotività, come se questo fosse l'unico metro per misurare tutto. Ecco, in questo invece sento di essermi allontanata molto da questo schema comportamentale, l'arte del compromesso è una cosa che spinge avanti una società, che fa sì che ci sia progresso. Per me l'emotività è molto bella ma può diventare anche un grandissimo tranello. Perché il dominio della parte razionale è altrettanto importante. Imparare il compromesso non è una debolezza. Tutti i Balcani fanno un gran vanto della loro emotività, la legano spesso al patriottismo, che da noi viene incarnato da simboli un po' esagerati come l'aquila a due teste. Sono un segno di chiusura mentale. Perché se si guarda bene è proprio in quegli atteggiamenti che siamo fragili, come lo è stata e come lo è tutt'oggi l'Albania, un paese molto piccolo,

geopoliticamente importante – tant'è vero che ogni stivale nel corso della storia ci è passato – ma per certi aspetti ancora in costruzione.

5. *Da circa 10 anni, pur essendo molto attiva sul versante culturale e impegnata nella produzione di sceneggiature, video e documentari, non pubblichi un romanzo. Piccola guerra perfetta è del 2011. Consideri concluso il tuo rapporto con la letteratura? Spero di sbagliarmi e spero soprattutto di essermi perso qualcosa per strada, come ad esempio la notizia di un progetto in corso di realizzazione che presto ti vedrà tornare in libreria. Ne sarebbero felici in molti, e io sarei sicuramente tra questi.*

Guarda Fabio, lascia che ti dica una cosa: io non ho mai smesso di scrivere. In questi anni, dal 2011, non sono più uscita in libreria con una cosa nuova, è vero, ma non ho mai interrotto la mia identità di scrittrice. Semplicemente, col passare del tempo ho imparato a non essere travolta dal desiderio di pubblicare. I primi anni al contrario sono stata assalita da una vera e propria fame di stampa, il primo, e poi subito il secondo, il terzo libro e così via. Probabilmente anche perché scrivere era come un atto terapeutico grazie al quale mi riappropriavo in qualche modo di una consapevolezza, oltre che di una identità. Ad esempio il primo libro, *Senza bagagli*, che è molto autobiografico, per me è stato una sorta di divano dello psicanalista. Da quel 25 ottobre 1988 la mia vita è cambiata per sempre. Ti posso assicurare che non avevo in alcun modo pianificato di scappare. Mi trovavo a Milano, in via Finocchiaro Aprile in seguito a un viaggio di lavoro autorizzato dal Partito e in trenta secondi ho detto: adesso andiamo, basta. Ho preso una decisione in un attimo di lucida follia, c'è stata come una specie di goccia che ha fatto traboccare il vaso ... mi si era creata dentro una tale ribellione verso quel gulag in cui ero costretta a vivere che alla fine mi sono lasciata guidare da un'irruzione dell'istinto, della gioventù, uniti a un'insofferenza quasi atavica, come se provenisse da secoli. Nei due anni e mezzo successivi io non ho più vissuto. Fin quando non ho potuto riabbracciare mio figlio, non soltanto mi sono sentita un mostro, un mostro terrificante, ma ho anche pagato su me stessa gli effetti di quel gesto. Mi sono detta: io questo non lo nascondo, penso che sia una cosa molto brutta dare un'altra versione di sé stessi, riscrivere in maniera diversa la propria storia. È vero, io ho fatto questo atto orribile, sono stata onesta prima di tutto nei confronti di quello che provavo. Ero scappata, avevo lasciato un figlio in Albania, avevo provocato problemi enormi alla mia famiglia e ai miei amici più cari, avevo dentro un

dolore lacerante, che è durato per moltissimo tempo. Prima di essere stato un libro credibile, perché ha raccontato dall'interno gli ultimissimi anni della dittatura, quello per me è stato un atto di coraggio e di liberazione. Dopo un po' mi sono calmata, probabilmente ridimensionando quella vera e propria specie di affanno giovanile patito nei confronti dell'atto della pubblicazione. Non ho più tutta quella fretta di buttare fuori da me una scrittura, sono diventata estremamente perfezionista ed esigente. Sto portando a termine un romanzo, che ho scritto in italiano e una raccolta di racconti, scritti al contrario in albanese. Ecco, il racconto mi piace molto come forma, lo considero più vicino alla poesia. Il racconto non ti permette sbavature, è un grande esercizio di stile che per certi versi assomiglia al montaggio televisivo. Mi fa tornare in un certo senso all'economia di una narrazione per immagini, dove come nel documentario ogni frame deve essere al suo posto. Quei racconti non li ho ancora pubblicati per quell'enorme rispetto che nutro nei confronti dell'albanese. Ogni giorno viaggio tra cinque lingue, l'inglese, il francese, l'italiano, lo spagnolo, il tedesco; manco ormai da oltre trent'anni anni dalla mia terra. Con il passare del tempo sento come se mi sfuggisse la mia lingua madre, proprio perché la amo in tutte le sue sottigliezze. Per questo motivo non sono ancora contenta, devo lavorare sulla parola, pettinarla, renderla per quanto possibile perfetta.

6. ***Torno su Piccola guerra perfetta perché, tramite la Casa Editrice Dudaj di Tirana, nel 2012 hai deciso di tradurre il tuo romanzo in albanese. Lo stesso era successo con Vergine giurata nel 2007. Quanto tieni al fatto che anche quella parte della popolazione che non è a proprio agio con la lingua italiana possa avere l'opportunità di leggerla nella tua lingua madre?***

Citi *Piccola guerra perfetta*. È vero che è stato scritto in italiano, però racconta una pagina estremamente importante, atroce, della nostra storia. Ed è una pagina viva, aperta, non di ieri ma direi ancora di oggi, ancora attuale, la Guerra del Kosovo. Quindi penso che sarebbe stato assurdo non tradurre quel libro in albanese. Avrei dovuto scrivere una storia che proveniva così intimamente dalle nostre terre soltanto per un lettore straniero? Lo stesso posso dire per *Vergine giurata*. Ho viaggiato in lungo e in largo i monti dell'Albania del nord, quelli appunto delle vergini giurate. Ero affascinata da questo fenomeno, da quando ho avuto sentore che esistesse, avrò avuto sedici anni, fino a che

non l'ho approfondito anche con ricerche sul campo. Si tratta di un vero e proprio pezzo di storia e di antropologia albanese. Capirai dunque che mi viene da sorridere quando a volte mi chiedono: ma se non ha scritto il libro nella sua lingua, si ritiene comunque una scrittrice albanese? La vera domanda in questo caso dovrebbe essere: cosa è nato prima, il pensiero o la parola? Ecco, per me in qualche maniera viene sempre prima il pensiero, e soltanto poi la parola. La scelta della lingua è successiva, si basa su strani fenomeni, è influenzata da come ad esempio si formano nella mia mente le prime frasi di quella storia, attraverso quali suoni riesco a pensarne le prime atmosfere: da lì parte una specie di imprinting che sento di dover assecondare. Quei due romanzi erano profondamente pensati in albanese, ed è stato per me inevitabile che tornassero in qualche modo alla loro lingua originale.

6.3

Uno spazio remoto e interiore. Ornella Vorpsi

Parigi – Tirana. 13 aprile 2021.

1. La tua storia di scrittrice si divide tra Italia e Francia. Riesci a individuare e a descrivere alcune differenze tra i lettori di questi due paesi? Come sei stata accolta?

La differenza è stata molto netta. Nel senso che in Italia c'è stato più entusiasmo per i miei libri. Probabilmente ha funzionato la misura, la chiave che ho trovato spontaneamente per la lingua in cui mi sono espressa, cioè un certo italiano, come posso dire, un po' scosso, un po' più vicino all'inventiva. Invece i francesi fin dall'inizio hanno letto una traduzione francofona perfetta, piuttosto pilotata dagli editor. Gli italiani hanno avuto modo, al di là del contenuto, di avere offerta sulla pagina anche questa forma, questo italiano oggettivamente un po' particolare e fuori dalla consuetudine. Era una lingua originale, fatta di compromessi e in qualche modo anche inventiva, che proveniva da una persona che non era madrelingua e che soprattutto si era costruita su altre morfologie, su altre sintassi. Sono stata accolta molto meglio in Italia rispetto alla Francia, sì, anche se in quel contesto più favorevole ho comunque sofferto il limite di essere sempre messa in queste categorie delle scritture migranti, che in fin dei conti devo essere sincera mi sono sempre state strette e non mi sembra rappresentassero bene il senso delle mie opere. Su questa maggior distanza che ho percepito nei francesi può avere influito anche il fatto che magari sono stati diversi i periodi in cui ho scritto le opere in italiano rispetto a quelle in francese. Intendo dire che sono stati per me anni concettualmente diversi quelli in cui ho deciso di scrivere in due lingue tanto differenti tra loro. Come temperamento senza dubbio il francese è un po' più freddo, lontano da uno standard mediterraneo, l'Albania per lui è un fatto lontano, quasi astratto. Penso di essere nel giusto dicendo che per un intellettuale o un critico francese sono percepite come più vicine problematiche quotidiane, che magari rimandano ai rapporti con le loro colonie, sono senz'altro più alte le sensibilità sviluppate nei confronti di una letteratura nord-africana diciamo, alimentata nel dibattito anche da quel perenne senso di debito, di

colpa, che si rivela nel politicamente corretto che si deve sempre usare quando vai a toccare quegli argomenti. Vengono usate mille forme di attenzione in quel caso, sai, la Francia è una nazione molto mista e dei nord africani la Francia è piena, quindi si procede con cautela ... al contrario di come può accadere nei confronti di una voce che viene da questo oggetto mezzo sconosciuto che è l'Albania. Ovvio che anche in Francia ho avuto delle buone recensioni, dei buoni giudizi, ma in Italia sono stata proprio accolta, qui invece il discorso è differente. Ripeto, attribuisco questa distanza emotiva anche alla innegabile differenza di natura che c'è tra i due popoli, sai, fin dalle modalità di comunicazione gli italiani sanno dimostrarti molto più entusiasmo. E poi mi sembra che in Francia mi abbia come danneggiato il fatto di portare nella mia scrittura una dimensione di gioco, di ironia, una certa follia, una dimensione dell'assurdo che non coincide esattamente con il concetto di letteratura che possono avere qui. I francesi sono piuttosto severi, ecco. Nel senso che dal momento che cominci un attimo a essere troppo drôle, troppo rilassata nel divertirti, anche se con un fine, ti prendono subito meno sul serio. Uno scrittore c'è stato, francese, che ha dimostrato del genio nel portare nelle sue cose la dimensione dell'assurdo e della follia ... Romain Gary ... però se vai a vedere anche lui era in qualche modo straniero, era un ebreo russo e rappresentava una variante a quel concetto di letteratura declamata col tono impostato che sto descrivendo.

2. L'été d'Olta è il tuo ultimo romanzo, edito per Gallimard nel 2018 e concepito fin dalla prima stesura in francese. Leggendoti in quella lingua ho riscontrato alcune sostanziali differenze stilistiche rispetto alle pagine che sono nate in italiano tra il 2005 e il 2015. Era pressoché scomparsa la tua tendenza alla brachilogia, alla frase essenziale, all'iconismo verbale. Erano anche assenti quei neologismi ricchi di inventiva eufonica che ho provato ad analizzare nel capitolo dedicato alle tue opere. Si è trattato di un condizionamento esclusivamente linguistico oppure stai attraversando un ripensamento della forma attraverso cui esprimere la tua creatività letteraria?

È entrato in gioco il tempo, che si è messo in mezzo tra i miei anni italiani e quelli francesi di adesso. Non sono più quella del 2004. Intanto, ho meno entusiasmo. Magari certi riferimenti estetici sono cambiati. E poi, come ti dicevo prima, gli editor francesi non ti

lasciano così libera. Anche se una frase diciamo si capisce, subito ti dicono: questo però non è francese. Porti una frase che tu senti tua, ma loro insistono nel sostenere che per essere perfettamente compresa devi adeguarti a una specie di standard. Se Céline o Marguerite Duras stravolgono, da maestri quali erano, una frase, questo per un editor è frutto di una consapevolezza. Se lo faccio io si tende più a pensare che questo provenga da una mancanza di padronanza della lingua. Cosa che probabilmente in parte è anche vera, perché non posso dirti che io padroneggio la lingua come un francese di un certo livello, è chiaro. Però penso anche che la forza di uno scrittore sia quella di potersi esprimere a partire da un punto di vista molto soggettivo, che si rifletta nel modo in cui lui decide di disporre le parole. In questo il francese mi risulta molto più rigido rispetto all'italiano, che mi è sempre parso più malleabile, più flessibile. Come vedi devo fare quindi i conti con una lingua come il francese che, per questi motivi, non solo è difficile in un senso tecnico, ma che non mi si addice alla perfezione. Anche per questo non posso nascondere che ho spesso nostalgia per gli anni diciamo milanesi, ogni tanto ho buttato giù qualche pagina in italiano proprio per vedere se non sia il caso di voltarmi indietro e pensare di ritornare a far qualcosa anche in quella direzione. Non lo so, il punto è che da anni la mia condizione è quella di ritrovarmi in un traffico tremendo di lingue. Una cosa è certa: non sono ancora risolta, sono ancora in progress, la mia sfida è di trovarmi ancora in un cammino, ecco.

3. Senza alcun dubbio, all'interno della triade di scrittrici che questo studio prende in esame, sei l'autrice dal potere più visuale. Nei tuoi libri il connubio tra la parola e l'immagine assume spesso forme tridimensionali e cromatiche. Non potrebbe che essere così, visto il tuo rapporto diretto con la pittura. Quanto e con quali finalità i due linguaggi in te comunicano?

Evidentemente la mia educazione, avvenuta all'Accademia delle Belle Arti prima di Tirana e poi di Milano, mi riporta sempre alla pittura. È una formazione che mi abita tutt'ora e dalla quale non so staccarmi, perché tra l'altro continua ancora oggi ad alimentarsi. Il mio amore per questa forma di rappresentazione si rispecchia in molti miei atteggiamenti, quindi non mi stupisce affatto che tu possa ritrovarne delle tracce anche nella scrittura. Anni passati a disegnare, a dipingere, è impossibile cancellarli, dunque quando arrivo allo scrivere è impossibile che questo non si noti. Poi devo dirti

che io alla fine sono arrivata alla scrittura, attorno al 2003, 2004, solo perché si stava attraversando un momento in cui all'epoca si considerava la pittura come un'arte morta, diciamo, un'arte esaurita, quindi io se mi volto indietro mi sono messa a scrivere un po' contro natura, quasi per compensare questo dolore che mi veniva dal percepire che non fosse considerato più attuale o possibile fare arte figurativa. In quella fase c'era proprio il dominio dell'arte visiva così detta contemporanea, tutti gli altri linguaggi erano dichiarati estinti, c'erano installazioni spaziali, la videoart, le performance in movimento ... io mi sono avvicinata alla scrittura probabilmente proprio perché avvertivo che non c'era un altro modo per far rivivere un concetto se vuoi più tradizionale di pittura. C'era, e c'è ancora oggi, il predominio di questa ossessione per cui la ricerca nelle arti visive fosse tutto, il bisogno a tutti i costi di qualcosa di nuovo, di sorprendente, come se tout court la novità fosse necessariamente portatrice di un valore. Penso che ci siano al contrario moltissime novità che alla fine sono semplicemente delle trovate, che non portano con sé assolutamente niente, che non hanno nella loro genesi una briciola di autenticità. Io non sento attrazione per queste forme di novità, quello che mi importa è riconoscere un momento vero, un qualcosa che io sento emergere nel processo del dipingere come se provenisse dal contatto con una verità e che per questo diventa una terra di incontro con l'altro. Questo incontro, dal mio punto di vista, deve coltivarsi all'interno di un'estetica del bello, dell'armonia, mentre oggi si lavora con l'estetica del brutto, del quotidiano, del banale. Non ho paura di sembrare attardata, non mi interessano il banale e il quotidiano, anche perché penso proprio che se c'è una cosa di cui tutti noi abbiamo un disperato bisogno questa sia proprio la necessità di una insaziabile bellezza. Non ho mai incontrato qualcuno che mi abbia detto: io sono un fanatico della banalità, io sono un fanatico della bruttezza. Ancora, quando dipingo, non cerco affatto una novità strabiliante. Cerco una terra di verità, di amore, di piacere. Sono assi primordiali verso cui l'umano tende sempre, perché ne ha bisogno per incontrare l'altro. Gli stessi bisogni, se vai a vedere, li ritrovi intatti nella mia scrittura del resto.

4. *Nell'edizione di Vetri Rosa, cinque fotografie accompagnano i frammenti che narrano la storia visionaria di una ragazza morta, che dunque parla da un altrove ultraterreno. Si tratta di scatti che tu stessa hai realizzato. Mi sono sembrate immagini dotate di una forza lugubre e al tempo stesso sensuale. Ti va di parlarne?*

In questo piccolo libro parlavo della nascita della sessualità tra bambine. Un fatto totalmente intimo e privato, senza la presenza di adulti tra loro e dunque senza che ci fosse niente di riprovevole o di soggetto a una condanna morale. Delle bambine dell'età di otto, nove anni, che cercano di capire insieme cosa sono queste forze che le spingono l'una verso l'altra. In effetti quelle foto volevano proprio dare qualcosa di più a questa scrittura, nel senso che illustrano da un'angolazione diversa questi pomeriggi che nel libro vengono descritti e le stranezze che al loro interno potevano nascere, questo flirtare assecondato seguendo un moto piuttosto puro, che viene dall'animo. Quindi in quel caso la fotografia dava risalto all'impercettibile, a qualcosa che era anche difficile da trasferire nella parola; voleva dare forma a quel lato un po' oscuro che tutti noi portiamo dentro, quel desiderio erotico che in loro non era ancora così chiaro e che però al suo interno nascondeva anche quelle forme di violenza implicita che il sesso porta con sé. Penso che la fotografia in quel caso abbia aiutato a portare alla luce linguaggi ulteriori. In quelle atmosfere di cui tu parli, con un uso della luce molto personale, con quegli ambienti scarni, in realtà c'è un riferimento preciso all'arte di Francesca Woodman, una fotografa che in quel periodo mi aveva totalmente affascinato e che dunque avevo molto presente. È una sorta di tributo a lei e alla sua opera la ricerca di uno spazio remoto e interiore. Un gran peccato che questa grande artista sia morta suicida all'età di soli ventidue anni ... nonostante la giovane età aveva già realizzato lavori fantastici, così contemporanei ancora oggi, con quelle ambientazioni romantiche, melanconiche, depressive e soprattutto sempre molto sensuali. In quegli scatti si è assolutamente creata una forma di gemellaggio con lei nei confronti del suo modo di vedere i corpi e le cose.

5. *Cosa significa per te essere albanese oggi? E quanto è rimasto della tua formazione di allora, prima che tu decidessi di lasciare Tirana?*

Devi tenere presente che ho fatto esperienze artistiche e di lettura degne di questo nome tra i diciassette e i ventuno anni, quando dunque ero davvero molto giovane. I momenti

di vera formazione sono venuti tutti dopo. Detto questo, ho amato molto le poesie della mia amica dell'epoca, Mimoza Ahmeti, assieme a quelle di Ervin Hatibi. Una fonte di ispirazione, specie sulle forme d'arte, è stata poi Edi Rama, che a quel tempo era professore e insegnava a noi studenti con una parola molto carismatica, con un'apertura mentale incredibile, osava aprire delle porte che gli altri lasciavano chiuse. Queste sono state le persone che hanno rivestito una vera importanza; poi leggevo quel che si poteva della letteratura straniera, ovvio, con i russi che adoravo, Lermontov, Turgenev, Majakovskij, Čechov, e anche qualche libro di letteratura francese certo, Guy de Maupassant, Alfred de Musset, Alexandre Dumas fils. È passato davvero più di qualche anno. Eppure, se mi guardo indietro io mi sento completamente albanese. Non potrebbe essere diversamente. Aver vissuto cinque o sei anni in Italia non ha fatto di me un'italiana; aver vissuto più tempo a Parigi – addirittura più di quanto io abbia alla fine vissuto in Albania, perché in Albania ho vissuto per ventidue anni mentre in Francia ne sono passati già ventiquattro – non ha fatto di me una francese, anzi. Rimango e rimarrò per sempre albanese, però certo sono stata percorsa da altre culture, da altre lingue, e anche questo è un segno che rimane indelebile in me. Sento che l'Albania mi attira a sé ancora moltissimo, ho delle forme di nostalgia che a un certo punto vengono a farmi visita, e allo stesso tempo sento che non potrei più vivere là. Probabilmente questo senso di impossibilità me lo ha trasferito Parigi. Vivere a Parigi ti penetra come una malattia, non ti lascia più. È una metropoli difficile da abitare, può essere violenta, ma ciononostante ti prende a tal modo che diventa quasi impossibile andare altrove. Ho nostalgia per il sole di Tirana, per la spontaneità con cui si facevano le cose, anche se oggi Tirana è una città che del resto ha stravolto la sua immagine, di quegli anni in cui ero lì non penso sia rimasto poi molto. Ho nostalgia anche dei momenti passati in Italia a dirti il vero, ma poi ritorna sempre questa forza potente che mi tiene con sé. Un autore spagnolo, Enrique Vila-Matas, ne ha dato una definizione splendida, terribilmente vera: una volta che si è vissuto a Parigi è impossibile vivere altrove, e diveta però allo stesso tempo impossibile vivere a Parigi. È una città che ti divora, che come dice lui non finisce mai.

6. *Ci sono progetti ai quali stai lavorando? La mia impressione è che tu stia attraversando un periodo di quiescenza per tornare a produrre, ma nessuno meglio di te può descrivere cosa aspetti da te stessa nel prossimo futuro.*

Non lo so, sto cercando di capire cosa devo fare con me stessa. Ho un libro in stand by però non sono tanto contenta, mi sono come bloccata a metà, non è tanto omogeneo. Ho scritto di nuovo in francese, però arrivati a questo punto non sento ancora dentro di me l'energia necessaria per concluderlo. In questi brutali tempi di isolamento e di notizie orribili, mi sono sentita sinceramente più vicina alla pittura, che è per me un'attività creativa un po' più ludica rispetto alla scrittura. Il vero problema è che a volte mi interrogo: ha ancora senso che io scriva una cosa mia? Ci sono talmente tanti di quei libri in giro, quelli che si leggono davvero tra l'altro sono quelli che non hanno nessun valore. Sono anche un po' sfiduciata. Non accetto alcuni meccanismi dell'industria editoriale contro i quali ho già sbattuto diverse volte, ma penso che siano in pochi quelli che non lo sono, probabilmente solo gli autori che decidono di fare dei best-sellers. Scrivere per quanto mi riguarda è un impegno totale, pesante, che mi assorbe. È davvero dura e, se devo guardarmi dentro, adesso come adesso non ne traggo piacere.

6.4

Storie che voglio raccontare. Anilda Ibrahimi

Roma – Tirana. 26 aprile 2021.

1. *Mi ha sempre infastidito la posizione per la quale un critico, nel tentativo di portare avanti un certo tipo di lettura, ha creduto lecito avvicinarsi alla tua opera – e non solo alla tua purtroppo – attraverso il filtro del biografismo. Dunque, non ti chiederò come eri tu quando avevi vent’anni e vivevi a Valona o a Tirana, né per me ha rilievo ai fini dell’analisi dei testi il recupero delle esperienze che hai vissuto prima o dopo il momento in cui hai deciso di lasciare l’Albania. Mi interessa invece molto di più sapere da quali libri era composta la tua biblioteca fino all’anno 1993.*

Non ho alcun timore nel parlare del mio passato, anche se sono dell’opinione che al mio pubblico non interessi granché. Personalmente divido lo scrittore dalla persona, credo che ci sia una grande forza in coloro che, soprattutto ai tempi d’oggi, riescono a tenere a distanza il loro privato. Credo anche che il filtro del biografismo nei miei libri, soprattutto nel primo, sia stato usato fin troppo spesso. Questo è accaduto per due motivi. Il primo è perché essendo io stata etichettata, almeno all’inizio, come scrittrice migrante, secondo quella logica, di cosa avrebbero potuto scrivere i migranti se non di storie biografiche? Il secondo motivo è l’auto-fiction, definizione coniata per la prima volta dal francese Serge Doubrovsky. Ora è un fenomeno di massa, dove l’autore è spesso protagonista delle vicende narrate e quindi siamo andati oltre i semplici elementi biografici. Non ho mai scritto storie autobiografiche, ho scritto di cose che conosco bene, come diceva Flannery O’Conor: «si scrive e si deve sempre scrivere di ciò che si conosce e per farlo è necessaria una storia di portata mitica, una storia che appartenga a tutti». Ho scritto romanzi raccontando un mondo che conoscevo bene, ma ciò è accaduto sempre in una modalità in cui io fossi in grado di distanziarmi da me stessa, è stato in un altro senso che io ho scritto, quello generazionale. Ho preso una storia che mi apparteneva e l’ho fatta diventare qualcosa che appartenesse a tutti.

Fino all'anno 1993 ho letto tanto, e anche questo fatto credo che sia generazionale. Nella mia infanzia e adolescenza era l'unica cosa che si poteva fare in modo individuale, poiché il collettivismo era un punto forte della dittatura. Si facevano lavori socialmente utili tutti insieme, si cantava, ma in coro, nelle escursioni sulle montagne si marciava con tutta la scuola, ogni cosa si svolgeva all'interno di un grande collettivo a cui eri obbligato ad appartenere. C'erano anche i gruppi di lettura, ma almeno il libro si leggeva prima, in solitudine. Leggere ti permetteva di vivere altre dimensioni, capire che là fuori c'era un mondo grande e per quanto in questi gruppi di lettura o a scuola venisse condannato, intanto esisteva. Le mie letture erano quelle classiche, l'Ottocento per capirci. Partendo dalla letteratura russa con Tolstoj, Turgenev, Dostoevskij, passando da quella inglese, Dickens e Thomas Hardy, per arrivare a quella francese, Dumas, Balzac, Stendhal, Hugo, Maupassant. Oltre l'Ottocento c'era anche una parte importante rappresentata dalla letteratura americana, con Hemingway e Jack London. Naturalmente non potevano poi non entrare nelle mie letture anche autori provenienti dal blocco socialista come Gorkij o Hašek. Ho avuto un passaggio molto veloce dalle letture per i bambini alla letteratura vera e propria; avevo dieci anni quando, appena finì la scuola, mio padre mi portò in camera mia con *Guerra e pace*, un quaderno e una penna. Avrei dovuto fare il grande passo, come mi disse lui, e per questo dovevo prendere appunti su ogni cosa, idee, trama, personaggi e altro. Perché Tolstoj era una cosa seria, non come i libri che avevo letto fino a quel momento. Ho detto addio alla mia infanzia con *David Copperfield*, che avevo appena finito di leggere e che era stato definito sempre da mio padre un libro per ragazzi. Nonostante questa forzosa separazione, di quel personaggio non mi sono mai scordata, il primo figlio maschio l'ho chiamato David in suo onore.

- 2. Come sai, perché ne abbiamo più volte discusso, considero L'amore e gli stracci del tempo il tuo romanzo più riuscito. Lì l'Albania, come tema e come ossessione conoscitiva, veniva del tutto messa da parte. Voglio dire che nel tuo secondo romanzo, dopo la pubblicazione di Rosso come una sposa, avevi come tentato di spiccare un salto che ti rendesse diversa e che ti affrancasse anche da quella corrente letteraria che stava nascendo e che ho cercato di descrivere in questo libro. Posso chiederti perché al momento hai deciso di non ripercorrere più quella via?***

Ho esordito con *Rosso come una sposa*, in cui il fulcro per me non era ricostruire il Novecento ma raccontare la trasmissione di una cultura al femminile che l'era moderna stava spazzando via. Subito dopo, ho scritto *L'amore e gli stracci del tempo* e in quel momento, dopo l'ultima guerra nei Balcani, avevo trovato una storia che volevo raccontare e avvertivo una certa urgenza nel farlo. Dopo quel romanzo anch'io pensavo che avrei scritto storie più contemporanee e soprattutto lontane dall'Albania. Ho pensato che in quel momento *L'amore e gli stracci del tempo* non mi era capitato per caso. Nel mio profondo sono stata sempre intimorita in un certo senso dal fatto che uno scrittore debba raccontare sempre la sua terra, come se la sua dimensione fosse legata solo a questo. Spesso mi sono detta: va bene, sono nata in Albania e me ne sono andata a ventidue anni, però non posso raccontare tutta la vita un posto che ora non mi appartiene se non per i legami del sangue. Ho visto tutto sommato che questo fenomeno non riguarda solo me; in Italia uno scrittore siciliano o napoletano racconta il suo "villaggio" per sempre e in primis l'ho collegato, per restare in tema, con Tolstoj che diceva: «se vuoi essere universale racconta il tuo villaggio». Dopo, ho capito che qui si trattava d'altro, mi sembra che la cultura odierna abbia sostituito il concetto di sangue e suolo con quello di parola e il suolo è divenuto solo ciò che si riesce a vedere intorno. Un concetto di morte della patria, dove non vedo un male o un bene sia chiaro, ma se Pirandello celebrava la morte della sua antica patria oggi si celebra la rinascita di tante piccole patrie. In queste celebrazioni, io, come scrittrice migrante in un certo senso rimango sempre orfana, non posso celebrare alcuna rinascita con le storie del mio suolo, perché è sempre un suolo altrui, persino per i miei lettori. Posso solo "piangere" la morte della patria precedente, e anche quella rimane solo mia. Non volevo fare questo per sempre e quindi avevo pensato di chiudere con le storie ambientate in Albania.

Mi sono resa conto però che non avevo ancora finito; ad esempio, la storia degli ebrei salvati durante la guerra l'ho scoperta nel 2009 tramite una mostra del fotografo Norman Gershman in Italia. Così sono ritornata indietro senza pensare più al resto, se devo rimanere orfana va bene così, l'importante è che io riesca a scrivere le storie che voglio raccontare.

3. *Da tue precedenti interviste si percepisce come esaurito il tuo rapporto con l'Albania. La porti con te ma ne hai già preso, mi sembra, tutto quanto di meglio, anche in termini di suggestioni poetiche e di immaginario, poteva trasferirti. Come ti appare oggi la tua terra?*

Non saprei dire se ho esaurito o meno il mio rapporto con l'Albania. Forse l'ho pensato, nel momento in cui temevo che le sarei rimasta legata per sempre. Quella paura non esiste più. Certo, non credo di poter ambientare un romanzo lì, non conosco il paese che è diventato oggi. Non a caso tutti i miei romanzi finiscono alla caduta del regime, il momento in cui io lasciai il paese. Ne *Il tuo nome è una promessa* l'ambientazione va oltre come anni, ma anche lí ho raccontato il paese tramite lo sguardo di Rebecca e Thomas, due stranieri che arrivano, ciò che sono diventata anche io alla fine. Ogni loro passo dal momento in cui mettono piede a Tirana, le strade, le persone, i monumenti, qualunque cosa è stato narrato con lo stupore delle persone che vedono una cosa per la prima volta.

Adesso mi interessa di più la ridefinizione dell'identità, nel momento in cui la memoria si trasforma, perché è ciò che accade vivendo in uno spazio nuovo tra diverse lingue. In questo, da una parte c'è il potere di appartenere a luoghi diversi allo stesso tempo, ma anche il pericolo di non riuscire a cogliere ciò che accade intorno a te. Bisogna non aggrapparsi al pensiero fisso che controlla tutto. Adattarsi al nuovo luogo che in un certo senso esclude il pensiero sedentario e creare una memoria che non è memoria ma motore di produzione. In questo modo i tratti del passato non sono più immobili e non appartengono ad un tempo che può essere ricordato, la memoria diventa senza luogo. È questo che vorrei fare nei miei prossimi libri, far diventare la mia terra un luogo senza tempo.

4. *Non hai ancora tradotto uno solo dei tuoi quattro romanzi nella tua prima lingua. Vorrei capire insieme a te la motivazione di questa scelta. Conoscendoti so che non si tratta di snobismo o di mancanza di empatia nei confronti del tuo popolo.*

Non seguo il panorama culturale di oggi in Albania e non ho idea di cosa accada realmente. Da quelle poche informazioni, sporadiche, che mi arrivano, mi sembra che siano concentrati più sui personaggi che sull'arte o la letteratura, altre colleghe tradotte

ne sono la prova. Per mia natura non sono interessata ad essere un personaggio, anzi il mio desiderio più grande è diventare solo una voce, la voce che narra la vita e diventa subito riconoscibile nel momento in cui viene aperto un mio libro. Vorrei cioè che si riconoscesse la mia penna già dalle prime righe. A parte questo, penso che negli ultimi trent'anni gli albanesi siano stati presi da altro, tipo creare il benessere, e in questi casi la cultura è la prima a risentirne. Pensiamo solo al fatto che non esiste una rete di distribuzione e gli editori portano da soli i libri in quelle poche librerie che ci sono. Gli scrittori spesso devono sostenere i costi della pubblicazione, cioè pagare l'editore per le copie stampate, l'equivalente dell'auto-pubblicazione in Italia. Mi capita tutto sommato di leggere qualcosa della critica, la maggior parte dei discorsi sono concentrati ancora sul comunismo, come se facessero fatica a chiudere con il passato, ancora alle prese con un anacronistico regolamento di conti. Per fare un esempio: la voce soave e a tratti ironica della mia narrazione in *Rosso come una sposa* per la maggior parte delle persone, lì, non andrebbe bene. La voce non è quella di una bambina infelice, affamata, terrorizzata. E quindi, anche chi ha letto il romanzo in italiano si è chiesto: com'è possibile che si possa raccontare in questo modo quel periodo? Lo scrittore non stabilisce i torti della storia, ma racconta che è accaduto anche questo, proprio in quel periodo, ed io la narro con la mia voce. Anche nei campi di sterminio la gente sperava e sorrideva e s'innamorava ancora. Gli albanesi amano molto autodefinirsi vittime della grande storia, ci sguazzano proprio dentro, come nessun altro popolo al mondo. Ricordiamo che ci sono state altre dittature, ben peggiori della nostra, e anche lì sono andati avanti, senza dimenticare certo, ma uscendo dalla logica del vittimismo.

Inoltre, io racconto la normalità, non ci sono eroi straordinari nelle mie storie, né vincitori o vinti, solo stralci di vita descritti spesso con dolcezza. Le mie storie non hanno la presunzione di stabilire la verità, c'era la società patriarcale è vero, ma bilanciata da un forte matriarcato radicato nelle famiglie, donne nel quotidiano con la sofferenza della vita sulle spalle, ma con momenti di tenerezza e felicità, le rinunce delle persone ma anche i sogni. Diciamo la verità: la normalità non piace in quella terra, prendono più le storie con vittime e carnefici, le donne prima maltrattate dai mariti e poi vendute per il mondo. Io non racconto di vittime, ma di persone che si sono trovate in mezzo alla storia e di come essa ha cambiato il loro destino. Ho sempre una costante: la pietas anche verso il male.

Per tornare al discorso di prima, credo che serva tempo per sanare le ferite e questo lo capisco bene, ma è ora di guardare avanti, certe ferite a volte non guariscono mai e in

ogni caso non è la letteratura il posto giusto per provare a sanarle, nel bene e nel male. Non è una critica la mia, ma solo una constatazione, recuperare decenni dove l'arte e la letteratura appartenevano al realismo socialista non è facile. Mi auguro che la generazione postcomunista riuscirà ad andare oltre e a colmare questa mancanza.

5. *Nell'ambiente circola la notizia che sia in bozze il tuo quinto romanzo per Einaudi. Intanto complimenti, perché è difficilissimo confermarsi per un periodo di lunga durata in un panorama editoriale congestionato e frenetico come quello attuale. Mi sembra la più concreta testimonianza della presenza di un tuo pubblico. Non ti chiedo di spoilerare la trama, ma se ti va di parlarne in anteprima questa potrebbe essere la sede adatta.*

In questo momento ho finito il prossimo romanzo che uscirà, appunto, per Einaudi. Ho un mio pubblico consolidato che mi riempie di gioia, non sono una di quegli scrittori che dicono: io scrivo per me; io scrivo per chi mi legge. Per la prima volta la mia narrazione supera gli anni Novanta e arriva ai giorni d'oggi, fino ad ora mi fermavo alla caduta del muro di Berlino. È la prima volta anche che parte della storia viene ambientata in Italia. Posso dire che questo libro, pieno di prime volte, lo vivo come un libro di passaggio. Un passaggio necessario per la mia identità letteraria.

6. *Molte delle voci di provenienza albanese che si sono espresse all'interno del movimento diasporico italofono nel primo ventennio del Duemila stanno oggi perdendo la propria forza. Quando ti sporgi sopra il pozzo della tua creatività e della tua voglia di narrare, tu come ti senti?*

Ci fu un primo momento, e questo è naturale, dove tutti coloro che se ne erano andati avevano bisogno di raccontare nella terra di approdo la loro storia e le loro origini. Era come gridare al mondo a voce alta: io esisto e vivo accanto a te, guardami. Il fenomeno nasce con i primi libri di scrittori migranti, per fare un esempio, *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma. Era una cosa necessaria e aveva ragion di esistere nei primi anni Novanta. Penso che quella fase sia superata da tanto tempo.

Ecco perché questa estinzione, come la chiami tu, una volta che “hai testimoniato” si ferma lì. Non ho mai avuto questa esigenza, non scrivo letteratura di testimonianza, lo hanno fatto e continuano a farlo in tanti.

C'è dell'altro. Oggigiorno, con l'auto-pubblicazione, è molto facile pubblicare un libro, se digiti su google trovi centinaia di case editrici che ti pubblicano senza alcun criterio, da profano in pochi mesi diventi scrittore, un abuso terrificante di questa parola. Per fare un esempio, visto che stiamo parlando dell'Albania, gli autori albanesi censiti che scrivono in italiano sono quasi 130, numero che a breve supererà tutta la letteratura italiana. Penso che la letteratura sia altro, sono rimasta fedele a quell'idea che ho avuto su di essa sin dall'infanzia. Scrivere un romanzo è creare un mondo, uso di nuovo Flannery O'Connor quando dice «bisogna dar corpo, creare un mondo dotato di peso e di spessore».

Ho un mio pubblico consolidato che aspetta i miei romanzi non per conoscere l'Albania, ma per leggere Anilda. La curiosità per le storie cosiddette etniche ed esotiche ha una scadenza e nel mio caso, anche se fosse mai esistita, è finita da tempo.

Bibliografia delle Opere degli scrittori albanesi moderni e contemporanei oggetto di analisi o di citazione

AGOLLI Dritëro, *Il commissario Memo*, Edizioni Insieme, Terlizzi (Bari) 2004. Titolo originale *Komisari Memo*, 1970, trad. dall'albanese di Mimma Aloisi.

AGOLLI Dritëro, *Ascesa e caduta del compagno Zylo*, Argo Edizioni, Galatina (Lecce) 1993. Titolo originale *Shkëlqimi dhe rënia e shokut Zylo*, 1972, trad. dall'albanese di Fernando Cezzi.

Aa. Vv., *Dal paese delle aquile. Narratori albanesi contemporanei*, trad. dall'albanese di Fernando Cezzi, Salento Books, Nardò (Lecce) 2017₂ (Çabej 1991).

DONES Elvira, *Senza bagagli*, Besa Editrice, Nardò (Lecce) 2012₃ (Besa 1998). Titolo originale *Dashuri e huaj*, 1997, trad. dall'albanese di Alma Molla.

DONES Elvira, *Sole bruciato*, Feltrinelli, Milano 2001. Titolo originale *Yjet nuk vishen keshtu*, 2000, trad. dall'albanese di Elio Miracco.

DONES Elvira, *Bianco giorno offeso*, Interlinea, Novara 2004. Titolo originale *Ditë e bardhë e fyer*, 2001, trad. dall'albanese di Elvira Dones.

DONES Elvira, *I mari ovunque*, Interlinea, Novara 2007. Titolo originale *Më pas heshtja*, 2004, trad. dall'albanese di Rovena Troqe.

DONES Elvira, *Vergine giurata*, Feltrinelli, Milano 2007.

DONES Elvira, *Piccola guerra perfetta*, Feltrinelli, Milano 2011.

GUACI Leonard, *I grandi occhi del mare*, Besa Editrice, Nardò (Lecce) 2017₂ (Besa 2005).

GUACI Leonard, *Ottanta infinito*, Besa Editrice, Nardò (Lecce) 2021.

IBRAHIMI Anilda, *Rosso come una sposa*, Einaudi, Torino 2008.

IBRAHIMI Anilda, *L'amore e gli stracci del tempo*, Einaudi, Torino 2009.

IBRAHIMI Anilda, *Non c'è dolcezza*, Einaudi, Torino 2012.

IBRAHIMI Anilda, *Il tuo nome è una promessa*, Einaudi, Torino 2017.

KADARE Ismail, *Il generale dell'armata morta*, Longanesi, Milano 1982. Titolo originale *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, 1963, trad. dal francese di Augusto Donaudy.

KADARE Ismail, *Il mostro*, Fandango Libri, Roma 2010. Titolo originale *Përbindëshi*, 1964, trad. dal francese di Francesca Spinelli.

KADARE Ismail, *I tamburi della pioggia*, Longanesi, Milano 1981. Titolo originale *Kështjella*, 1970, trad. dal francese di Augusto Donaudy.

KADARE Ismail, *La commissione delle feste*, Besa, Nardò (Lecce) 1996. Titolo originale *Komisioni i festës*, 1978, trad. dall'albanese di Fernando Cezzi.

KADARE Ismail, *La nicchia della vergogna*, Fandango Libri, Roma 2011. Titolo originale *Kamarja e turpit*, 1978, trad. dal francese di Francesca Spinelli.

KADARE Ismail, *Chi ha riportato Doruntina?* Longanesi, Milano 1989. Titolo originale *Kush e solli Doruntinën?*, 1980, trad. dal francese di Francesco Bruno.

KADARE Ismail, *Il palazzo dei sogni*, TEA, Milano 1998. Titolo originale *Pallati i ëndrrave*, 1981, trad. dal francese di Francesco Bruno.

KADARE Ismail, *L'occhio del tiranno*, Fandango Libri, Roma 2012. Titolo originale *Qorrfermani*, 1984, trad. dall'albanese di Benjamin Guraziu.

KADARE Ismail, *La piramide*, Longanesi, Milano 1997. Titolo originale *Piramida*, 1992, trad. dal francese di Francesco Bruno.

KADARE Ismail, *Freddi fiori d'aprile*, Longanesi, Milano 2005. Titolo originale *Lulet e ftohta të marsit* 2000, trad. dal francese di Francesco Bruno.

KADARE Ismail, *Un invito a cena di troppo*, Longanesi, Milano 2012. Titolo originale *Darka e gabuar*, 2008, trad. dal francese di Maura Laura Vanorio.

KADARE Ismail, *L'incidente*, Longanesi, Milano 2010. Titolo originale *Aksidenti*, 2010, trad. dal francese di Maria Laura Vanorio.

KADARE Ismail, *La bambola*, La nave di Teseo, Milano 2017. Titolo originale *Kukulla*, 2014, trad. dall'albanese di Ljliana Cuka Maksuti.

KUBATI Ron, *M*, Besa Editrice, Nardò (Lecce) 2004₃ (Besa 2002).

KUBATI Ron, *Va e non torna*, Besa Editrice, Nardò (Lecce) 2010₂ (Besa 2004).

KUBATI Ron, *La vita dell'errore*, Besa Editrice, Nardò (Lecce) 2016.

MALAJ Elvis, *Dal tuo terrazzo si vede casa mia*, Racconti Edizioni, Roma 2017.

MALAJ Elvis, *Il mare è rotondo*, Rizzoli, Milano 2020.

VORPSI Ornela, *Bevete cacao Van Houten*, Einaudi, Torino 2010₂ (Actes Sud 2005).

VORPSI Ornela, *Il paese dove non si muore mai*, minimum fax, Roma 2018₂ (Einaudi 2005).

VORPSI Ornela, *Vetri rosa*, Nottetempo, Roma 2006.

VORPSI Ornela, *La mano che non morde*, Einaudi, Torino 2007.

VORPSI Ornela, *Fuorimondo*, Einaudi, Torino 2012.

VORPSI Ornela, *Viaggio intorno alla madre*, Nottetempo, Roma 2015₂ (Gallimard 2014).

VORPSI Ornela, *L'été d'Olta*, Gallimard, Parigi 2018.

Bibliografia Critica

Monografie e Saggi Critici di riferimento teorico e analitico

Aa. Vv., *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, a cura di BRUGNOLO Stefano, COLUSSI Davide, ZATTI Sergio e ZINATO Emanuele, Carocci, Roma 2020.

ABIGNENTE Elisabetta, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in «Enthymema», n. XX, 2017, pp. 6-17.

ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di LANZA Diego, Rizzoli, Milano 2001.

BACHTIN Michail, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 1988.

BALDINI Anna, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Utet, Torino 2008.

BALDINI Anna, *Il concetto di campo per una nuova storiografia letteraria. Le regole dell'arte di Pierre Bourdieu*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», n. XVIII, pp. 141-155.

BLOOM Harold, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Rizzoli, Milano 2008. Titolo originale *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Macmillan, Basingstoke 1995.

BROOKS Jeffrey, *Il romanzo popolare in Russia: dalle storie di briganti al realismo socialista*, in Av. Vv., *Il romanzo. Le forme*, a cura di MORETTI Franco, Einaudi, Torino 2002, vol. II, pp. 447-469.

CALABRESE Stefano, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, a cura di MORETTI Franco, Einaudi, Torino 2002, vol. IV, pp. 611-640.

CANZANIELLO Emanuele, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in «Enthymema», n. XX, 2017, pp. 88-111.

CURI Fausto, *Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione*, in «Intersezioni», n. XVII, 1997, pp. 495-511.

CURI Fausto, *Canone e anticanone*, Edizioni Pendragon, Bologna 1997.

DELEUZE Gilles e GUATTARI Félix, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996. Titolo originale *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit 1975, prima traduzione italiana Feltrinelli, Milano 1975.

DENNING Michael, *L'internazionale dei romanzieri*, in Av. Vv., *Il romanzo. Storia e Geografia*, a cura di MORETTI Franco, Einaudi, Torino 2002, vol. III, pp. 625-643.

DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014.

EJCHENBAUM Boris, *Come è fatto il cappotto di Gogol'*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, pref. Roman Jakobson, Einaudi, Torino 1968, pp. 251-273.

FOUCAULT Michel, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1993.

FRASCA Gabriele, *Il rovescio d'autore. Letteratura e studi letterari al tramonto dell'età della carta*, Edizioni d'If, Napoli 2016.

FUSILLO Massimo, *Il romanzo greco: polifonia ed Eros*, Marsilio, Venezia 1989.

FUSILLO Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi Editore, Modena 2012₂ (La Nuova Italia 1998).

FUSILLO Massimo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009

GENETTE Gerard, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1999₁₃ (Einaudi 1976).

GIGLIOLI Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.

GIRARD René, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980.

HARVEY David, *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, Il Saggiatore, Milano 2002.

KERMODE Frank, *Il senso della fine*, Il Saggiatore, Milano 2020₄ (Il Saggiatore 1966).

LA PORTA Filippo, *Ma esistono ancora dei "minori" in letteratura? Revisione di un concetto alla luce dell'implosione del canone*, in *Atti del Convegno: Minori e minoranze tra Otto e Novecento - Studi nel centenario della morte di Enrico Costa (1841-1909)*, «Filologia Sarda» maggio 2009, pp. 11-21.

LA PORTA Filippo, *Sul futuro della letteratura*, in «Le parole e le cose», 7 novembre 2013 [<http://www.leparoleele cose.it/?p=12732>] (ultimo accesso in data 29 marzo 2021).

LYOTARD Jean-François., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2004₁₅ (Feltrinelli 1981).

LUPERINI Romano, *Introduzione. Due nozioni di canone*, in «Allegoria», n. 29-30, 1998.

LUPERINI Romano, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Bari 1999.

LUPERINI Romano, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005.

LUPERINI Romano, *Dal modernismo a oggi*, Carocci, Roma 2018.

MAZZONI Guido, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

MAZZONI Guido, *I destini generali*, Laterza, Bari 2015.

MORETTI Franco, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999₂ (Garzanti 1986).

ONOFRI Massimo, *Il canone letterario*, Laterza, Bari 2001.

ORLANDO Francesco, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997.

ORLANDO Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993.

POLACCO Marina, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», n. XIII, 2004, pp. 95-125.

PRALORAN Marco, *Il tempo nel romanzo*, in Av. Vv., *Il romanzo. Le forme*, a cura di MORETTI Franco, Einaudi, Torino 2002, vol. II, pp. 225-250.

SARNO Antonello, *Il cinema dell'orrore*, Newton & Compton, Roma 1996

ŠKLOVSKIJ Viktor, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a c. di Tz. Todorov, pref. R. Jakobson, Einaudi, Torino 1968, pp. 75-94.

STURLI Valentina, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2020.

TIRINANZI DE MEDICI Carlo, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018.

TODD William M., *Il contrappunto russo*, in Av. Vv., *Il romanzo. Storia e Geografia*, a cura di MORETTI Franco, Einaudi, Torino 2002, vol. III, pp. 399-418.

TREVI Emanuele, *Modelli del mondo. Strategie di rappresentazione del reale nella letteratura italiana*, in Aa. Vv., *Costellazioni italiane*, a cura di DONATI Alba, Le Lettere, Firenze 1999.

STARA Arrigo, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004.

Sulla Storia dell'Albania

Aa. Vv., *Donne d'Albania*, a cura di DEVOLE Rando e PARAVATI Claudio, Edizioni Com Nuovi Tempi, Roma 2017.

BIAGINI Antonello, *Storia dell'Albania contemporanea*, Bompiani, Milano 2007.

LUBONJA Fatos, *Intervista sull'Albania. Dalle carceri di Enver Hoxha al liberismo selvaggio*, Il Ponte Editore, Città di Castello (Perugia) 2004.

KASORUHO Amik, *Un incubo di mezzo secolo. L'Albania di Enver Hoxha*, Salento Books, Nardò (Lecce) 2015.

MARINO Ettore, *Storia del popolo albanese. Dalle origini ai giorni nostri*, Donzelli Editore, Roma 2018.

MARTELLI Fabio, *Capire l'Albania*, Il Mulino, Bologna 1998.

MARTUCCI Donato, *Il Kanun di Lek Dukagjini. Le basi morali e giuridiche della società albanese*, Besa, Nardò (Lecce) 2021.

VASILI Eni, *Io ho ucciso*, Besa Editrice, Nardò (Lecce) 2017.

Sulla Letteratura Albanese recepita nell'ambito della cultura italiana

Aa. Vv., *Antologia della letteratura albanese*, a cura di JORGAQI Nasho, Pellegrini Editore, Cosenza 2007.

CUKA Amanda, *Considerazioni sul realismo socialista in Albania, fra rigide direttive ufficiali e aperture culturali*, in «Ricerche di S/Confine», n. 1, 2013, pp. 242-261.

GERACI Mauro, *Prometeo in Albania. Passaggi letterari e politici di un paese balcanico*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014.

GRADILONE Giuseppe, *Studi di letteratura albanese contemporanea*, Istituto di Studi Albanesi dell'Università «La Sapienza» di Roma, Roma 1997.

KALO Valbona, *The Albanian Historical Novel's Hundred Years Journey*, in «Mediterranean Journal of Social Science», Roma, n. 10, 2013, pp. 772-774.

KOLIQI Ernesto, *Saggi di letteratura albanese*, Olschki Editore, Firenze 1972.

ROSSI Davide, *Letteratura albanese. Realismo socialista 1945-1990*, Edizioni Pgreco, Roma 2016.

SCHIRÒ Giuseppe, *Storia della letteratura albanese*, Nuova Accademia, Milano 1959.

SHEHRI Dhurata, *Come leggere la letteratura albanese*, Aracne, Roma 2013.

Sull'opera di Ismail Kadare

Aa. Vv., *Leggere Kadare. Critica, ricezione, bibliografia*, a cura di SCARSELLA Alessandro, Biblion Edizioni, Milano 2007.

Aa. Vv., *Kadare europeo e la cultura albanese oggi*, a cura di TURANO Giuseppina, Bulzoni, Roma 2011.

Aa. Vv., *La scrittura obliqua di Ismail Kadare*, a cura di SCARSELLA Alessandro e di TURANO Giuseppina, Granviale Editori, Venezia 2012.

Aa. Vv., *Enciklopedi Kadareane*, a cura di KUÇUKU Bashkim e KRYEZIU Jorina, Volume I, Onufri, Tirana 2020.

BELLOS David, *Ismail Kadare and the question of power*, in «Studime Albanologjike» (Botim i akteve të Konferencës Shkencore Ndërkombëtare) *IN HONOREM KADARE*, n. 2, 2016, pp. 51-57.

ISUFAJ Viola, *Rikthimi i mitit në veprën e Kadaresë*, Onufri, Tirana 2013.

MANDALÀ Matteo, *Ismail Kadare tra la verità dell'arte e l'inganno della realtà*, in «Studia Balcanica», n. 2, 2016, pp. 3-46.

Sulla Letteratura Transculturale

Aa. Vv., *Allattati dalla lupa: scritture migranti*, a cura di GNISCI Armando, Sinnos Editrice, Roma 2005.

Aa. Vv., *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di GNISCI Armando, Città Aperta, Troina (Enna) 2006.

Aa. Vv., *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo*, a cura di CAMIOTTI Silvia, Bononia University Press, Bologna 2008.

Aa. Vv., *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, a cura di QUAQUARELLI Lucia, Morellini, Milano 2010.

Aa. Vv., *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, a cura di PEZZAROSSA Fulvio e ROSSINI Ilaria, Clueb, Milano 2012.

Aa. Vv., *Il confine liquido: rapporti letterari e interculturali tra Italia e Albania*, a cura di BOND Emma e COMBERIATI Daniele, Besa, Nardò (Lecce) 2013.

Av. Vv., *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, a cura di CAMILLOTTI Silvia, CROTTI Ilaria e RICORDA Ricciarda, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015.

ANACLERIA Valentina, *Sulla teorizzazione della scrittura migrante in Italia. Il multiculturalismo applicato alla letteratura*, in «Postfilosofie. Il nuovo mondo delle migrazioni», n. 9, 2016, pp.27-42.

BARBARULLI Clotilde, *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, ETS, Pisa 2010.

BROGI Daniela, *Smettiamo di chiamarla «letteratura della migrazione»? A proposito di un romanzo di Igiaba Scego (e non solo)*, in «Nazione Indiana», 23.03.2011 [<https://www.nazioneindiana.com/2011/03/23/2011/03/23/smettiamo-di-chiamarla-«letteratura-della-migrazione»>] (ultimo accesso 4 gennaio 2021).

BROGI Daniela, *Critica della letteratura della migrazione*, in «Il Fatto Quotidiano», 25.01.2012 [<https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/01/25/critica-della-letteratura-della-migrazione/186345/>] (ultimo accesso 30 marzo 2021).

BURNS Jennifer, *Migrant Imaginaries. Figures in Italian Migration Literature*, Peter Lang, Berna 2013.

CAMILLOTTI Silvia, *L'editoria italiana della letteratura della migrazione*, in *Nuovo planetario italiano. Guida alla letteratura della migrazione*, a cura di GNISCI Armando, Città Aperta, Troina (Enna) 2006, pp. 383-391.

COMBERIATI Daniele, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles 2010.

COMBERIATI Daniele, *Riscrivere la storia. Modalità di rappresentazione del colonialismo italiano in Albania*, in «Incontri», n. 28, 2013, pp. 25-33.

COMBERIATI Daniele, *Lo studio della letteratura della migrazione in Italia e all'estero: una panoramica critica e metodologica*, in «La Modernità Letteraria», n.8, 2015, pp. 43-52.

CONTARINI Silvia, *Narrazioni, migrazioni e genere*, in Aa. Vv., *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, a cura di QUAQUARELLI Lucia, Morellini, Milano 2010.

CUCONATO Morena, *Pedagogia e letteratura della migrazione. Sguardi sulla scrittura che cura e resiste*, Carocci, Roma 2018.

CURTI Lidia, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006.

DA LIO Giulia, *Narrare l'Albania in italiano: dalla letteratura di migrazione al colonialismo dell'immaginazione*, in «El Ghibli, Rivista di Letteratura della Migrazione», n. 42, dicembre 2013, pp. 1-21.

DI NUZZO, Annalisa, *Etnografie letterarie e Migrazioni. Scritture di Donne Migranti*, in «EtnoAntropologia», n. 8, 2020, pp. 103-119.

ELLERO Paola, *Letteratura migrante in Italia*, in: «Lingua Nostra e Oltre», n.3, 2010, pp. 4-12.

FEDERICI Anna, *La lingua italiana nei romanzi delle scrittrici di migrazione balcanica*, in *Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati*. Atti del convegno internazionale di studi, Olomouc 27-28 marzo 2015, a cura di BIANCO Francesco e ŠPIČKA Jiří Franco Cesati Editore, Firenze 2018, pp. 38-46.

FRACASSA Ugo, *Patria e lettere: per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Perrone, Roma 2012.

FRABETTI Anna, *Un ruscello timido. La letteratura italiana della migrazione*, in Aa. Vv., *L'italiano degli altri*, a cura di ANTONINI Anna, Accademia della Crusca, Firenze 2010, pp. 93-105.

GLISSANT Édouard, *Introduzione a una Poetica del Diverso*, trad. italiana da francese di NERI Francesca, Meltemi, Roma 1998₂ (*Introduction à une Poétique du Divers*, Gallimard 1996).

GNISCI Armando, *La letteratura italiana della migrazione*, Lilith, Roma 1998.

GNISCI Armando, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma 2003.

GNISCI Armando, *Manifesto transculturale*, Maggio 2011, Roma [http://www.patrialetteratura.com/il-manifesto-transculturale-aggiornato/] (ultimo accesso 21 aprile 2021).

LEBRUN Monique e COLLÈS Luc, *La littérature migrante dans l'espace francophone. Belgique - France - Québec - Suisse*, E.M.E. & InterCommunications, Fernelmont 2007.

MAUCERI Maria Cristina, *Varcar confini e spostar frontiere. I concetti di confine e frontiera in alcuni autori della letteratura migrante in italiano*, in Aa. Vv., *L'italiano lingua di migrazione. Verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo*, a cura di FRABETTI Anna e ZIDARIC Walter, Crini, Nantes 2006, pp. 158-171.

MAUCERI Maria Cristina e NEGRO Maria Grazia, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Sinnos, Roma 2009.

MAUCERI Maria Cristina, *I nuovi scrittori italiani: vent'anni dopo*, in «El Ghibli, Rivista di Letteratura della Migrazione» n.32, 2011.

MENEGHELLI Donata, *Finzioni dell'io nella letteratura italiana dell'immigrazione*, in «Narrativa», n. 28, 2006, pp. 39-51.

MENGOZZI Chiara, *Strategie e forme di rappresentazione di sé nella letteratura italiana della migrazione*, in «Italies», n. 14, 2010, pp. 381-399.

MENGOZZI Chiara, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carocci, Roma 2021.

MOLINAROLO Giulia, *Per una nuova critica della letteratura italiana della migrazione*, in «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», n. 8, 2016, pp. 157-172.

MOLL Nora, *La letteratura della migrazione in Italia e in Europa: modelli a confronto*, in «Kumà. Creolizzare l'Europa», n. 15, 2008.

MOLL Nora, *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, Pàtron Editore, Bologna 2015.

MORACE, Rosanna, *Multi-focalità e intarsi nella letteratura italoфона*, in «El Ghibli, Rivista di Letteratura della Migrazione» n.34, 2011, pp. 3-13.

PADOAN Daniela, *Il razzismo letterario: scrivi in italiano e non vinci mai*, in «Il Fatto Quotidiano», 16.01.2012 [https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/01/16/razzismo-

letterario-scrivere-in-italiano-e-non-vincere-premi/183460/] (ultimo accesso in data 24 gennaio 2021).

PARATI Graziella, *Italophone Voices*, in *Margins at the Center: African Italian Voices*, «Italian Studies in Southern Africa», n. 2, 1995, pp. 1-15.

PARATI Graziella, *Migrant Writers and Urban Space in Italy: Proximities and Affect in Literature and Film*, Palgrave Macmillan, London 2017.

PEZZAROSSA Fulvio, *Altri modi di leggere il mondo. Due decenni di scritture uscite dalle migrazioni*, in Aa. Vv., *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, a cura di PEZZAROSSA Fulvio e ROSSINI Ilaria, Clueb, Milano 2012, pp. VII-XXXIII.

PROIETTI Paolo, *Voix et imaginaires nouveaux dans les lettres de l'Italie contemporaine*, in «Diogenè» n. 246-247, 2014, pp. 170-181.

QUAQUARELLI Lucia, *Rappresentazione del conflitto nella letteratura italiana dell'immigrazione*, in «Italies», n. 14, 2010, pp. 401-410.

ROMEO Caterina, *Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus*, in «Bollettino di Italianistica», n.2, 2011, pp. 381-408.

RONCHETTI Barbara, *Sguardo multiforme e presente transnazionale. Letteratura contemporanea e prospettive interculturali*, in «900 Transnazionale», n. 1, marzo 2017, pp. 23-39.

RUSSO Vincenzo, *Il monolinguisimo dell'altro: subalternità, voce e migrazione*, in «Altre Modernità. Rivista di Studi letterari e culturali», n. 10, 2009, pp. 79-89.

RUZZA Nicola, *Un excursus sulla letteratura italiana della migrazione di area balcanica: il tema della guerra*, in «Eurasistica», n. 3, 2015, pp. 91-100.

SAID Eduard, *Orientalismo. L'immagine europea dell'oriente*, Feltrinelli, Milano 2001.

SCEGO Igiaba, *In attesa della cittadinanza letteraria*, in «Il Fatto Quotidiano», 18.01.2012 [<https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/01/18/attesa-della-cittadinanza-letteraria/184606/>] (ultimo accesso 30 marzo 2021).

SERAFIN Silvana, *Letteratura migrante. Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario*, in «Altre Modernità. Rivista di Studi letterari e culturali», n. extra 2, 2014, pp. 1-17.

SINOPOLI Franca, *Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico*, in: «Studi (e testi) italiani», n. 7, 2001, pp.189-213.

SINOPOLI Franca, *La critica sulla letteratura della migrazione in Italia*, in Av. Vv., *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di GNISCI Armando, Città Aperta, Troina (Enna) 2006, pp. 87-110.

SINOPOLI Franca, *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Bulzoni, Roma 2014.

SINOPOLI Franca, *Caratteri transnazionali e translinguismo nella letteratura italiana contemporanea*, in «La modernità letteraria», n.8, 2015, pp. 53-64.

TADDEO Raffaele, *Letteratura nascente*, Raccolto Edizioni, Milano 2019.

TADDEO Raffaele, *La ferita di Odisseo. Il ritorno nella letteratura italiana della migrazione*, Salento Books, Nardò (Lecce) 2010.

WRIGHT Simona, *Va e non torna e M, ovvero la poetica dell'altrove e dell'altrimenti nei romanzi di Ron Kubati*, in «NEMLA Italian Studies», nn. 27-28, 2003-2004, pp. 113-133.

Approfondimenti specifici su Elvira Dones

ALUSHI Sonia, *La guerra è la conseguenza del fallimento dell'essere umano*, intervista a Elvira Dones, in «Albania News», 23 maggio 2011, [<https://www.albanianews.it/cultura/interviste/elvira-dones>] (ultimo accesso in data 24 febbraio 2021).

CAMILOTTI Silvia, *Piccola guerra perfetta di Elvira Dones: le donne tra centralità ed emarginazione*, in Aa. Vv., *Attraverso i confini del genere*, Atti del Convegno tenutosi alla Facoltà di Sociologia di Trento, 23-24 febbraio 2012, a cura di BELLE Elisa, POGGIO Barbara e SELMI Giulia, pp. 513-526.

CARMINA Claudia, *Monete false. Le contraddizioni del capitalismo occidentale nella narrativa di Elvira Dones e Anilda Ibrahimì*, in «Narrativa», n. 42, 2020, pp. 141-152.

FEDERICI Anna, *Autopsia dell'animo : la migrazione nei romanzi di Elvira Dones, Ornela Vorpsi e Anilda Ibrahimì*, in «Linea@editoriale» 3, 2011, pp. 79-94 [<http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=340>] (ultimo accesso 3 marzo 2021).

KARP Karol, *Cultura e viaggio. Vergine giurata di Elvira Dones*, in «Echo des études romanes», n. XI, 2015, pp. 147-157.

KARP Karol, *La figura femminile nel romanzo Piccola guerra perfetta di Elvira Dones*, in «Studia Romanistica», n. 16, 2016, pp. 75-85.

KARP Karol, *Tra Danimarca, Svizzera e Italia. La visione poliprospectica del viaggio nella prima fase della produzione migrante di Elvira Dones*, in «Studia Europaea Gnesnensia», n.17, 2018, pp. 131-152.

MAUCERI Maria Cristina, *Oltre il muro: dramma personale e nostalgia conflittuale in Dashuri e huaj di Elvira Dones*, in Aa. Vv., *La storia nella scrittura diasporica*, a cura di SINOPOLI Franca, Bulzoni, Roma 2009, pp. 85-107.

MINORI Viviana, *La memoria culturale albanese nella scrittura migrante: Vergine giurata, dal romanzo al film*, in «El Ghibli, Rivista di Letteratura della Migrazione», 13 ottobre 2017 [<http://www.el-ghibli.org/vergine-giurata/>] (ultimo accesso in data 29 aprile 2021).

MINORI Viviana, *Elvira Dones: case study della letteratura italoфона*, in «La macchina sognante», n. 9, dicembre 2017 [<http://www.lamacchinasognante.com/elvira-dones-case-study-della-letteratura-italofona-viviana-minori/>] (ultimo accesso in data 1 aprile 2021).

PELLEGRINI Franca, *Traslazioni narrative: strategie di mediazione in Vergine giurata di Elvira Dones e in Rosso come una sposa di Anilda Ibrahimì*, in *Il confine liquido*, a cura di BOND Emma e COMBERIATI Daniele, Besa, Nardò Lecce 2013, pp. 149-166.

RADI Lidia, *Scrittori senza frontiere: il caso di Elvira Dones*, in «Critical Multilingualism Studies», n. 6:1, 2018, pp. 74-94.

Approfondimenti specifici su Ornela Vorpsi

BENEDETTI Anna, Incontro con Ornela Vorpsi, 19 novembre 2010, Firenze [https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=zdmEiShJzPk] (ultimo accesso in data 3 marzo 2021).

BENEDETTI Carla, *A Gamba Tesa: a proposito di Ornela Vorpsi*, in «L'Espresso», n.3 2006, p. 123.

BOND Emma, “*Verde di migrazione*”. *L'estetica perturbante dello straniamento ne “La mano che non morde” di Ornela Vorpsi*, in «Italiès», n.14, 2010, pp. 411-425.

BOND Emma, *Il corpo come racconto: identità, storia e narrazione nell'Educazione siberiana di Nicolai Lilin e Bevete cacao van Houten! di Ornela Vorpsi*, in *Letteratura italoфона transculturale*, a cura di KLEINHANS Martha e SCHWADERER Richard, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, pp. 309-322.

BOND Emma, BURNS Jennifer e MAUCERI Maria Cristina, *Intervista inedita a Ornela Vorpsi*, in *Il confine liquido*, a cura di BOND Emma e COMBERIATI Daniele, Besa, Nardò Lecce 2013, pp. 203-220.

COMBERIATI Daniele, *La produzione italoфона dell'Europa orientale attraverso l'opera di Ornela Vorpsi* in Id., *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles 2010, pp. 215-254.

CORTELLESSA Andrea, *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, L'Orma Editore, Roma 2014, pp. 519 e segg.

FEDERICI Anna, *Autopsia dell'animo : la migrazione nei romanzi di Elvira Dones, Ornela Vorpsi e Anilda Ibrahimi*, in «Linea@editoriale» n. 3, 2011, pp. 79-94 [http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=340] (ultimo accesso 3 marzo 2021).

JACQUET Marie Thérèse, *Ornela Vorpsi: viaggiare in punta d'inchiostro* in Av. Vv., *Letteratura adriatica. Le donne e la scrittura di viaggio*, Atti del II Convegno Internazionale, a cura di CARRIERO Eleonora e SCIANATICO Giovanna, Edizioni del CISVA, 2011, pp. 307-320.

KARP Karol, *Tra viaggio, cultura e identità. La mano che non morde di Ornela Vorpsi*, in «Romanica Cracoviensia», n. 4, 2015, pp. 270-278.

KLEINHANS Martha, *Cerchio e freccia: figure ambivalenti del desiderio nella scrittura transnazionale di Ornela Vorpsi*, in «900 Transnazionale», n. 1, Marzo 2017, pp. 94-109.

LIBERALE Paola, *Nell'orecchio il fragore delle pareti che crollano. Come la scrittura femminile ricomponi il mosaico*, in Atti XIX Congresso ADI, Roma, 9-12 settembre 2015, pp. 2-6.

MAISTRELLO Mary, *Intervista a Ornela Vorpsi: Io, l'Albania e la bellezza che disturba*, in «Cafebabel», 18 gennaio 2008 [<https://cafebabel.com/it/article/ornela-vorpsi-io-lalbania-e-la-bellezza-che-disturba-5ae0050cf723b35a145dccb2/>] (ultimo accesso in data 24 febbraio 2021).

MAUCERI Maria Cristina, *L'Albania è una ferita che brucia ancora. Intervista a Ornela Vorpsi*, in «Kumà», n.11, aprile 2006 [<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/poetica/kuma11vorps.html>] (ultimo accesso in data 22 marzo 2021).

MESCHINI Michela, *Il controcanto delle scrittrici migranti: Ornela Vorpsi e le radici leggere della bellezza*, in Aa. Vv., *Tra innovazione e tradizione, Un itinerario possibile: Esperienze e proposte in ambito linguistico-letterario e storico-culturale per la didattica dell'italiano oltre frontiera*, a cura di CALDOGNETTO Maria Luisa e CAMPANALE Laura, Edizioni Convivium, Luxembourg 2014, pp. 299-314.

PERRONE Domenica, *Il lungo viaggio di Gabriella Ghermandi, Cristina Ali Farah, Igiaba Scego e Ornela Vorpsi*, in Av. Vv., *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, a cura di CAMILLOTTI Silvia, CROTTI Ilaria e RICORDA Ricciarda, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 71-82.

PINZI Anita, *Corpi di donna in Il paese dove non si muore mai di Ornela Vorpsi*, in *Il confine liquido*, a cura di BOND Emma e COMBERIATI Daniele, Besa, Nardò Lecce 2013, pp. 167-184.

POLIZZI Goffredo, «*Nei paesi del sud le stelle sembrano più vicine*»: *Culture, Sexuality and Self-Translation in Ornela Vorpsi's Il paese dove non si muore mai*, in «Scritture migranti {rivista di scambi interculturali}», n.12, 2018, pp. 167-190.

TADDEO Raffaele, *Letteratura nascente*, Raccolto Edizioni, Milano 2019, pp. 369-370.

VÁCLAV Marek, *Tra l'Occidente e i Balcani. L'opera narrativa di Ornella Vorpsi*, in «Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis» n. 3, 2014, pp. 191-200.

Approfondimenti specifici su Anilda Ibrahimi

CAMILLOTTI Silvia, *Tra fughe e ritorni. La scrittura di Anilda Ibrahimi*, in Av. Vv., *Tra due rive. Autrici del Novecento europeo sul confino e sull'esilio*, a cura di GANGEMI Rosanna e DEL ZOPPO Paola, Aracne Editrice, Roma 2020, pp. 205-216.

CARMINA Claudia, *Monete false. Le contraddizioni del capitalismo occidentale nella narrativa di Elvira Dones e Anilda Ibrahimi*, in «Narrativa», n. 42, 2020, pp. 141-152.

CAROTENUTO Carla, *Figure di donna in Rosso come una sposa e Non c'è dolcezza di Anilda Ibrahimi*, in Aa. Vv., *Tra innovazione e tradizione, Un itinerario possibile: Esperienze e proposte in ambito linguistico-letterario e storico-culturale per la didattica dell'italiano oltre frontiera*, a cura di CALDOGNETTO Maria Luisa e CAMPANALE Laura, Edizioni Convivium, Luxembourg 2014, pp. 283-297.

DAROVA Sabina, *Intervista alla scrittrice albanese Anilda Ibrahimi*, in «Albania News», 21.09.2017 [<https://www.albanianews.it/cultura/letteratura/intervista-anilda-ibrahimi>] (ultimo accesso 22 febbraio 2021).

FEDERICI Anna, *Autopsia dell'animo : la migrazione nei romanzi di Elvira Dones, Ornella Vorpsi e Anilda Ibrahimi*, in «Linea@editoriale» 3, 2011, pp. 79-94 [<http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=340>] (ultimo accesso 3 marzo 2021).

KARP Karol, *Esistere, ossia viaggiare. La visione metaforica della vita in Non c'è dolcezza di Anilda Ibrahimi*, in «Incontri» 30, 2015, pp. 85-93.

KARP Karol, *Pensare e vivere all'albanese. Il concetto di cultura ne Il paese dove non si muore mai di Ornella Vorpsi e Rosso come una sposa di Anilda Ibrahimi*, in «Études Romanes de Brno», n. 36, 2015, pp. 207-218.

KARP Karol, *Trauma e Viaggio. L'amore e gli stracci del tempo di Anilda Ibrahimi*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», n. LXII, 3/2015, pp. 453-463.

KARP Karol, *Il viaggio in Albania. Il tuo nome è una promessa di Anilda Ibrahimi*, in «Italia Belgradensia», n. 1, 2018, pp. 99-111.

MOLL Nora, *La rielaborazione della guerra nella nuova narrativa italiana: i Balcani di Tamara Jadrežić, Sara Zuhra Lukanić e Anilda Ibrahimi*, in *Letteratura italoфона transculturale*, a cura di KLEINHANS Martha e SCHWADERER Richard, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, pp. 291-308.

PELLEGRINI Franca, *Traslazioni narrative: strategie di mediazione in Vergine giurata di Elvira Dones e in Rosso come una sposa di Anilda Ibrahimi*, in *Il confine liquido*, a cura di BOND Emma e COMBERIATI Daniele, Besa, Nardò Lecce 2013, pp. 149-166.

RADI Lidia, *Anilda Ibrahimi*, in «The Literary Encyclopedia», vol. 1.6.1, Aprile 2021 [<https://www.literaryencyclopedia.com/php/speople.php?rec=true&UID=14624>] (ultimo accesso in data 6 aprile 2021).

TADDEO Raffaele, *Letteratura nascente*, Raccolto Edizioni, Milano 2019, pp. 235-241.