

1

INTRODUZIONE AGLI STUDI POSTCOLONIALI

1.1

Premessa

Questa breve introduzione agli aspetti principali degli studi postcoloniali è stata pensata come primo capitolo di questo elaborato finale per cercare di contestualizzare, in primo luogo, l'impostazione critica che si andrà utilizzando nell'analisi di *Timira*¹. Si presenteranno brevemente, quindi, le tematiche, i protagonisti e le teorie fondamentali i cui oggetti di studio sono, in maniera semplificata ma non errata, "i risultati del confronto tra culture in relazione di subordinazione, nei nuovi contesti determinati dalle lotte di liberazione nazionale"², soffermandosi in particolare sugli aspetti più utili all'analisi del romanzo.

Va precisato che l'utilizzo di un'impostazione critica di tipo postcoloniale non è stata una scelta a priori, presa nell'ottica di voler utilizzare una serie di strumenti per analizzare *un* testo narrativo, ma è stata suggerita dalla lettura del romanzo stesso; la storia narrata, grazie soprattutto al valore complessivamente documentario e testimoniale della vita di Isabella Marincola, il suo processo di gestazione e, infine, il carattere specifico di quello che si è soliti chiamare 'autore' potevano essere visti da questo punto di vista peculiare in maniera quantomeno fertile per comprendere più approfonditamente il testo e esplicitare, con esempi, alcuni temi peculiari dell'elaborazione storica del nostro presente, tra cui la rimozione del nostro passato coloniale e dei suoi sopravvissuti. L'analisi non sarà quindi improntata nel tentativo di inclusione del romanzo di Wu Ming 2 e Antar Mohamed all'interno di un 'canone postcoloniale' con delle caratteristiche prefigurate, ma sarà bensì il campo di studi stesso, attraverso il confronto serrato con il testo narrativo su alcune questioni legate all'identità, l'elaborazione della storia e della memoria coloniale

¹ Wu Ming 2 e Mohamed A., *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi 2012.

² Elio Di Piazza, "Studi (post) coloniali", in Cometa M., *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004, pp. 417-424.

attraverso la narrazione biografica, a poter essere messo in discussione o supportato con ulteriori esempi.

Dopotutto, è proprio del campo di studi in questione quello di potersi avvalere coscientemente di una struttura discorsiva, dove per ‘discorso’ si intende quello descritto da Michel Foucault come un “ insieme di enunciati che costruisce un oggetto (una disciplina, un fenomeno, un sapere, una categoria sociale), che non è preesistente al discorso stesso ma viene da esso delimitato e identificato”.³

Potremmo dire, prendendo in prestito una metafora dal campo linguistico, che alcuni meccanismi di formazione del campo di studi postcoloniale hanno seguito evoluzioni simili a quelli che portano all’imporsi di una parola all’interno dell’uso dei parlanti di una certa lingua; se infatti consideriamo la prima attestazione di un lemma all’interno di un dizionario dell’uso, bisogna sempre pensare che questo abbia avuto tempo di sedimentarsi all’interno della lingua prima di essere riconosciuto ufficialmente. L’esempio del lemma c’è utile per sottolineare, in primo luogo, la mancanza di una genesi ufficiale e stimabile di questo campo di discipline – aldilà, appunto, di un’attestazione del termine ‘postcoloniale’ registrato per la prima volta dall’Oxford Dictionary il 12 dicembre del 1959⁴.

In secondo luogo, la metafora aiuta a comprendere come l’attestazione di questo termine sia stata supportata da un connubio di diversi significati sotto una stessa forma, per il quale discipline e punti di vista diversi su un oggetto di analisi comune hanno intessuto tra di loro scambi proficui anche arrivando a conclusioni differenti, come diverse sono le definizioni di una stessa parola che si possono trovare su un dizionario. Questa integrazione di saperi è stata voluta da una parte dallo sforzo accademico che cercava di trovare un’integrazione tra le diverse discipline umanistiche, in particolare in una “prospettiva

³ Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali. Un’introduzione*, Le Lettere, Firenze 2010, p.16.

⁴ Dato citato alla nota 2 di Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 9.

soggettivistica aperta dal decostruzionismo”⁵, che aveva quindi a che fare con la crisi dello statuto di oggettività che lo strutturalismo aveva incarnato; dall’altra, fondamentale è l’apporto dell’attivismo politico e artistico dei soggetti che maggiormente vivono situazioni di marginalità dovute alle dinamiche storiche del colonialismo e delle sue mutazioni, sia attraverso opere di natura puramente finzionale che attraverso una produzione saggistica.

Come vedremo nei prossimi paragrafi, una consistente parte dei teorici, degli studiosi e degli scrittori che hanno contribuito allo sviluppo di questo campo di studi, anche se lavorando molte volte all’interno di università principalmente anglofone o comunque risiedendo per diversi motivi fuori dal loro paese natale, fanno parte, attraverso la loro storia personale, di coloro che hanno dovuto “fare i conti con le conseguenze storiche del colonialismo, fenomeno epocale che ha portato nel corso dei due secoli passati più dell’80% del pianeta sotto il dominio delle principali nazioni europee in nome di una pretesa missione civilizzatrice”.⁶ Risulta perciò difficile e poco utile, a volte, separare la loro esperienza personale di vita dalla loro produzione teorica, e allo stesso tempo è impossibile non prendere in considerazione questo legame, dal momento che proprio una consapevole visione prospettica e non oggettivante è alla base della critica che questi studiosi e scrittori portano per un “rinnovamento dei canoni letterari mediante una messa in questione dei criteri eurocentrici troppo a lungo dominanti sul piano mondiale”⁷.

Quanto all’utilizzo del termine ‘studi’, esso permette di “non prendere posizione a priori in un contenzioso che vede alcuni studiosi più propensi a interrogarsi sugli aspetti culturali (e in particolar modo letterari) del postcolonialismo, e altri più orientati agli aspetti materiali, politici ed economici”⁸. Nelle pagine seguenti si prenderanno in considerazione principalmente gli studi postcoloniali legati in maniera più diretta alla letteratura. Per analizzare *Timira* nei suoi aspetti più vivi

⁵ Elio Di Piazza, “Studi (post) coloniali”, cit., p.417.

⁶ Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p.7.

⁷ Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Nora Moll, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Mondadori, Milano 2010, p.122.

⁸ *Ivi*, p. 9.

dell'intreccio tra la storia personale di una donna e la Storia del suo paese, sarà una breve premessa teorica e metodologica e un capitolo dedicato agli eventi storici che hanno influito direttamente o per vie traverse sulla trama del romanzo.

1.2

Un termine postumo

Prima di iniziare a delineare le linee principali degli studi postcoloniali considerati nella loro complessità – ovvero lasciando la descrizione delle specificità italiane ad un momento successivo e inserendole ora in un contesto più ampio – è necessario definire, in primo luogo, cosa si intende con il prefisso 'post'.

Questo potrebbe essere considerato solo come un termine cronologico, che inserisce l'oggetto di studi all'interno degli eventi che, principalmente dal secondo dopoguerra, hanno interessato i processi di decolonizzazione di territori non-europei attraverso lotte nazionali più o meno violente. Riconosciuto che "l'evento che nella sua pluralità ha dato il via alla complessa situazione storica e epistemica che diciamo postcoloniale, almeno nella sua prima fase, è stato la decolonizzazione [del cosiddetto Terzo mondo]"⁹, iniziata simbolicamente con l'indipendenza dell'India nel 1947¹⁰, questa definizione cronologica non può essere considerata esaustiva, e potrebbe risultare addirittura ambigua. Il termine 'postcoloniale' in questione non deve essere considerato come un "avvenuto superamento del colonialismo, ma vuole al contrario segnalare come tutto il mondo del nuovo millennio (secondo un calendario per l'appunto imposto dall'Europa al resto del mondo) sia ancora fortemente influenzato da fenomeni politici, sociali, economici e culturali catalizzati dal colonialismo stesso"¹¹: il termine diventa postumo, quindi, nella

⁹ Anna Maria Cimitile, "Attraversamenti": il linguaggio della teoria postcoloniale, in Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *op. cit.*, p. 38.

¹⁰ *Ibid.* nota 2.

¹¹ Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit. , p. 8.

misura in cui identifica i fenomeni che hanno origine da un passato coloniale i cui effetti sono riscontrabili oggi in nuove forme di colonialismo o dal riaffiorare di conflitti mai totalmente affrontati né superati, attraverso un atto di riconoscimento che come le ‘civiltà colonizzate’ sono state strutturalmente modificate o addirittura distrutte dalla ‘civiltà occidentale’ o “euronordamericana”, quest’ultima è “inestricabilmente tessuta [...]insieme con i mondi che essa ha distrutto e dominato”.¹²

Proprio per rendere meno fraintendibile il campo d’azione di questi studi, un critico come Lyotard, colui che ha dato una prima definizione di ‘postmoderno’ nel suo celeberrimo *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979), ha sostenuto addirittura che “non essendo ancora tramontato il colonialismo, non ha alcun senso parlare di post colonialismo (da qui la decisione [di poter mettere]tra parentesi il prefisso post-)”¹³. Aldilà del dibattito sul nome, preme sottolineare preliminarmente come la posterità non indichi una modalità di studi che prende come proprio limite il superamento storico del colonialismo, ma ritiene proprio le continue influenze di questo passato inscindibili dagli eventi storici presenti e dalla produzione artistica dei soggetti coinvolti, che abbiano un passato “da colonizzatori” o “da colonizzati”.

Per contestualizzare, infine, il termine, andrebbe ricordato che la specificità del contesto postcoloniale inglese, da cui esso è nato, permetteva di identificare un passaggio ben preciso tra un periodo coloniale e uno che nasceva dalle istanze di indipendenza delle ex colonie, e che l’educazione linguistica data ai colonizzati – nella maggior parte dei casi alle élite locali in specifici istituti – non può essere considerata come prerogativa di ogni contesto postcoloniale, così come inascoltata può rimanere la spinta polemica da parte del “Centro” colonizzatore.¹⁴

¹² Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Nora Moll, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, cit., p. 11.

¹³ Elio Di Piazza, “Studi (post) coloniali”, cit., p. 422. Nel saggio Di Piazza decide per la dizione “(post-) coloniale”.

¹⁴ Rimando al sottocapitolo specifico sul caso postcoloniale italiano per una più precisa spiegazione di queste differenze.

Il discorso postcoloniale, benché omogeneo nella sua struttura, non deve tralasciare le specifiche caratteristiche di ogni contesto analizzato: come “non si può negare che [i metodi d’analisi del discorso postcoloniale] siano nati in particolari circostanze nell’accademia anglofona [... così] non si propone di applicarli pedissequamente ad altri ambiti, quanto piuttosto di misurarne l’utilità euristica in ciascun contesto”.¹⁵

Il postcolonialismo va quindi inteso, prima di ogni sua descrizione, come uno “*stile di ragionamento*”¹⁶, e non “come un canone (la somma dei testi postcoloniali) o come una definizione cronologica (il periodo successivo al colonialismo)”¹⁷, i cui presupposti teorici andremo ora ad elencare brevemente.

1.3

L’origine del discorso postcoloniale e la sua evoluzione

Gli studi postcoloniali sono un “*bricolage* interdisciplinare”¹⁸ sviluppatosi negli ultimi quarant’anni e nato “in prima battuta nei paesi di lingua inglese [...] (spesso [...] attraverso i dipartimenti universitari di letteratura inglese) [...] avendo come principale veicolo di comunicazione la lingua stessa dell’Impero britannico”.¹⁹ I motivi che hanno portato alla genesi iniziale in questo preciso contesto sono stati legati principalmente all’educazione in lingua inglese delle élite locali delle colonie anglosassoni²⁰ e alla migrazione, dal 1951 fino al 1981, di circa 1,5 milioni di cittadini dell’ex colonie verso il Regno Unito a seguito

¹⁵ Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 13.

¹⁶ David Scott, *The Social Construction of Postcolonial Studies*, cit. alla nota 3 di Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 9 (in corsivo nel testo).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 8.

¹⁹ *Ivi*, p. 12.

²⁰ *Ibid.*

dell'indipendenza di quest'ultime.²¹ Questi diversi fattori hanno portato alla nascita di una produzione letteraria in lingua inglese proveniente dalle ex colonie e di un movimento di studiosi provenienti da questi paesi verso istituti universitari americani e inglesi.

Ciò è provato anche dal tentativo di individuare uno sviluppo nel pensiero postcoloniale dalle sue prime attestazioni ad oggi.²² Infatti possono essere individuati principalmente tre filoni di ricerca, i cui teorici sono un esempio concreto di questo movimento di persone e impostazioni critiche, filosofiche e in ultima istanza politiche da e verso le vecchie colonie.

Il più longevo è quello inaugurato da *Orientalism*²³ (1978) di Edward Said, dove lo studioso palestinese di letteratura inglese, naturalizzato americano, definisce per la prima volta una critica all'eurocentrismo legandola al processo di creazione di un immaginario orientale stereotipato all'interno della cultura occidentale, soffermandosi in particolare sull'immagine creata del 'Medio Oriente'. Importante è sottolineare come l'approccio di Said a questo tipo di ricerca su ciò che è ancora oggi "un'istituzione dell'immaginario e una moda dei saperi"²⁴, ovvero 'l'orientalismo' occidentale, prende in considerazione non solo prodotti di finzione letteraria, ma anche la "storiografia, la filologia, la politica, il giornalismo, la memorialistica", e quindi "supera il confine tradizionale tra finzione e non finzione, ponendo inoltre in stretta e simbiotica relazione gli sforzi creativi e scientifici degli autori europei".²⁵ Questo approccio è influenzato dal concetto di 'discorso' descritto da Foucault²⁶, che segnala "il fertile incontro tra

²¹ Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity. The Colonial Past in Contemporary Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2012, p. 6.

²² Elio Di Piazza, "Studi (post) coloniali", cit., p. 417. Utilizziamo la schematizzazione di Di Piazza per rendere più visualizzabile l'evoluzione del campo di studi che in queste poche pagine potrebbe risultare solo confusionario, ben consapevoli di star utilizzando una forzatura che non rende esplicitamente la permeabilità tra le varie impostazioni che andiamo ad elencare.

²³ Pubblicato in Italia la prima volta nel 1991.

²⁴ Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Nora Moll, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, cit., p. 47.

²⁵ Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 15.

²⁶ Vedi nota 3 p. 2.

studi postcoloniali e il pensiero critico postmoderno e poststrutturalista, forgiatosi soprattutto nelle università inglesi e statunitensi sotto l'influenza della filosofia francese contemporanea".²⁷ Altro tratto fondamentale del pensiero di Said, espresso in *Culture and Imperialism* (1993), è il rapporto tra letterature nazionali e giustificazione imperialistica del "fardello dell'uomo bianco" di dover imporre nei contesti colonizzati la propria universale missione civilizzatrice, unica capace di "educare" popolazioni essenzialmente, come nell'omonima poesia di Kipling, "mezzo demoni e mezzo bambini".²⁸ Sottolineando che dal XIX secolo "[...] imperialism and the novel were mutually reinforcing [each other]"²⁹, questo assunto ha supportato una ricerca critica che mette in relazione politiche coloniali e produzione letteraria dei diversi paesi, influenzando inoltre gli stessi scrittori postcoloniali nel loro lavoro creativo, così da creare " [...]un rapporto che non è esagerato definire simbiotico tra letteratura e critica"³⁰, e che è una delle caratteristiche principali di questo campo di studi.

In secondo luogo il pensiero decostruzionista, influenzato da Jacques Derrida della filosofa di origini bengalesi Gayatri C. Spivak, in particolare in *The Post-colonial critic* (1990), si focalizza sull'analisi dell'intreccio tra le categorie di 'razza' e 'genere' nei soggetti postcoloniali, e sulle problematiche che questo provoca nella autorappresentazione dei soggetti stessi. In particolare, la prospettiva assunta dalla teorica è quella di poter innestare sul discorso postcoloniale le istanze del femminismo, due approcci capaci insieme di "interrompere il discorso unitario dell'umanesimo eurocentrico"³¹ di stampo patriarcale. L'attenzione critica però è andata anche nella direzione di sovvertire un'idea di "sorellanza naturale", ovvero della possibilità da parte delle teorie

²⁷ Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 16.

²⁸ Joseph Rudyard Kipling, *Il fardello dell'uomo bianco* (tit. or. *The White Man's Burden*) in *Poesie*, Mursia, Milano 1987, p. 126.

²⁹ Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 10.

³⁰ Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, p. 9.

³¹ Liliana Ellena, 'White Women Listen!' *La linea di genere negli studi postcoloniali*, in Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, p. 126.

femministe occidentali di poter parlare, secondo pregiudizi essenzialisti, anche a nome di donne di contesti colonizzati. Questo presupposto universalista ostacolerebbe così “l’irruzione di nuovi soggetti femministi”, dal momento che come per il discorso orientalista, anche “la logica storicistica attraverso cui la sovranità del soggetto europeo si è definita attraverso una contrapposizione con il non-moderno [...] non è estranea alle categorie di emancipazione, autodeterminazione, autocoscienza che hanno accompagnato l’emergere di una soggettività femminista sia sul piano politico sia su quello epistemologico”.³² La Spivak ha contribuito, quindi, a sottolineare l’aspetto endogeno del discorso imperialista rispetto a quello patriarcale, evidenziando lo stato di ‘doppio soggiogamento’ inflitto ai soggetti femminili nei contesti postcoloniali, vittime di un “prodotto retorico degli assiomi imperialistici che attengono in particolare alle questioni di razza e di genere”.³³

Infine, la psicologia di Jacques Lacan è alla base della terza direzione presa dagli studi postcoloniali negli ultimi anni grazie al lavoro di Homi K. Bhabha, professore ad Harvard di origine indiana, autore dell’importante studio *The Location of Culture* (1994), che pone una particolare attenzione alla ‘ibridazione’ culturale e psicologica che i rapporti tra soggetti colonizzati e colonizzatori comportano. Un esempio su tutti è quello del concetto di ‘mimetismo’ del colonizzato nei confronti della cultura del colonizzatore, che stimola in quest’ultimo un sentimento di “somiglianza e minaccia”³⁴. I soggetti colonizzati, rimanendo alla vista del colonizzatore che ne ha osservato il processo di omologazione ai propri costumi e alla propria cultura un elemento estraneo e perturbante, vengono definiti come ‘*mimic men*’³⁵, ovvero “[...] lo spazio intermedio tra due soggettività culturalmente diverse”; questa “parzialità” d’identità diventa, indipendentemente dalla volontà del soggetto dominante, una

³² *Ibid.*

³³ Elio Di Piazza, “Studi (post) coloniali”, cit., p. 417.

³⁴ Anna Maria Cimitile, “Attraversamenti”: *il linguaggio della teoria postcoloniale* in Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 51.

³⁵ *The Mimic Men* è anche il titolo di un romanzo dello scrittore trinidadiano naturalizzato inglese V. S. Naipaul, premio Nobel nel 2001.

minaccia al discorso coloniale stesso, e “il mimetismo coloniale, proprio nel suo essere ripetizione *quasi* identica diventa forza sovversiva e sovvertitrice del colonialismo”.³⁶ Da qui la teorizzazione di un ‘terzo spazio’, cioè la natura essenzialmente ‘interstiziale’ della cultura coloniale, dove questa “[...]si genera nella *prossimità* con l’altro: la cultura del colonizzatore pensa se stessa come omogenea e integra, ma è necessariamente già ‘contaminata’ [...] e lo stesso vale per la cultura colonizzata”.³⁷ L’approccio di Bhabha ha aiutato, in campo letterario, ad osservare meglio quei processi di ibridazione che hanno portato alla creazione di una specificità postcoloniale che non ha investito solo la letteratura prodotta da soggettività colonizzate, ma si è allargata anche all’analisi della letteratura coloniale e postcoloniale prodotta al ‘centro’ degli ex imperi.

È grazie all’impegno di questi due studiosi nell’elaborazione di un linguaggio accademico esclusivo degli studi postcoloniali che si è cominciato a parlare di una “*teoria* postcoloniale”³⁸, il cui debito con la filosofia e la psicologia europea e la maggiore attenzione “alla testualità a dispetto della materialità dei rapporti tra colonizzati e colonizzatori”³⁹ non è rimasto indenne da critiche. Molti sono stati coloro che dall’interno degli stessi studi hanno sottolineato ad esempio, che “l’uso di teorie ‘metropolitane’ da parte di critici provenienti dalle ex colonie equivale infatti ad accettare un’ulteriore forma di colonizzazione da parte del centro”.⁴⁰ Senza voler approfondire questo aspetto, rimane comunque importante sottolineare che, come non è possibile che l’intreccio tra militanza e ricerca all’interno di questi studi “vada inteso come una compatta ideologia quanto piuttosto come una costellazione di dibattiti e concetti”⁴¹, così la

³⁶ Anna Maria Cimitile, “*Attraversamenti*”: *il linguaggio della teoria postcoloniale* in Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 52.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 24.

³⁹ *Ivi* p. 25.

⁴⁰ Anna Maria Cimitile, “*Attraversamenti*”: *il linguaggio della teoria postcoloniale* in Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 45.

⁴¹ Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 12.

posizione da cui, studioso o militante o entrambi, si parla, e anche le influenze teoriche recepite da un soggetto non sono percepite come qualcosa di oggettivo e pacificato. Proprio il sottile confine che c'è tra "la questione della posizionalità del soggetto [ovvero la consapevolezza dell'influenza che l'educazione, il contesto sociale e la provenienza hanno nelle idee e nelle espressioni di un soggetto determinato] [...] e la cosiddetta *identity politics*, l'argomentazione che lega l'accesso alla verità a una precisa identità culturale o addirittura etnica (solo un indiano può capire gli indiani, e così via)"⁴² rimane il fattore su cui si continua a discutere in ambito teorico, e su cui si basa di fatto uno degli aspetti peculiari nell'analisi letteraria.

Possiamo quindi vedere principalmente le tre fasi "storicista, decostruzionista e psicoanalitica, [che] pur convergendo sull'oggetto dell'investigazione, si diversifica *no* al momento [...] della valutazione delle funzioni soggettive che qualificano la relazione coloniale"⁴³, cioè a seconda dei termini che intendono evidenziare con i loro mezzi critici. Le influenze però, come abbiamo già detto nella premessa, possono essere individuate anche in pensatori precedenti alla decolonizzazione in quanto processo storico legato principalmente al secondo dopoguerra. Vale la pena, però, menzionare *in primis* Frantz Fanon, filosofo e psichiatra martinicano che lavorò in Algeria e che per primo, con i suoi scritti *Peau noire, masques blancs* (1952) e *Les Damnés de la Terre* (1961) evidenziò gli effetti psicologici che la colonizzazione francese ebbe sulla popolazione algerina e indicò, utilizzando un'impostazione di analisi di tipo marxista che gli valse l'interessamento di Jean Paul Sartre, "i potenziali pericoli nel passaggio del potere dai governi coloniali alle élite locali", incapaci di affrontare il rischio di regionalismi legati al processo di creazione di nuove "unità nazionali", a meno che queste inevitabili istanze nel mondo postcoloniale non fossero improntate ad opporsi al nazionalismo borghese e occidentale, e condotte verso una forma

⁴² *Ivi* p. 18.

⁴³ Elio Di Piazza, "Studi (post) coloniali", cit., p. 418.

antimperialista e allo stesso tempo internazionalista di coscienza nazionale.⁴⁴ In maniera più generale, oltre ai già citati pensatori poststrutturalisti, un'influenza sugli studi postcoloniali è stata individuata anche, retroattivamente, nella 'filosofia del luogo' di Martin Heidegger, nelle riflessioni sulle relazioni tra totalitarismi europei e colonialismo di Hannah Arendt e nelle considerazioni di Antonio Gramsci sulle culture subalterne; ma forse l'influenza più interessante per il nostro approccio è quella riscontrata nella figura paradigmatica dell'intellettuale che ritrova una diversità sociale all'interno del suo stesso paese, come è il caso della cultura contadina arcaica ritratta in *Cristo si è fermato ad Eboli* (1945) di Carlo Levi.⁴⁵ Proprio la letteratura, infatti, è tra le prime forme espressive a percepire e descrivere i rapporti e le mutazioni di questi tra le diverse culture createsi in seguito a colonizzazioni più o meno latenti, come nel caso del 'Mezzogiorno' italiano e dei contadini di Gagliano nel romanzo dell'autore. La letteratura è rimasta un campo d'indagine tra i più importanti se non il più fecondo degli studi postcoloniali per questa sua capacità di anticipare attraverso la narrazione altri strumenti d'analisi come la storiografia e la sociologia.

Ad oggi, prendendo come esempio solo il contesto letterario inglese, la letteratura proveniente dalle ex colonie è stata ufficialmente riconosciuta per il suo valore artistico anche al di fuori dell'area d'influenza della cosiddetta 'Madre Patria'. A partire dal 1973, con il premio Nobel conferito all'australiano Patrick White, la lista del premio letterario più importante al mondo si è arricchita con i nomi del nigeriano Wole Soyinka nel 1986, della sudafricana Nadine Gordimer nel 1991, del santaluciano Derek Walcott nel 1992, del nord-irlandese Seamus Heaney nel 1995, del trinidadiano V. S. Naipaul nel 2001, del sudafricano J.M. Coetzee nel 2003 e, ultima, la scrittrice zimbabwiana di origine inglese Doris Lessing nel 2007. Già precedentemente altri scrittori come Chinua Achebe con *Things Fall Apart* (1958), prima opera di un autore africano ad avere un riscontro internazionale, o Albert Camus in Francia e il già citato Fanon erano

⁴⁴ Annalisa Oboe, *In costruzione: nazionalismi e nazioni* postcoloniali, in Shaul Bassi e Andrea Sirotti, *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 65.

⁴⁵ Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 24.

riusciti a ricevere un'attenzione da parte delle nazioni che avevano colonizzato o che colonizzavano ancora il loro paese di origine. Ma per il riconoscimento di queste letterature come qualcosa di diverso e più ricco di “ testi letterari sparsi e più o meno preziosi o appartenenti a letterature esotiche o minori”⁴⁶ si è dovuti passare attraverso delle fasi che hanno influenzato radicalmente le tematiche e le strategie narrative che pretendevano di dialogare con il supposto ‘Centro’, anche in maniera polemica, per iscriversi in un sistema globale che andasse a modificare lo spazio stesso del canone letterario occidentale.

Per prima cosa va sottolineato, appunto, che questo allargamento di orizzonte è stato possibile solo quando “i popoli sottomessi e offesi dagli europei hanno cominciato a leggere e a scrivere”⁴⁷, mettendo in discussione la sacralità della storia letteraria europea e nordamericana. L'innescò di questo processo va ricondotto al processo di decolonizzazione, che ha portato il concetto di ‘letteratura mondiale’ o *Weltliteratur*, con le basi nel pensiero europeo di due “giganti umanisti come Erasmo e Goethe”, a mutare in modo tale da “superare le prospettive eurocentriche”.⁴⁸ Questa decentralizzazione è stata possibile solo nel dopoguerra grazie ad “un'industria e un mercato [...] nella cui congiunzione, appunto, la mondialità si è compiuta”: la globalizzazione e, dunque, l'industria culturale, hanno dato la spinta iniziale a quel processo che la “grande tradizione tardo-borghese europea [...] non era stata capace di pensare alla metà del Novecento”⁴⁹, facendo riferimento, ad esempio, al saggio di Auerbach *Philologie der Weltliteratur* (1952). Gli studi postcoloniali hanno portato alla trasformazione della comparatistica solo nel momento in cui quelle che erano considerate delle letterature minori o esotiche, nonostante la lingua che utilizzassero fosse quella della nazione di cui erano colonia, sono state riconosciute come parte di una medesimo insieme con le tradizioni letterarie europee. Un punto d'arrivo importante nell'ambito inglese ma anche a livello più

⁴⁶ Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Nora Moll, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, cit., p. 16.

⁴⁷ *Ivi* p. 45.

⁴⁸ *Ivi* p.117.

⁴⁹ *Ivi* p. 5.

generale, fu il 1989, stesso anno in cui Salman Rushdie veniva condannato a morte dal regime iraniano per i suoi *Satanic Verses*, con la pubblicazione di *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* degli australiani Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, a conclusione del percorso iniziato con la prima conferenza sulla letteratura del Commonwealth tenutasi nel 1964 a Leeds.⁵⁰ Proprio la definizione di 'letteratura del Commonwealth' sarà poi criticata come definizione da Rushdie in un saggio contenuto nella raccolta *Imaginary Homelands* (1992) intitolato " 'Commonwealth Literature' Does Not Exist" per la marginalizzazione degli autori in lingua inglese che essa sottintendeva, dal momento che la provenienza dalle ex-colonie da parte degli scrittori presi in considerazione li relegava ad una marginalità rispetto alla produzione della 'Madrepatria', e in secondo luogo perché non contemplava le diverse specificità di ogni contesto da cui queste provenivano. La letteratura postcoloniale, invece, in *The Empire Writes Back*, veniva definita per la prima volta come "una conquista della lingua del centro e un suo adattamento al discorso della singola area coloniale".⁵¹

Quello su cui Rushdie punta il dito, cioè la marginalità geografica degli autori rispetto ad un centro irradiatore di una lingua e di una tradizione, è ciò che fonda strutturalmente le letterature postcoloniali e che rende possibile individuare, seppur con una semplificazione, almeno due peculiarità, che vadano aldilà delle differenze tra i vari contesti degli autori presi in considerazione.

Da una parte, come per quanto detto sugli studiosi e sui teorici già menzionati, vale il discorso di un "autobiografismo [... che] esprime la necessità di relativizzare la posizione da cui si parla",⁵² con spesse volte la volontà di "rendere testimonianza diretta delle guerre e delle lotte politiche e sociali per i diritti umani che si consumano in uno scenario postcoloniale [e] che in più di un

⁵⁰ Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 23. Il titolo del libro era ripreso da un articolo dello stesso Rushdie pubblicato il 3 luglio del 1982 sul *Times* londinese, e intitolato 'The Empire writes back with a Vengeance'.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 17.

caso non portano alle agognate pace e libertà ma a prolungati conflitti”.⁵³ Dal punto di vista contenutistico, quindi, la letteratura postcoloniale si contraddistingue spesso per una trattazione di storie realmente vissute o comunque legate alla vita di chi scrive, dove però l'intento si intreccia con la specifica ricerca di un plurilinguismo che riesca a non rendere univoco un racconto come quello autobiografico. Per questo non è raro trovare all'interno di questi romanzi una frammentazione che, sebbene simile a quella del romanzo postmoderno, non si identifica con una volontà, mutuata dal modernismo, di attestare la fine della narrativa tradizionale, ma identifica questa impostazione caotica come una risorsa per fare fronte alle questioni che la 'posizionalità del soggetto' pone all'autore. La sovrapposizione di testi di vario genere e forma e di diversi punti di vista narrativi diventa quindi uno dei procedimenti di traduzione che utilizzano questi scrittori, la cui identità risulta così ibrida e per questo, usando le parole di Bhabha, 'interstiziale' rispetto alla società verso cui indirizzano i loro testi e a quella a cui la loro storia è legata più o meno indirettamente.

Dall'altra parte abbiamo, invece, un rapporto conflittuale con la tradizione letteraria del paese colonizzatore. Questo scontro con una cultura imposta viene elaborato in diverse fasi: attraverso un passaggio prima verso una fase di *copia* e poi successivamente di *rigetto*, l'acquisizione da parte del soggetto colonizzato della lingua della 'madrepatria' lo porta ad una sorta di 'antropofagia culturale', dove la conoscenza della lingua non diventa uno strumento di dominio come per il soggetto colonizzatore, ma un "atto d'amore tanto necessario quanto irriverente, una forma di resistenza culturale, un modo di liberarsi delle strettoie imposte dall'Occidente, una violazione di codici, ma anche un atto di omaggio".⁵⁴

Questo fenomeno di appropriazione si mette in opera, in molti casi, con un processo di rivisitazione dei grandi testi occidentali "sotto forma di riscritture, *pastiche*, speculazioni sui destini di personaggi minori di opere canoniche,

⁵³ Ivi p. 22.

⁵⁴ Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma 2000, p. 50.

divagazioni narrative *a latere* della trama principale ecc.”⁵⁵Se una riscrittura implica una lettura ragionata del testo, questa deve essere, nella definizione che ne dà Edward Said in *Culture and Imperialism*, una ‘lettura contrappuntistica’, dove si “tenga conto, cioè, di quanto l’opera non esprime apertamente, [...] lascia intuire tra le pieghe del discorso o nello stesso soggetto, in termini di consenso all’ideologia coloniale imperante”⁵⁶. Da questo presupposto si può trovare anche la differenza di prospettiva che separa lo ‘sguardo’ postcoloniale nella pratica di riscrittura da quello che spesso gli è stato assimilato, cioè il postmodernismo nordamericano e europeo; infatti, benché uniti almeno nell’approccio iniziale ai classici, il primo caso vede nella rilettura critica di un testo la sua messa in discussione e la sua “contaminazione”⁵⁷ con nuove prospettive interpretative capaci di rivitalizzare il testo desacralizzandone la presunta portata universale, al fine di intessere con il lettore e con l’opera un rapporto proficuo, teso a “trasmettere ad altri la propria storia, contagiando di sé gli altri, vivendo in loro”;⁵⁸ il secondo, che “definisce piuttosto una situazione cronologica rispetto al modernismo, che non una netta contrapposizione [a questo]”⁵⁹ come invece il discorso postcoloniale con il colonialismo, rilegge i testi classici per trarne elementi da accumulare e omogeneizzare, così da dimostrare la fine di ogni tipo di narrazione che possa pretendere di essere incontestabile, negando il carattere di veridicità della finzione letteraria e definendo un rapporto intenzionalmente metaletterario e cerebrale con l’opera canonica, e che quindi non ha nulla della “prospettiva collettiva del postcoloniale”.⁶⁰

L’approccio a questa pratica di *writing back* è indirizzata in particolar modo verso la forma-romanzo: questo genere, infatti, oltre a “magnificare

⁵⁵ Silvia Albertazzi, *Abbecedario postcoloniale. Dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Quodlibet, Macerata 2001, p. 120.

⁵⁶ *Ivi* p. 25.

⁵⁷ *Ivi* p. 121.

⁵⁸ *Ivi* p. 122.

⁵⁹ *Ivi* p. 115.

⁶⁰ Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell’altro*, cit., p. 153.

l'opposizione dicotomica tra il centro e le periferie celebrando la grandezza e la superiorità della civiltà occidentale” del progresso e della città, si è sviluppato in concomitanza “con il progetto europeo di espansione coloniale [... affermandosi definitivamente] con la costituzione dei moderni Stati-nazione [e] fungendo da potente strumento di identificazione collettiva”.⁶¹ Gli esempi di riscrittura possono alternarsi su una maggiore e minore esplicitazione del riferimento classico: se da una parte *Thing Fall Apart* di Chinua Achebe è una risposta indiretta al razzismo latente che l'autore ritrova nella rappresentazione di un'Africa barbara e indescrivibile di *Heart of Darkness* (1899) di Joseph Conrad, oppure *Midnight's Children* di Rushdie utilizza la parodia del romanzo realista del *Tristram Shandy* (1759) di Laurence Sterne unendola e contaminandola ai testi sacri indiani e al modello del racconto a capestro delle *Mille e una notte*, *Foe* di J.M. Coetzee – di cui parleremo più dettagliatamente nell'ultima parte del capitolo – utilizza il *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe in maniera più esplicita, citando i nomi dei personaggi salvo poi rimaneggiare la storia radicalmente e inserire personaggi da un'altra opera dell'autore, *Lady Roxanna* (1724).

Anche se il romanzo è il bersaglio e lo strumento preferito delle riscritture postcoloniali, vale la pena ricordare che, allo stesso tempo, il modello letterario del rapporto di imposta sudditanza tra colonizzato e colonizzatore viene ripreso da un testo teatrale, ovvero dallo scontro tra Calibano e Prospero nella *Tempesta* di Shakespeare. Il figlio della strega Sicorace, selvaggio il cui stesso nome sembra essere un anagramma di 'Caribbean' e 'cannibal', incarna, con il duca di Milano, la “relazione prototipica tra colonizzatore e colonizzato”⁶² e la strategia linguistica e narrativa adottata da molti scrittori postcoloniali. L'apprendimento forzato della lingua di Prospero, infatti, permette al secondo di poterla utilizzare solo per maledire e infettare il padrone che lo accusa, senza presunzione di innocenza da parte del 'nativo', di aver tentato di sedurre la figlia. La contaminazione che Calibano minaccia è stata riutilizzata proprio per

⁶¹ Ivi p. 184.

⁶² Maria Renata Dolce, “Con-Test/azioni postcoloniali”: il dialogo con il canone e la riscrittura dei grandi classici, in Shaul Bassi e Andrea Sirotti, *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 184.

simbolizzare quel tipo di approccio al canone occidentale che scrittori postcoloniali in lingua inglese hanno sostenuto, senza contare quanto il dialogo con il più classico e canonico degli autori inglesi abbia dato al *writing back* una maggiore capacità polemica.

Tra le numerose riscritture “in particolare da scrittori africani e caraibici nella fase di riscatto dell’indipendenza nazionale, tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso”⁶³ si ricordano il poema *Une Tempête* (1969) dello scrittore martinicano e teorico della *négritude* Aimé Césaire e *The Pleasure of Exile* (1960) del *bajan* George Lemming, che ha sottolineato quanto il fascino per l’isola paradisiaca dove approdano Prospero e la figlia Miranda sia influenzato dalle prime notizie provenienti dalle Americhe e dalla gara alla conquista del Nuovo Mondo che in Inghilterra, negli anni in cui il Bardo scriveva l’opera, cominciava a fondare l’immaginario coloniale inglese.

Tutte le opere qui citate mettono in evidenza come il rapporto con il canone occidentale non possa essere considerato solo come una contrapposizione o, al contrario, una semplice copia di modelli imposti dall’influenza della ‘Madre Patria’, ma abbia la sua originalità se messo in collegamento con i suoi intenti di emancipazione. Come si è visto, abbiamo spesso utilizzato quale termine di paragone quello del postmodernismo, per mostrare in comparazione come un approccio alla letteratura che parte da presupposti simili, dovuti alle diverse conseguenze storiche che nel secolo scorso hanno portato il mondo a mutare le sue conformazioni geopolitiche, non debba per forza condurre ad uno stesso esito. Se questo può valere tra due sistemi così permeabili come postmodernismo e postcolonialismo, tutto ciò va a modificare anche le singole specificità culturali delle letterature postcoloniali, di cui prenderemo in esame l’esempio italiano.

1.4

“L’assenza di linearità” del caso italiano

⁶³ *Ibid.*

Per analizzare quelle che sono le specifiche caratteristiche delle dinamiche postcoloniali italiane la ricerca deve essere basata su testi letterari più recenti rispetto a quelli presi in considerazione nelle premesse generali. Il caso della letteratura italiana postcoloniale ha infatti una storia ben più breve di quello degli altri contesti descritti: la specificità che ogni produzione letteraria ha, anche se inquadrata all'interno di un apparato teorico come gli studi postcoloniali, è legata, in questo caso, a contingenze storiche che hanno fatto sì che il passato coloniale dell'Italia cominciasse a riaffiorare più tardi rispetto a quello degli altri imperi. Per questi motivi c'è stato bisogno di riconsiderare le basi teoriche e storiche del discorso postcoloniale per adattare al contesto italiano, e chiedersi anche se effettivamente esisteva un 'discorso italiano postcoloniale', dal momento che le variazioni rispetto alla situazione anglofona e francofona di questo 'stile di ragionamento' potevano rendere forzata o addirittura mistificante un'analisi fatta con strumenti teorici inadatti. La giustificazione storica di una più lenta ricomparsa del passato coloniale nella contemporaneità italiana può essere ricercata nel fatto che "the Italian postcolonial [...] situates itself not in relation to the British and French histories of empire, in which the migratory fluxes were almost exclusively coming from previous colonies, but rather to the post-Cold War reconfiguration of Europe and its emerging postcolonialities."⁶⁴ Questa prospettiva, che attribuisce alla penisola, per la sua posizione geografica, un valore speciale nel nuovo flusso di migrazioni del Mediterraneo, deve però, per comprendere a pieno questo 'ritardo', essere messa anche in relazione con motivi interni alla cultura del paese e alla sua elaborazione del passato, in particolare con la "rimozione e sottostima del colonialismo e imperialismo italiani, associazione diretta e quasi esclusiva del colonialismo al ventennio fascista, sottovalutazione del colonialismo come strumento dell'Unità nazionale".⁶⁵

Partendo da quest'ultimo punto, se tali sono i presupposti da tenere in considerazione per cercare di capire alcuni aspetti di una produzione letteraria

⁶⁴ Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 2.

⁶⁵ Roberto De Robertis (a cura di), *Fuori Centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Aracne, Roma 2010, p.10.

che ha dato i suoi primi frutti negli ultimi vent'anni, vale la pena ricordare come durante tutto i periodi coloniali italiani la letteratura abbia dato un aiuto considerevole, insieme alle riviste illustrate e ai giornali, alla creazione di un mito capace, da una parte, di giustificare ogni atto di aggressione e violenza verso le popolazioni colonizzate e così riunire ideologicamente un paese, dopo pochi anni dalla sua difficile unificazione ancora instabile, attraverso campagne militari che identificassero una 'missione' e un 'destino' nelle terre africane; dall'altra di rispondere alle richieste di una neonata nazione "assetata di informazioni e racconti sulle campagne militari africane".⁶⁶

Un motivazione, quindi, anche di carattere economico, che vedeva nel tema africano un ottimo mercato editoriale sui cui investire.

I due eventi storici che maggiormente fecero breccia nell'immaginario italiano nel periodo coloniale pre-fascista furono le disfatte di Dogali (1887) e di Adua (1896). La prima, subita nei pressi di Massaua dopo che la Conferenza di Berlino (1884 - 1885) aveva dato il via allo *Scramble for Africa*, venne sfruttata dal governo dell'epoca per giustificare sul suolo italiano la repressione di problemi di politica interna precedenti all'inizio dell'avventura coloniale, cioè del cosiddetto "problema del Mezzogiorno", ancora lontano dall'essere assimilato al resto della penisola. Per fare questo si appoggiò un'ideologia frutto di una "mistura di nazionalismo, militarismo e colonialismo"⁶⁷anche verso quello che era il 'fronte interno' che minacciava l'unità nazionale, ancora memore della lotta al brigantaggio e delle violenze subite dall'esercito sabauda, grazie ad una campagna propagandistica che fece individuare nell'Africa la terra promessa da riscattare a favore della classe contadina del Sud. Del senso di riscatto e vendetta che questa prima sconfitta italiana innescò è emblema Ferdinando Martini (1841 - 1928), che " eletto per la prima volta alla Camera dei deputati nel 1876, nelle file dei socialisti liberali [...] fu un convinto oppositore del colonialismo italiano in Africa. Tuttavia, dopo Dogali Martini subì quella che è

⁶⁶ *Ivi* p. 17.

⁶⁷ *Ivi* p. 16. Basti ricordare, come fa l'introduzione di De Robertis, la repressione dei Fasci siciliani nel 1894.

stata definita una ‘conversione’ che lo porterà [...] a divenire nel 1897 [...] governatore dell’Eritrea.”⁶⁸

La battaglia di Adua invece, dove ad avere la meglio sull’esercito italiano furono le truppe abissine del negus Menelik II, ebbe un impatto determinante anche per quello che significò nel resto del mondo. A livello internazionale, grazie anche all’azione politica dell’International African Friends of Abyssinia (AIFA), la vittoria dell’esercito etiopico divenne “il simbolo della resistenza di tutta l’Africa all’imperialismo bianco europeo”⁶⁹, dal momento che, escludendo la sconfitta inglese contro gli Zulu nella battaglia di Isandlawana (1879) che però fu recuperata con altre azioni militari, incarnò “per gli etiopi, per tutti i popoli africani e per i movimenti pan-africanisti della diaspora nera, la possibilità stessa di resistere al colonialismo europeo”,⁷⁰ mentre in Italia fu una sconfitta che fece desistere dall’avventura coloniale per molto tempo.

Tra le opere letterarie più significative basate sull’esperienza del colonialismo è da menzionare in primo luogo *Mal d’Africa. Romanzo Storico* (1935) di Riccardo Bacchelli, il quale fondò il suo testo sugli appunti di Gaetano Casati sulla sua esperienza di esploratore nel continente africano tra il 1869 e 1879, raccolti nel volume *Dieci anni in Ekuatoria e ritorno con Emin Pascià*. La storia coinvolge quindi l’Africa prima della colonizzazione istituita dalla Conferenza di Berlino, e Bacchelli può, in buona fede, definire come ‘anticolonialista’ la sua ricostruzione romanzata delle avventure di questo ‘ultimo pioniere’ di un mondo scomparso, che vengono considerate come preziosa testimonianza “della presunta innocenza dell’Africa primitiva’ prima che venisse distrutta dalle influenze modernizzatrici del colonialismo”⁷¹. Questo tipo di impostazione, però, portava insita in sé una visione che “fondamentalmente annullava la memoria storica del colonialismo in quanto cancellava l’Africa precoloniale come referente

⁶⁸ *Ivi* p. 17.

⁶⁹ *Ivi* p. 14.

⁷⁰ *Ivi* p. 16. Su questo mito di Adua si ricorda il film del 1999 *Adwa - An African Victory* del regista etiopico Haile Gerima.

⁷¹ Cristina Lombardi-Diop, “Malattie e sintomi della storia. Il mal d’Africa di Riccardo Bacchelli” in Roberto Derobertis (a cura di), *Fuori centro*, cit., p. 43.

storico”⁷², lavorando così, retroattivamente, più ad una cancellazione della memoria del colonialismo di fine ‘800 che ad una sua rievocazione storica, dal momento che il ‘continente nero’ veniva considerato come inaccessibile se non attraverso l’attribuzione di senso che un esploratore occidentale come Caselli poteva darne, nell’assioma per cui “comprendere, per l’occidentale, è la parola chiave per giustificare il processo di riduzione dell’Altro a sé”⁷³. In questo modo Caselli viene descritto con le caratteristiche di un eroe solitario testimone di una prima colonizzazione ingenua, “all’italiana”, nelle parole di Bacchelli, e portatore con se di una malattia identificata con la nostalgia per un mondo incorrotto che non esiste più, la cui traccia rimane nell’esploratore causata “dall’intimità che egli ha instaurato con le donne e gli uomini del luogo e dall’incapacità dell’individuo di riadattarsi alla vita superiore della civiltà europea”⁷⁴.

Il tema ‘negativo’ degli effetti del colonialismo sul colonizzatore tornerà solo nel dopoguerra; nel frattempo la letteratura coloniale darà i suoi frutti grazie all’impegno interventista di molti scrittori durante la campagna di Libia nel 1911. Tra questi spiccano per esemplarità in particolare due testi scritti da letterati molto diversi tra loro: da una parte, il discorso interventista *La grande proletaria si è mossa* (1911) del socialista Giovanni Pascoli, dove una retorica esotizzante dipinge la futura colonia secondo il modello della terra promessa e lussureggiante capace di accogliere l’immigrazione contadina del Sud e dare riscatto alla reputazione della nazione italiana; dall’altra, in maniera uguale e contraria, si colloca l’esaltazione estetica della guerra nei reportages poetici di Filippo Tommaso Marinetti, raccolti nella *Battaglia di Tripoli* (1911). Questi due scrittori, le cui idee sulla politica e sulla letteratura erano sostanzialmente diverse, trovavano un terreno comune nel ritenere necessaria la conquista della ‘quarta sponda’ italiana, così dimostrando, da una parte, come fosse “trasversale [la] relazione tra politica, letteratura e colonialismo ad alimentare

⁷² *Ivi* p.44.

⁷³ Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell’altro*, cit., p. 52.

⁷⁴ Cristina Lombardi-Diop, “Malattie e sintomi della storia. Il mal d’Africa di Riccardo Bacchelli” in Roberto Derobertis(a cura di), *Fuori centro*, cit., p. 50.

miti e leggende razzisti ed orientalisti”⁷⁵, e dall’altra, come “il colonialismo e il razzismo non fossero ‘valori’ esclusivi dell’ideologia fascista, ma erano parte di quell’eredità che il fascismo raccolse dall’Italia post-risorgimentale e che rielaborò negli anni Trenta”⁷⁶. Rimane il fatto che una piena comprensione della possibilità che le espressioni artistiche potevano avere nell’indirizzare il consenso a favore di un’avventura coloniale a cui l’Italia aveva partecipato, già dall’inizio, “[senza] alcun reale bisogno [se non per una] questione di prestigio [fondata] sui miti della romanità [e] sull’esigenza di dare sfogo alla spinta demografica”⁷⁷, si ottenne solo con l’avvento del Fascismo e con l’organizzazione del suo apparato propagandistico.

La relazione, infatti, tra colonialismo di epoca fascista e letteratura italiana fu indirizzata direttamente dal regime per riuscire a “colmare il divario che si era creato nel corso del tempo in Italia tra la politica di espansione coloniale e l’espressione artistica che, secondo i dettami della propaganda fascista, doveva accompagnarla”⁷⁸; a questo proposito, ad esempio, vennero organizzati un referendum sulla letteratura coloniale pubblicato sulla rivista *L’azione coloniale* che coinvolse scrittori “maggiori” come Bontempelli e Marinetti, e, nel 1925, indetto dal Ministro delle Colonie Luigi Federzoni, un concorso letterario con tema il colonialismo, vinto da Mario Dei Gaslini con *Piccolo amore beduino* (1926). La propaganda fascista rafforzò, tra le altre cose che evidenzia quest’ultimo romanzo, lo stretto legame tra discorso coloniale e “le relazioni di genere e il corpo delle donne [intesi] come ‘territori’ strategici per il mantenimento dello *status quo* sia nelle colonie sia nella realtà metropolitana”⁷⁹. Una dinamica che appartiene in generale a tutti i discorsi coloniali, la quale si era già manifestata nella letteratura italiana nel programmatico ‘disprezzo della donna’ che declama il già citato Marinetti nel

⁷⁵ Roberto Derobertis, *Fuori centro*, cit., p. 18.

⁷⁶ *Ivi* p. 19.

⁷⁷ Angelo Del Boca, *Italiani, brava gente?*, Neri Pozza, Vicenza 2010, p. 73.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Roberto Derobertis, “Sperduti in mezzo alla rotta. Rimozioni, traduzioni e ritorni tra Italia e Libia (1911–2011)”, in Roberto Derobertis (a cura di), *Fuori centro*, cit., p. 81.

Manifesto del Futurismo (1909) e nelle altre rappresentazioni della donna colonizzata, dissoluta e inerte, come metafora sessuale dell'impresa coloniale volta al controllo di un territorio selvaggio e ostile; quasi un rovescio della medaglia, se visto in comparazione con il mito tutto risorgimentale della difesa dagli attacchi esterni alla castità delle donne italiane, custodi della purezza della 'razza italica'⁸⁰.

Proprio l'involuzione da una sessualità esuberante ad una portatrice di malattia, in un contesto coloniale pervaso di "nevrosi e ossessioni e dove la follia sembra l'unica norma possibile"⁸¹ è la parabola che porta alle ultime espressioni letterarie coloniali nel dopoguerra. In particolare questo è il caso di *Tempo di uccidere* (1947) di Ennio Flaiano e *Il deserto di Libia* (1952) di Mario Tobino. In entrambi i casi, più vicini al *mal d'Africa* di Bacchelli che alle gloriose fanfare della propaganda fascista, il riferimento letterario sembra essere quello di *Heart of Darkness* (1899) di Joseph Conrad, un modello che incarna "la metafora della 'malattia' che la *wilderness* e il mondo dei *natives* rivelano all'Occidente come *darkness*, tenebra densa e insondabile, spazio dell'orrore' al viaggiatore/colonizzatore occidentale."⁸²

Se nel romanzo di Tobino "lo sguardo maschile è [...] oppressivo e claustrofobico [e] le donne entrano in scena solo come oggetto sessuale inerte"⁸³, nel romanzo di Flaiano la malattia che il protagonista sembra aver contratto durante il periodo trascorso in Etiopia tra il 1935 e il 1936 da un rapporto sessuale con un'indigena finito con l'uccisione della donna va a intaccare sia la salute fisica che mentale del militare, il quale cerca in ogni modo di cancellare o deviare le tracce del suo delitto e di quelli che ne conseguono. Le vicende, raccontate dalla voce stessa dell'anonimo soldato,

⁸⁰ Si rimanda, sulla costruzione risorgimentale dell'idea di nazione e dei suoi miti fondativi, ad Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2006.

⁸¹ Roberto Derobertis, "Sperduti in mezzo alla rotta. Rimozioni, traduzioni e ritorni tra Italia e Libia (1911–2011)", in Roberto Derobertis (a cura di), *Fuori centro*, cit., p. 82.

⁸² Bruno Brunetti, "Modernità malata. Note sul *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano", in Roberto Derobertis, *Fuori centro*, cit., p. 58.

⁸³ Roberto Derobertis, "Sperduti in mezzo alla rotta. Rimozioni, traduzioni e ritorni tra Italia e Libia (1911–2011)", in Roberto Derobertis (a cura di), *Fuori centro*, cit., p. 83.

assumono contorni surreali, dove i paesaggi etiopi e le figure che si muovono al suo interno sembrano appartenere più ad un mondo artificiale che alla realtà. Raccontato da un tempo storico che ha visto già la fine dell'esperienza coloniale fascista, il passato viene rielaborato e assume i tratti deliranti che fanno venir meno quelle "forme di 'realismo' basate su una conoscenza disciplinare e enciclopedica – una «totalità coesa», come la chiama Bhabha – delle culture colonizzate" proprie della letteratura coloniale, che raggiunge il parossismo dissolvendosi in una trama labirintica dove i luoghi e gli episodi non possono che reiterarsi.

Proprio nello stesso anno in cui viene pubblicato l'unico romanzo di Flaiano, commissionato allo scrittore dall'editore Longanesi e vincitore della prima edizione del Premio Strega, il "18,1 per cento degli italiani [...] ritengono la perdita dei territori africani come la mutilazione più dolorosa"⁸⁴ che il Trattato di pace di Parigi abbia inflitto. Anche se solo un quinto della popolazione esprimeva questo giudizio, il dato mostra come i territori dell'AOI (Africa Orientale Italiana) fossero ancora sentiti nell'immaginario dei nuovi cittadini repubblicani, usciti da vent'anni di fascismo, come una parte dei territori italiani. Da qui in poi questo sentimento e, in generale, il tema del colonialismo tendono a scomparire quasi del tutto dal dibattito nazionale. Ciò avvenne proprio nel momento in cui, come già detto, si identificò il colonialismo come una vicenda storica legata esclusivamente al Fascismo, e quindi come quella che da molti, in un paese ancora diviso dopo la guerra civile che aveva portato alla Liberazione, veniva giudicata come una parentesi chiusa del passato nazionale. Questo incluse anche il colonialismo *in toto*; tra l'altro, nelle ex-colonie "the process of decolonization was not the outcome of colonial war of independence [...] it was the result of the weakening, and later the defeat, of Fascism"⁸⁵ dovuto all'intervento, anche in Africa, di altre nazioni europee. Escluso il caso Somalo dove dal 1949 al 1960 l'Amministrazione Fiduciaria Italiana in Somalia (AFIS) voluta dall'ONU continuò ad amministrare il paese, la scomparsa delle colonie

⁸⁴ Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. IV. Nostalgia delle colonie*, Mondadori, Milano 2010, p. 32.

⁸⁵ Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 2.

coincise con quella del regime e della monarchia, e non con la nascita di movimenti che andassero a contestare l'autorità del "Centro" colonizzatore per ottenere da questo l'indipendenza. Un dato anche importante da prendere in considerazione per capire le differenze del contesto italiano rispetto ad altri paesi europei è che, anche oggi, l'Italia rimane un paese che " has not experienced mass emigration from former italian colonies"⁸⁶ come è invece il caso inglese o francese, escludendo soltanto "sporadical arrival of young Ethiopian intellectuals and Somali students sento to receive their university education in Europe as part of their formation as the new élite class in their home country"⁸⁷. Tutto ciò influenzò, quindi, quanto detto all'inizio di questo capitolo, ovvero un ritardo delle espressioni letterarie legate al passato coloniale che mostra come nel caso italiano "the beginning of the decolonization process did not coincide with the beginning of the postcolonial era"⁸⁸.

Si può descrivere questo "ritardo" riprendendo in questa sede le tre fasi che lo storico Labanca usa per descrivere il processo di "colonial memorialization"⁸⁹ nell'Italia repubblicana: dopo una prima fase che copre gli anni '40 e '50 dove la memoria del passato coloniale è ancora testimoniata da coloro che più o meno direttamente sono stati coinvolti dal colonialismo in Africa e nelle isole del Dodecanneso, tra gli anni '60 e '70, anche con la fine dell'AFIS, l'Africa, per gli italiani, non viene più identificata solo come continente delle ex-colonie. Solo tra gli anni '80 e '90 del secolo scorso si assiste alla nascita di una nuova coscienza coloniale.⁹⁰

Questo fu dovuto anche ai primi fenomeni di immigrazione in Italia di soggetti europei e non europei, dopo che con la crisi petrolifera del 1973 la Germania

⁸⁶ *Ivi* p. 4.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 1.

⁸⁹ *Ivi* p. 8.

⁹⁰ *Ibid.*

dell'Ovest, la Francia e l'Olanda avevano smesso di accogliere forza lavoro.⁹¹ Il fenomeno, in un paese che aveva conosciuto solo emigrazione interna ed esterna fu l'humus dove cominciarono a nascere espressioni letterarie legate "all'effetto combinato delle migrazioni globali e del riemergere delle memorie coloniali."⁹²

Le prime espressioni di "letteratura della migrazione" in Italia sono legate ai romanzi dei senegalesi Pap Khouma con *Io, venditore di elefanti* (1990), Saidou Moussa Ba con *La promessa di Hamadi* (1991), e del tunisino Salah Methnani con *Immigrato* (1990). Questi libri hanno tra di loro in comune la caratteristica di essere stati scritti grazie all'aiuto di giornalisti italiani che si occupavano, all'epoca, del nuovo fenomeno dell'immigrazione – rispettivamente Oreste Pivetta, Alessandro Micheletti e Mario Fortunato –, il cui apporto fu più di carattere tecnico che contenutistico. Se il tema di questi libri erano infatti i vissuti degli autori migranti e le loro esperienze nell'Italia "insieme razzista e accogliente, fra città diverse e incontri di ogni genere, [... dove si fronteggiano] il problema della lingua, dell'inserimento in un altro sistema scolastico, così come nel mondo del lavoro"⁹³, l'intervento di scrittori madre lingua era giustificato dal fatto che "gli stranieri co-scrittori non erano autonomi nella produzione e manipolazione della lingua italiana"⁹⁴. I testi, pensati per la diffusione nelle scuole, divennero così anche un'esperienza che diede agli autori migranti la spinta ad apprendere l'idioma del paese d'accoglienza, così da poter raggiungere la padronanza necessaria per la loro produzione artistica e giornalistica successiva⁹⁵.

Anche se la maggior parte delle opere considerate nel panorama postcoloniale hanno in comune come tema narrativo le esperienze personali degli autori

⁹¹ Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p.9.

⁹² Roberto Derobertis, *Fuori centro*, cit., p. 23.

⁹³ Federica Zullo, "Costruire l'impalcatura del proprio futuro": storie postcoloniali di voci migranti italiane, in Shaul Bassi e Andrea Sirotti, *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 234.

⁹⁴ Raffaele Taddeo, *Introduzione*, in "El-Ghibli", Dicembre 2005, anno 2 n. 10, (http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php?id=2&issue=02_10&sezione=1)

⁹⁵ Pap Kouma ha fondato nel 2003 la rivista online "El-Ghibli. Rivista online di letteratura della migrazione" a cui partecipano autori di origine straniera e italiana.

all'interno del contesto italiano contemporaneo, allo stesso tempo, senza voler marcare divisioni inutili, va riconosciuto che i testi di coloro il cui trascorso familiare o personale è legato ai territori dell'Eritrea, della Somalia, dell'Etiopia o della Libia, da un certo punto di vista devono essere considerati in maniera "a se stante rispetto alle produzioni di autori e autrici provenienti da paesi che non hanno avuto nessun legame con l'avventura imperialistica italiana"⁹⁶. Questa differenza risulta, in fin dei conti, anche dai testi stessi, che oltre a descrivere come altri il difficile processo di integrazione da parte di soggetti migranti, sottolineano in più l'incredulità, la delusione e la frustrazione nel riconoscere la quasi completa mancanza di memoria del passato coloniale da parte della società italiana. Per questo ci si trova di fronte a "una scrittura che non racconta né l'esperienza del migrante né un discorso dell'integrazione [... ma a] una letteratura che, invece, si riallaccia ad un'esperienza particolare (non necessariamente vissuta in prima persona, non potrebbe essere altrimenti data la giovanissima età della quasi totalità di queste scrittrici e scrittori italiani) del passato coloniale italiano. Una visione prismatica, distaccata, di un passato non vissuto, ma che si riflette sulle loro vite. Storia che produce storia"⁹⁷. Anche se in casi sporadici, l'*autofiction* e la descrizione del mondo contemporaneo lasciano quindi spazio a rievocazioni storiche del passato coloniale che utilizzano punti di vista inconsueti rispetto alla tradizione storiografia e alla letteratura ufficiale, come nel caso di *Regina di fiori e di perle* (2007) dell'italo-etiope Gabriella Ghermandi. Il romanzo, ambientato in diverse epoche storiche, mette in relazione presente e passato coloniale italiano in Etiopia attraverso il racconto che ne fa la voce narrante della protagonista, la quale trae i suoi strumenti anche dalla forma del racconto orale etiope. Alla contaminazione della forma-romanzo attraverso espedienti narrativi non europei si aggiunge, sul piano del racconto, il rovesciamento di prospettiva nella riscrittura del passaggio cardine del "classico" della letteratura coloniale italiana, *Tempo di uccidere*

⁹⁶ Federica Zullo, "Costruire l'impalcatura del proprio futuro": storie postcoloniali di voci migranti italiane, in Shaul Bassi e Andrea Sirotti, *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 235.

⁹⁷ Ali Mumin Ahad, "La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia", in Gnisci A., *Decolonizzare l'Italia. Via della decolonizzazione europea n. 5*, 'Quaderni di storia della critica e delle poetiche' n. 27, Bulzoni, Roma 2007, p. 95.

(1947), ovvero dell'omicidio dell'indigena da parte del protagonista: in questo caso l'autrice, nel momento in cui assistiamo in una scena all'uccisione di un soldato da parte di una guerrigliera etiope, decide di rovesciare il destino che il romanzo di Flaiano aveva scelto per i suoi personaggi, modificando i ruoli che la letteratura coloniale aveva assegnato ai personaggi femminili. I fenomeni di riscrittura dei testi canonici rimangono in Italia, comunque, episodi sporadici rispetto ad altri contesti europei, dal momento che la rimozione del passato coloniale italiano e lo scarsa qualità letteraria di buona parte dei testi della letteratura coloniale ne ha ostacolato l'utilizzo come l'abbiamo descritto per la letteratura contemporanea in lingua inglese. Rimane anche da ricordare, a questo proposito, quanto diceva Said in *Culture and Imperialism* (1993), cioè che "English novel [...] had no real European equivalent precisely, because its position mirrored the unquestionable strength of British empire", e che quindi, per logica conseguenza, "Italy had no meaningful tradition of the novel because it was, after all, a 'minor empire'"⁹⁸; questa soluzione aiuta a spiegare, oltre alla mancanza nel canone letterario italiano di una forte tradizione legata alla forma-romanzo, anche la sostanziale penuria di testi letterari a cui scrittori originari o legati alle ex-colonie possono far riferimento per mettere in questione l'omogeneità dell'identità culturale italiana.

Questa mancanza si manifesta anche nella scarsa conoscenza da parte del centro colonizzatore della storia e della cultura delle ex-colonie, dove invece rimane ancora diffusa e conosciuta la lingua e la cultura italiane. Ciò appare in maniera chiara dall'osservazione che la scrittrice di origine somala Shirin Ramzanali Fazel fa nel suo *Lontano da Mogadiscio* (1994):

⁹⁸ Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 10.

lo, come moltissimi somali, avevo studiato la lingua italiana e la storia d'Italia, mentre l'Italia non s'era degnata di fare altrettanto.⁹⁹

L'assenza di reciprocità nell'elaborazione del passato rapporto di dominio e subordinazione che univa l'Italia con le sue colonie è ciò che più contraddistingue il "carattere postcoloniale" di questa produzione letteraria italiana, e che spiega anche la difficile ricezione dei testi in questione da parte di lettori e critica; infatti "memorie coloniali e voci migranti in realtà non sembrano aver avuto fin qui grande influenza sulla produzione letteraria italiana, tranne che nelle scritture italofone di autori non italiani, e quelli c.d. di seconda generazione"¹⁰⁰. Tra questi, la maggior parte sono scrittrici, come l'italo-somala Igiaba Scego, autrice di *Oltre Babilonia* (2008) e *La mia casa è dove sono* (2010), vincitore del Premio Mondello nel 2011, oppure Erminia Dell'Oro, nata ad Asmara, in Eritrea, che nei romanzi *Asmara Addio* (1988) e *L'abbandono* (1991) ha spesso attinto dal suo vissuto e da quello dei suoi familiari, oppure Luciana Capretti, che ha raccontato in *Ghibli* (2004) il ritorno in Italia dei ventimila coloni ancora residenti in Libia dopo il loro allontanamento forzato da parte del colonnello Gheddafi nel 1970,.

Negli ultimi anni, però, anche alcuni autori italiani con esperienza personali non legate al colonialismo sono tornati a rileggere, attraverso la forma del romanzo di finzione, alcuni avvenimenti del passato italiano in Africa. Questo è il caso della rivisitazione della Battaglia di Adua da parte di Carlo Lucarelli nel suo *L'ottava vibrazione* (2008), o dell'omonima battaglia in *La presa di Macallè* (2003) di Andrea Camilleri, autore anche de *Il Nipote del Negus* (2010). Leggermente diverso è il caso di Enrico Brizzi, che con la seconda parte –

⁹⁹ Shirin Ramzanali Fazel, *Lontano da Mogadiscio*, Datanews, Roma 1994, cit. in Federica Zullo, "Costruire l'impalcatura del proprio futuro": storie postcoloniali di voci migranti italiane, in Shaul Bassi e Andrea Sirotti, *Gli studi postcoloniali*, cit., p. 239 n. 2. Rimane da ricordare che l'influenza della lingua italiana in Africa Orientale è stata limitata, dopo la seconda guerra mondiale, a Eritrea e Somalia italiana. Fino ai '70 queste due colonie hanno adottato nell'amministrazione l'italiano, insieme all'inglese e al francese. In Somalia questo rimase lingua d'istruzione fino al 1978 – diciotto anni dopo la fine dell'Amministrazione Fiduciaria – quando il regime di Siad Barre lo sostituì con la lingua somala, l'unica tra le lingue del Corno d'Africa ad adottare nel 1972 l'alfabeto latino.

¹⁰⁰ Alessandro Triulzi, "Memorie e voci migranti tra colonia e postcolonia", *Between*, 1.2 (2011), <http://www.between-journal.it/>, p. 3.

prima in ordine cronologico di pubblicazione – della trilogia “Epoepa Fantastorica Italiana” ambienta la sua opera in un passato ucronico, dove il regime fascista non è stato sconfitto dall’intervento degli Alleati e l’Africa Orientale fa ancora parte dei territori italiani, oppure della serie a fumetti *Volto Nascosto*¹⁰¹ di Gianfranco Manfredi, edito dal 2007 e ambientato a fine ‘800 tra Roma, Eritrea e Etiopia. I testi sottolineano un rinnovato interesse da parte della letteratura italiana verso la “materia coloniale”, ma dimostrano allo stesso tempo come questa non si sia ancora distaccata da uno “spirito evocativo e dall’eccesso di lirismo, esotismo e ‘colore’”¹⁰² che hanno contraddistinto la letteratura coloniale italiana fin dai suoi esordi e che tali rievocazioni usino l’ironia più per redimere che per criticare l’operato degli italiani in Africa¹⁰³.

Infine, come vedremo anche nel caso di *Timira*, molte volte l’istanza narrativa che porta alla creazione di opere letterarie da parte di scrittori la cui vita è legata, senza soluzione, ad un passato dimenticato, e che per questo motivo fanno “del proprio paese d’origine il centro del loro discorso italiano”¹⁰⁴, ha a che fare con un programmatico intento di guarigione dall’amnesia coloniale che li circonda. La volontà “testimoniale” e, in quanto tale, l’intento “terapeutico” di queste opere è indirizzato sia verso la società italiana, che grazie alla sua giurisdizione legata al principio dello *ius sanguinis* in materia di cittadinanza non riconosce al suo interno identità che non corrispondano a canoni razziali prefissati, sia verso gli scrittori stessi, per cercare di superare quell’*impasse* che gli impedisce ricondurre la propria identità “meticcica” all’interno di una società a cui ritengono di appartenere, attenuandone così la natura fantasmatica.

¹⁰¹ *Ivi* p. 4 nota 8.

¹⁰² *Ivi* p. 5.

¹⁰³ Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 8.

¹⁰⁴ Ali Mumin Ahad, ‘La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia’, cit., p. 95.

2

TIMIRA, UN ROMANZO METICCIO

Denn Bleiben ist nirgends.

(“Perché restare è senza dove”)¹⁰⁵

2.1

Sinossi, struttura e genesi del romanzo

Timira (2012) è un “romanzo meticcio”¹⁰⁶ di Wu Ming 2 e Antar Mohamed basato sulla ricostruzione della storia della madre del secondo autore, Isabella Marincola.

Nata nel 1925 a Mogadiscio dalla relazione extraconiugale del maresciallo di fanteria del Regio Esercito Italiano Giuseppe Marincola con Aschirò Assan del clan degli Averghidir durante l’occupazione italiana del territorio somalo, nel 1927 la bambina, dopo essere stata riconosciuta ufficialmente dal padre, viene portata a Roma, dove è accudita dalla moglie del militare insieme ai due figli legittimi e al fratello maggiore Giorgio, anche lui frutto della relazione con Aschirò Assan. Frequenta le scuole durante il regime fascista, tra cui il Liceo Classico Regio “Umberto I” dove insegna Pilo Albertelli, che sarà professore di Giorgio e a cui trasmetterà un forte sentimento antifascista. Il ragazzo, infatti, studente di Medicina alla Sapienza, si avvicina agli ideali liberal-socialisti di Giustizia e Libertà, e partecipa attivamente alla Resistenza prima nelle file del movimento dei fratelli Rosselli e poi nell’esercito inglese, morendo vicino Trento nel maggio 1945, in una delle ultime stragi naziste sul suolo italiano. Ricevuta la notizia della morte del fratello, Isabella decide di andare via di casa, stanca dell’astio con cui viene trattata dalla matrigna. Si mantiene facendo da modella

¹⁰⁵ Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien* (1923); trad. it. *Elegie Duinesi*, Feltrinelli, Milano 2006, trad. di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, *Pima Elegia*, v. 53. Il verso è citato in Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., pp. 91 e 159.

¹⁰⁶ La definizione di “romanzo meticcio” è riportata sulla copertina dell’edizione Einaudi Stile Libero.

per alcuni pittori e scultori romani, incontrando personaggi come Renato Guttuso, Indro Montanelli, Assen Peikov e Antonio Donghi. Lavora anche come segretaria, dà ripetizioni, ma la sua situazione economica rimane instabile. Nel 1947 si sposa, e comincia a fare l'attrice in teatro, recitando nella *Lunga notte di Medea* (1949) di Corrado Alvaro. Sempre nello stesso periodo compare in alcuni film interpretando ruoli secondari, tra cui la mondina in *Riso amaro* di Giuseppe De Sanctis e la schiava di colore nel peplum *Fabiola* (1949) di Alessandro Blasetti. Mentre il rapporto con il marito entra in crisi, nel 1956 intrattiene una relazione con un giornalista, il quale, dopo alcune ricerche, dichiara di aver rintracciato in Somalia la madre naturale di Isabella.

Lei si fa convincere a partire, e ritornata per la prima volta a Mogadiscio dopo averla lasciata quando aveva due anni, incontra la madre, che la rimprovera per non essersi impegnata a contattarla negli ultimi anni. Aldilà della famiglia materna, frequenta con il compagno la borghesia coloniale italiana rimasta nel paese con il supporto dell'AFIS. Il rapporto con il giornalista si interrompe quando lui, dopo aver scoperto i diversi tradimenti della donna con uomini italiani e somali, adducendo come scusa di non avere i soldi per pagarle il biglietto, è costretto a tornare in Europa per lavoro e l'abbandona in Somalia. Dopo essere rientrata in Italia nel 1960 per interrompere una gravidanza indesiderata frutto di una delle sue relazioni, rientra in Somalia, e dopo poco tempo si sposa con Mohammed Ahmed, un arabo di religione musulmana appena laureatosi in Scienze Politiche alla Sapienza. L'uomo, secondo quanto permette la legge coranica, ha già una moglie e dei figli, che la considerano una *sciarmutta*¹⁰⁷ e la trattano con diffidenza. Isabella cambia il suo nome in Timira Hassan, prendendo il nuovo nome da quello di una bambola regalata dalle suore che l'avevano portata da Mogadiscio in Italia. Nel 1962 rimane incinta un'altra volta, e nasce Antar, il co-autore del libro.

Nel 1969, dopo l'uccisione del primo ministro Abdirashid Ali Shermarke, sale al potere con un colpo di stato Siad Barre, e Mohamed Ahmed viene incarcerato

¹⁰⁷ “ ‘sciarmutta’ s. f. [dall'amarico *šarmutā'*, arabo *šarmūṭa*]. – Termine usato dagli Italiani, durante l'occupazione delle colonie dell'Africa orientale e settentrionale, per indicare le prostitute indigene”. (dal Vocabolario Treccani.it: <http://www.treccani.it/vocabolario/sciarmutta/>)

per tre anni in quanto capo di gabinetto del capo di stato assassinato. Timira, che non è riuscita ad imparare il somalo, riesce a trovare un posto di lavoro come insegnante nella scuola italiana, dove trascorre molti anni a contatto con la comunità italiana che ancora viveva nell'ex colonia, mentre Antar va a Bologna per studiare Scienze Politiche. Siad Barre viene deposto nel 1991, e con la guerra civile, avendo ancora Isabella la cittadinanza italiana, riesce a raggiungere il figlio in Italia, che nel frattempo non si è ancora laureato e convive con una donna con cui Isabella ha un pessimo rapporto.

La situazione economica sfavorevole, la mancanza di un alloggio e le difficoltà nel farsi riconoscere lo statuto di rifugiata e quindi incassare il sussidio dello Stato Italiano costringono Antar e la madre a chiedere ospitalità ad amici. Per contribuire alle spese, Isabella, se ben restia, trova lavoro come badante di un'anziana di nome Itala. I problemi burocratici provengono in parte dal fatto di aver cambiato il proprio nome in Timira Assan, motivo per cui risulta difficile provare che la sua cittadinanza italiana non sia frutto di una falsificazione. La situazione volge al termine dopo più di un anno dal definitivo ritorno della protagonista in Italia, quando nel 1992, dopo aver visitato la Val di Fiemme in ricerca di indizi su Giorgio, riesce ad ottenere la residenza a Bologna e quindi l'assegno per lo *status* di rifugiata. Muore il 30 marzo 2010, "lo stesso giorno della [ricorrenza della] strage di Capaci"¹⁰⁸.

Il romanzo è composto da tre parti, ognuna delle quali è suddivisa a sua volta in capitoli, ambientati in Somalia e in Italia tra il 1925 e 1992, il cui intreccio non segue la cronologia degli eventi narrati. Oltre a queste sezioni più propriamente narrative, sono inseriti nel testo anche dei reperti storici come documenti d'archivio, relazioni ufficiali e articoli di giornale, oltre a quattro "Lettere intermittenti", ovvero un Preludio, due Interludi alla fine della prima e della seconda parte e un Postludio, indirizzate direttamente ad Isabella, e alcuni estratti, riadattati dagli autori, del diario tenuto dalla protagonista nel "gennaio-febbraio 1991 e parzialmente pubblicato nel giugno '92 su « Soo-Maaal » – foglio autoprodotta stampato a Pavia – con il titolo: *Quando la Somalia*

¹⁰⁸ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 499.

*risorgerà dalle ceneri?*¹⁰⁹. Infine, il romanzo si chiude con dei “Titoli di coda”, formati da un breve appunto dove si spiegano gli obiettivi programmatici di quest’opera e da un apparato di note che descrivono il lavoro di documentazione, le citazioni e la provenienza dei documenti inseriti, oltre a specificare dove è intervenuta la mano degli autori a modificarne i contenuti.

Ricostruire qui il processo di scrittura, e in particolare la scelta di utilizzare una formula collettiva, è utile per comprendere la struttura di un romanzo così multiforme. Le evoluzioni si sono avute in primo luogo nei confronti del tema: inizialmente, infatti, Antar Mohamed aveva preso contatto con Giovanni Cattabriga per raccontare la storia di Giorgio Marincola. L’inizio della collaborazione, quindi, avvenuta in maniera casuale¹¹⁰, è stato incalzato dal bisogno della madre di Antar di liberare dall’oblio la storia del fratello: un’ossessione che la donna portava con sé già prima di tornare dalla Somalia¹¹¹. La figura del fratello rimane un riferimento costante per le varie scelte che la protagonista deve prendere nel romanzo. Oltre a rappresentare, infatti, l’unico membro della sua famiglia con cui poter confrontare la propria diversità verso il resto della sua famiglia e dell’ambiente in cui viveva, la figura di Giorgio assume, con la sua morte, un ruolo ancora più importante per la personalità della donna, rafforzato ulteriormente anche da quello che era il suo progetto prima di cadere come partigiano, ovvero di tornare in Somalia dopo essersi specializzato nella cura delle malattie esotiche. Il ricordo del fratello funge quindi da discriminante in molte scelte di Isabella, come ad esempio quella di seguire o meno il suo compagno in Somalia dopo che grazie alle sue conoscenze era riuscito a rintracciare la madre di lei, Aschirò:

Se mio fratello Giorgio mi aveva detto che un giorno saremmo tornati in Somalia, allora il vero tradimento della sua memoria era non andarci, ora che potevo.¹¹²

¹⁰⁹ *Ivi* p. 506.

¹¹⁰ I due si sono incontrati in una struttura per la cura delle malattie mentali, dove Antar Mohamed lavorava e Giovanni Cattabriga svolgeva attività di volontariato.

¹¹¹ *Appendice*, p. viii.

¹¹² Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 264.

In un primo momento, quindi, la storia di Isabella non veniva presa in considerazione. Quella di Giorgio Marincola, probabilmente l'unico italiano di colore a partecipare alla Resistenza insieme all'italo-americano di origine ebraica Alessandro Sinigaglia¹¹³, era una vicenda che, per la sua capacità di raccontare "la storia della Resistenza antifascista [insieme] con la rimossa storia coloniale del Paese mostrandone i molteplici incroci e attraversamenti"¹¹⁴, appariva più urgente persino alla sorella.

Il collettivo Wu Ming menziona la prima volta la storia di "Mercurio", come era conosciuto dai suoi commilitoni partigiani, nella postfazione alla seconda edizione di *Asce di guerra* del 2005. Nello stesso anno Carlo Costa e Lorenzo Teodonio cominciano le ricerche che porteranno al saggio *Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola (1923-1945)* (2008), mentre Wu Ming 2 realizza parallelamente un reading omonimo¹¹⁵, che uscirà poi in CD allegato al volume con introduzione degli stessi Costa e Teodonio *Basta uno sparo. Storia di un partigiano italo somalo nella Resistenza italiana* (2010). Nel frattempo Wu Ming 2 decide di voler raccontare anche la storia di *Timira*. Come descritto nella prima delle "Lettere intermittenti", partendo dai pochi appunti che gli aveva fornito Antar nel momento del loro primo incontro nella primavera del 2003¹¹⁶, il progetto prende definitivamente il via solamente cinque anni dopo.

La cronaca di questo incontro, i primi contatti con Isabella e le successive fasi della stesura del romanzo non possono essere tralasciate in questa analisi, dal momento che non rimangono fatti estranei al testo, ma ne fanno parte appieno e in maniera organica attraverso le "Lettere intermittenti". In questo caso, l'inserimento metaletterario sulla giustificazione della forma che il romanzo ha

¹¹³ Per una ricostruzione delle vicende legate di Alessandro Sinigaglia, vedi Mauro Valeri, *Negro ebreo comunista. Alessandro Sinigaglia, vent'anni in lotta contro il Fascismo*, Odradek Edizioni, Roma 2010: <http://www.odradek.it/Schedelibri/NegroEbreoComunista.html>

¹¹⁴ Alessandro Triulzi, *Giorgio Marincola: una storia esemplare*, prefazione a Carlo Costa e Lorenzo Teodonio, *Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola (1923-1945)*, Iacobelli Edizioni, Pavana di Albano Laziale 2008, p. 15.

¹¹⁵ Il reading è visualizzabile anche a questo indirizzo: <http://www.youtube.com/watch?v=y9mzvu7dxGc>

¹¹⁶ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 9.

nel momento della lettura è legittimato della scelta di raccontare, attraverso la biografia, la vita di una personaggio con cui gli autori hanno avuto rapporti più o meno stretti. In questo caso, la riflessione sulla scrittura assume tutto un altro intento rispetto a quello che si può ritrovare all'interno di romanzi scritti da singoli autori, come ad esempio in *HHhH* (2011) di Laurent Binet¹¹⁷: questo ragionamento ha portato ad una scelta da parte dell'autore che ha modificato l'idea iniziale del romanzo, ma allo stesso tempo è risultata, nella sua evoluzione e nelle sue conclusioni, parte integrante della trama.

All'inizio Wu Ming 2 aveva deciso infatti di accingersi a raccontare da solo la storia di Isabella Marincola, basandosi su una serie di colloqui tra lui e la protagonista registrati settimanalmente dal 2008. Nel momento di incominciare la stesura del testo, però, è sorta la considerazione, da parte dell'autore, del rischio di poter usare la storia di Isabella distortandone il senso:

[...] lastricando di buone intenzioni la via dell'inferno, convinto di fare il bene e l'interesse d'entrambi, sono venuto alle tue coste come un europeo d'altri tempi, per trasformare le tue terre nella mia colonia.¹¹⁸

La perplessità di Wu Ming 2 nella scelta di utilizzare le proprie capacità di scrittore già esperto era di evitare le complicazioni che sarebbero derivate dalla "differenza d'età di mezzo secolo e [da] gusti e giudizi molto distanti"¹¹⁹ tra lui e Isabella, e di eludere il ruolo del "biografo o panegirista, alle prese con un libro di memorie"¹²⁰, che avrebbero portato, nelle parole dell'autore, ad una rappresentazione della protagonista diversa rispetto al suo intento:

1) la vecchia nonnina, buona solo per rammentare e rammendare il passato;

¹¹⁷ Wu Ming 2, *Il cervello di Himmler si chiama Heydrich. WM2 su "HHhH" di Laurent Binet*, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=5256>

¹¹⁸ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 344.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

- 1) la donna che porta una testimonianza di vita e l'uomo esperto che la interpreta;
- 2) l'emarginato di pelle scura che può raccontare la sua storia solo indossando il costume del «povero negro», per poi farsi prestare la voce da un ventriloquo di pelle bianca.¹²¹

Da ciò si può comprendere, quindi, quale sia l'importanza data da Wu Ming 2 al problema della posizione del soggetto narrante nella "rappresentazione dell'Altro". Questa difficoltà, in cui vengono inseriti l'età, il genere e l'emarginazione rispetto al colore della pelle come elementi di diversità tra soggetto e oggetto della narrazione, e la presa d'atto della sua irriducibilità ad una soluzione definitiva che comportasse il mantenimento della pianificazione pensata prima di intraprendere il processo di stesura del testo, offrono, nelle parole dell'autore, due alternative:

Verrebbe da dire che l'unico modo per non essere colonialisti è quello di non sbarcare nemmeno, nella terra dell'altro, di non immischiarsi nei suoi affari: ma da qui a sostenere che ognuno deve stare a casa propria, il passo è breve, ed è un passo che la mia gamba rifiuta. [...]

Dall'altra parte, eravamo entrambi convinti che la tua terra avesse diritto a un posto sul mappamondo [...] Nondimeno, se avessi preso il mare e fossi tornata ai miei lidi – per stare certo di non confondere esplorazione e conquista – tu di certo avresti lasciato perdere ogni cartografia. E non perché senza di me non saresti uscita nell'impresa, ma perché non avresti voluto farlo da sola.¹²²

In questo passaggio della "Lettera intermittente n. 3" si spiega, brevemente ma in maniera efficace, quali sono stati i ragionamenti che hanno poi portato Wu Ming 2 a decidere di condividere la scrittura con Isabella. Ma la morte di quella che sarebbe dovuta essere la co-autrice della propria biografia – anche se questa definizione tende a semplificare la specificità del romanzo – portò nuovamente ad una situazione di stallo. Solo allora al collettivo di scrittura si

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., pp. 345-346.

aggiunse Antar Mohamed, che fino a quel momento aveva assistito alle sedute di Isabella e Wu Ming 2 e collaborato al reading su suo zio partigiano. La forma finale del romanzo è quindi il risultato di una collaborazione tra due autori nata da una contingenza, la morte della protagonista e originaria co-autrice, il cui lavoro è “fedele alle testimonianze di Isabella Marincola”¹²³. Proprio quest’ultima precisazione, inserita nei “Titoli di coda”, giustifica la frase messa ad esergo del romanzo, ripresa e modificata dal film di John Landis *Burke & Hare [Ladri di cadaveri]* (2010):

*Questa è una storia vera... comprese le parti che non lo sono.*¹²⁴

L’utilizzo che si fa dei dati raccolti attraverso le interviste e i documenti della donna avviene “senza stravolgerne il contenuto”¹²⁵, ovvero rimanendo fedeli ai ricordi della protagonista ma integrandoli con altri dati frutto di ricerche storiche e d’archivio, la cui funzione all’interno della struttura narrativa viene annotata nei “Titoli di coda”. La frase ad esergo sta quindi a significare che, benché si tratti di una ricostruzione della vita di un persona realmente vissuta, la quale ha anche partecipato direttamente al racconto che si andrà a leggere, questo non pregiudica che anche le parti inventate o manipolate dagli autori non siano portatori di una verità all’interno del romanzo, esattamente nello stesso modo dei fatti più vicini alla “verità-di-Isabella”. Questo presupposto teorico rimane strettamente connesso con quelle che sono le singolarità della scrittura collettiva di Wu Ming, di cui tratteremo in maniera più esaustiva nel paragrafo successivo.

Vale comunque la pena far notare qui una questione: secondo la stessa logica del libro, il risultato finale non sarebbe aderente all’intento per cui “non [si] intende raccontare una verità assoluta ma più modestamente la verità-di-Isabella, il suo punto di vista sul mondo reale e sugli esseri umani che vi ha

¹²³ *Ivi* p. 505.

¹²⁴ *Ivi* pp. 3 e 5.

¹²⁵ *Ivi* p. 505.

conosciuto”¹²⁶, ma piuttosto ad una sua “ri-elaborazione e interpretazione”¹²⁷ da parte dei due autori. Aldilà di queste notazioni, però, è importante sottolineare come anche dopo l’acquisizione di una modalità collettiva di scrittura, il tentativo di raccontare una storia senza fare dell’oggetto della narrazione un elemento inerme non presuppone da parte degli autori nessuna pretesa di esaustività, ma al contrario fa della collegialità e quindi dell’ambiguità dell’autore collettivo il proprio elemento distintivo.

Questa breve indagine sulla storia del libro evidenzia anche le differenze rispetto ad altre opere “a quattro mani” nate dalla collaborazione tra scrittori di madre lingua italiana e migranti, come i già citati *Io, venditore di elefanti* di Pap Kouma e Oreste Pivetta, *La promessa di Hamadi* di Saidou Moussa Ba e Alessandro Micheletti e *Immigrato* di Salah Methnani e Mario Fortunato. In questi esempi, infatti, il lavoro collettivo veniva motivato dall’esigenza da parte di soggetti non di madre lingua italiana di un supporto linguistico per elaborare testi destinati principalmente alla loro diffusione come libri di cultura scolastica. Nel caso di Isabella e Antar il problema linguistico non sussiste, dal momento che Isabella era di madre lingua italiana e lo stesso principio vale anche per Antar Mohamed, che non solo a Mogadiscio ha frequentato scuole italiane ma, dopo essersi trasferito in Italia nel 1983, ha conseguito quattro lauree all’Università di Bologna. Questo dato attribuisce al contributo di Antar Mohamed una valenza diversa, più vicina a quella di scrittrici come Igiaba Scego o Cristina Ali Farah, cioè a “highly educate writers who have graduated in Italy and some with PhDs [...] the perfect “native informants” capable of presenting the experiences of the outsiders with the language of the insiders”¹²⁸. Così organizzato, il lavoro collettivo non distingue al suo interno una gerarchia tra gli autori, dove le competenze di uno sono necessarie all’espressione dell’altro.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Simone Brioni, *Pratiche «meticcie»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»*, in Franca Sinopoli (a cura di), *Il postcoloniale italiano, tra letteratura e storia*, Novalogos, Aprilia 2013, p. 12.

¹²⁸ Sandra Ponzanesi, *The Postcolonial Turn in Italian Studies: European Perspectives*, in Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 60.

La prima delle differenze inerenti invece alle modalità di scrittura collettiva è che non si può considerare *Timira* semplicemente come il frutto di un lavoro “a quattro mani”: la presenza di Isabella e il suo contributo, anche se non ascrivibile a quello di “autore” come per suo figlio e Wu Ming 2, non possono essere comunque ridotti a semplice oggetto della narrazione. La scelta di non inserire il suo nome in copertina è dovuto sì alla constatazione che “Isabella Marincola/Timira Hassan non era più su questa terra, e non [...] sembrava onesto attribuirle la co-responsabilità di uno scritto sul quale purtroppo non ha potuto dare un parere definitivo”¹²⁹, ma dall’altra parte la sua presenza ha contribuito in maniera significativa dell’operato dei due scrittori, che infatti hanno deciso di inserire il nome di Isabella nella quarta di copertina. La presenza dei “Titoli di coda”, inoltre, è un esplicito riferimento alla natura collettiva dell’arte cinematografica a cui si rifà il romanzo nel momento in cui considera tra coloro che hanno contribuito a “collettivizzare” la scrittura dell’opera anche tutti quelli che ne hanno modificato i contenuti o hanno lavorato all’impostazione grafica del testo, come “amici e parenti, editor e correttori di bozze[...] grafico, impaginatore [e] tipografo”¹³⁰. Un apporto al senso del testo viene riconosciuto, in maniera indiretta, anche ai lettori, attraverso i quali “il testo acquista nuovi significati e genera poi discorso, passaparola, commenti, recensioni, riscritture, trasposizioni”¹³¹. All’interno di queste partecipazioni vengono inserite anche tutte le altre opere citate che toccano anche indirettamente la storia del romanzo, e anche ciò che dopo la pubblicazione ha contribuito ad accrescere il materiale raccolto, come ad esempio il profilo *Pinterest*¹³² su cui sono state aggiunte numerose immagini non inserite nel volume cartaceo.

In secondo luogo, la scelta di una scrittura collettiva ha in questo caso un valore programmatico diverso, che è quello di “rendere giustizia alla natura collettiva

¹²⁹ Scrittura Industriale Collettiva, *Timira: intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*: <http://www.scritturacollettiva.org/blog/timira-intervista-wu-ming-2-antar-mohamed>

¹³⁰ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 503.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Pinterest è un social network creato per la condivisione di immagini e video.

dell'autobiografia"¹³³, ritenendo “ il *memoir*, il *biopic* e l'*autofiction* [...] le narrazioni più collegiali che esistano"¹³⁴. Questa dichiarazione d'intenti, anche se verrà spiegata in maniera più diffusa nei prossimi paragrafi, parte dall'assunto che “qualsiasi narrazione è un'opera collettiva, anche quando un solo individuo la traduce in testo e la firma con il suo nome e cognome"¹³⁵. La scrittura collettiva diventa così un mezzo specifico per veicolare un certo tipo di messaggio, e non solo un modo, seppur imprescindibile, per ovviare a problemi come quello della differenza linguistica.

È proprio da questo ultimo punto che si delinea il “criterio postcoloniale” che determina l'assetto del romanzo. Unita ad una riflessione metaletteraria, la consapevolezza di non poter pretendere di narrare una storia da un punto di vista oggettivo, propria anche della letteratura postmoderna, viene adattata ad una vicenda che interessa il passato coloniale, la quale, nella prospettiva degli autori, non può permettersi di “fagocitare tutti gli aspetti del reale in un'ottica ancora profondamente eurocentrica"¹³⁶. Seguendo questo principio, la responsabilità dell'autrice che presiede all'attribuzione di “maternità” dell'opera letteraria, risiede in primo luogo nella capacità riorganizzativa di materiali narrativi di varia natura in una struttura coerente, che possa cercare di rendere conto, tramite l'identità “meticcica” della protagonista di *Timira*, dei riverberi tra la storia del dopoguerra italiano e il suo passato coloniale. Al contrario della letteratura postmoderna infatti, “laddove [...] questa] paventa la fine del mondo e vive con terrore la realtà del caos apocalittico, [...] la letteratura] postcoloniale scopre una positività del caos o, meglio, un caos positivo, foriero di elementi di incontro e di aggregazione fra le culture più disparate"¹³⁷. In questa maniera il problema della “posizionalità del soggetto narrante” viene considerato come il

¹³³ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 504.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., 503.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro*, cit., p. 154.

motore stesso della narrazione, e non come una “perdita d’innocenza” a cui dover porre rimedio.

Prima di concludere questo paragrafo, è necessario giustificare la scelta di analizzare il testo nelle sue dinamiche autoriali tralasciando ad un secondo momento la breve ma necessaria presentazione della Wu Ming Foundation: si è voluto infatti adattare l’indagine alla maggiore rilevanza data dai componenti del collettivo alle opere piuttosto che alla storia degli autori, e quindi non stravolgere il senso di un lavoro in cui la “connessione tra la pratica artistica e il dialogo critico è forse il primo degli elementi costitutivi”¹³⁸.

2.2

Luther Blisset Project/ Wu Ming Foundation: una band di cantastorie

La scelta da parte di Giovanni Cattabriga di mantenere lo pseudonimo “Wu Ming 2” nel firmare *Timira*, “romanzo meticcio” sulla vita di Isabella Marincola, madre dell’altro autore Antar Mohamed e figura fantasmatica presente, come già detto, non solo come protagonista del libro ma anche come terza “autrice” del testo¹³⁹, impone una breve analisi di quelli che sono gli aspetti principali del collettivo di scrittura Wu Ming Foundation, già attivo in maniera diversa con un altro romanzo, *Q* (1999), “autorizzato”¹⁴⁰ dal Luther Blisset Project.

Come Wu Ming 2, autore di *Guerra agli umani* (2004) e *Il sentiero degli dei* (2010), anche gli altri componenti di quella da loro stessi definita una “band of novelists, a small combo devoted to telling stories”¹⁴¹ hanno firmato opere “soliste” mantenendo il nome del collettivo seguito da un numero, assegnato

¹³⁸ Simone Brioni, *Pratiche «meticcie»*, in Franca Sinopoli (a cura di), *Il postcoloniale italiano*, cit., p. 4.

¹³⁹ Anche se non presente con il suo nome in copertina, nella quarta di copertina dell’edizione nella collana Stile Libero di Einaudi compare il suo profilo insieme a quelli dei due autori “ufficiali”.

¹⁴⁰ “Our debut novel ‘Q’ was authored by ‘Luther Blisset’”, trad. mia dalla risposta di Wu Ming 1 nell’intervista di Robert P. Baird, *Stories Are Not All Equal. An Interview with Wu Ming*, in ‘Chicago Review’, 2006, n. 2-4, Vol. 52, p. 250.

¹⁴¹ *Ibid.*

secondo l'ordine alfabetico dei cognomi degli scrittori. La parola cinese 'Wu Ming' è stata scelta per il duplice significato che questa esprime: a seconda della pronuncia della prima sillaba può significare "Anonimo" o "Cinque Nomi", quanti erano i componenti del collettivo prima che Wu Ming 3 (Luca Di Meo) lo abbandonasse nel 2008¹⁴². Allo stesso tempo, la parola rinvia alla terza sentenza del *Dàodéjīng* (Tao Te Ching), "Wu ming tian di zhi shi", cioè "Senza nome è l'origine del cielo e della terra"¹⁴³. Il collettivo ha all'attivo, escluse otto opere "soliste", la raccolta di racconti *Anatra all'arancia meccanica* (2011), testi di natura saggistica, traduzioni e diverse introduzioni a libri di altri autori, oltre a cinque romanzi: *Q*¹⁴⁴(1999), romanzo in cui le vicende narrate ruotano attorno alla guerra dei contadini capeggiata da Thomas Müntzer e terminata con la battaglia di Frankenhausen (1525); *Asce di guerra* (2000), ambientato tra l'Italia e l'Indocina e costruito intorno alle esperienze del co-autore del libro, Vitaliano Ravagli, prima come partigiano nella Resistenza e poi come guerrigliero in Laos tra il 1956 e il 1958, con il nome di battaglia "Gap"; *54* (2002), dove il numero che dà il titolo al libro sta per l'anno nel quale si intrecciano tre linee narrative ambientate per la maggior parte tra Napoli, Bologna e la Jugoslavia di Tito, e in cui compaiono anche l'attore Cary Grant e un televisore McGuffin Electric, nome ripreso da un espediente narrativo così battezzato da Alfred Hitchcock; *Manituana* (2007), che rappresenta il primo dei tre romanzi che andranno a comporre il "Trittico Atlantico"¹⁴⁵, racconta la guerra tra la Confederazione delle Sei Nazioni Irochesi, alleata con gli inglesi, e gli indiani che invece avevano deciso di appoggiare la causa dei ribelli durante la guerra d'indipendenza americana tra 1775 e 1783, e dalla cui "storia redazionale" è nato *Grand River*

¹⁴² Questo non ha modificato il numero assegnato in origine ad ognuno dei componenti, rispettivamente Wu Ming 1 (Roberto Bui), Wu Ming 2 (Giovanni Cattabriga), Wu Ming 4 (Federico Guglielmi) e Wu Ming 5 (Riccardo Pedrini).

¹⁴³ Wu Ming, *Wu Ming Foundation: chi siamo, cosa facciamo*: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm#copyleft>

¹⁴⁴ Inseriamo qui anche questo romanzo per motivi di brevità, salvo poi spiegare, nei prossimi paragrafi, le differenze e il processo che ha portato dal Luther Blisset Project alla Wu Ming Foundation.

¹⁴⁵ Trilogia ambientata negli ultimi trent'anni del XVIII secolo tra le due rive dell'Atlantico, a cui farà seguito nel 2013 *L'armata dei sonnambuli*.

(2008), basato per lo più sul viaggio fatto in Canada dagli autori durante la fase di documentazione preparatoria alla scrittura del libro; *Altai* (2009), infine, nato dal “bisogno di ritrovare il punto d'origine della nostra avventura, di tornare ‘sul luogo del delitto’”¹⁴⁶ dopo l’abbandono del collettivo da parte di Wu Ming 3, è stato pensato come un seguito di *Q* dal quale fosse, allo stesso tempo, indipendente. L’inizio delle azioni è ambientato a Venezia nel 1569, quindici anni dopo l’epilogo del primo romanzo, quando un attentato all’Arsenale viene contestato ingiustamente ad un ebreo sefardita, un *marrano* sospettato di essere una spia dell’Impero Ottomano, e dove tra i numerosi personaggi ritornano, appunto, alcuni già conosciuti nel libro di Luther Blisset. Le azioni sono ambientate tra i territori della Serenissima Repubblica di Venezia, cioè Venezia, Ragusa e il delta del Po, e quelli dell’Impero Ottomano, dallo Yemen a Costantinopoli, e terminano descrivendo le conseguenze della battaglia di Lepanto (1571) sul destino dei personaggi.

Il Luther Blisset Project, il cui nome fu preso in prestito da un giocatore di calcio attivo nell’A.C Milan durante gli anni ’80, comprendeva al suo interno un numero imprecisato di partecipanti, che dal 1994, seguendo un Piano Quinquennale, avevano deciso di aderire al progetto per “scatenare l’inferno nell’industria culturale [... e lavorare] insieme per raccontare al mondo una grande storia, creare una leggenda, dare alla luce un nuovo tipo di eroe popolare”¹⁴⁷ nella figura di un “attore” collettivo la cui immagine artificiale non fosse riferibile a nessun individuo in particolare¹⁴⁸. Un’attività, quindi, con un intento politico provocatorio, dalla “reputazione aperta”¹⁴⁹, in nome della quale, oltre a *Q*, sono state rivendicate anche altre azioni di natura non solamente

¹⁴⁶ Wu Ming, *Editoriale: Mai dire mai*, in “Giap!”, 2009, n. 1 serie X maggio 2009 seconda settimana: http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1_Xa.html

¹⁴⁷ Wu Ming, *Wu Ming Foundation: chi siamo, cosa facciamo*: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm>

¹⁴⁸ L’immagine “ufficiale” di Luther Blisset è stata costruita partendo dalle fotografie di diversi famigliari di Wu Ming 1: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/02/Luther_Blissett.jpg/300px-Luther_Blissett.jpg.

¹⁴⁹ Wu Ming, *Wu Ming Foundation: chi siamo, cosa facciamo*: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm>

letteraria¹⁵⁰. Poco dopo la pubblicazione del romanzo – il primo romanzo collettivo al mondo pubblicato da un'importante casa editrice come Einaudi – il progetto, al termine dei cinque anni programmati, interrompe la sua esistenza attraverso un suicidio rituale, un simbolico *seppuku*¹⁵¹, anche se successivamente alcuni attivisti hanno continuato indipendentemente ad utilizzare questo nome collettivo per rivendicare altre azioni.

La scelta di utilizzare un nome collettivo come quello di Luther Blisset può essere compresa attraverso le parole di Wu Ming 1:

The arts (plural) always were a communal thing before the bourgeoisie persuaded the world that Art (singular and capitalized) is the magnificent output of some super-gifted, super-egoic Ego. [...] Telling stories is a social process, it's about "togetherness". Stories are what keeps people together.¹⁵²

Secondo questo approccio, le narrazioni – intese in tutte le loro espressioni e non solo come esperienze puramente letterarie e testuali – vengono riconosciute come un processo sociale, dove anche le opere di un singolo autore non possono essere considerate solo un prodotto del genio creativo individuale, ma sono sempre comunque incluse all'interno di un immaginario attraverso cui la comunità dove vengono concepite si rappresenta. Il risvolto artistico di questa visione del ruolo delle storie come elemento fondante di una comunità fa sì che sia Luther Blisset sia Wu Ming utilizzino un nome collettivo che rappresenta, da una parte, la volontà di "circumventing the seduction and

¹⁵⁰ La più complessa e elaborata di queste che vengono autodefinte dal progetto stesso delle "baffe" mediatiche è sicuramente quella che coinvolge finte messe nere e riti satanici nella zona del viterbese, elaborata tra il 1996 e 1997 per provocare la stampa e dimostrarne la superficialità. Una ricostruzione di questo esempio di "controinformazione omeopatica" è in Loredana Lipperini, *Attacchi ai media e notizia false: Aids, top model, ma soprattutto satanismo. La beffa firmata da Luther Blisset*, in "La Repubblica": http://www.repubblica.it/online/sessi_stili/blissett/blissett/blissett.html

¹⁵¹ Wu Ming, *Wu Ming Foundation: chi siamo, cosa facciamo*: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm>

¹⁵² Robert P. Baird, *Stories Are Not All Equal*, cit., 251.

authority of the author-function, [... e dall'altra esplora, attraverso questo,] the possibilities of an unnamed field of dissent"¹⁵³.

Questa proposta ritiene fuorviante, nella sostanza, la dicotomia tra individuo e comunità, per la quale la seconda tenderebbe a limitare la naturale espressione del primo. Al contrario, la natura dell'individuo, anche se ritenuta irriducibile, viene considerata "parziale" se esclusa dall'interazione con i suoi simili, e questo anche all'interno della creazione artistica. Secondo questo criterio si propone la politica narrativa di Wu Ming, dove un " 'multiple single', "within and against the partial mode of being of the individual"¹⁵⁴ ridefinisce la narrativa come un terreno di contrattazione tra diversi punti di vista e individualità, che si ripercuotono all'interno dell'immaginario della comunità dei lettori attraverso le particolarità delle loro opere.

Una tale pratica di scrittura, che ricorda la "communist anonymity" teorizzata e utilizzata da Amedeo Bordiga nella scelta, in opposizione al culto della personalità propria del sistema capitalista e sovietico¹⁵⁵, di non intestare a proprio nome i suoi contributi al pensiero marxista, subisce però delle differenziazioni: mentre nel Luther Blisset Project lo pseudonimo collettivo era infatti condiviso da un quantità imprecisata di artisti e attivisti – il che spiega la scelta di "autorizzare" Q senza attribuirsi direttamente la paternità –, nel caso di Wu Ming il numero è limitato e i nomi degli autori individuabili, anche se non riconducibili, anche qui, ad una loro immagine "fedele"¹⁵⁶. I membri del collettivo non hanno infatti mai celato i loro nomi di battesimo, partecipano a presentazioni e *reading*, ma rifiutano di essere ripresi o fotografati. Questa scelta è dettata dalla volontà di non permettere lo sfruttamento della propria immagine da parte di un sistema mediatico che avrebbe annullato la scelta di

¹⁵³ Nicholas Thoburn, *To Conquer the Anonymous: Authorship and Myth in the Wu Ming Foundation*, in "Cultural Critique", Spring 2011, n. 78, p. 124.

¹⁵⁴ *Ivi* p. 125.

¹⁵⁵ *Ivi* p. 120.

¹⁵⁶ L'iconografia di Luther Blisset e poi di Wu Ming ha subito un certo numero di evoluzioni. L'ultima immagine con cui si identifica la loro "faceless revolution" è quella di una band musicale in cui tutti e quattro i componenti hanno il volto del politico e militare egiziano Gamal Abd el-Nasser: <http://www.wumingfoundation.com/images/band4.jpg> .

eludere una “canonizzazione” delle figura dell’autore, la quale avrebbe svuotato di senso la loro politica narrativa basata sulla collettività delle narrazioni.

Seguendo questa idea si può leggere la scelta di Wu Ming di adottare il proprio pseudonimo anche per i libri scritti dai singoli componenti o insieme ad uno scrittore esterno al collettivo, come è il caso di Antar Mohamed e Wu Ming 2 con *Timira*, anche se con quest’ultima opera si può parlare di una “fase dei [...] romanzi ‘solisti’ [del collettivo] nella quale il singolo membro [...], invece di scrivere il ‘suo’ romanzo, sente il bisogno di aggregare un nuovo collettivo diverso da Wu Ming”¹⁵⁷, come dimostra anche il caso del prossimo in uscita di Wu Ming 1 e Roberto Santachiara, *Point Lenana* (2013).

La proposta di narrazioni come patrimonio di una comunità ha, in Wu Ming, ripercussioni anche sulla loro diffusione. Fin da *Q*, infatti, il collettivo ha sempre permesso, dopo pochi mesi dalla pubblicazione cartacea dei loro romanzi, il download gratuito di tutte le loro opere e la “riproduzione parziale o totale dell’opera e la sua diffusione per via telematica, purché non a scopi commerciali”¹⁵⁸. La legislazione adottata è quella del *Copyleft*¹⁵⁹, per il quale se la paternità dell’opera viene comunque attribuita ad un preciso gruppo di scrittori riconosciuti sotto uno pseudonimo collettivo¹⁶⁰, il ritorno economico legato all’acquisto del testo viene lasciato al giudizio e alla coscienza del lettore, che può decidere di supportare il collettivo anche dopo la lettura, attraverso un versamento sul loro sito.

¹⁵⁷Scrittura Industriale Collettiva, *Timira: intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*: <http://www.scritturacollettiva.org/blog/timira-intervista-wu-ming-2-antar-mohamed>

¹⁵⁸ Questa dicitura è riportata in ogni versione cartacea del libro, insieme a quella per cui “l’autore e l’editore rinunciano a riscuotere eventuali royalties derivati dal prestito bancario dell’opera”.

¹⁵⁹ Per una argomentazione più dettagliata di questa pratica, si rinvia a questo articolo di Wu Ming 1 originariamente pubblicato sull’inserito “Booklet” della rivista “Il Mucchio Selvaggio”, n. 526 (25-31 marzo 2003), e poi online: http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/copyleft_booklet.html

¹⁶⁰ Facciamo qui solo notare che l’utilizzo di uno pseudonimo, secondo quelle che sono le caratteristiche del collettivo che abbiamo appena esposto, non rischia di rendere anonima e quindi attribuibile a chiunque la paternità dei testi, ma ne fortifica invece, nell’idea degli autori, l’appartenenza alla comunità.

L'attività di *story tellers* di Wu Ming, per il quale se “literature is the privileged form that the collective has chosen to disseminate stories within the infosphere, [...] it is certainly not the only one”¹⁶¹, si è allargata, oltre che alla collaborazione di artisti di diverso genere, anche grazie a testi collaterali collegati alle atmosfere e alle vicende raccontate nei romanzi.

L'approccio “transmediale” e “intertestuale” del loro lavoro, cioè l'accrescimento della storia raccontata nei romanzi attraverso l'uso di forme d'espressione artistica diverse o attraverso altri testi esterni al *corpus* dei romanzi, ha permesso spesso uno “sconfinamento” dei racconti in essi contenuti che ne ha determinato un'articolazione più eterogenea e un accrescimento di senso¹⁶². Oltre che in *Timira*, quanto appena descritto è avvenuto secondo diverse modalità, come in album musicali ispirati direttamente dalle storie narrate, nel caso di *54* (2004) del gruppo Yo Yo Mundi, oppure, per citare un altro esempio, tramite il reading musicale *Pontiac. Storia di una rivolta* (2008) ad opera di Wu Ming 2, Giuseppe Camuncoli e Stefano Landini, *spin off* elaborato a partire da un personaggio di *Manituana*. La storia narrata, in questa maniera, tende ad arricchirsi anche dopo la pubblicazione del romanzo grazie a contributi che ne accrescono ulteriormente la natura collettiva.

Per riuscire a diffondere tale mole di materiali testuali, audiovisivi o di altra natura, l'utilizzo di internet e l'interazione, attraverso questo, con i lettori, è risultata fondamentale già dall'esperienza di Luther Blisset, in cui l'interazione tra un numero imprecisato di attivisti sarebbe stata impossibile senza un network capace di metterli in comunicazione. Dal 2000 al 2009 questa diffusione è avvenuta attraverso una newsletter gratuita trasmessa via mail, “Giap!”, evolutasi poi in blog, i cui contenuti vanno dall'intervento politico alla recensione letteraria, e la cui attività ha portato il sito ad essere uno tra più visitati in Italia¹⁶³. Proprio lo scambio di opinioni e informazioni che permette la

¹⁶¹ Robert P. Baird, *Stories Are Not All Equal*, cit., 253.

¹⁶² Questo “sconfinamento” tra forme espressive ha influenzato spesso anche la forma dei romanzi, come già menzionato a proposito del linguaggio cinematografico adottato in *Timira* per i “Titoli di coda”.

¹⁶³ Il dato è calcolato secondo diversi parametri dal sito E-Buzzing Social, ed è aggiornato ai dati di febbraio 2013: <http://labs.ebuzzing.it/top-blogs>

rete ha contribuito alla stesura dell'unico saggio firmato ¹⁶⁴ da tutto il collettivo, ovvero il memorandum *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (2009), pubblicato prima online e poi in volume cartaceo solo nella sua terza versione – o, secondo il linguaggio informatico, “versione 3.0” –, dove si propone “un «primo tentativo» di sintesi teorica – sebbene «precaria» – su una «instabile oscillante reazione ancora in corso»”¹⁶⁵ all'interno della produzione letteraria italiana in un arco di tempo che va dal 1993 al 2008, dove ciò che viene riconosciuto in comune a queste opere è un “«respiro» epico unito ad una «tonalità emotiva» accorata e partecipe, [... che racconta] in allegoria le conseguenze della fine del bipolarismo Usa-Urss (a livello planetario) e della Prima Repubblica (a livello nazionale)”¹⁶⁶. Anche se i numerosi dibattiti seguiti alla pubblicazione del saggio non ne permettono in questa sede una trattazione esaustiva, rimane utile almeno elencare alcuni degli elementi distintivi riscontrati nella “nebulosa”¹⁶⁷ di testi presi in considerazione da Wu Ming, i quali possono essere utili per comprendere meglio in quale contesto sia stato elaborato *Timira*, e come queste caratteristiche entrino in contatto con le peculiarità del discorso postcoloniale della letteratura italiana e con le sue ultime attestazioni ambientate in colonia. Rimane infatti un dato riconosciuto quello per il quale “a number of Italian writers are using the colonial setting in their work as a way to explore new literary genres within the frame of what is called ‘ the new Italian epic’”¹⁶⁸.

L'intento del memorandum, come prima cosa, non ne fa un manifesto artistico con un intento programmatico, bensì una ricognizione all'interno del panorama letterario italiano di una insieme di testi con caratteristiche comuni. La natura di queste opere letterarie, a volte disomogenea rispetto alla maggior parte della

¹⁶⁴ Anche se in copertina l'autore è il collettivo nel suo insieme, i saggi contenuti sono a firma di Wu Ming 1 e Wu Ming 2.

¹⁶⁵ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009, p. vii.

¹⁶⁶ *Ivi* p. viii.

¹⁶⁷ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 10.

¹⁶⁸ Alessandro Triulzi, *Hidden Faces, Hidden Histories. Contrating Voice of Postcolonial Italy*, in Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 103.

produzione degli scrittori citati¹⁶⁹, motiva la scelta di un'analisi tematica, strutturale e comparata, che non inserisce nella sua analisi, a prescindere dai contenuti, tutte la produzione degli autori presi in considerazione. Così articolata, la riflessione ritiene poco rilevante la figura dell'autore per rispondere al proprio intento di recensione, e tale considerazione, legata ad un'idea di *Literaturgeschichte ohne Namen* [Storia della letteratura senza nomi]¹⁷⁰, oltre a rappresentare la controparte critica del loro modo di intendere la letteratura, ha permesso a Wu Ming l'inclusione all'interno del NIE¹⁷¹ di opere i cui autori difficilmente sarebbero stati comparabili secondo altri criteri di giudizio. Oltre ai romanzi del collettivo, vengono citati, tra gli altri, *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano, *Lezioni di tenebra* (1997) e *Cibo* (2002) della scrittrice tedesca di origine polacca Helena Janeczek, *Sappiano le mie parole di sangue* (2007) di Babsi Jones e *Hitler* (2008) di Giuseppe Genna. Quello che però più preme constatare, in questo contesto, è l'inclusione in tale "campo di forze"¹⁷² di testi già citati nel capitolo precedente, cioè *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi, *La presa di Macallè* di Andrea Camilleri, *L'ottava vibrazione* di Carlo Lucarelli e *L'inattesa piega degli eventi* di Enrico Brizzi, definiti "romanzi storici «mutanti»"¹⁷³.

Il requisito che rende "epiche" l'insieme di tutte queste espressioni letterarie sta, infatti, in primo luogo nella scelta del tema:

[...] imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che

¹⁶⁹ *Ivi* p. 11.

¹⁷⁰ *Ibid.* nota 4.

¹⁷¹ Questo l'acronimo utilizzato all'interno del dibattito seguito alla pubblicazione online delle prime stesure del saggio, e continuato anche dopo l'uscita della versione cartacea. Il resoconto di questo dibattito è consultabile dal database di "Carmilla: e-zine di letteratura, immaginario e cultura d'opposizione": www.carmillaonline.com/archives/cat_new_italian_epic.html.

¹⁷² Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 9.

¹⁷³ *Ivi* p. 11.

decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sullo sfondo di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso¹⁷⁴.

I libri di Ghermandi, Camilleri, Lucarelli e Brizzi possono rientrare in questa definizione, dal momento che il tema del colonialismo presuppone la rappresentazione di un incontro e, soprattutto, di uno scontro tra diverse culture, i cui strascichi e mutazioni coinvolgono ancora oggi, più o meno consapevolmente, la maggior parte degli abitanti del pianeta.

In buona parte dei casi, il comune carattere "epico" di queste opere – come si evince anche dalle brevi sinossi dei romanzi di Wu Ming – si declina tramite l'adozione di una prospettiva corale e la frammentazione del punto di vista narrativo sulle vicende di numerosi personaggi storici e di finzione. Allo stesso tempo, però, queste caratteristiche non escludono che ««ampio respiro» e «lunga gittata» [... dei romanzi del *NIE* siano incompatibili] con trattazioni più autobiografiche e «introspettive»¹⁷⁵. All'interno di questa categoria, dove "epica e «introspezione» [...] vanno sovente a braccetto senza schierarsi in punta ai corni di un dilemma"¹⁷⁶, può essere posto anche *Timira*, grazie alla sua capacità di raccontare attraverso la storia della protagonista le dinamiche storiche del colonialismo e del suo rapporto ininterrotto anche se smarrito con l'Italia del dopoguerra.

Per affrontare queste tematiche viene scelto un approccio che, come prima e unica proprietà fondamentale, rifiuta "il tono distaccato e gelidamente ironico del *pastiche* postmodernista [... per assumere, invece] una presa di posizione e assunzione di responsabilità"¹⁷⁷ nei confronti delle vicende raccontate. Il recupero di "un'*etica* del narrare dopo anni di gioco forzoso"¹⁷⁸, oltre ad esprimere la discontinuità di queste opere rispetto ad una tendenza letteraria

¹⁷⁴ *Ivi* p. 14.

¹⁷⁵ *Ivi* p. 15 nota 9.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 23.

¹⁷⁸ *Ivi* p. 24.

precedente, ha la caratteristica di realizzarsi attraverso un “lavoro sui «generi»”¹⁷⁹. Nel caso di *Timira* questo avviene sul genere della biografia, dove tramite la sua rielaborazione secondo l'*intentio auctoris* descritta e l'inserimento nel testo di materiali eterogenei, come già detto, si effettua una “forzatura”¹⁸⁰ che ne attua la “natura collettiva”¹⁸¹, secondo Wu Ming 2 e Antar Mohamed, spesso negata.

Il carattere della “nuova epica italiana” si attua, sempre secondo gli autori del memorandum, in particolare attraverso la scelta “di punti di vista [narrativi] inattesi e inconsueti”¹⁸². La “tematica dello «sguardo obliquo» [...] dove più si realizza la fusione di etica e stile”¹⁸³ si concretizza, nel caso del romanzo di Wu Ming 2 e Antar Mohamed, attraverso la scelta di prendere in considerazione il punto di vista di una donna, anziana e di colore per raccontare la storia del colonialismo grazie ad uno “sguardo femminile, meticcio e post-coloniale [...] che aiuta] a capire meglio la nostra criminale ‘avventura’ africana e quanto questa ancora influisca nel definire il carattere, l'identità degli italiani, soprattutto di genere maschile, perché le colonie italiane furono per lo più ‘colonie per maschi’ ”¹⁸⁴. È proprio dalla scelta di adottare una prospettiva marginale, il cui effetto “produce attrito [...] tra il familiare e l'estraneo”¹⁸⁵ – in questo caso la storiografia ufficiale e il passato coloniale rappresentato dalla corpo stesso della protagonista – che la narrazione acquista il suo valore “perturbante”. La scelta di utilizzare il termine “postcoloniale” in questo caso deriva quindi non solo dall'importanza data alle scelte narrative adottate per ottenere “the maximum of stylistic consciousness [...] which turns automatically into political coherence”¹⁸⁶,

¹⁷⁹ *Ivi* p. 22.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 504.

¹⁸² Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 26.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Scrittura Industriale Collettiva, *Timira: intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*: <http://www.scritturacollettiva.org/blog/timira-intervista-wu-ming-2-antar-mohamed>

¹⁸⁵ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 72.

¹⁸⁶ Robert P. Baird, *Stories Are Not All Equal*, cit., p. 253.

ma anche dall'identità e dalla natura della protagonista, opposta rispetto alle voci narranti maschili, bianche e relativamente giovani dei romanzi di Lucarelli, Brizzi e Camilleri, che pur nella loro "essenza epica" sono pervase da una "colonial nostalgia that [...] evoke, quite uncritically, the aspirations, fears, and desires of Italian settlers in the Horn of Africa"¹⁸⁷.

2.3

Identità e dinamiche postcoloniali in *Timira*

L'esemplarità delle vicende di Isabella Marincola e di suo fratello nell'incarnare la rimozione del passato coloniale italiano fanno sì che *Timira* possa essere considerato, grazie anche al carattere collettivo attribuito alla forma letteraria della biografia, un romanzo storico, la cui struttura è organizzata intorno ai temi di "memoria, archivio, storia orale, cronaca, oblio"¹⁸⁸. Questa definizione comprende, in fondo, tutti i romanzi prodotti all'interno della Wu Ming Foundation, che mettono in pratica la "forzatura di generi" descritta nel *New Italian Epic* attraverso la scelta da parte degli autori di utilizzare "tutto quanto pensano sia *giusto e serio*"¹⁸⁹ per rendere al meglio il senso che si intende veicolare attraverso le storie narrate, considerando la cosiddetta "contaminazione" come un "già-dato [... dal momento che] tutti i generi [utilizzabili] sono costitutivamente ibridi e sporcati"¹⁹⁰.

L'utilizzo della forma del romanzo storico si basa però su una precisa idea del rappresentazione letteraria degli eventi storici :

¹⁸⁷ Cristina Lombardi-Diop, *Postracial/Postcolonial Italy*, in Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 176.

¹⁸⁸ Scrittura Industriale Collettiva, *Timira: intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*: <http://www.scritturacollettiva.org/blog/timira-intervista-wu-ming-2-antar-mohamed>

¹⁸⁹ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 23.

¹⁹⁰ *Ibid.* nota 16.

[...] historical fiction is premised on an understanding of time as a ‘fractal’ field, on neither linear or cyclical, but composed of ‘bifurcation’, ‘conflicts’, and ‘discontinuities’, the value of which resides in the capacity of the past to “retroact” on the present¹⁹¹.

Se il passato retroagisce sul presente, il ruolo che acquista la letteratura diventa quello di poter raccontare, nelle parole di Angelo Del Boca riportate dagli autori, “quel genere di verità che puoi scoprire con il metodo narrativo ma che non puoi dimostrare con la ricerca scientifica”¹⁹². Nel romanzo di Wu Ming 2 e Antar Mohamed, come abbiamo sottolineato nella parte descrittiva delle dinamiche autoriali, ciò si concretizza in forma di brevi capitoli che giustappongono eventi lontani nel tempo e altrimenti scollegati in una narrazione lineare, e dove le parole e le azioni dei personaggi ambientate tra 1925 e il 1992 propongono ad una lettura “creativa” del testo rimandi e riverberi tra di loro. Oltre a questo tipo di “montaggio eidetico”, l’integrazione nel corpo del romanzo di documenti normalmente “extra-narrativi” come atti giuridici e articoli di cronaca sottolinea, da una parte, il potere della macchina burocratica e della storia ufficiale sul corpo dei personaggi, e dall’altra rileva ancora di più l’importanza attribuita ai rapporti tra storia personale e collettiva. Il carattere postumo del discorso postcoloniale si innesta su questa concezione del romanzo storico di finzione, la cui dinamicità¹⁹³ ruota intorno, in questo caso, all’identità “meticciasca” di Isabella Marincola e al suo carattere “perturbante”.

Già all’inizio del romanzo, infatti, è proprio la trascrizione dell’atto ufficiale di riconoscimento¹⁹⁴ della figlia da parte di Giuseppe Marincola a premettere l’ambiguità che la sua figura prenderà nel resto dell’opera: il nome e l’educazione italiana, uniti in un corpo che non rientra nell’idea di “italianità”

¹⁹¹ Nicholas Thoburn, *To Conquer the Anonymous*, cit., p. 135.

¹⁹² Scrittura Industriale Collettiva, *Timira: intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*: <http://www.scritturacollettiva.org/blog/timira-intervista-wu-ming-2-antar-mohamed>

¹⁹³ Si potrebbe suggerire, in questa sede, che il tema dell’identità della protagonista rappresenta il “McGuffin” di *Timira*, ovvero l’espedito attraverso cui la trama assume coerenza e completezza.

¹⁹⁴ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., pp. 46-47.

canonica, saranno infatti i motivi che creeranno, come vedremo, i presupposti per la costante alienazione della donna sia in Italia che in Somalia.

Il tema dell'educazione si modula, nel caso di *Timira*¹⁹⁵, riferendosi agli effetti del "regime segregazionista delle colonie basato su un complesso meccanismo di inclusione/esclusione"¹⁹⁶, i quali si riverberano in parte nella percezione comune della protagonista nel passaggio storico dall'Italia fascista a quella repubblicana. In una certa maniera, infatti, ciò che si evince dal romanzo è che durante la sua infanzia l'accettazione della sua diversità e, al contempo, del suo essere italiana fossero maggiori rispetto a ciò che vivrà, da donna, nel secondo dopoguerra. La sua figura rappresentava, infatti, l'incarnazione vivente del successo militare del Fascismo in territorio africano e della capacità dell'Impero di soggiogare le popolazioni autoctone. Ciò si desume in particolare da una scena ambientata a scuola nel 1937, quando la bambina viene chiamata alla lavagna per essere interrogata in geografia:

– La maestra mi ha chiamato alla cattedra e mi ha interrogata sull'Africa Orientale. Mi hanno fatto tutti i complimenti per come sapevo dire certi nomi difficili e me li ha fatti ripetere più volte, perché tutti imparassero [...] Poi c'erano tanti spilli con attaccata una bandierina italiana e la maestra mi ha chiesto di piantarli sulla mappa delle nostre colonie, una per ogni battaglia importante della campagna di Etiopia. Nel frattempo ha tirato fuori la macchina fotografica e mi ha chiesto di mettermi in posa, voltata verso di lei, puntando la bandierina sul nome Macallè. Dice che farà stampare la foto e la metterà nell'albo di classe.¹⁹⁷

Nell'atto di indicare sulla cartina geografica il luogo di una sconfitta esemplare dell'Italia liberale nella guerra d'Abissinia, Isabella viene rappresentata come il simbolo del definitivo soggiogamento delle popolazioni africane da parte del

¹⁹⁵ La "questione della nominazione" è stato un tema centrale anche per il lavoro di scrittura del romanzo, tanto che inizialmente si era deciso per utilizzare uno pseudonimo per la protagonista, Elisabetta, al fine di creare una minima distanza emotiva che assicurasse una maggiore tranquillità al compito di Antar Mohamed, il quale aveva vissuto da poco la morte della madre (*Appendice*, p. iv).

¹⁹⁶ Roberto Derobertis (a cura di), *Fuori centro*, cit., p. 22.

¹⁹⁷ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 90.

Fascismo. Allo stesso tempo, però, questo passa attraverso il suo riconoscimento all'interno di una società le cui istituzioni consideravano come italiani anche quei territori di cui lei portava testimonianza attraverso il suo aspetto ibrido:

Negli anni Trenta, molti vedevano in me l'icona dell'avventura coloniale e mi vezzeggiavano come una bertuccia ammaestrata. Erano entusiasti di questa «bella abissina» che parlava italiano e faceva la riverenza, ma si guardavano bene dall'invitarmi per una merenda con le figliole.¹⁹⁸

L'ambiguo paternalismo nei confronti dei "figli delle colonie" con cui la società italiana si è autorappresentata anche dopo la fine della guerra non si riduce però, nel romanzo, solo a questo esempio. Per cercare di mettere in discussione il luogo comune del "colonialismo dal volto umano" – la cui diffusione è stata dovuta in particolar modo alla letteratura – gli autori hanno deciso di integrare all'interno del testo anche testimonianze artistiche di soggetti colonizzati. Il ruolo della letteratura all'interno della memoria coloniale viene ridefinito, quindi, attraverso l'inserimento nel testo di componimenti poetici che descrivono i sentimenti dei somali nei confronti dell'imperialismo italiano e, più in generale, europeo. Il primo in ordine di comparsa nel testo è un esempio di poesia orale, *Aakhiru-seben [La fine dei tempi]* di Faarax Nuur, datata circa al 1925:

Gli inglesi, gli etiopi e gli italiani stanno litigando
si stanno spartendo il paese, il più forte prevarrà.
Ma per me questo è un segno della fine dei tempi.
È un mondo che si sono venduti tra loro senza
che fossimo avvertiti.
È un mondo in cui l'uomo di cui ti fidi è per te
un serpente.

¹⁹⁸ *Ivi* p. 169.

Ma per me questo è segno della fine dei tempi.¹⁹⁹

Se nel 1925 il punto di vista “autoctono” sull’avventura coloniale italiana tramite questa tradizionale forma poetica somala assume i tratti di una resa nei confronti degli inarrestabili avvenimenti storici che provocheranno la fine dell’indipendenza di quella che diventerà la nuova colonia, nell’altro componimento della poetessa e militante della Somali Youth League Timiro Ukash, imprigionata nel 1952 durante una manifestazione contro l’AFIS, questo atteggiamento di sconfitta si rovescia, invocando, tramite la reiterazione di una maledizione, la fine immediata del colonialismo in Somalia:

Lascia che si facciano la guerra e ci mettano
sotto chiave
lascia che ci brucino col fuoco e i proiettili
uomini e donne
i pochi che resteranno, conquisteranno
l’Indipendenza

Lascia che ci usino come portatori e che ci trattino
come immondizia
Lascia che trattino i saggi della Lega come servitù.

Finché l’Indipendenza per cui combattiamo
non sarà reale
non ci lasceremo turbare da quel che fanno
gli italiani.

Possano gli italiani essere distrutti e nulla restare di loro
possano esplodere con le bombe ed essere fatti a pezzi
possano essere sacrificati per la bandiera della Lega
possa Dio esaudire le mie preghiere.²⁰⁰

¹⁹⁹ *Ivi* p. 36.

²⁰⁰ *Ivi* p. 349.

Queste testimonianze letterarie arricchiscono il carattere polifonico e “obliquo” del romanzo, e al contempo, se è vero che “Italy was the European country perhaps most sympathetic to the anticolonial movements after the World War II”²⁰¹, mostrano come l’autorappresentazione dell’Italia come una forza coloniale diversa rispetto alle altre nazioni europee, rispettosa delle popolazioni assoggettate e da queste benvoluta sia sostanzialmente una mistificazione, e ciò viene manifestato in maniera ancora più limpida dal secondo testo, che esprime un odio profondo non nei confronti dell’imperialismo fascista, bensì verso la repubblicana Amministrazione Fiduciaria Italiana in Somalia. La natura poetica di questi componimenti, per ultima cosa, li rende ancora più funzionali allo scopo per il quale sono stati inseriti nel testo, dal momento che ridefiniscono l’immaginario coloniale del lettore attraverso un *medium* letterario strutturalmente diverso rispetto al romanzo coloniale, europeo e borghese, ovvero quello della poesia orale in lingua somala, rivolta principalmente ad un pubblico popolare.

Se però in *Timira* si decide di riportare questi due testi “stranianti”, il loro significato nell’economia del romanzo non deve essere separato dalla storia di Giorgio Marincola, la quale rappresenta il motivo fondamentale sia della nascita del romanzo, come già visto, sia dell’emergere definitivo dell’identità italiana della sorella. Nel testo, gli autori, attraverso la figura collaterale del fratello della protagonista, “suggeriscono un’implicita riflessione riguardo alla comune battaglia dei partigiani italiani e dei popoli colonizzati dagli italiani contro lo stesso nemico: il fascismo [...] mostrando come le battaglie dei popoli che combattevano per sottrarsi al giogo coloniale italiano e quelle degli italiani per la loro indipendenza fossero mosse da intenti comuni”²⁰². Ma, allo stesso tempo, la particolarità del processo di decolonizzazione italiano deriva proprio dalla mancanza di vere e proprie lotte di indipendenza da parte delle ex colonie,

²⁰¹ Robert J. C. Young, *The Italian Postcolonial*, in Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 32.

²⁰² Simone Brioni, *Pratiche «meticchie»*, in Franca Sinopoli (a cura di), *Il postcoloniale italiano* cit., p. 16.

come invece nel resto dei contesti colonizzati da altre nazioni europee. Quanto alla Resistenza, proprio la sua spinta anticoloniale nei confronti del Nazismo assume nel contesto storico e del romanzo anche una connotazione diversa:

Tanti italiani presero le armi e diventarono antifascisti proprio quando si trovarono nella condizione di vivere in una colonia del Reich. Quella condizione coloniale creò una specie di cortocircuito, un *insight* improvviso e contraddittorio. Nelle memorie di quei soldati italiani che dopo l'8 settembre '43 disertarono sul fronte greco e jugoslavo, troviamo spesso la partecipazione a episodi di resistenza, ma non c'è mai il ricordo di quel che accadde prima dell'8 settembre, quando quegli stessi soldati facevano parte di un esercito invasore, che commetteva soprusi, stragi e fucilazioni. La coscienza anti-colonialista di quei soldati, una volta risvegliata, ha cancellato il ricordo di quanto loro stessi avevano commesso da colonialisti. Credo che in parte la rimozione della nostra esperienza coloniale dall'inconscio collettivo abbia a che fare anche con questo: i due miti fondativi della nostra nazione, ovvero il Risorgimento e la Resistenza, sono miti anti-colonialisti. Dunque, che ci siamo andati a fare in Africa, se non i ponti, gli ospedali, le strade?²⁰³

Indirettamente, quindi, la canonizzazione del mito della Resistenza nel dopoguerra collaborò al processo di “self-absolving and indulgent deracialization of the whole Italian history”²⁰⁴ che fece del mancato riconoscimento dell'identità italiana meticciosa sua e del fratello l'ossessione principale della protagonista al suo definitivo ritorno in Italia:

Isabella andò via dall'Italia nel 1961. Forse i conti con la Resistenza sono stati fatti più o meno in quegli anni. Anche in Somalia era ossessionata dalla storia di Giorgio. Ha cercato di dare il nome alla scuola italiana. Era un ritornello forte, denso per lei, era un conto che non tornava. Quando è tornata qua il fatto che

²⁰³ Giuliano Santoro, *La guerra razziale. Tra Affile e il colonialismo rimosso* (intervista a Wu Ming 2): <http://www.dinamopress.it/news/la-guerra-razziale-tra-affile-e-il-colonialismo-rimosso>

²⁰⁴ Miguel Mellino, *De-Provincializing Italy. Notes on Race, Racialization and Italy's Coloniality*, in Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 93.

trovasse l'Italia molto... bianca, interiormente, si chiedeva perché è morto mio fratello, che non lo era completamente.²⁰⁵

Il rapporto con la storia ufficiale e con i suoi rimossi passa anche attraverso le scene in cui compare Itala, la donna a cui deve badare Isabella al suo ritorno in Italia per mantenere lei e il figlio. Il nome – anche in questo caso, per motivi diversi, importante – rappresenta in sé un suggerimento all'identificazione dell'anziana con la memoria collettiva del paese, e tende a rinforzare ancora di più tale allegoria nel momento in cui la confusione nei ricordi della donna va a toccare avvenimenti storici. Un caso su tutti è la mancata memoria della strage di Piazza Fontana da parte della signora bolognese²⁰⁶: Isabella, in questa situazione, per non aggravare ancora di più la penosa situazione per cui addirittura Itala considera questa sua dimenticanza frutto del fatto che in quel periodo era in villeggiatura in Somalia – confondendo la propria storia con quella di Isabella – propone di ripresentare alla donna un'immagine più confortante del suo passato:

La vecchia è talmente abituata a venerare le sue foto che il solo fatto di mettere gli occhi su quelle di un altro già la manda in confusione. Meglio far sparire tutto e provare a rimetterla in carreggiata, con i suoi cinque album ben ordinati, magari trovi uno scatto di fine Sessanta, in vacanza da qualche parte, e riesci a tappare la voragine che hai appena scavato.²⁰⁷

In questo passaggio, viene attribuito implicitamente a Isabella il poter di rievocare, attraverso la sua presenza, il passato coloniale, che però nella sua latitanza dall'immaginario comune compromette i suoi rapporti con gli altri personaggi che animano il testo, dal momento che, riferendosi alla metafora incarnata da Itala, i loro parametri non gli permettono di ricondurre la protagonista ad alcuna categoria, provocando quindi sentimenti discordanti,

²⁰⁵ *Appendice*, p. viii.

²⁰⁶ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 250.

²⁰⁷ *Ibid.*

come confusione, attrazione o diffidenza. Tali comportamenti si mettono in luce già nei primi anni di vita di Isabella, e vengono, in un passaggio del testo, accostati in parte alle vicende del fratello:

[...] a me il Ventennio era passato sopra come un fiume sulle rocce, mentre combattevo la mia resistenza da camera contro un duce in gonnella. Se avessero conferito medaglie anche per quel genere di antifascismo, allora ne avrei meritata una ben prima di mio fratello²⁰⁸.

Rimanendo nell'ambito dei rapporti di Isabella con i personaggi femminili, è in primo luogo nel rapporto con la madre adottiva, nel romanzo *Flora Viridis*²⁰⁹, che si intravede per la prima volta la funzione perturbante che rappresenta il corpo di Isabella, soprattutto per le sue connotazioni di genere e razza. Nella scena in cui, da bambina, infatti, viene consegnata dalle suore che l'hanno accudita durante il viaggio in nave da Mogadiscio alle cure della donna, la freddezza di questa viene in parte giustificata, dal momento che "quella bambina è l'immagine del peccato di suo marito"²¹⁰. Con la pubertà, l'astio della madre per la sua natura viene rimpiazzato, invece, dalle attenzioni maschili che ne fanno oggetto di pulsioni sessuali:

Non avevo fatto i conti con la mia pelle africana, che attizzava [...] con promesse di sesso facile, selvaggio e caldo come una notte equatoriale.²¹¹

Tali proiezioni "orientaliste" assecondano la sua volontà di indipendenza dalla matrigna, e proprio nelle figure maschili Isabella ricerca la stabilità economica o una qualche forma di riconoscimento, sia che fossero attratte dalla sua unicità per motivi estetici, come i vari artisti per cui posò come modella di nudo, o sessuali, senza che queste due centralità si escludessero per forza a vicenda.

²⁰⁸ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 188.

²⁰⁹ Molti dei nomi dei personaggi sono d'invenzione.

²¹⁰ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 68.

²¹¹ *Ivi* p. 128.

Le varie relazioni sentimentali che intesse prima di sposare Mohammed Ahmed ne sono un esempio, e in alcuni casi gettano luce anche sul comportamento di personaggi più noti, come Renato Guttuso o Indro Montanelli²¹². Allo stesso tempo, però, la consapevolezza della sua natura “mulatta” retroagisce anche sul giudizio nei confronti del padre che l’aveva riconosciuta come figlia, dandogli la cittadinanza italiana e la possibilità di vivere una vita migliore di quella che l’aspettava se fosse rimasta in un brefotrofo a Mogadiscio:

[...] sono figlia di una violenza, e lo sarei anche se i miei genitori si fossero tanto amati, come in un bel fotoromanzo. L’amore ai tempi delle colonie è impastato di ferocia. Un pugnale affilato minaccia e uccide, anche se lo spalmi di miele. Sono la figlia di un razzista, uno che in tutti i modi ha cercato l’oblio per la sua avventura africana.²¹³

Eppure, da quanto si evince dal romanzo, almeno all’inizio, quella che poi chiamerà la sua “matria”²¹⁴ rappresenta anche per lei un luogo quasi mitico, dove poter pensare di vivere la propria identità senza essere costantemente oggetto di interessi maschili. Forte anche dell’idealizzazione che il fratello le aveva trasmesso nel momento in cui aveva deciso di “tornare” con lei nel luogo dove erano nati per lavorare come medico, la Somalia, nella proiezione mentale che ne fa Isabella prima di trasferircisi con il suo nuovo compagno, viene caricata di aspettative dai tratti “orientalistici”:

Arrivando in Somalia, mi ero ripromessa di non inciampare sui luoghi comuni da Mille e una notte. Volevo guardare le palme senza pensare subito al giardino dell’Eden e avere rapporti sessuali senza farli discendere, come per legge fisica, dal caldo e dagli odori di spezie, dalla natura selvaggia e dal cibo piccante. ²¹⁵

²¹² *Ivi* p. 171.

²¹³ *Ivi* p. 375.

²¹⁴ *Ivi* p. 403.

²¹⁵ *Ivi* p. 308.

Dopo la fine del rapporto con il giornalista, però, ancora una volta la sua identità è soggetta a ritrattazioni. Cambiando il suo nome in Timira Hassan e creandosi una famiglia nella sua terra d'origine, la sensazione di inadeguatezza che l'aveva sempre accompagnata si scontra con la mancanza di padronanza della lingua somala e con la sua appartenenza alla comunità italiana, che la fa ancora una volta sentire "fuori luogo". L'idillio che sembrava averla accolta al suo arrivo lascia il posto al dovere di fare i conti, infatti, con la cultura somala, in cui ancora una volta, anche se non più collegato al colore della pelle, il suo genere sessuale risulta motivo di discriminazione. Nelle parole di una donna somala di nome Zainab appare così, in maniera chiara, lo stesso discorso patriarcale e imperialista presente anche nell'ambiente coloniale:

[...] Nessuna donna al congresso nazionale, nessuna nel governo. Due sorelle andarono a parlare con Aden Abdulle e lui rispose che purtroppo le donne non avevano educazione, non conoscevano la politica. Lo stesso discorso che avevano fatto gli italiani ai somali tutti: non siete pronti per l'indipendenza, dobbiamo insegnarvi come si fa, non avete studiato.²¹⁶

Per finire di delineare i cambiamenti che l'identità di Timira/Isabella subisce fino alla sua morte, basterà vedere come il tempo presente da cui viene raccontata la storia, ovvero il momento di difficoltà in cui versano Antar e Isabella dopo il suo ritorno in Italia nel 1991, rappresenti per lei l'inizio della volontà di raccontare le proprie vicende e quelle di suo fratello. Il ritorno in quello che è ancora considerato ancora il proprio paese dopo trent'anni vissuti in Somalia vede ripresentarsi ancora e in maniera accentuata l'alienazione della protagonista:

Chi fugge dalla propria terra possiede almeno una rotta, l'idea fissa di un approdo lontano. Tu invece non hai direzione, perché sei già arrivata, e tutto il resto lo chiamano privilegio.²¹⁷

²¹⁶ *Ivi* p. 434.

²¹⁷ *Ivi* p. 359.

Come all'inizio della sua vita era stato un atto notarile a dichiarare e riconoscere la sua "italianità", salvo poi essere esautorato dal suo compito dopo la fine del Fascismo, ancora una volta è la burocrazia a inferire sull'esistenza di Isabella nel non riconoscerle, da una parte, l'assegno da rifugiata per la mancanza di una residenza fissa, ma allo stesso tempo riconducendola in Italia dopo trent'anni in virtù della sua cittadinanza:

È questo il mio paese, l'Italia. Ed è stato il governo italiano a portarmi qui: non la guerra, non i somali e nemmeno la speranza. Io sono italiana. Un'italiana dalla pelle scura.²¹⁸

L'ultima mutazione della rimozione coloniale italiana tramuta Isabella in una figura spettrale ben prima di diventare l'autrice "fantasmatica"²¹⁹ del romanzo. La sua missione, a questo punto della sua vita, diventa prima di tutto quella di risolvere la sua già citata ossessione, ovvero raccontare la storia di Giorgio, anche lui "italiano dalle pelle scura". La mancanza di un definitivo riconoscimento istituzionale della memoria coloniale che incarna la sorella di un partigiano rimane l'ultimo nodo irrisolto della sua esistenza, quando proprio alla fine del racconto la casa in cui va a vivere gli è concessa grazie all'intercessione di un religioso e non per altro, mantenendo irrisolto, così, lo "stato d'eccezione" che l'aveva accompagnata fin dal suo ritorno in Italia:

Di fronte all'elemosina si può solo ringraziare, perché la beneficenza è il contrario del diritto.²²⁰

²¹⁸ *Ivi* p. 395.

²¹⁹ *Appendice* p. ii.

²²⁰ Wu Ming e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 491.

3

CONCLUSIONI

Il breve arco di tempo trascorso – poco più di un anno – dalla pubblicazione di *Timira* al termine di questo primo tentativo di analisi, ha sicuramente influenzato un lavoro che ogni giorno ha dovuto fare i conti con l'aumentare del materiale che si andava ad accumulare intorno al romanzo. Dall'altra parte, la mancanza di un interesse accademico approfondito intorno alla produzione della Wu Ming Foundation è stata sopperita grazie a documenti reperibili principalmente in internet, come del resto la maggior parte degli articoli, delle interviste e delle recensioni sull'opera. Oltre a ciò, ovviamente, è stato d'aiuto anche quel "manuale di lettura" costituito memorandum *New Italian Epic*, essenziale per chi voglia approcciare in maniera se non critica almeno consapevole una scrittura così "controllata" come quella del collettivo.

Per cercare di approfondire ulteriormente le dinamiche che hanno portato ad una scrittura collettiva e per comprendere al meglio le caratteristiche che potessero essere analizzate attraverso gli strumenti della critica postcoloniale si è ritenuto utile, inoltre, intervistare gli autori, e basare parte delle proprie osservazioni proprio su questo documento "diretto", la cui natura, come esposto anche nella trascrizione in appendice, a mio avviso, non è solo documentaria.

Al termine di questo elaborato finale, oltre a quanto detto nei due capitoli, ci sembra d'obbligo inserire alcune considerazioni generali su questo "romanzo meticcio".

La prima riguarda l'ambiguità che l'operazione di scrittura portata avanti da Wu Ming 2 e Antar Mohamed potrebbe destare in particolare intorno all'importanza data alla figura dell'autore di un testo. La scelta di utilizzarne una forma collettiva, infatti, benché si possa trovare un esplicito riferimento²²¹ alla questione della "morte dell'autore" come esposta da Roland Barthes in *S/Z* (1970), non coincide con la volontà di negare la funzione creativa a questa figura, ma solamente ribadire che "la posta del lavoro letterario è quella di fare

²²¹ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., p. 525.

del lettore non più un consumatore ma un produttore del testo”²²², come si è cercato di spiegare nella prima sezione di quest’ultimo capitolo. Dopotutto, è giusto notare che “declamare la morte dell’autorialità pare infatti un privilegio riservato a coloro la cui soggettività viene riconosciuta”²²³, e questo non è sicuramente il caso di cui abbiamo trattato. L’ambiguità del collettivo scompare se si supera l’impostazione canonica che vede nel singolo individuo l’unico attore possibile della creatività letteraria. Se infatti nel romanzo non è possibile discernere quali parti siano scritte da un autore o dall’altro questo è perché, alla fine dei conti, il lavoro di correzione e di riscrittura reciproca ne ha cancellato le tracce. Con la scelta, seppur dovuta alla morte della protagonista, di mettere insieme due individui con storie così diverse come Wu Ming 2 e Antar Mohamed, l’intento del romanzo comunica appieno la sua volontà di base, cioè dichiarare l’esistenza di una storia che accomuni e influenzi reciprocamente colonizzati e colonizzatori anche aldilà della rimozione di un immaginario comune, come poteva essere quello del passato coloniale. In questa maniera, al contrario, la forma dell’autore si rafforza invece grazie a due livelli all’interno dei quali può essere inclusa: da una parte nel valore simbolico che assume nel raccontare una storia del nostro colonialismo tramite “un cantastorie italiano dal nome cinese, [...] a un’attrice italosomala ottantacinquenne e a un esule somalo con quattro lauree e due cittadinanze”²²⁴, e dall’altra nell’efficacia reale del lavoro di contrattazione e riscrittura reciproca che i due autori hanno fatto per rendere la verità non parziale di Isabella Marincola, ovvero una verità non innocentemente di parte. Nella consapevolezza di non poter trovare un punto di vista narrativo e un linguaggio corretti, quello che si cerca di intraprendere è, quindi, un processo di scrittura non parziale e “singolare” dei fatti. Con questo si intende superare l’afasia provocata dalla paura dell’Altro e la semplice constatazione della “conoscenza come molteplicità” tipica del postmoderno, in modo da poter ridefinire il dichiarato intento della letteratura come la presa di

²²² *Ibid.*

²²³ Simone Brioni, *Pratiche «mesticce»*, in Franca Sinopoli (a cura di), *Il postcoloniale italiano*, cit., p. 8.

²²⁴ Dal riassunto del libro in quarta di copertina.

responsabilità narrativa all'interno di un caos di dati non ordinati come la realtà storica.

Una scelta, quindi. A questo presupposto narrativo si riconduce anche la breve considerazione che vorrei affrontare a proposito dell'utilizzo di un certo tipo di "realismo" all'interno del romanzo. Abbiamo già fatto notare come la storia rappresentata fosse la rielaborazione da parte degli scrittori della verità-di-Isabella, e quindi non rispondesse – vale bene ribadirlo – a nessuna pretesa di oggettività. Allo stesso tempo, però, Wu Ming 2, riferendosi alla partecipazione di Isabella al film di Giuseppe De Santis *Riso amaro*, " ha sottolineato [... come] l'improbabile presenza di una lavoratrice nera nell'Italia del dopoguerra in un film considerato un capolavoro del neorealismo italiano [... faccia] sorgere dei dubbi riguardo al concetto di realismo"²²⁵. A mio avviso questo esempio può essere utile per spiegare ancora una volta il rapporto degli autori con la storia della protagonista, e evidenziare l'approccio "realistico" del romanzo.

Anche se non è dato sapere quale fosse la percentuale di lavoratori di colore in Italia nel 1949, sicuramente non è errato dichiarare che sarebbe apparso quantomeno inusuale vedere lavorare una donna come Isabella Marincola in una risaia delle campagne vercellesi. Ciò che però in questo caso si sottolinea di più non è tanto la dimostrazione del carattere artificiale del neorealismo italiano, quanto la capacità di *Timira* di rendere conto del carattere reale non tanto della storia *nel* film, quanto della storia *del* film. Ciò che avviene grazie al racconto che ne fanno gli autori è infatti il riconoscimento, altrimenti glissato dalla trattazione cinematografica e dall'amnesia della storia di Isabella, della presenza di una donna italiana di origine somala in una produzione filmica del 1949, in Italia. Si testimonia così l'esistenza della protagonista e delle sue vicende all'interno dell'Italia del dopoguerra, che di lì poco cancellerà quasi del tutto il ricordo delle sue colonie.

In questa maniera il dialogo di *Timira* con le produzioni artistiche già note al lettore *aggiunge* un carattere di realtà e di testimonianza prima latente a queste

²²⁵ Dalla trasposizione della presentazione fatta a Seriate (BG), presso Spazioterzomondo il 10 novembre 2012, citata in Simone Brioni, *Pratiche «meticce»*, in Franca Sinopoli (a cura di), *Il postcoloniale italiano*, cit., p. 11, nota 58.

ultime, piuttosto che semplicemente svelarne la mancanza di aderenza alla verosimiglianza cui aspiravano.

Dopo queste due piccole precisazioni, vorrei soffermarmi infine sul carattere che accomuna il romanzo all'intento generale della letteratura postcoloniale italiana, ovvero "relocating colonial memory at the center of cultural debates in today's Italy"²²⁶. Come già detto, "Italy is considered a postcolonial contry since it has become an immigration country"²²⁷. Anche se ad un prima analisi questo non sembra coincidere con il caso di *Timira*, bisogna riconoscere che l'ultimo spostamento di Isabella Marincola è stato a tutti gli effetti un caso di immigrazione di un'italiana di madre somala verso il suo paese "d'elezione" dovuto a motivi politici. Non è quindi un caso che solo oggi si sia arrivati a opere, come *Timira*, che prendono in osservazione la capacità del passato coloniale rimosso di spiegare le reazioni della comunità italiana di fronte al fenomeno dell'immigrazione, in particolare nella "highly ubiquitous yet invisible nature of whiteness for contemporary Italians, who often view themselves as racially unmarked and rarely aware of their position of race privilege in relation to foreigners and non white Italians"²²⁸. Wu Ming 2 e Antar Mohamed hanno infatti riportato il nuovo interesse²²⁹ della letteratura in lingua italiana degli ultimi vent'anni sotto una prospettiva propriamente politica, "collegandola alla protesta contro la discriminazione degli immigrati in Italia e contro gli interventi militari italiani in Iraq e in Afghanistan (2001)"²³⁰. Ciò lo inserisce in parte nella novità rappresentata da romanzi scritti dai cosiddetti "italiani di seconda generazione" come le scrittrici Igiaba Scego e Cristina Ali Farah. Allo stesso tempo, però, la

²²⁶ Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 7.

²²⁷ Miguel Mellino, *De-Provincializing Italy*, in Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 84.

²²⁸ Cristina Lombardi-Diop, *Postracial/Postcolonial Italy*, in Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., p. 176.

²²⁹ Vale la pena ricordare come l'interesse della Wu Ming Foundation nei confronti della materia coloniale si era già dimostrato indirettamente nel racconto delle imprese leggendarie di Thomas Edward Lawrence nella lotta araba alla dominazione ottomana contenuta in *Stella del mattino* (2008) di Wu Ming 4.

²³⁰ Simone Brioni, *Pratiche «meticce»*, in Franca Sinopoli (a cura di), *Il postcoloniale italiano*, cit., p. 2.

scelta di raccontare attraverso un romanzo storico in forma di biografia le esperienze coloniali e la natura “estranea” di Wu Ming 2 rispetto a questo evento storico accomunano il romanzo anche alle opere citate di Brizzi, Camilleri e Lucarelli. *Timira*, anche per l’inclusione di questi ultimi nella trattazione del *NIE*, rappresenta un primo esempio di collegamento tra queste due diverse espressioni letterarie, e ciò sempre grazie alla natura collettiva della sua scrittura che ha messo insieme un cittadino di “seconda generazione” dalla doppia cittadinanza italiana e somala, uno scrittore italiano e una donna italiana di madre somala e padre italiano.

Se è vero che “un tratto davvero caratterizzante della «letteratura post-coloniale italiana» è proprio questo invito al dialogo”²³¹, *Timira* ne ha assunto appieno la forma.

²³¹ *Ivi* p. 17.

Dinamiche autoriali e postcoloniali in *Timira* (2012) di Wu Ming 2 e Antar Mohamed.

BIBLIOGRAFIA GENERALE:

- Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005.
- Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2006.
- J. M. Coetzee, *Foe*, Penguin Books, 2010 (1986).
- Carlo Costa e Lorenzo Teodonio, *Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola (1923 - 1945)*, Iacobelli Ed., Pavona di Albano Laziale 2009.
- Angelo Del Boca, *Una sconfitta dell'intelligenza. Italia e Somalia*, Laterza, Bari - Roma 1993.
- Angelo Del Boca, *Italiani, brava gente?*, Neri Pozza, Vicenza 2005.
- Michel Foucault, "Che cos'è un autore?" (1969), in *Scritti letterari*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1971.
- Joseph Rudyard Kipling, *Poesie*, Mursia, Milano 1987.
- Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1955.

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE:

- Luther Blisset, *Q*, Einaudi, Torino 1999.
- Wu Ming 2 e Mohamed A., *Timira*, Einaudi, Torino 2012.

Dinamiche autoriali e postcoloniali in Timira (2012) di Wu Ming 2 e Antar Mohamed.

– Wu Ming, *Altai*, Einaudi, Torino 2009.

– Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

– Wu Ming, *54*, Einaudi, Torino 2002.

– Wu Ming, *Manituana*, Einaudi, Torino 2007.

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA:

– Silvia Albertazzi, *Abbecedario postcoloniale. Dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Quodlibet, Macerata 2001.

– Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro: le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma 2000.

– Robert P. Baird, *Stories Are Not All Equal. An Interview with Wu Ming*, 'Chicago Review', Vol. 52, n. 2-4 (2006) pp. 250-259.

– Shaul Bassi e Andrea Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, Le Lettere, Firenze 2010.

– Simone Brioni, *Pratiche «meticcie»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»*, in Franca Sinopoli (a cura di), *Il postcoloniale italiano, tra letteratura e storia*, Novalogos, Aprilia 2013.

– Gaia De Pascale, *Wu Ming – Non solo una band di scrittori*, il melangolo, Genova 2009.

– Roberto Derobertis (a cura di), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Aracne, Roma 2010.

Dinamiche autoriali e postcoloniali in Timira (2012) di Wu Ming 2 e Antar Mohamed.

– Elio Di Piazza, “Studi (post) coloniali”, in Cometa M., Dizionario degli studi culturali, Meltemi, Roma 2004, pp. 417-424

– Armando Gnisci, *Decoloniazzare l'Italia. Via della decolonizzazione europea n. 5*, ‘Quaderni di storia della critica e delle poetiche’ n. 27, Bulzoni, Roma 2007

– Armando Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, Mondadori, Milano.

– Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Nora Moll, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Mondadori, Milano 2010.

– Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino (1985) 1999.

– Nicholas Thoburn, *To Conquer the Anonymous: Authorship and Myth in the Wu Ming Foundation*, in ‘Cultural Critique’, n. 78, Spring 2011, pp. 119-150.

– Alessandro Triulzi, *Memorie e voci migranti tra colonia e postcolonia*, in ‘Between’, 1.2 (2011), <http://www.between-journal.it/>

SITOGRAFIA:

– Matteo di Gesù, *Postcolonialismo italiano: un bilancio*: <http://www.leparoleele cose.it/?p=7914> (ultima visualizzazione: 23/02/2013)

– Paolo Jedlowski, *La memoria pubblica e u media: il caso del passato coloniale italiano*: http://www.mesogeomag.it/voci-e-pensieri/item/7-la-memoria-pubblica-e-i-media-il-caso-del-passato-coloniale-italiano.html#_edn3 (ultima visualizzazione: 07/03/2013)

Dinamiche autoriali e postcoloniali in *Timira* (2012) di Wu Ming 2 e Antar Mohamed.

– Loredana Lipperini, *Attacchi ai media e notizie false: Aids, top model, ma soprattutto satanismo*: http://www.repubblica.it/online/sessi_stili/blissett/blissett/blissett.html (ultima visualizzazione: 23/02/2013)

– Giuliano Santoro, *La guerra razziale. Tra Affile e il colonialismo rimosso* (intervista a Wu Ming 2): <http://www.dinamopress.it/news/la-guerra-razziale-tra-affile-e-il-colonialismo-rimosso> (ultima visualizzazione: 22/02/2013)

– Scrittura Industriale Collettiva, *Timira: intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*: <http://www.scritturacollettiva.org/blog/timira-intervista-wu-ming-2-antar-mohamed> (ultima visualizzazione: 07/03/2013)

– *Timira. Immagini intorno a un romanzo di Wu Ming 2 e Antar Mohamed* (profilo Pinterest): <http://pinterest.com/einaudieditore/timira/> (ultima visualizzazione: 22/02/2013)

– Wu Ming, *#Timira Cut 'n' Paste*: <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=8758> (25/02/2013)

– Wu Ming, *Timira 'in blue' e il Mare chiuso. Preludio n.2*: <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=7446#more-7446> (ultima visualizzazione: 20/02/2013)

– Wu Ming, *Timira. Un romanzo meticcio e nove anni di parto – Preludio n.1*: <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=7036> (ultima visualizzazione: 08/02/2013)

– Wu Ming, *Torniamo sul luogo del delitto, "Giap" #1, Xa serie, maggio 2009, seconda settimana*: http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1_Xa.html (ultima visualizzazione: 19/02/2013)

Dinamiche autoriali e postcoloniali in Timira (2012) di Wu Ming 2 e Antar Mohamed.

– Wu Ming, *Wu Ming Foundation: chi siamo, cosa facciamo*: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm> (ultima visualizzazione: 09/03/2013)

– <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/04/003019print.html> (ultima visualizzazione: 22/02/2013)

– <http://www.treccani.it/vocabolario/sciarmutta/> (27/02/2013)

– http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/02/Luther_Blissett.jpg/300px-Luther_Blissett.jpg (25/02/2013)

VIDEOGRAFIA:

– *Quale razza* (intervista a Isabella Marincola): <http://www.youtube.com/watch?v=ivqZeYkMCm0> (ultima visualizzazione: 22/02/2013)

– *Reading RAZZA PARTIGIANA Storia di Giorgio Marincola, partigiano nero e italiano*: <http://www.youtube.com/watch?v=y9mzvu7dxGc> (ultima visualizzazione: 09/03/2013)

4

APPENDICE

Questa è la trascrizione dell'intervista da me svolta a Bologna la sera del 5 dicembre 2012 con l'aiuto del mio collega Adriano Masci. Riascoltandola per trascriverla ci si è accorti che nel suo svolgersi attraverso domande precedentemente pensate e schematizzate secondo un certo ordine logico e altre nate dalla contingenza della situazione, oltre all'importanza documentaria per la stesura della tesi, l'intervista aveva preso, in alcuni tratti, la forma di una performance. Per questo motivo si è scelto di trascrivere anche le parti che possono risultare, in un primo momento, meno logicamente legate con l'analisi critica del romanzo, proprio nella speranza che queste possano essere d'aiuto ad una maggiore comprensione del senso generale di 'Timira'²³².

S: [...] io l'ho già spiegato a lui [Giovanni] su cosa vorrei fare la mia tesi. Io vorrei fare una tesi su 'Timira' e in particolare da una parte le tematiche postcoloniali che posso trovare nel libro, cercando di analizzarle. Dall'altra parte una cosa che a me interessava particolarmente collegata alla questione postcoloniale era il problema, la questione degli autori di questo romanzo, perché, appunto, come dicevo a Giovanni per me era una questione molto particolare questa di due autori di cui uno faceva parte di un collettivo che era stato già creato tempo fa, che ha scritto altri libri e aveva già una "storia"... e poi

²³² Note per la lettura: le parentesi quadre indicano le parti ritenute non necessarie, le note di redazione e con XXX le parti o i nomi non comprensibili nella registrazione. Si è scelto di conservare il nome di battesimo di Wu Ming 2, Giovanni, perché così utilizzato da Antar Mohamed e da me durante la conversazione. Le abbreviazioni rappresentano: **Ad** (Adriano Masci), **An** (Antar Mohamed), **G** (Giovanni Cattabriga aka Wu Ming 2) e **S** (Severino Antonelli). La registrazione dell'intervista è stata complessivamente di 1h 51' 34". La trascrizione seguente è fino al minuto 1h 7' 08".

invece, diciamo, trovare l'altro autore che era direttamente coinvolto nella storia, però non tanto direttamente da essere una sua autobiografia. Io per fare una comparazione avevo pensato che un romanzo simile al vostro era quello di Pap Kouma, *Io venditore di elefanti*, dove appunto ci sono due autori... là però è diverso, perché è diversa anche la lingua tra gli autori, e si erano supportati a vicenda, uno dal punto di vista linguistico e uno per la storia. Qua la questione è diversa, a me interessava sapere che tipo di approccio avevate avuto voi due nei confronti della storia di una persona terza, tra virgolette, che però è terza per modo di dire, anche perché è anche un'autrice, un'autrice fantasmatica di questo romanzo che doveva scrivere lei, in realtà. Mi interessava anche vedere la storia dell'evoluzione del progetto e come questo qua aveva influenzato la processo di scrittura.

Ho scritto una serie di domande che erano rivolti a tutti e due e altre separate. La prima che mi era venuta in mente era di chiedere in particolare a te [Giovanni], che io forse facendo una proiezione chiedo a te, perché ti vorrei chiedere della parti in seconda persona. Queste parti in seconda persona io le ho automaticamente, per qualche motivo attribuite a te, perché pensavo che tu, Antar, non avessi bisogno di questo espediente per parlare della storia di Isabella, perché era tua madre, e avevate un rapporto diverso. Volevo chiedere del perché di utilizzare una seconda persona, dal momento che non lo avevo mai visto utilizzato nei vostri libri [riferito ai libri collettivi dei Wu Ming]. La seconda persona

rappresenta la parte più orale perché interlocutoria, si parla a qualcuno. Volevo sapere se la cosa era pensata per questo, per la figura di cantastorie che voi [Wu Ming] volete incarnare.

G: Guarda, la cosa è molto divertente, particolare. A differenza del nostro metodo consueto di scrittura collettiva che abbiamo sperimentato con i miei soci, quando ci siamo trovati a lavorare Antar e io abbiamo fatto una non rigida però più netta divisione dei compiti, almeno nella prima stesura. Mi spiego: mentre quando lavoro con i miei soci noi cerchiamo di non suddividerci le linee narrative o i personaggi in modo tale che uno di noi tiene sempre uno stesso personaggio e scrive sempre una certa linea narrativa, ma ci giriamo continuamente, frequentiamo ognuno tutto, con Antar ci siamo un po' più suddivisi. Io che in qualche modo avevo fatto le interviste a Isabella, ero più fresco del suo racconto, di cose che lei aveva ovviamente anche raccontato ad Antar, in alcuni casi no ma in molti casi sì, mi sono prevalentemente occupato, ripeto, in prima stesura, delle parti al passato di Isabella, quindi quelle dove lei dice "Io". Alcune le aveva già scritte lei, altre le ho buttate giù io. Mentre Antar che era stato presente alla fase '91-'92 di Isabella, quindi e aveva una conoscenza diretta, ha scritto in prima stesura le parti di Isabella al presente, quindi da quando lei arriva in Italia, che cosa hanno fatto, come ha cercato una casa eccetera. Quelle parti lì sono poi le parti che abbiamo deciso di scrivere alla seconda persona singolare, e dove sembra di sentire più la mia voce di quella di Antar, ma in

realtà alla fine è una sorta di narratore del libro che da del tu ad Isabella. [...] Avevamo deciso di scrivere queste parti alla seconda persona, quindi dicevamo che era un po' come evocare, in una specie di seduta spiritica, la presenza di Isabella: tu le dai del tu, e questa forma dialogica la fa esistere, come se tu guardi la sedia vuota, le dai del tu e lei in qualche modo compare, no? Ci piaceva questa cosa di interpellarla, la tirava dentro, ed è un modo di scrivere che tira dentro anche il lettore, perché come se il lettore si sentisse dare del tu, quindi anche i meccanismi dell'immedesimazione sono differenti rispetto all'Io. La cosa divertente è che lui [Antar] per facilitare le cose, in prima persona, scriveva in terza persona: Isabella dice o Isabella fa, Antar dice o Antar fa, e poi sono state trasformate in un secondo momento trasformandole alla seconda persona, quasi mai le hai scritta direttamente alla seconda persona. Per dire anche come un romanzo nelle sue varie stesure acquisti fisionomie differenti. Ci siamo suddivisi i compiti, ma in seconda stesura poi io sono intervenuto mettendo al Tu le parti che lui aveva scritto in prima persona o in terza, lui è intervenuto sulle parti che io avevo scritto in prima persona di Isabella, poi ci siamo mescolati tutto. Un'altra cosa: inizialmente avevamo deciso che avremmo chiamato Isabella con un altro nome, ricordi? L'avremmo chiamata Elisabetta. Questo perché ci sembrava necessario prendere una distanza perché era stato coinvolto Antar. Dicevamo Isabella è tua madre, è appena morta, rischia di essere un coinvolgimento forse eccessivo, e quindi i primi due capitoli che lui ha scritto scriveva Elisabetta. Poi

dopo un po' non gli veniva più di scrivere questo Elisabetta, scriveva direttamente Isabella, allora ci siamo detti questo è un po' un escamotage troppo artificioso, quindi l'abbiamo lasciato perdere. Alcuni nomi sono stati cambiati. La madre putativa di Isabella ha un nome diverso, il...

S: Non c'è stata una motivazione legata alla scrittura.

G: No, in quel caso non alla scrittura ma nel non fare una identificazione diretta personaggio persona.

S: Si poteva fare solo con Isabella, probabilmente.

G: In che senso, scusa.

S: Nel senso che l'identificazione di Flora Viridis con la Flora Viridis "vera" forse era un'identificazione troppo forte perché erano personaggi secondari di cui avevate anche meno notizie. Isabella era a tutti gli effetti [la protagonista]...

G: Sì, Antar era Antar, suo padre era suo padre. Però un po' siamo stati attenti anche al tipo di figura, ad esempio Alfredo Gennaro, il primo marito di Isabella, si chiama effettivamente così, è un personaggio secondario, però ci sembrava che la sua figura non avesse il problema di da che punto la guardo, in che prospettiva la vedo. Abbiamo detto lui rimane così. il secondo marito, Lamberto, abbiamo cambiato nome, perché lì effettivamente Isabella lo descrive come un pitocco, come una persona sgradevole, e quindi ci siamo detti vabbè, la sua verità non la abbiamo potuta ascoltare, e forse avrebbe fatto molta differenza, quindi l'abbiamo staccata dalla persona.

S: Diciamo che avete cercato di sfumare i margini della storia anche attraverso la finzione. Isabella rimane il cerchio intorno cui gira tutto quanto, ma in realtà

[anche con i personaggi secondari] avete usato lo stesso approccio usato con Isabella, giustificare l'utilizzo di una finzione per motivi strettamente tecnici, per altri lo avete fatto pensando che erano cose secondarie. Non immedesimiamoci troppo con chi non possiamo completamente ...

G: Oppure in alcuni casi in cui il personaggio era diverso dalla persona. Ad esempio, Antar dentro il romanzo è chiaramente un personaggio di finzione. Certo, ha fatto quelle cose lì ma il modo di comportarsi è stato costruito appositamente per essere la spalla di Isabella. Ovviamente nella realtà delle cose c'erano tante differenze, ma abbiamo deciso comunque Antar perché era abbastanza evidente a noi che c'era questa distinzione, non avevamo di cambiare pure nome.

S: Ho cercato anche di spiegarlo anche durante la presentazione [di qualche ora prima]: tu [Antar] quando hai deciso di raccontare questa storia, avevi conosciuto ...

An: Giovanni.

S: Esatto, ma non ti era mai venuto in mente che la storia la potevi raccontare te?

An: Di Giorgio [il fratello di Isabella].

S: No, di Isabella...

An: No, ma no, perché è nato in realtà perché quando partiva una storia da raccontare non era la storia di Isabella, non era la storia di Timira, era la storia di Giorgio, ed è stasera che abbiamo raccontato [alla presentazione] il racconto in questa casa, che si chiama casa Rodari, [che] è un centro psichiatrico, e dove ci siamo incontrati Giovanni e io. Perché in

realtà il motore della narrazione è stata Giorgio, non è stata Isabella. Isabella non aveva nessuno interesse. Non gliene poteva fregare di molto [della sua storia], sarebbe vissuta tranquillamente senza.

G: Se non gli avessi rotto le scatole io...

An: Ecco, se non gli avesse rotto le scatole lui. Però lei rompeva le scatole a me per raccontare la storia di Giorgio, ch  lei era ossessionata. Lei vedeva questo paese molto razzista, molto tecnicamente, molto legato al colore della pelle. Era una donna colta, latino e greco, e ogni volta coglieva di questo paese una fase regressiva. Diceva ma come, Lola Palana ballava a destra e a manca nel '60 e adesso l'Italia non riesce a riconoscere in me un'italiana? Coglieva molto questo aspetto regressivo, questo aspetto che portava l'identit  italiana al colore della pelle. Per me non era un grande... [problema], negro, a me non interessa, non   che mi sconvolge, mi rendo conto che   una regressione, per  lei era molto stravolta da questo. Quando torn  nel 1991 il fatto che la sua identit  italiana fosse continuamente in discussione era un elemento di grande disturbo. E Allora l  dice perch    morto mio fratello per questo paese, che poi diventa un cadavere inspiegabile: quando prendono il cadavere di Giorgio in Val di Fiemme diventa il cadavere inspiegabile. Quindi, la vera narrazione, l'inspiegabilit  dei cadaveri neri morti in questo paese,   veramente un frutto postcoloniale.

S: Tu dici la questione del medico americano²³³...

²³³ Il ritrovamento del cadavere di Giorgio Marincola fece pensare, in primo luogo, ad un militare inglese, sia per il colore della pelle sia perch  militava nei servizi inglesi.

An: Una cosa che anche la stupì molto [fu] che un attore italo-somalo, Jonis Bascir²³⁴, quando già Touadi²³⁵ aveva il suo programma *Un mondo a colori* su Rai 2 gli chiese [a Bascir]: ma tu che parte non potresti mai fare in Italia? E quello rispose: partigiano. Isabella saltò sul divano. Tutto nacque da questo aspetto: in realtà mia madre ha voluto dare memoria a suo fratello. Credo che fosse la sua missione. Quando è venuta qua [nel 1991], aldilà di trovare un tetto o un piatto caldo, la vera missione esistenziale che si era posta era dare una vera sepoltura a suo fratello, e la vera sepoltura per lei era dare una memoria.

G: La cosa interessante, però, era che non gli interessava di raccontarlo lei, così come non interessava ad Antar. Ricordo che nei primissimi contatti Antar non mi ha mai proposto raccontiamo insieme la storia di mio zio. La proposta era: questa è una storia interessante, la vuoi raccontare? Tua. Perché questa è una storia che riguarda anche te, che riguarda gli italiani. Non c'era mai una rivendicazione di proprietà della storia, anche quando ho fatto il reading²³⁶, per esempio, o *Basta uno sparo*²³⁷, lui

²³⁴ Jonis Bascir (Roma, 1960) è attore di cinema e televisione. Di madre italiana e padre somalo, ha vissuto dai sei ai dieci anni in Somalia. È noto soprattutto per il ruolo di Jonis nella serie televisiva *Un medico in famiglia*, e per aver prestato il suo volto alla marca di caffè 'Kosè'.

²³⁵ Jean-Léonard Touadi (Brazzaville, 1959) è un politico, giornalista, accademico e scrittore italiano, originario della Repubblica del Congo. È stato eletto parlamentare nel 2008 con la coalizione PD-IDV.

²³⁶ *Razza partigiana. Il reading* di Wu Ming 2, musiche di Egle Sommacal, Stefano Pilia, Paul Pieretto, Federico Oppi. Il video del reading è visualizzabile all'indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=y9mzvu7dxGc>.

²³⁷ Wu Ming 2, *Basta uno sparo. Storia di un partigiano italo-somalo nella Resistenza italiana*, Transeuropa, Massa 2010, contenente il CD del reading. Si ricorda anche il sito www.razzapartigiana.it.

continuamente mi diceva vai, portalo in giro, è una storia anche tua.

An: Non è una storia anche tua, è una storia tua.

G: Sì, in qualche modo è di tutti e ognuno la racconta a modo suo. Tanto è vero che su *Razza partigiana* né Isabella né Antar ci hanno messo mano, perché è una cosa scritta da altri. Dall'altro lato, quando ci siamo accorti che la storia di Isabella conteneva anche la storia di Giorgio e non viceversa, che poteva raccontare più cose, ci siamo resi conto che quella storia aveva bisogno di essere raccontata da un autore meticcio, che si metticciasse e si mettesse in discussione. Allora lì è nata la decisione di dire: la raccontiamo insieme. Come ti dicevo, era un correttivo al mio errore di partenza. Mi ero detto che la strada più semplice era che io sbobino le interviste, la sistemo, la faccio correggere a Isabella, la firmiamo tutti e due però in qualche modo faccio il grosso del lavoro. Invece ci siamo resi conto che non era quella la strada. Il bisogno di scrivere collettivamente è nato in relazione alla storia che bisognava raccontare. La storia di Giorgio, per qualche verso, aveva meno bisogno di raccontata da un collettivo di questo tipo qua, la storia di Isabella non sarebbe stata possibile se non così.

An: Chiaramente ha ragione, però dall'altra parte Isabella quando è venuta si è resa conto che tirare fuori la storia di Giorgio era molto complesso, potrei dire, per alcuni aspetti, più scandaloso. Isabella andò via dall'Italia nel 1961. Forse i conti con la Resistenza sono stati fatti più o meno in quegli anni. Anche in Somalia era ossessionata dalla storia di

Giorgio. Ha cercato di dare il nome alla scuola italiana. Era un ritornello forte, denso per lei, era un conto che non tornava. Quando è tornata qua il fatto che trovasse l'Italia molto... bianca, interiormente, si chiedeva perché è morto mio fratello, che non lo era completamente. Quindi l'ossessione è stata lì. Ha ragione lui [Giovanni], io non potevo raccontarla perché ero troppo dentro, non poteva raccontarla lei perché troppo dentro. Poi è morto per questo paese, non potevo raccontarla, sarebbe stato ingiusto, avrei fatto una cosa patetica, invece aveva bisogno di una giusta distanza. Le cose hanno bisogno di una giusta distanza, anche perché è morto per un paese, per degli ideali di un paese, quindi era fortemente inserito in un discorso di questo paese.

S: Io, infatti, rileggendo la lettera²³⁸, mi sono accorto che quello che diceva Isabella quando diceva che forse si era stati più razzisti dopo, era collegato proprio a questo. Era come se L'Impero avesse dato una attestazione di riconoscimento, anche di un'esistenza. Già il fatto che fossero portati in Italia da padre, quello era un fatto per cui gli era stata data un'identità.

An: Gli avevano dato una cittadinanza, quello è importante. Giuseppe Marincola gli ha dato una cittadinanza e lui si è espresso in quel modo. Lui [Giuseppe Marincola] ha fatto un gesto, che non è una cosa da poco per l'epoca, perché inserire dei bambini, negli anni '30, colorati, era difficile. Poi con una moglie italiana... Io, rispetto ai ragionamenti venuti

²³⁸ Wu Ming, *Timira*, cit., pp. 48-52.

fuori con il romanzo, con Isabella che diceva che suo padre è stato buono, perché ci ha dato la possibilità di avere la cittadinanza italiana, e questo anche è il frutto che noi, figli delle colonie, siamo figli di una violenza. Io non so quanto Isabella in realtà potesse avere questa distanza. Io credo che la sua morte, rispetto a *Timira*, abbia creato una cesura. Io sono pienamente convinto, conoscendo mia madre, che certe distanze lei non le avrebbe vissute, le abitava molto perché era figlia del suo tempo.

G: Per questo anche è risultato giusto non metterla tra gli autori in copertina, perché probabilmente certe affermazioni anche abbastanza nette su suo padre lei non le avrebbe fatte così. Lei oscillava tra il c'ha rovinato la vita, che è una frase sua, a è stato un gentiluomo. Non riusciva a trovare una mediazione. Era sempre un pendolo che oscillava tra queste due posizioni.

An: Abitava tutte e due le cose. Hanno fatto due lunghi filmati su di lei: uno, in venti minuti, ma molto più lungo, e uno, di Aurelio Piano, che lui non ha volto tradurre ancora, ma ancora più lungo, quattro ore, dove lei dice il contrario di tutto. Isabella era molto abitata da diverse cose. Noi in qualche modo abbiamo cercato di tradurre, perché il suo essere a cavallo, vuoi perché abitata... Ad esempio, quando le dicono negra, lei soffre. A me mi dicono negro, a me non me ne può importare.

G: Anche tu la provocavi un po', gli dicevi Isabella, tu sei nata in Africa, sei anche un po' africana, lei diceva io non sono per niente africana, sono italiana.

An: Quando abbiamo raccontato quell'episodio nel libro, quando lei incontra suo zio²³⁹, che viene nel '37 a Roma, e lei dice ho visto il diavolo ho visto il diavolo, e che poi noi ricostruiamo questo incontro che non c'è stato in realtà, in realtà e quello, è la distanza rispetto ad un mondo in cui lei e suo fratello abitavano [la loro situazione] [...] Quando suo padre tornò dalla prigionia da Gondar, e Giorgio era morto, lui disse una cosa molto forte: povera Isabella. Il padre era consapevole. Per noi quel povera Isabella è stato un incipit molto forte. Per alcuni aspetti posso dire che questo libro è stato uno sviluppo, un'estensione di alcune suggestioni, parole. Tutta la storia è stata molto frammentata.

G: Isabella, su alcune cose, ci aveva lasciato solo frasi. Sono quelle cose che in una chiaccherata uno dice e non ti rendi conto che devi fare altre domande. Poi la persona a cui tu devi fare altre domande muore e tu rimani con delle frasi. Alcune di esse ci sono servite da punti di riferimento. [...]

An: Sono stati vent'anni difficile quando lei è entrata [in Italia], di precarietà. Pochi soldi, condizioni difficili. Non è stato facile, non avevo un soldo e dovevo farmi carico io. I parenti calabresi...

G: Isabella non si ricordava nemmeno che esistessero.

An: Il problema era proprio dormire, io avevo sensi di colpa. Quando un medico, il professor [XXX], un amico italiano, un agronomo di Ferrara, che andava con una ONG in Somalia, mi chiedeva cosa devo dire a Isabella? Io ero uno studente fuoricorso, dormivo con una compagna, la Celeste del libro [...] mi erano arrivate

parecchie sfighe, la guerra, l'incidente, era delle cose difficili da gestire quando io dovevo introdurla in un contesto di cui lei non sapeva niente. [...]

G: Lei non si sentiva italiana perché suo padre l'aveva riconosciuta, per una questione di sangue, ma per la cultura. L'ha studiata, e perché suo fratello era morto per questo paese.

An: Erano due sigilli forti. Mio fratello è morto per questo, lei ha studiato Dante, Catullo, Manzoni.

S: Un'Antigone del dopoguerra.

G: Sì, e che già ti dice come sia la cittadinanza per sangue sia la cittadinanza per suolo, che sembrerebbe essere un pochino più progressista, siano del tutto insufficienti.

S: Infatti è incredibile di come tra *ius solis* e *ius sanguinis* lei passi completamente in mezzo, senza volersi collegare a nessuno dei due.

G: Probabilmente se lei avesse potuto decidere la sua cittadinanza sarebbe stata italiana: chi conosce la Divina Commedia è cittadino italiano, come chi ha un fratello morto per questo paese. Questa è sempre stata la sua definizione [...]

G: Rispetto a quello che dicevi prima della cittadinanza, dell'accettazione, del razzismo dell'Italia imperiale contrapposto a quello dell'Italia repubblicana, è storicamente abbastanza dimostrato che gli imperi sono più inclusivi rispetto agli stati nazionali. Devono comunque tenere dentro più nazionalità, più religioni. Quando abbiamo scritto *Altai* da una parte c'era dentro proprio questo, l'impero ottomano che riesce a garantire agli ebrei uno status, per quanto limitato, e invece dall'altra parte

la Repubblica di Venezia che invece periodicamente fa dei pogrom contro gli ebrei.

Ad: Dalla fine della Roma imperiale gli stati regionali c'è proprio questo passaggio.

G: Esatto, e proprio questo è il passaggio che ha vissuto Isabella. Dall'Italia imperiale che si può anche far bella di una negretta che conosce Dante, che dice gli abbiamo inciviliti. Addirittura abbiamo una negra che mette le bandierine italiane sulla campagna di Etiopia²⁴⁰. [Passa] a un'Italia invece che se sei nero e conosci Dante ti chiede come mai.

S: Perché ha eliminato una parte [della Storia].

G: Che non ha più l'idea che ah, vi abbiamo colonizzato ve lo abbiamo insegnato.

S: Questa cosa è risultata molto anche attraverso l'intervista a "Dinamo Press"²⁴¹, dove dici che molti anche dei nostri miti fondativi sono basati su un'idea anticoloniale. Questo ha creato anche quella che è la situazione di trovarsi sempre fuori luogo in qualunque posto. Per fare un esempio abbastanza radicale, era come se si sentisse parte di un Progetto Lebensborn al contrario: dopo la Seconda Guerra Mondiale lei non è più figlia di nessuno.

G: Non riusciva più a raccontarsi da dove veniva. Un po' come Mohamed Aden Sheik²⁴² quando racconta che viene in Italia, lui sapeva tutto, il PCI, le vari correnti dentro il partito, e quelli gli chiedevano tu da dove

²⁴⁰ *Tim.*, capitolo "Dieci. Roma, 7 maggio 1937", pp. 88-104.

²⁴¹ <http://www.dinamopress.it/news/la-guerra-razziale-tra-affile-e-il-colonialismo-rimosso>

²⁴² Mohamed Aden Sheikh (1936 - 2010) è stato un medico, politico e scrittore somalo. Si è laureato a Roma e specializzato a Bologna. Ministro varie volte in Somalia, è stato prigioniero politico di Siad Barre dal 1982 al 1988. Ha scritto *La Somali non è un'isola dei Caraibi*, a cura di Pietro Petrucci, Diabasis, Reggio Emilia 2010.

vieni, e lui rispondeva dalla Somalia, loro dicevano e che è, un'isola dei Caraibi? Un rapporto completamente asimmetrico.

S: Una questione più letteraria: nella prima lettera ad Isabella²⁴³ tu citi - è scritto anche nelle note - l'incipit di *Cristo si è fermato ad Eboli*. Io mi sono domandato perché, e mi sono chiesto se è un riconoscimento della tua figura, che è un po' simile. Antar e Isabella hanno un ruolo diverso in questa storia, tu saresti un po' come Carlo Levi in Molise, che non ha avuto nessun tipo di atteggiamento paternalistico come poteva esserci in questo caso [di *Timira*]. Della serie: io che sono tanto buono racconto la storia di questi cafoni, di questi poverelli. Lì [in *Cristo si è fermato a Eboli*] non è questo. Hai per caso ripreso questo modello narrativo, questo approccio etico alla scrittura?

G: Non ci avevo pensato però ci sta. In realtà il riferimento a Levi era nato da una conferenza ascoltata sulla letteratura postcoloniale in Italia, con De Robertis,²⁴⁴ che inquadrava il *Cristo* come primo romanzo con delle caratteristiche postcoloniali, leggendo l'impresa nel Meridione come impresa colonialista. L'interpretazione mi aveva affascinato, non l'avevo mai letto in quei termini lì. Nel *Cristo* c'è anche un riferimento alla guerra di Etiopia. Non avevo pensato all'altro aspetto che dicevi, che ci può stare.

²⁴³ *Tim.*, cap. "Preludio. Lettera intermittente n. 1", p. 7.

²⁴⁴ L'analisi di De Robertis è pubblicato come "Southerners, Migrants, Colonized: A Postcolonial Perspective on Carlo Levi's *Cristo si è fermato a Ebofi* and Southern Italy Today", in Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Postcolonial Italy*, cit., pp. 157-174.

S: C'è in questo caso un autore più... "esterno" dell'altro. [...]

An: Io penso che sia un libro, per l'Italia, unico. Un esperimento aperto, con tanti limiti, con tanti pertugi, con tante potenzialità e con tante domande. Anche quando si parla di colonialismo si è colonizzati costantemente tutti. Si è contaminati costantemente. Ci sono state delle fasi certamente dove può emergere chiaramente in modo plateale un dubbio su fatto del "io vengo sulla tua isola"... quando parliamo del romanzo, c'è questa capacità di autorimandarci costantemente la colonizzazione e renderla una questione dialettica. In realtà, di fondo, c'è una fiducia. Di solito la colonizzazione ha a che fare con l'oscurità, l'ostilità, lo sconosciuto. Quando la colonizzazione viene fatta, perché vengono abitate ambo le parti, i temi che non sono pertinenti di base alla cultura di partenza non diventano degli odii, dove vengono costantemente messi in discussione, ben venga questa contaminazione coloniale.

G: Si direbbe quasi che Antar mi assolva dai miei errori iniziali.

An: Perché c'è tutta una dimensione comunicativa e commerciale della colonizzazione da salvare totalmente. Abitare i luoghi altrove, contaminarli, far in modo che quei luoghi diventino luoghi di mondo è quello di cui abbiamo bisogno oggi.

G: In parte nella lettera in cui mi denuncio come colonialista potenziale dico che per non essere colonialisti non bisogna sbarcare nemmeno nella terra dell'Altro. Ma da qui a dire che ognuno deve stare a

casa propria il passo è breve ed è un passo che non voglio fare.

S: Questo secondo me è infatti il "punto zero" della letteratura che avete fatto voi.

An: Una cosa nuova, totalmente nuova. Con i piedi per terra, ma della novità siamo consapevoli. Non sui risultati. Un innesto talmente estraneo, scombinato da combinare una storia.

G: C'è infatti chi deve esorcizzarlo dicendo che in fondo siete tutti e tre italiani, quindi non avete insieme le caratteristiche per raccontare una storia rovesciata dei rapporti tra Italia e Somalia.

An: Qualcuno vi ha contestato il fatto che due uomini hanno raccontato la storia di una donna? In fondo nella storia di Isabella anche le questioni di genere hanno un peso.

G: Noi abbiamo cercato di spiegare quale era il motivo, cioè si può contestare quanto si vuole, però non l'abbiamo contestata noi Isabella. In realtà il progetto iniziale di questo romanzo voleva che ci fosse lei autrice a tutti gli effetti, il fatto che alla fine il romanzo si venuto così è un imprevisto. Può sembrare il solito schema dove la donna fa la testimone e gli uomini spiegano e raccontano che cosa vuol dire la sua testimonianza. Nel nostro caso non è così, la discrepanza tra i due autori che dichiariamo in copertina e i tre che dichiariamo in quarta di copertina è un po' il gioco che abbiamo fatto.

S: Ma è consapevole.

G: Consapevole. Come diceva Antar, se ci fosse stata Isabella fino alla fine il romanzo sarebbe stato diverso, quindi non sarebbe stato giusto includere il

so nome tra gli autori. Non è che siamo ingenui, sapevamo che mettere [in copertina] i due autori maschili di una storia maschile avrebbe suscitato questa polemica. Non ci voleva niente a mettere i tre nomi, però non era giusto.

S: Sarebbe stato esorcizzare il problema, alla fine.

G: Non era giusto perché lei non ha potuto dire la sua sulla versione definitiva del romanzo.

S: Quindi in realtà avete fatto il gioco di quelli che vi stanno accusando

G: Come facciamo spesso, del resto. Chi preferisce abitare le contraddizioni piuttosto che aggirarle spesso si espone a delle critiche. Come Wu Ming, quando ci dicono pubblicate per una casa editrice di Berlusconi, noi potremmo andare da un'altra casa editrice e probabilmente con quel passaggio avere un contratto migliore e ci faremmo bella figura con quelli "antiberlusconiani" che hanno deciso di non pubblicare più per Einaudi. Se continuiamo a farlo è perché ci piace abitare la contraddizione. Allo stesso modo io e Antar abbiamo deciso di firmare il romanzo noi due perché alla fine l'avevamo scritto noi due alla fine. Non era giusto farsi belli del nome di Isabella che non aveva potuto partecipare fino alla fine: sarebbe stato più violento metterla tra gli autori che non così, secondo me.

S: Penso che l'opera sia stata costruita per pretendere anche una critica.

[...]

S: Una delle ultime cose: a me è colpito anche la scelta di utilizzare il nome "Timira" per il titolo. Per la maggior parte del libro la protagonista si

chiama comunque Isabella. A me è tornata in mente una cosa di Simone Brioni, un articolo sugli zombie²⁴⁵, e del fatto che *Timira* fosse una bambola.

[...]

An: Isabella era completamente depistante [...] Volevamo trovare un titolo a questa storia che fosse anche un nome

G: La roba nostra [come collettivo Wu Ming] è che cerchiamo titoli intraducibili [...]

S: Nei vostri romanzi, sempre, c'è sempre un'attenzione alla "nominazione", e Isabella come molti vostri personaggi cambia nome: volevo sapere quanto era importante anche per voi quindi la scelta di mettere un nome come titolo, e come questo si colleghi al fatto che Isabella appare per la prima volta al lettore attraverso un documento storico, che mi ricordo è originale, no?

G: Bhe, sì, diciamo che abbiamo messo insieme una parte del certificato di Isabella e una parte di quello di Giorgio²⁴⁶.

S: Come mai avete scelto un documento storico per testimoniare la prima comparsa di Isabella?

An: In realtà è perché volevamo fare un vero e proprio battesimo, in un contesto coloniale, fare che un uomo italiano, nel '25, andasse davanti a dei testimoni, quindi dichiarasse la sua chiara, manifesta selvaggità, e che è disponibile a dargli un cognome. Per noi era una cosa potentemente coloniale. Era per quello che li mettevano nei collegi [i figli "meticci"], si

²⁴⁵ L'articolo citato di Simone Brioni, ad oggi, non è stato ancora pubblicato.

²⁴⁶ Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira*, cit., pp. 46-47.

vergognavano.

[...] In colonia si fanno delle guerre, c'è poco da dire.

G: In parte Isabella si spiegava parte degli atteggiamenti di Giuseppe come spacconate, come avere la testa dura, il calabrese che dice questa è mia figlia, le do il nome di mia madre, faccio mangiare questa donna a tavola con me.

S: Quasi un atto di virilità ulteriore.

An: Io ho visto una cosa molto interessante in Calabria, Giovanni ed io: diverse foto di Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon²⁴⁷. [...] Penso che lui [Giuseppe Marincola] abbia colto il passaggio dal colonialismo liberale a quello fascista. Lui era uno che parlava con i negri, e con i negri ha fatto anche dei figli. Lui è arrivato in Somalia nel 1919. Io penso che il suo gesto sia anche dovuto a questa separazione che vogliono fare i fascisti [tra italiani e somali] [...]

G: Io sono abbastanza convinto che, avendo avuto Giorgio nel settembre '23, De Vecchi arriva a dicembre, non a caso lui decide di mandare Giorgio fuori dalla Somalia. Penso sia abbastanza emblematico. Se non ci fosse stata quella cesura lì forse poteva fare anche delle altre scelte. Ma con quella cesura lì era impossibile. [...]

S: Quindi Giuseppe Marincola è figlio del vecchio colonialismo di stampo liberale, quello che è stato dimenticato grazie al Fascismo.

²⁴⁷ Cesare Maria De Vecchi, conte di Val Cismon (1884 - 1959) fu governatore della Somali Italiana dal 1923 al 1928.

G: Che è un colonialismo comunque razzista, violento ma che forse si poteva permettere alcune libertà in più, soprattutto perché, prima che arrivasse De Vecchi, tu che facevi dei figli con una donna somala facevi dei figli con una suddita. Quando arriva De Vecchi tu stai facendo dei figli con una nemica, perché De Vecchi porta la guerra dentro la Somalia. [...] Un conto è avere figli con una suddita coloniale, un conto è avere dei figli con una che potrebbe essere la sorella del nemico.

[...]

An: Se questo è un romanzo postcoloniale, è un postcoloniale anomalo, perché in Italia non è riconosciuto il postcolonialismo.