



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

**ORALITÀ E SCRITTURA NELLA LETTERATURA DELLA
DIASPORA AFROITALIANA: RIBKA SIBHATU, KOSSI KOMLA-
EBRI E ALI MUMIN AHAD**

Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche e Studi Orientali
Corso di laurea in Lettere

Tesi di Laurea di Vecchio Ordinamento in Letterature Comparete

Candidato

Alessandro Dell'Otto

n° matricola 975655

Relatore

Prof. Franca Sinopoli

Correlatore

Prof. Caterina Romeo

ANNO ACCADEMICO 2010/2011

INTRODUZIONE.....	1
1.CAPITOLO I	
ORALITÀ E SCRITTURA.....	7
1.1 Oralità e scrittura.....	7
1.2 Memoria.....	27
1.3 Autore, interprete, lettori e pubblico.....	33
1.4 Oralità e scrittura nella storia della cultura occidentale.....	45
1.5 Il recupero dell'oralità.....	68
1.6 Oralità africana.....	75
1.7 Oralità e colonialismo.....	91
1.8 La letteratura italiana della migrazione.....	111
2.CAPITOLO II	
RIBKA SIBHATU, KOSSI KOMLA-EBRI E ALI MUMIN AHAD.....	131
2.1 Le voci.....	131
2.2 Opere e tematiche.....	147
2.2.1 Ribka Sibhatu.....	148
2.2.2 Kossi Komla-Ebri.....	183
2.2.3 Ali Mumin Ahad.....	203
2.3 La lingua.....	230

3.CAPITOLO III

L'ORALITÀ NELLA SCRITTURA DI RIBKA SIBHATU, KOSSI KOMLA-EBRI E ALI MUMIN AHAD.....	275
3.1 Il rapporto tra passato e presente: la memoria e il suo linguaggio.....	275
3.2 Oralità e scrittura: tematiche e forme.....	326
3.3 Il silenzio.....	373
CONCLUSIONI.....	391
RINGRAZIAMENTI.....	399
BIBLIOGRAFIA.....	401

*a mia madre e mio padre,
senza i quali nulla di me sarebbe.*

INTRODUZIONE

Nicholas Shakespeare racconta che Bruce Chatwin, nel 1984, si recò in Sudafrica per incontrare il paleontologo Robert Brain che stava effettuando degli scavi alla ricerca di tracce di focolari antecedenti il 70000 a.C. Quest'ultimo aveva ipotizzato che i primi uomini fossero la preda preferita della tigre dai denti a sciabola e che, soltanto dopo che l'uomo aveva scoperto il fuoco, le parti si erano invertite. Intorno al fuoco i nostri antenati si sarebbero raccolti ed avrebbero elaborato un linguaggio grazie al quale avevano sconfitto l'animale predatore:

L'uomo è un animale parlante, un animale affabulatore. Voglio pensare che grazie alla parola si sia salvato dall'estinzione e che a questo serva la parola.¹

Secondo il pensiero di Chatwin, quindi, la parola riveste un'importanza fondamentale per l'uomo proprio perché ne

¹ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, trad. it., Milano, Baldini & Castaldi, 2001, pag. 25.

avrebbe garantito la conservazione e, successivamente, la proliferazione.

Alla parola, infatti, l'uomo si è sempre affidato per comunicare, nello spazio, con gli altri esseri umani che lo circondano e, nel tempo, per trasmettere alle generazioni successive quell'insieme di cognizioni, di procedimenti tecnici e di tipi di comportamento che costituiscono la cultura sociale del gruppo di appartenenza.

A partire dal 3500 a.C. l'uomo ha iniziato ad affidare la conservazione e la trasmissione della propria cultura alla scrittura, definita da Platone, nel *Fedro*, *phármakon* (φάρμακον), “farmaco”, “rimedio”, in quanto essa rimedierebbe all'assenza di colui che scrive, colui che sta comunicando, sottolineando la condizione negativa di questa mancanza.

Phármakon, però, significa anche “veleno” perché, in effetti, la scrittura può anche corrompere l'oggetto della comunicazione in quanto, se interrogata, essa non può rispondere.

Secondo la tradizione cristiana la scrittura è una “grazia” in quanto le parole della Bibbia, il libro per antonomasia, sono

dettate direttamente da Dio che si serve della mano dell'uomo per fissarle definitivamente sulla pagina.

Questo sistema greco-cristiano fondato sulla scrittura sorregge completamente il pensiero occidentale il quale considera inferiore la tradizione orale.

All'origine dell'uomo, però, si trova l'evento sonoro, la parola parlata, trasmessa dalla bocca del narratore all'orecchio dell'ascoltatore, ed affidata proprio alla tradizione orale che si conserva, in maniera particolare, nella realtà dell'Africa subsahariana.

Nella mia tesi cercherò di evidenziare come il mondo dell'oralità sia presente all'interno della letteratura italiana contemporanea grazie alla produzione letteraria di tre autori provenienti proprio dall'Africa: Kossi Komla-Ebri, Ribka Sibhatu e Ali Mumin Ahad.

Nella prima parte del mio lavoro illustrerò le caratteristiche fondamentali dell'oralità, evidenziandone le differenze con i modi e le forme proprie della scrittura.

Vedremo, quindi, come l'origine di tutte le letterature nazionali debba essere ricercato nella dimensione orale della parola viva, legata alla voce e alla performance.

Di seguito, mi soffermerò sulla realtà dell'oralità africana e sul suo rapporto con il colonialismo, per delineare, infine, le caratteristiche e i protagonisti della letteratura italiana della migrazione e della letteratura postcoloniale italiana.

Nella seconda parte della tesi, dopo aver presentato Kossi Komla-Ebri, Ribka Sibhatu e Ali Mumin Ahad, analizzerò le loro opere e le tematiche sviluppate, con particolare attenzione al loro rapporto con la lingua italiana.

L'ultima parte è dedicata alla relazione tra i tre autori e l'oralità, e a come quest'ultima, con i suoi modi e le sue forme, ne caratterizzi la scrittura.

Lo scopo di questo lavoro è individuare nella produzione letteraria in lingua italiana di alcuni autori originari dell'Africa subsahariana, dei quali Kossi Komla-Ebri, Ribka Sibhatu e Ali Mumin Ahad rappresentano un esempio, una possibilità di rinnovamento per la letteratura italiana tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo.

Si tratta di un rinnovamento che può realizzarsi - come avvenuto per le altre letterature che, a partire dalla seconda metà del Novecento, si sono confrontate con la realtà postcoloniale - solo attraverso il confronto con quelle culture

rimaste per lungo tempo escluse perché considerate inferiori, com'è il caso della tradizione orale.

In questo senso si tratta di quella che Armando Gnisci ha definito una “ri-formazione italianista ed europea”² che giunga ad un cambiamento, ad una riforma della società civile proprio a partire dalla letteratura, quella che, come ha scritto Salman Rushdie, ha la “capacità di dire su di noi cose che non ascoltiamo da nessun'altra parte”³. Una “rinascita” della letteratura nazionale che si basi sulla comunicazione, intesa come rapporto tra *tutti* gli uomini⁴, e sul recupero del valore della parola come strumento vivificante.

Afferma, infatti, lo storico del Burkina Faso Joseph Ki-Zerbo:

² A. Gnisci, “È ora di parlare di Letteratura Italiana. Se non ora, quando?”, in *Sagarana*, 43, (2011), <http://www.sagarana.net/anteprima.php?quale=294> (ultima consultazione 6/6/2011).

³ S. Rushdie, *Superate questa linea*, trad. it., Milano, Mondadori, 2007, pag. 70.

⁴ Martin Bernal, in proposito, sostiene che è proprio con la perdita di comunicazione che, alla fine del XVIII secolo, il pensiero romantico svilupperà l'idea delle differenti “razze”: “[...] per i romantici [...] si riteneva perciò che una razza mutasse forma man mano che passava attraverso le diverse epoche, ma sempre mantenendo un'immutabile essenza individuale. Non si percepiva più la comunicazione reale come qualcosa che avviene tramite la ragione e può raggiungere ogni uomo razionale. Ora la si concepiva come se fluisse attraverso il sentimento e potesse raggiungere soltanto coloro che erano legati l'un l'altro da parentela, «sanguine», o un comune «retaggio»”, in: M. Bernal, *Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 2011, pag. 53.

Lo scritto, per utile che possa essere, coagula e dissecca. Esso decanta, sminuzza, schematizza e pietrifica: la lettera uccide. La tradizione [orale] invece riveste le cose di carne e di colori, irriga di sangue lo scheletro del passato. Essa presenta a tre dimensioni ciò che troppo spesso viene appiattito sulla superficie bidimensionale del foglio di carta.⁵

Grazie alla narrativa di Kossi Komla-Ebri, alla poesia di Ribka Sibhatu e alla storiografia di Ali Mumin Ahad, la letteratura italiana si rinnova e acquisisce nuove dimensioni; una nuova letteratura che, come avvenuto all'alba della produzione letteraria in lingua volgare, si sviluppa a partire dall'oralità, dalla riscoperta della voce, o meglio, dall'ascolto delle voci. Voci che hanno la capacità di dire su di noi cose che, forse, non abbiamo mai ascoltato da nessun'altra parte.

⁵ J. Ki-Zerbo, introduzione generale a Id. (a cura di), *Storia generale dell'Africa. Metodologia e preistoria dell'Africa*, vol. I, trad. it., Milano, Jaca Book, 1987, pagg. 21-43, pag. 28.

CAPITOLO I

ORALITÀ SCRITTURA

1.1 Oralità e scrittura

Come ha scritto Walter J. Ong, nel corso della storia, di tutte le lingue parlate dall'uomo, di tutte queste migliaia di lingue, solo 106 sono state affidate alla scrittura ed hanno prodotto letteratura, mentre, per la maggior parte, esse non sono mai state scritte; anche oggi che difficilmente riconosciamo la validità di ciò che non si manifesta nella scrittura, in quanto, in base ad un vecchio pregiudizio, ogni prodotto delle arti del linguaggio si identifica necessariamente con una scrittura, solo una minima percentuale delle lingue parlate esistenti ha una letteratura, mentre moltissime altre sono scomparse prima di essere state scritte¹.

¹ W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, trad.it., Bologna, Il Mulino, 1986, pag. 25. Ong riferisce che, fra le circa 3000 lingue parlate esistenti, solo approssimativamente 78 hanno una letteratura, rifacendosi alle cifre riportate da M. E. Edmonson in *Lore: an Introduction to the Science of Folklore and Literature*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1971, pagg. 322-323.

Ogni cultura (“frutto della storia di un popolo, portatrice di valori morali, estetici ed etici”²) è stata tramandata prima di tutto attraverso il linguaggio, memoria collettiva di un popolo, e dalla lingua, non necessariamente consegnata alla scrittura.

L’oralità è un fenomeno universale in quanto tutti gli esseri umani hanno un linguaggio che si traduce in lingua parlata e udita, una lingua che esiste nel mondo del suono e, a differenza della scrittura, è naturale. Oralmente, infatti, gli uomini ricevono la parola nella loro lingua “madre”, quella che li introduce come essere umani nel mondo degli uomini³.

La scrittura, invece, non è altro che una conquista secondaria nell’esistenza umana, una tecnologia. Mettere le parole per iscritto, infatti, ha richiesto un intervento tecnologico che ha portato alla separazione tra uomo e parola. Ovunque, in tutti i gruppi di esseri umani, la parola pronunciata, la parola detta, non sono altro che un dato dell’esistenza. Solo circa seimila anni fa, con l’avvento dei primi esempi di scrittura, l’uomo ha iniziato a “relegare la parola pronunciata in una superficie percepita visivamente e

² N. wa Thiong’o, *Spostare il centro del mondo*, trad.it., Roma, Meltemi, 2000, pag. 70.

³ W. J. Ong. *Interfacce della parola*, trad.it., Bologna, Il Mulino, 1989, pag. 32.

posta al di fuori di lui.”⁴. Si cerca spesso di valutare la lingua parlata, l’oralità, con i modelli e gli strumenti della lingua scritta. Alcuni millenni fa, però, sarebbe stata la lingua parlata a fornire il modello per una lingua scritta, trasformandosi, da una sequenza di immagini suggestive, in una concatenazione di unità distaccate, dalle precise valenze⁵.

In *Variazioni sulla scrittura*, Roland Barthes afferma che il passaggio alla civiltà si coglierebbe attraverso l’evoluzione della scrittura che, con l’alfabeto, diventa uno strumento di comunicazione più articolato permettendo di formulare pensieri di crescente complessità con maggiore compattezza⁶. Barthes ripropone la teoria *tradizionale* sulla nascita della scrittura che la descrive avendo a modello la lingua nell’espressione orale. Secondo questa teoria, ad una fase “precorritrice” della scrittura, in cui compaiono mezzi mnemotecnici come cordicelle annodate, tacche su bastoni o tavolette, seguirebbe una fase pittografia, in cui i disegni evocano un oggetto o una situazione; successivamente, ad una fase ideografica, in cui i disegni si standardizzano, succederebbe la fase fonetica, in cui

⁴ Ivi, pag. 31.

⁵ G. R. Cardona, *Culture dell’oralità e culture della scrittura*, in A. Asor Rosa (diretta da), *Storia della Letteratura Italiana*, vol. 2, Torino, Einaudi, 1982-1990, pagg. 25-101, pag. 27.

⁶ R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, trad.it., Torino, Einaudi, 1999, pagg. 40-41.

gli elementi grafici richiamano l'effettiva sequenza della lingua parlata, suddivisa, a sua volta, in una fase sillabica e una fase alfabetica, in cui un elemento grafico corrisponderebbe, rispettivamente, ad ogni sillaba o ad ogni fonema⁷. L'idea di fondo di questa teoria, insieme riduzionista ed evolucionista, è che scrivere equivarrebbe a produrre un calco della lingua parlata: partendo da approssimative riproduzioni iconiche dei contenuti si arriverebbe a riproduzioni simboliche o astratte dei suoni⁸.

La teoria delle *bullae* è l'altra teoria sulla nascita e la formazione della scrittura alfabetica, che suddivide in otto fasi: fase dei *gettoni* (piccole forme di solidi in argilla) in cui ogni gettone rappresenta un'unità di qualcosa (in genere un bene di scambio); fase delle *bullae* (palle di argilla cave in cui vengono messi e chiusi i gettoni al momento della partenza dei beni da consegnare); fase delle *bullae con raffigurazioni esterne*, sulle quali sono riportate le impronte dei gettoni in esse contenute; fase delle *tavolette*, che sostituiscono e in parte si affiancano alle *bullae*, su cui sono incisi i segni che contraddistinguono i gettoni; fase dei *numeri*, in cui arrivano segni o nomi per

⁷ G. R. Cardona, *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1981, pag. 34.

⁸ M. Prampolini, "Scrittura, memoria, irreversibilità dello scambio", in M. G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Roma, Meltemi, 2006, pagg. 59-83, pagg. 64-65.

indicare le quantità, età dei *nomi propri*, in cui compaiono, sotto forma di simboli, i nomi delle persone coinvolte negli scambi; fase della *scrittura dei nomi separati dalla contabilità*, in cui i nomi compaiono su oggetti o luoghi di culto e funerari; fase della *scrittura di testi composti con morfologia e sintassi*, in cui compaiono i nomi con epiteti, lodi e invocazioni, si sviluppano testi celebrativi e storici⁹. Questa teoria concepisce la scrittura indipendentemente dall'oralità contraddicendo l'idea della scrittura come tecnica di comunicazione che nasce e si sviluppa per produrre un calco del parlato: di conseguenza orale e scritto possono avere conformità di struttura, ma devono essere concepite come strutturalmente autonome nella loro genesi e nelle potenzialità formative¹⁰.

Barthes e Marty¹¹ propongono addirittura il paradosso che l'uomo sapesse leggere prima di saper parlare. Secondo questa tesi, sostenuta da Ginneken, il primo linguaggio fu un linguaggio di gesti che avrebbe preceduto il linguaggio vocale; poiché i primi pittogrammi sarebbero la semplice trascrizione grafica dei gesti, la comparsa della scrittura avrebbe preceduto quella del linguaggio parlato. Questo paradosso, che non mira a

⁹ Ivi, pagg. 67-69.

¹⁰ Ivi, pagg. 79-80.

¹¹ R. Barthes, E. Marty, "Orale/scritto" in *Enciclopedia*, vol. X, Torino, Einaudi, pagg. 60-86, pagg. 60-63, 1980.

fissare la nascita della scrittura in una cronologia lineare della storia che abbia un “prima” e un “dopo”, vuole semplicemente stabilire che non c’è un rapporto *necessario* tra orale e scritto e che quest’ultimo non è la *tra-scrizione* del parlato nell’atto grafico.

Un’ulteriore tesi che appare necessario ridiscutere è quella di Jack Goody, il quale nell’*Addomesticamento del pensiero selvaggio*, attribuisce all’introduzione della scrittura (soprattutto nella forma alfabetica, e poi tipografica) la formazione graduale di un sapere astratto e accumulabile. Secondo questa tesi, dunque, il passaggio dal pensiero “selvaggio” a quello razionale avrebbe uno dei suoi fattori principali nell’acquisizione della scrittura. Alessandro Portelli¹² confuta questa teoria affermando che il bambino acquista alcuni meccanismi fondanti del ragionamento attraverso l’oralità e non attraverso la scrittura. Se, come scrive Goody, tutta una serie di operazioni mentali sono possibili solo grazie al supporto di tecniche esclusive della scrittura (come liste o formule), è possibile dare un *senso* a queste ultime solo se siamo in possesso di un’abitudine pre-scritturale a concepire

¹² A. Portelli, “Guardare le figure, ovvero vissero felici e contenti”, in A. Portelli, C. Lavinio, D. Starnone, L. Bon, *Racconto: tra oralità e scrittura*, Milano, Emme Edizione, 1983, pag. 20.

le parole come consequenziali nel tempo ovvero solo se, trasformando la sincronia dello scritto nella diacronia del discorso, si immettono nella scrittura le abitudini radicate dalla pratica dell'oralità.

Oralità e scrittura sono, insomma, diversi, e nessuno dei due è primario rispetto all'altro in quanto “lingua scritta e lingua parlata sono funzionalmente diverse nel senso che *significano* in modi diversi”¹³: la scrittura crea un mondo di cose e di prodotti, mentre il parlato un “mondo di avvenimenti, di eventi” (Halliday). La lingua scritta, infatti, dà una visione sinottica della realtà definendo il suo universo come *prodotto* piuttosto che come processo; la lingua parlata, invece, offre una visione dinamica della realtà, definendo il proprio universo come processo, come una costruzione oppure una demolizione: nell'orale i fenomeni non esistono, ma *accadono*¹⁴.

È necessario, a questo punto, definire cosa si intende per oralità. Nella pratica vocale, infatti, si deve distinguere il *parlato*, ovvero ogni forma di enunciazione verbale, e l'*orale*, che costituisce una forma di enunciazione specificamente

¹³ G. Basile, “Parlare e scrivere: due modi diversi di significare”, in M. G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, op. cit., pagg. 26-42, pag. 34.

¹⁴ Ivi, pag. 35.

formalizzata¹⁵. Solo quest'ultima, destinata a durare nel tempo, darà forma, con la parola, alla conoscenza di cui ci si potrà appropriare attraverso l'udito.

Perché una composizione, prosastica o poetica, possa definirsi orale, è necessario che ricorrano tre condizioni, che possono sussistere simultaneamente o separatamente: oralità della composizione, oralità della comunicazione (*performance*) e oralità della trasmissione (tradizione affidata alla memoria)¹⁶.

Dal punto di vista lessicale, l'oralità si caratterizza per una maggiore presenza di verbi, mentre nello scritto abbiamo una predominanza dei nomi; questa preferenza per i verbi dipende dalla dinamicità e processualità del discorso orale, che tende a presentare i fatti come processi, mentre lo scritto preferisce le nominalizzazioni in quanto tende a presentare i fatti come prodotti, come oggetti più o meno statici¹⁷.

Nel 1881 Sebillot introdusse l'espressione "letteratura orale", nozione che identifica concetti di volta in volta differenti, da quello di classe di discorsi con finalità sapienziali

¹⁵ P. Zumthor, *La presenza della voce*, trad.it., Bologna, Il Mulino, 2001, pag. 33.

¹⁶ B. Gentili, C. Catenacci, "La riscoperta della voce", in F. Brioschi, C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. 4, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pagg. 285-304, pag. 285.

¹⁷ G. Basile, *op. cit.*, pagg. 37-38.

o etiche, caro agli etnologi, fino a quello di ogni specie di enunciato metaforico o d'immaginazione che vada oltre la portata del dialogo tra individui, come racconti, filastrocche ed altre forme di narrazione, intessute nel parlato di ogni giorno¹⁸. Negli anni Settanta, il linguista ugandese Pio Zirimu ha coniato il termine *oratura*, differenziandolo dall'“oralità”, per indicare la produzione creativa, non scritta, che viene trasmessa oralmente¹⁹; nel 1985 Claude Hagège ha riproposto il termine *orature* per designare il discorso orale in quanto veicolo di saperi, al fine di attribuirgli una validità analoga a quella del testo scritto; con il termine *oraliture*, invece, sono oggi indicati i vari generi della letteratura orale, tra cui le fiabe, che vengono ripresi nei generi scritti o come trascrizione o come più o meno complessa rielaborazione scritta²⁰.

Jan Vansina, applicando alle tradizioni orali i criteri della metodologia storica, individua, all'interno di una cultura orale, diversi tipi formali di trasmissione: la poesia, la formula,

¹⁸ Ivi, pagg. 51-52.

¹⁹ “L'*oratura* si differenzia dall'oralità in quanto corpus creativo, proprio come la letteratura si differenzia dalla tradizione letteraria scritta.”, in: N. wa Thiong'o, *Spostare il centro del mondo*, op. cit., pag. 66.

²⁰ S. Petrilli, A. Ponzio, *La raffigurazione letteraria*, Milano, Mimesis, 2006, pagg. 187-188.

l'epopea ed il racconto²¹. Questi si differenziano in base alla forma ed al contenuto. La *poesia* include tutte le testimonianze apprese a memoria e che hanno una struttura rigida, compresi i canti; con il termine *formula* si intendono i proverbi, gli indovinelli, le preghiere, le liste di successione e tutto ciò che si apprende a memoria, senza però che questo abbia una forma di espressione limitata; nell'*epopea* l'artista è libero di scegliere le parole, ma è obbligato a riferirsi ad un canovaccio formale imposto, come ad esempio la struttura in versi oppure le rime; nel *racconto*, infine, all'artista è lasciata la massima libertà, sia formale che contenutistica.

Oggi, quando si parla di letteratura e tradizione orale, alcuni pensano al folklore, altri ad una sottoclasse della "letteratura popolare", mentre altri ancora riserveranno la denominazione di "primitiva" ad ogni "testo" puramente orale²²; poiché nella storia della comunicazione, infatti, la scrittura è più recente dell'oralità, viene facilitata l'impressione che l'oralità appartenga solo al passato e, di conseguenza, la sua connotazione arcaica e popolare²³.

²¹ J. Vansina, *La tradizione orale. Saggio di metodologia storica*, trad. it., Officina Edizioni, Roma, 1976, pag. 275 e ss..

²² P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., pagg. 22-23.

²³ A. Portelli, *Il testo e la voce*, Roma, Manifestolibri, 1992, pag. 15.

La nostra difficoltà di valutare forme letterarie senza scrittura, quelle che Ong preferisce definire “forme artistiche verbali”²⁴, deriva dal fatto che, una volta praticata la forma scritta, questa assume valore definitivo ed irrinunciabile, giungendo a costituire il modello ideale, il modello assoluto, di ogni produzione, anche di quella orale.

Nonostante le radici orali di ogni tipo di verbalizzazione, per secoli gli studi scientifici e letterari della lingua e della letteratura hanno evitato di affrontare l’argomento dell’oralità, rivolgendo la loro attenzione unicamente ai testi scritti.

Solo recentemente è stata conferita, alla lingua parlata, la capacità di produrre “testi” ma questo concetto di “testo orale” appare più sviante che utile, in quanto, essendo un termine strettamente legato alla realtà della scrittura, tende ad omologare il prodotto verbale alle regole del testo scritto. Nel confronto che scaturisce da questa omologazione, però, il testo letterario si presenta nella sua veste migliore, limato e levigato,

²⁴ W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, op. cit., pagg. 29-35. Ong afferma che il concetto di “letteratura orale” è mostruoso, in quanto il termine “letteratura” significa essenzialmente “cose scritte”. Parlare di “letteratura orale” deriverebbe dal fatto che si continua a pensare che l’espressione orale sia essenzialmente uguale a quella scritta.

mentre il testo orale, fissato per iscritto, appare “grossolano, sbizzato a colpi di sgorbia”²⁵.

La concezione negativa dell’oralità che ne consegue è però sterile, poiché nasce unicamente dal rilevarne i tratti in contrasto con la scrittura. È opinione comune, infatti, considerare i popoli privi di scrittura ad un grado di cultura e di evoluzione inferiori rispetto a quelli delle società alfabetizzate. È fondamentale, infatti, riconoscere che oralità non significa affatto analfabetismo, percepito come mancanza, perché la voce ha “valori propri” ed “una funzione sociale positiva”²⁶.

McLuhan, nella *Galassia Gutenberg*, partendo dal presupposto che un messaggio non si riduce al suo contenuto manifesto, ma ne comporta uno latente, costituito dal mezzo che lo trasmette, propone una storia della comunicazione fatta di fratture: il passaggio dall’oralità alla scrittura, l’introduzione della stampa e, successivamente, la diffusione dei media elettronici. Lo studioso canadese propone una dicotomia oralità/scrittura opponendo due tipi di civiltà. Secondo questa tesi, l’uomo “che vive nel mondo magico e implicito della risonante parola” è immerso nei cicli naturali e i suoi comportamenti sono totalmente controllati dalle norme

²⁵ G. R. Cardona, “Culture dell’oralità e culture della scrittura”, op. cit., pag. 27.

²⁶ P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., pag. 25.

collettive che regolano il gruppo cui appartiene; l'uso della scrittura, invece, permetterebbe la separazione tra pensiero e azione, spingendo l'uomo verso l'individualismo ed il razionalismo, realizzandone così la “detrribalizzazione”²⁷.

La realtà storica, però, dimostra che il passaggio da un sistema di comunicazione all'altro non è avvenuto in maniera netta, come sostenuto da McLuhan. Tra il mondo dell'oralità e quello della scrittura, nonostante siano entrambi caratterizzati da funzioni e codici differenti, ci sono stati continui scambi. In ogni epoca, infatti, gli uomini dell'oralità e gli uomini della scrittura hanno convissuto e collaborato tra di loro e tra le due realtà, quella orale e quella scritta, si sono create interazioni reciproche non sempre facili da ricostruire²⁸.

Secondo quanto teorizzato da Zumthor, nel corso della storia, in base ai rapporti che si sono sviluppati tra oralità e scrittura all'interno delle società, avremo quattro diverse situazioni possibili: un'oralità *primaria* o *pura*, cioè un'oralità coesistente con la scrittura che, a seconda delle modalità di tale coesistenza, può essere definita *mista* (quando l'influenza dello scritto è esterna, parziale e ritardata rispetto ad essa) o

²⁷ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, trad. it., Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2006, pagg. 29-38.

²⁸ L. Sbardella, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci, 2006, pagg. 27-28.

secondaria (quando lo scritto prevale su ogni altra forma di trasmissione) e, infine, un'oralità meccanicamente *mediata* (attraverso strumenti quali radio o televisione)²⁹.

Nei suoi lavori Ong ha definito "oralità primaria" o "integrale" quella forma di cultura che non conosce la scrittura né la pensa possibile, concependo la comunicazione esclusivamente come legata al suono immediato della voce:

A differenza della vista, che seziona, l'udito è dunque un senso che unifica. L'ideale visivo è la chiarezza, la nettezza dei contorni, la possibilità di scindere in componenti [...], quello uditivo è, al contrario, armonia, unificazione.[...]

In una cultura orale primaria, dove si ha parola soltanto sotto forma di suono, senza cioè alcun riferimento a testi visivamente percettibili e senza alcuna consapevolezza della loro esistenza, la fenomenologia del suono entra in profondità nel senso che l'individuo ha della vita. L'esperienza della parola è infatti sempre molto importante nella vita psichica, e l'azione centralizzante del suono (l'ambito del suono non è davanti a me, ma tutto intorno a me) influenza il senso che l'uomo ha del cosmo. Per le culture

²⁹ Ivi, pag. 36.

orali, il cosmo è un fenomeno continuo, con al suo centro l'uomo che è *umbelicus mundi*, l'ombelico del mondo.³⁰

L'oralità primaria, fiorita in comunità arcaiche scomparse nel tempo, è caratterizzata dal fatto che la psiche conosce attraverso una sorta di identificazione tra chi conosce e ciò che è conosciuto: “oggetto della conoscenza” ed “essere che conosce” si fondono. Con la scrittura, invece, questo stato noetico viene scisso: il “soggetto che conosce” si stacca dall'universo esterno, separandosi anche da sé stesso. Da questo distacco deriverà la scienza, l'analisi astratta e oggettiva dell'universo, che porterà, però, ad un'alienazione dell'uomo da sé e dal proprio universo originario³¹.

Nel suo lavoro Ong individua una serie di caratteristiche peculiari della cultura orale primaria che la distinguono dalla cultura fondata sulla scrittura, definendola “psicodinamica dell'oralità”³².

La prima di queste caratteristiche è la “temporalità” della parola detta. Se tutte le sensazioni hanno luogo nel tempo, il suono ha, con il tempo, un rapporto particolare. Il suono,

³⁰ W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, op. cit., pagg. 106-107

³¹ W. J. Ong, *Interfacce della parola*, op. cit., pagg. 27-28.

³² W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, op. cit., pagg. 59-112.

infatti, esiste solo nel momento in cui viene emesso e percepito, proprio quando svanisce, al contrario della parola scritta, immobile nella sua spazialità, fissata nello spazio della pagina e ripercorribile all'infinito dall'occhio e dalla mente del lettore. Poiché il testo orale è una tessitura di parole poste in un ordine irreversibile che procede secondo la perfetta linearità dell'ascolto, ne consegue che la parola veicolata dalla voce diventa “un bene di consumo per così dire immediato, sempre rivolto a un interlocutore fisicamente presente.”³³.

La cultura orale trasmette la conoscenza attraverso la parola parlata che è suono, mentre le culture letterate lo fanno attraverso la parola scritta o stampata, rinchiusa nello spazio tipografico e percepita non dall'udito ma dalla vista; da qui scaturisce il diverso rapporto che questi due tipi di cultura avranno con il tempo e con la storia³⁴. La parola diventa evento nell'esecuzione che, in quanto orale, non è mai esattamente reiterabile: ogni esecuzione sarà sempre differente dalla successiva. L'apparente, ma falsa, reiterabilità dell'orale,

³³ L. Sbardella, *op. cit.*, pag. 18.

³⁴ R. M. Loretelli, “La galassia della parola”, introduzione all'edizione italiana di W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, *op. cit.*, pagg. 7-15, pag. 8.

costituisce uno dei suoi tratti principali, differenziandolo dallo scritto che assume quasi valore definitivo³⁵.

La seconda delle caratteristiche dell'oralità pura individuate da Ong è la "formularità". In una cultura orale, infatti, la restrizione della parola a suono determina sia la maniera di esprimersi che i processi intellettivi: *noi sappiamo ciò che ricordiamo*.

Per una cultura orale, che non ha testi, l'unico modo per raccogliere materiale ed organizzarlo in modo da poterlo ricordare, è quello di pensare in moduli mnemonici creati apposta per un pronto recupero orale. Per questo motivo il pensiero orale è intrecciato a sistemi mnemonici che ne determinano anche la sintassi, formule che aiutano a dare ritmo al discorso e, nello stesso tempo, aiutano a ricordare.

Ong individua poi, quali ulteriori caratteristiche del pensiero e dell'espressione in una cultura ad oralità primaria, l'utilizzo della paratassi, rispetto all'ipotassi, dell'aggregazione, rispetto all'analiticità, l'uso della ridondanza, la sua natura conservativa e "tradizionalista", il suo essere "vicino all'esperienza umana", il tono agonistico, l'essere enfatico e partecipativo, piuttosto che oggettivo e

³⁵ P. Zumthor, *La presenza e la voce*, op. cit., pag. 307.

distaccato, l'equilibrio omeostatico, il suo essere situazionale, piuttosto che astratto e la memorizzazione.

La paratassi è la tendenza a non distinguere, nella narrazione e nella descrizione, il particolare dall'insieme, ponendo sullo stesso piano ciò che è rappresentato, in un ordine puramente sommativo dei singoli elementi. Un chiaro esempio di stile orale paratattico è il racconto della creazione nella Genesi (“All’inizio Dio creò i cieli e la terra. E la terra era sgombra e vuota, e le tenebre stavano sulla superficie del mare; e lo spirito di Dio si muoveva al di sopra delle acque. E Dio disse...”) in cui la ripetizione della congiunzione “e” ad inizio di frase pone sullo stesso piano tutti gli elementi del discorso.

L’“aggregazione” è una caratteristica che si connette strettamente con l’uso di formule come ausili mnemonici, è la tendenza del pensiero orale ad associare ad un oggetto o ad un concetto, un bagaglio di epiteti e di altri elementi formulari che li caratterizzano (in una cultura orale, ad esempio, il soldato sarà sempre “il soldato coraggioso”, la principessa sarà “la bella principessa” e la quercia sarà “la forte quercia”).

La “ridondanza”, ossia la ripetizione del già detto, permette all’oratore di elaborare il pensiero mentalmente nel momento stesso in cui lo pronuncia e serve quindi a dare tempo al

pensiero. La ripetizione del già detto, inoltre, permette all'ascoltatore di ricordare e, quindi, di mantenersi saldamente all'interno del tracciato del discorso orale. Glissant ha scritto:

Credo che la ripetizione sia una delle forme di conoscenza del nostro mondo; è grazie alla ripetizione che si comincia a *sentire* una novità al suo apparire.³⁶

La natura “tradizionalista” è la base della cultura ad oralità primaria, in quanto l'esigenza di conservare il proprio sapere, affidato esclusivamente alla memoria, inibisce la sperimentazione intellettuale. Poiché la conoscenza è preziosa ed il suo raggiungimento è molto arduo, la società tiene in grande considerazione i vecchi saggi che si specializzano nel conservarla, quelli che conoscono e raccontano le storie del passato.

La “vicinanza all'esperienza umana” della cultura ad oralità primaria deriva dal fatto che tutto ciò che esprime deve fare necessariamente riferimento al patrimonio etico-comportamentale ed ai saperi pratici della comunità. Il famoso catalogo delle navi con i nomi dei capi greci e delle regioni da

³⁶ É. Glissant, *Poetica del diverso*, trad. it., Roma, Meltemi, 1998, pag. 27.

loro governate, illustrato nel secondo libro dell'*Iliade*, ad esempio, presenta i nomi dei luoghi e delle persone coinvolte in azioni proprio perché le culture orali non conoscono statistiche o fatti che siano prive di agganci con l'attività umana.

Il tono agonistico è proprio dell'oralità che, mantenendo la conoscenza immersa nella vita umana, la pone entro un contesto di lotta: raccontare un indovinello od un proverbio, significa sfidare gli ascoltatori a rispondere con un altro più appropriato, o con uno che lo contraddica.

Il carattere enfatico e partecipativo deriva dal fatto che apprendimento e conoscenza significano identificazione stretta ed empatica con ciò che è conosciuto. Per questo motivo l'ambiente dell'oralità primaria favorisce l'identificazione stretta tra l'esecutore e l'oggetto dell'esecuzione: il cantore scivola nella prima persona quando descrive le gesta del protagonista delle sue storie, producendo uno stretto legame tra il cantore stesso, l'eroe ed il pubblico. Le culture ad oralità primaria, inoltre, sono omeostatiche, in quanto hanno la capacità di vivere in equilibrio, eliminando memorie senza più rilievo e riflettendo i valori culturali di una società, piuttosto che le futili curiosità del passato e sono situazionali, poiché a

causa della loro difficoltà ad elaborare concetti astratti, scissi da entità concrete ben presenti all'esperienza comune, sono strettamente legate ad un contesto concreto.

Uno dei pilastri fondamentali su cui si basa la cultura orale, infine, è la memorizzazione, come avremo modo di analizzare più approfonditamente nel prossimo paragrafo.

1.2 Memoria

Il pensiero orale, che si trasmette unicamente mediante l'esecuzione, sfugge al tempo, in quanto non è mai esattamente reiterabile; è certamente sempre possibile ripetere un'esecuzione, ma questa non sarà mai la stessa. L'unico sistema di conservazione praticato nelle culture orali è quello della memorizzazione³⁷.

Nel *Fedro*, Platone, per bocca del re egiziano Thamus, muove un attacco alla scrittura accusandola, tra l'altro, di minare la memoria degli uomini, in quanto “impianterà la dimenticanza”. Secondo Platone, dunque, confidando in questo nuovo strumento, questi “cesseranno di esercitare la memoria,

³⁷P. Zumthor, *La presenza e la voce*, op. cit., pagg. 307-308.

richiamando le cose non più da dentro sé stessi ma da segni esteriori”³⁸.

Il messaggio orale si fonda, quindi, sulla memoria. Le culture orali, infatti, si appropriano della realtà attraverso formule ricorrenti, generate e condivise dall’intera comunità, *pensando pensieri memorabili*. La memoria è il luogo dove l’oralità si conserva; Portelli la paragona al libro:

La memoria è il luogo dove il testo orale [...] si fa libro. Il racconto è tutto presente nella memoria del narratore prima di essere detto, e nella memoria dell’ascoltatore dopo essere stato ascoltato. Perciò le forme della memoria e quella del libro sono affini.³⁹

La biblioteca di una cultura orale, dunque, è la *memoria*, intesa come facoltà generale, o *memorie*, perché queste sono più di una. Esiste infatti la memoria *collettiva*, quella che garantisce alla comunità la trasmissione di ciò che vuole conservare; c’è poi la memoria *specializzata*,

³⁸A. Portelli, *Il testo e la voce*, op. cit., pag. 18.

³⁹A. Portelli, “Guardare le figure, ovvero vissero felici e contenti”, op. cit., pag. 24.

quella ad esempio del narratore che, all'interno di un gruppo, conosce le storie che ne costituiscono il patrimonio culturale⁴⁰.

All'interno di una cultura orale, il pensiero, dunque, va ad intrecciarsi a sistemi mnemonici, che ne determinano anche la sintassi, e si lega strettamente a formule che, dando ritmo al discorso, agiscono come aiuti mnemonici, senza i quali il pensiero, una volta formulato, non potrebbe più essere ricordato senza l'aiuto della scrittura⁴¹. Se la scrittura e la stampa parlano di *memoria* solo per quanto riguarda l'utilizzo delle parole e, solo eccezionalmente, ricorrono a frasi fatte, nell'oralità c'è bisogno di una gran quantità di frasi fatte, in quanto si utilizza la formula come unità di base, come la scrittura utilizza le parole.

Esemplari, in questo senso, sono gli studi che Milman Parry, agli inizi del Novecento, compì sull'*Iliade* e l'*Odissea*. Il classicista americano dimostra, infatti, che le opere omeriche erano un insieme di formule standardizzate, raggruppate intorno a temi ugualmente standardizzati, cucite insieme con esperienza ed abilità. Omero diventa, quindi, non più un creatore, ma un raccoglitore e cucitore di parti prefabbricate,

⁴⁰ G. R. Cardona, "Culture dell'oralità e culture della scrittura", op. cit., pag. 36.

⁴¹ W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, op. cit., pagg. 63-64.

dotato di grande esperienza ed abilità, forse anche un genio⁴². Per noi, però, immersi nella prassi della scrittura, è impossibile pensare un tale Omero, in quanto sarebbe annullata l'idea di autore.

La “globalità” del funzionamento mnemonico costituisce uno dei tratti principali della trasmissione orale: ciò che la voce trasmette, mentre le parole si succedono a catena, esiste nella memoria dell'esecutore come un tutto. In questo senso, pertanto, il “buco di memoria” nell'esecuzione diviene un episodio creatore: l'interprete, infatti, grazie allo stile formulaico, non dovrà fare altro che utilizzare il *ri-membramento*, la ri-creazione del sapere⁴³.

Per meglio ricordare, all'interno di una tradizione orale, talvolta si fa uso di oggetti materiali che, tramandati di generazione in generazione, si legano a precisi ricordi che facilitano la memoria. Nell'impero Inca, ad esempio, si utilizzava il *quipu*, composto da una serie di cordicelle annodate, legate tra loro, di diverse lunghezze e colori, appese al copricapo che, con i loro nodi, colori e lunghezze differenti, aiutavano a ricordare⁴⁴.

⁴² Ivi, pagg. 43-46.

⁴³ P. Zumthor, *La presenza e la voce*, op. cit., pagg. 278-280.

⁴⁴ J. Vansina, *La tradizione orale...*, op. cit., pagg. 81-82.

Altre tecniche mnemoniche, che non fanno però uso di oggetti materiali, possono essere considerate i canti ed i ritmi di tamburo. In questo caso, infatti, il supporto mnemonico è fornito dalla *melodia*. In proposito, Ong parla di “tamburi parlanti dell’Africa”, spiegando come questi tamburi si esprimano con un linguaggio basato sui toni⁴⁵; un ulteriore strumento mnemonico è il *ritmo*. Glissant osserva che:

la stiva della nave dei negrieri è il luogo e il momento in cui spariscono le lingue africane, perché nella nave degli schiavisti, come nelle piantagioni, non si mettevano mai insieme persone della stessa lingua.⁴⁶

Per questo, l’africano deportato, impossibilitato a conservare qualunque forma di eredità:

ha fatto qualcosa di imprevedibile a partire dal solo potere della memoria, cioè delle *tracce* che gli rimanevano: ha composto [...] forme d’arte valide per tutti, come per esempio la musica jazz, che è ricostruita con l’ausilio di strumenti di nuova

⁴⁵ W. J. Ong, *Interfacce della parola*, op. cit. pag. 103.

⁴⁶ É. Glissant, *Poetica del diverso*, op. cit., pag. 14.

adozione, ma partendo da una traccia di ritmi africani fondamentali.⁴⁷

Il ritmo, inteso come ripetizione nel tempo e nello spazio, affonda le proprie radici nel corpo umano e nelle sue pulsioni: la ripetizione ciclica diventa il mezzo per simboleggiare l'eterno ritorno di significanti naturali e il controllo di questa ritmicità naturale consente di "integrare in una rete simbolica il ritorno delle stagioni, delle ore, dei frutti, delle nascite."⁴⁸

Il ritmo, inoltre, costituisce un elemento fondamentale anche dei proverbi, la cui memorizzazione è affidata alla scansione binaria o ternaria della loro formulazione⁴⁹.

Poiché la memoria è suscettibile di dimenticanze, all'interno delle culture orali si esercita un controllo che consiste nel rilevare le omissioni o nello spiegare le confusioni cui il narratore può incorrere proprio per dimenticanza. Un esempio classico è costituito dalle tradizioni collettive, trasmesse all'interno di un gruppo in modo che nessun membro possa permettersi di recitarle se non in presenza di tutta la comunità che ne ratifichi la fedeltà. Altro elemento che garantisce dalla dimenticanza è

⁴⁷ Ivi, pagg. 14-15.

⁴⁸ R. Barthes, E. Marty, *op. cit.*, pag. 63.

⁴⁹ Ivi, pag. 75.

la frequenza con cui la tradizione è ripetuta; è infatti chiaro che una bassa frequenza favorisce la dimenticanza⁵⁰.

All'interno delle culture orali si creano scuole specializzate che insegnano questi sofisticati procedimenti mnemonici che garantiscono la tradizione da errori o da falsificazioni individuali; queste scuole formano funzionari appositi il cui compito principale nella società è quello di memorizzare il passato e trasmetterlo fedelmente.

1.3 Autore, interprete, lettori e pubblico

La nostra mentalità, plasmata dalla pratica della scrittura, ci porta ad avvicinare le idee di testo e di autore mentre, contemporaneamente, la nostra sensibilità ci spinge ad identificare l'oralità con l'anonimato e la tradizione impersonale⁵¹.

Scrivere è senza dubbio un'operazione solipsistica. La persona cui lo scrittore si rivolge, salvo rari casi, non solo non è presente, ma non deve esserlo; lo scrittore, per scrivere un libro per migliaia di persone deve essere isolato da tutti⁵². Egli

⁵⁰ J. Vansina, *La tradizione orale...*, op. cit., pagg. 88-90.

⁵¹ P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., pag. 261.

⁵² W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, op. cit., pag. 145-146.

non immagina il pubblico per il quale scrive, a volte può pensare di rivolgersi ad una persona reale, ma mai a tutti i suoi lettori con le loro caratteristiche personali. Se uno scrittore avrà successo, sarà perché è riuscito ad immaginare un pubblico che ha conosciuto non nella vita reale, ma attraverso scrittori precedenti i quali, a loro volta, avevano conosciuto il pubblico attraverso scrittori ancora precedenti, e così via, fino all'origine della narrazione scritta. Utilizzare, per uno scrittore, la parola "pubblico", nome collettivo, è fuorviante; infatti egli scrive per dei "lettori", nome plurale, i quali non formano una collettività, non interagiscono tra loro o con lo scrittore, ma addirittura, per leggere, hanno bisogno di rinchiudersi nel proprio microcosmo⁵³.

La teoria della risposta estetica, formulata, da Wolfgang Iser, Norman Holland, Stanley Fish e altri, è profondamente consapevole del fatto che scrittura e lettura, rispetto alla comunicazione orale, sono segnate proprio da una duplice assenza: quella del lettore, mentre l'autore scrive, e quella dello scrivente, durante la lettura.

⁵³ W. J. Ong, *Interfacce della parola*, op. cit., pag. 66-69.

Wolfgang Iser, nel saggio del 1976 *Der Akt des Lesens*⁵⁴, compie un'accurata analisi del ruolo del lettore, distinguendo le categorie del lettore "reale" ("che conosciamo attraverso le sue reazioni documentate"⁵⁵) e del lettore "ipotetico", a sua volta suddivisa tra il cosiddetto lettore "ideale" (quello specialista che "dovrebbe avere un codice identico a quello dell'autore [...] un essere puramente fittizio"⁵⁶) e il lettore "contemporaneo" (il "lettore reale del tempo"⁵⁷ ma anche "il ruolo che l'autore intendeva che il lettore dovesse assumere"⁵⁸).

Iser introduce, quindi, un'ulteriore figura, quella del lettore "implicito":

[il] lettore implicito è un modello trascendentale che rende possibile la descrizione degli effetti strutturati dei testi letterari. Esso denota il ruolo del lettore, che è definibile in termini di struttura testuale e di atti strutturati. Producendo una posizione stabile per il lettore, la struttura testuale segue la regola

⁵⁴ W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1987.

⁵⁵ Ivi, pag. 64.

⁵⁶ Ivi, pagg. 66-67.

⁵⁷ Ivi, pag. 65.

⁵⁸ Ivi, pag. 66.

fondamentale della percezione umana, perché le nostre visioni del mondo sono sempre di natura prospettica. [...] Grazie a tale punto fermo, il lettore è collocato in posizione tale da poter comporre il significato verso il quale le prospettive del testo lo hanno guidato.⁵⁹

Iser, analizzando l'interazione tra le strutture e i destinatari dell'opera letteraria, assegna al lettore un ruolo attivo nella costruzione del senso del testo:

Possiamo prendere come punto di partenza il fatto che i segni linguistici e le strutture del testo esauriscono la loro funzione nell'innescare atti che sviluppano la comprensione.[...]

Così autore e lettore devono condividere la partita dell'immaginazione, e, in effetti, la partita non funzionerà se il testo si avvia a essere qualcosa di più che un insieme di regole di condotta.

Il piacere del lettore comincia quando egli stesso diventa produttivo, cioè, quando il testo gli consente di mettere in gioco le sue facoltà.⁶⁰

⁵⁹ Ivi, pagg. 78-79.

⁶⁰ Ivi, pag. 170.

Il lettore, pertanto, diventa “attivo” perché è chiamato a partecipare alla creazione di significato del testo. Ma in quale modo?

Un’ovvia e più grande differenza fra la lettura e le altre forme di interazione sociale è il fatto che leggendo noi non ci troviamo in una *situazione di faccia-a-faccia*. Un testo non può adattarsi ad ogni lettore col quale entra in contatto. Nell’interazione diadica i partner possono porre domande reciproche per accertare fino a che punto le loro opinioni hanno controllato la contingenza, o le loro immagini hanno colmato la lacuna della non sperimentabilità dell’esperienza reciproca. Il lettore, tuttavia, non potrà mai apprendere dal testo fino a che punto siano accurate le sue vedute su di esso. Inoltre, l’interazione diadica serve a scopi specifici, così che essa ha sempre un contesto regolativo, che serve come *tertium comparationis*.⁶¹

⁶¹ Ivi, pag. 245.

Per sopprimere a quest'assenza di interazione, nell'atto della lettura la comunicazione tra testo e lettore è assicurata dalle lacune testuali, quelle che Iser definisce *blanks*. Si tratta di:

elementi non formulati che il lettore è stimolato a elaborare nella sua mente: ciascun correlato di frase presente nel testo contiene una sezione vuota, che guarda avanti verso il correlato successivo, e una sezione retrospettiva, che risponde alle aspettative della frase precedente.⁶²

I *blanks* sono spazi vuoti sparsi nel testo, il cui senso è assente o implicito, che costringono il lettore ad attivare la propria intelligenza nel cercare di dar loro forma e nel tentare di trasformare in senso la loro indeterminatezza. Sono “i vuoti [che] funzionano come una specie di cardine sul quale gira tutta la relazione testo-lettore”⁶³ e “le giunture non viste del testo”⁶⁴.

⁶² A. Gerratana, “Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne”, in *BAIG*, IV, gennaio 2011, pagg. 25-34, pag. 28.

⁶³ W. Iser, *op. cit.*, pag. 249.

⁶⁴ *Ivi*, pag. 266.

[...] essi funzionano come una struttura autoregolata della comunicazione; ciò che essi sospendono si trasforma in un propellente per l'immaginazione del lettore, costringendolo a supplire ciò che gli è stato rifiutato. [...]. In questi termini è un elemento basilare dell'iterazione tra testo e lettore.⁶⁵

L'atto della lettura, pertanto, nella teoria della risposta estetica, si concretizza nella mente del lettore, il quale, è chiamato ad un ruolo dinamico, nel tentativo di rimediare a quell'assenza che contraddistingue la comunicazione mediata dalla scrittura, in cui:

mittente e destinatario...non sono compresenti, anzi in genere appartengono a tempi diversi. Invece che con la triade mittente-messaggio-destinatario, è come se la comunicazione letteraria operasse su due diadi: mittente-messaggio e messaggio-destinatario.⁶⁶

⁶⁵ Ivi, pag. 282.

⁶⁶ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pag. 6.

Nella cultura orale, invece, possiamo dire che questa triade si ricompone⁶⁷. Qui il ruolo del compositore o dei compositori è posto in secondo piano rispetto a quello dell'esecutore. Si è addirittura affermato che l'autore non è un ruolo della tradizione orale. Invocare l'anonimato di un testo orale o di una melodia, però, significa solamente ammettere un'ignoranza incolmabile, in quanto non esiste l'anonimato totale. Il ruolo dell'autore, nel mondo dell'oralità, non è importante anche perché è assente l'idea di proprietà dell'opera: è solo con la scrittura che nasce l'idea del diritto d'autore⁶⁸.

L'oralità si realizza nell'esecuzione. Il "testo" orale si svolge nel tempo e nello spazio, coinvolgendo più sensi e più voci, da cui deriva la dinamicità della *performance*⁶⁹. L'individuo da cui, nell'esecuzione, si percepisce mediante l'udito e la vista, la voce ed il gesto, è l'*interprete*, l'artista dell'esecuzione, esperto dell'arte di catturare l'attenzione⁷⁰.

Il narratore ha una grande responsabilità: "è un custode della Vita" e, durante il tempo del racconto "deve riuscire a mantenere calda la corrente vitale che scorre fino agli

⁶⁷ L. Formisano, "La comunicazione letteraria", in F. Brioschi e C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per generi e problemi*, Vol. 1, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pagg. 95-144, pag. 103.

⁶⁸ P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., pag. 262-265.

⁶⁹ G. R. Cardona, "Culture dell'oralità...", op. cit., pagg. 34-35.

⁷⁰ P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., pag. 265.

ascoltatori, è un medium: attraverso lui, il Tutto scorre... deve operare una piccola magia incantatrice: far dimenticare il Tempo”⁷¹.

La comunicazione orale si svolge nel tempo, ma anche nello spazio, coinvolge più sensi, e può avere più voci. Infatti, mentre per lo scrittore la persona cui si rivolge, salvo alcuni casi, non deve essere presente, ed il pubblico diventa quindi, come afferma Ong, una finzione, le parole pronunciate, l’espressione orale, assumono valore e senso solo in rapporto all’interazione tra narratore e contesto. L’oratore ha di fronte a sé un pubblico che è collettività e con cui interagisce⁷² e che determina, a volte anche la narrazione. Egli stesso si smarrisce tra i meandri del dire insieme a chi ascolta ed è coinvolto nell’esecuzione⁷³.

⁷¹ M. Martinelli, “È finito il tempo in cui il tempo non contava”, in L. Dadina, M. N’Diaye, *Griot Fulêr*, Rimini, Guaraldi-Aiep, 1994, pagg. 99-108, pagg. 105-106.

⁷² W. J. Ong, *Interfacce della parola*, op. cit., pag. 66. Ong, infatti, afferma che, mentre il pubblico dell’oratore è un pubblico vero, una collettività, non esiste un nome collettivo che indichi i lettori, nome plurale. I lettori dunque, non formano una collettività, non interagiscono qui ed ora tra loro e con l’autore, cosa che invece accade tra oratore e pubblico.

⁷³ “Questo era già noto tra i greci; si pensi all’etimologia del termine “entusiasmo” che indica appunto, l’essere preso da un “demone”, da un piacere, il provare un ardore che spinge ad agire o in maniera più sottile un trasporto addirittura divino”, in L. Pinardi, “La teatralità della voce. Uno sguardo sulla letteratura orale nell’Africa subsahariana”, in *Africa e Mediterraneo*, 4/03, (marzo 2004), 46, pagg. 31-33, pag. 32.

L'interprete si rivolge ad una collettività, il pubblico, all'interno della quale trova posto ogni singolo *ascoltatore*, il quale fa parte dell'esecuzione ed il cui ruolo non contribuisce meno dell'interprete a costituirlo⁷⁴. Nell'oralità, a differenza della scrittura, quindi, il contesto è qualcosa di presente e si incentra sull'interprete o sull'ascoltatore⁷⁵ che, pertanto, riveste il doppio ruolo di destinatario e di co-autore. Il rapporto esecutore/ascoltatore, infatti, influisce notevolmente sulla costruzione del messaggio e sulla sua tematizzazione perché nel raccontare l'interprete deve necessariamente rinnovare di continuo il contatto con l'ascoltatore e ricordargli ciò di cui si sta parlando. L'informazione che si vuole trasmettere, pertanto, viene comunicata secondo un andamento caratteristico, definito da Cardona *epicicloidale*⁷⁶: il discorso si riavvolge continuamente su sé stesso in spire, ma ogni spira si sposta un poco più avanti, ripetendo tutto il già detto e aggiungendo qualcosa di nuovo, qualcosa in più.

L'ascoltatore, inoltre, può intervenire nel racconto e contribuire, con le sue domande o con le sue considerazioni, ad

⁷⁴ P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., pag. 287.

⁷⁵ W. J. Ong, *Interfacce della parola*, op. cit., pag. 66.

⁷⁶ G. R. Cardona, "Culture dell'oralità...", *op. cit.*, pag. 40.

arricchirlo o a precisarlo. La narrazione diventa, così, uno scambio di *saperi* tra narratore ed uditorio⁷⁷.

Poiché l'esecuzione nasce, quindi, dalla reciprocità di rapporti che si stabiliscono tra interprete, testo ed ascoltatore, l'orale spinge necessariamente l'ascoltatore ad identificarsi con il portavoce della parola sentita o addirittura con la parola stessa: l'esecuzione unifica ed unisce, ed è questa la sua funzione permanente⁷⁸.

Come scrive Italo Calvino, infatti:

La storia della circolazione mondiale dei racconti popolari, si sa, deve essere intessuta d'avvenimenti ben più labili che la pubblicazione d'un libro: un cantastorie che si ferma in una fiera, un mercante forestiero che pernotta a una locanda, uno schiavo venduto in un porto d'Oriente, e i bivacchi, pieni di fumo e ciarle, dei soldati su e giù per il mondo in tanti secoli di guerre.⁷⁹

⁷⁷ M. Martinelli, "È finito il tempo in cui il tempo non contava", op. cit., pag. 106.

⁷⁸ P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., pag. 288-294.

⁷⁹ I. Calvino, introduzione a: P. Radin (a cura di), *Fiabe africane*, Torino, Einaudi, 1994, pagg. VII-XII, pag. VII.

La parola parlata, dunque, è evento sonoro, frutto di una situazione concreta e dell'interagire tra esseri umani; essa si pone come strumento per cambiare il mondo, come parola - azione, in opposizione alla parola scritta che è statica perché "se interrogata maestosamente tace" e, non entrando nella scambio dialettico, continua a "significare sempre il medesimo"⁸⁰. La narrazione orale, invece, è sempre un dialogo in quanto è sempre comunicazione faccia a faccia con i destinatari⁸¹.

Per l'esecuzione di opere a destinazione orale si costituisce una classe di "specialisti della parola", dagli aedi dell'epica greca agli *skops* anglosassoni, dagli scaldi islandesi e norvegesi ai giullari, i menestrelli e i cantastorie di età medievale e moderna, fino ai *griots* del Senegal, categorie professionali che richiamano anzitutto una connotazione funzionale centrata sulla comunicazione, e pertanto sulla diffusione, del testo; una funzione complessa che può essere assimilata a quella rivestita, nel mondo della scrittura, dal copista, anch'egli emittente, il quale, collocandosi fra l'autore ed il destinatario, presiede alla trasmissione del testo, avviandone la ricezione. Poiché l'opera orale è caratterizzata spesso da una "semiosi complessa, di tipo

⁸⁰ R. Loretelli, "La galassia della parola", op. cit., pag. 7.

⁸¹ A. Portelli, *Il testo e la voce*, op. cit., pag. 111.

teatrale”, questi specialisti si configurano come dei veri e propri attori, spesso anche musicisti, le cui qualità vocali o canore, nonché la presenza scenica (soprattutto in termini di mimica gestuale), incidono in maniera fondamentale, per chi ascolta, sulle qualità intrinseche del “testo”⁸².

1.4 Oralità e scrittura nella storia della cultura occidentale

I principali sviluppi nel campo della cultura sono legati all’evoluzione della parola dall’oralità primaria al suo stato attuale, in cui la cultura egemonica fonda la propria autorità sulla scrittura⁸³.

Poiché siamo consapevoli del legame tra ogni testo e la tradizione scritta, dobbiamo esserlo anche dei suoi vincoli con l’oralità e quindi delle origini storiche della letteratura a partire dalla verbalizzazione orale perché “c’è una linea continua tra i generi orali e quelli scritti di cui non si può perdere traccia.”⁸⁴.

La scrittura, quella “tecnologia che ha modellato e potenziato l’attività intellettuale dell’uomo moderno”, è stata un’invenzione tarda nella storia umana. Infatti, mentre l’*homo*

⁸² L. Formisano, *op. cit.*, pag. 103.

⁸³ A. Portelli, *Il testo e la voce*, *op. cit.*, pag. 205.

⁸⁴ W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, *op. cit.*, pagg. 12-13.

sapiens è comparso sulla Terra 50 000 anni fa, la scrittura, quella che conosciamo, si è sviluppata in Mesopotamia, presso i Sumeri, solo verso l'anno 3500 a. C. Prima di allora, come ci ricorda Ong, l'uomo si era espresso solo con l'aiuto di disegni o altri strumenti di memorizzazione⁸⁵, ausili per la memoria e nulla più, niente a che vedere con un documento scritto vero e proprio: per migliaia di anni l'uomo ha comunicato oralmente e tramandato la propria cultura a voce.

Havelock ha puntualizzato definitivamente nella sua *Preface to Plato*, che la civiltà greca si mantenne su base totalmente orale fino al 700 a. C. dimostrando che, durante questi secoli di totale analfabetismo, la tradizione, gli usi e le consuetudini furono conservate dall'oralità, che si evolse in uno stile che permise di raccogliere e di trasmettere da una generazione all'altra, un intero modo di vivere⁸⁶.

Quella greca è una situazione culturale in cui la comunicazione orale domina ogni rapporto e transazione. Anche se i libri esistevano e, a partire dall'VIII sec. a. C., l'alfabeto attico, modellato su quello ionico, era entrato in uso,

⁸⁵ Ivi, pag. 125. Tra questi strumenti, Ong ricorda bastoncini intagliati, file di sassolini ed il "quipu", mezzo di annotazione composto da una bacchetta con cordicelle sospese, su cui erano legate altre cordicelle, utilizzato dagli Incas.

⁸⁶ E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, trad. it., Roma, Editori Laterza, 1983, pag. 99.

tutto ciò, almeno fino al termine del V sec., non aveva comportato la diffusione di documenti scritti⁸⁷. Ancora nella prima metà del quinto secolo si ritiene che gli ateniesi che imparavano a leggere, lo facessero solo nell'adolescenza, e questo sapere leggere e scrivere veniva a sovrapporsi ad una precedente educazione orale.

Vi dirò qual era l'antica educazione [...] Per prima cosa, i ragazzi dovevano stare in silenzio [...] Il maestro gli insegnava [...] canti come "Atena terribile, che distruggi la città" o "un grido di lontano", mantenendo l'armonia ereditata dai loro padri. E se qualcuno per fare lo spiritoso introduceva qualche gorgheggio [...] si prendeva un sacco di botte per oltraggio alle Muse.⁸⁸

In questo brano delle *Nuvole*, risalente al 423 a.C., è descritta la scuola dei fanciulli, presieduta dal citarista. Vi

⁸⁷ Ivi, pagg. 37-38. In merito alla diffusione delle pubbliche iscrizioni, Havelock afferma che questa non implica necessariamente la diffusione dell'alfabetismo, ipotizzando una sorta di "alfabetismo di corporazione" "in cui l'iscrizione pubblica è redatta come fonte di riferimento per i funzionari e per evitare le interpretazioni arbitrarie".

⁸⁸ Aristofane, *Le Nuvole*, versi 961 e ss., in id., *Gli Acharnesi, Le Nuvole, Le Vespe, Gli Uccelli*, trad. di Guido Padano, Milano, Garzanti Editore, 1988, pagg. 107-108

manca ogni allusione alla scrittura ed è accentuata l'importanza della recitazione orale.

I cosiddetti “secoli oscuri” della storia greca, secoli di analfabetismo assoluto, il cui inizio viene comunemente stabilito dalla caduta di Micene nel 1175, terminano tra il 700 ed il 650 a.C. con l'emergere delle prime quattro composizioni trascritte alfabeticamente: l'*Iliade*, l'*Odissea*, le *Opere e i Giorni* e la *Teogonia* che, almeno nel caso di Omero, hanno origine orale⁸⁹.

Ma come è stato possibile, per circa cinque secoli segnati dall'assenza di scrittura, garantire la continuità del diritto, degli usi, delle consuetudini, delle conoscenze acquisite?

La civiltà orale greca sentiva il bisogno di conservare il proprio patrimonio di conoscenze con procedure che ne permettessero l'apprendimento, di certo dominio degli specialisti. La conoscenza della tradizione in generale era però diffusa nell'intera società, tramite uno strumento didattico con cui conservare e trasmettere la tradizione, affidato alla memoria sociale e collettiva, fondato sull'unica tecnologia verbale disponibile per garantire la conservazione e la stabilità della tradizione, il ritmo, organizzato in metri che ne permettessero

⁸⁹ E. A. Havelock, *op. cit.*, pag. 95.

la conservazione della forma: la poesia, il cui fine ultimo è la conservazione dell'identità del gruppo. La poesia, in questo contesto, è esecuzione, esecuzione di carattere orale. Le informazioni non venivano assimilate a tavolino, né si leggevano libri per istruzione o per diletto. Il rapporto del pubblico con la poesia è concepito come quello di ascoltatori, non di lettori. Ne consegue che la poesia, strumento dell'educazione, esiste ed è efficace solo se è recitata, in maniera costante e reiterata, e se la memoria dell'ascoltatore si consolida nell'esecuzione privata⁹⁰.

E' questo il mondo della "tecnologia totale della parola tramandata", il cui risultato è una realtà in cui il governo della comunità è affidato ai membri più istruiti della comunità, e l'intelligenza si identificava con il potere. In questo contesto la poesia orale è "lo strumento di un indottrinamento culturale, il cui fine ultimo è la conservazione dell'identità del gruppo". La parola e la comunicazione possono sopravvivere solo nella viva memoria, e compito del poeta è soprattutto ripetere: nella ripetizione, infatti, nasce la varietà in cui risiede, nella distribuzione delle variabili, l'arte dell'opera⁹¹.

⁹⁰ Ivi, pagg. 36- 42.

⁹¹ Ivi, pag. 77-105. Havelock afferma che solo chi era in grado di influenzare con le proprie parole la comunità, poteva sperare di ottenere il

Da sempre si è considerato che l'opera di Omero fosse finalizzata al racconto e che tutti gli elementi didattici o enciclopedici in essa contenuti, fossero secondari rispetto alla finalità epica. Havelock dimostra invece il contrario: il contesto di Omero sarebbe didattico e la narrazione sarebbe subordinata al compito di ospitare un'enorme quantità di elementi educativi e di informazioni⁹². Lo studioso statunitense cita degli esempi: la disputa tra Achille ed Agamennone per Briseide, che non sarebbe altro che un mezzo per illustrare il diritto pubblico che vigeva all'interno della società achea, ed il primo libro dell'*Iliade*, che conserverebbe un documento completo e formulare relativo alle pratiche della marineria, fondamento della civiltà greca di tutti i tempi.

Anche Esiodo assolve questa funzione di conservazione del patrimonio culturale della società in cui è inserito. La *Teogonia*, infatti, sarebbe una razionalizzazione della storia mondiale e dell'ordinamento civile contemporaneo, narrato attraverso il succedersi delle generazioni di stirpi divine.

potere e, poiché non esistevano discorsi "scritti", solo chi, bravo "facitore di discorsi", era aveva buon orecchio ed attitudine metrica nel comporre *rhemata* (detti efficaci), modellati nel solco della tradizione, da cui deriva la necessità di una buona memoria, poteva aspirare ad emergere nella vita politica del tempo.

⁹² Ivi, pag. 49-71.

Nell'*Inno alle Muse* Esiodo, fiorito a breve distanza da Omero, descrive addirittura la funzione dell'aedo, difendendo con orgoglio una professione, che è anche la sua, al principio del grande periodo di transizione dal tipo di comunicazione orale a quello scritto. In questo *Inno*, Esiodo celebra la nascita delle Muse figlie di Mnemosyne, parola greca che significa più della semplice memoria, figlie, dunque, non dell'ispirazione ma soprattutto dell'apprendimento mnemonico⁹³. Proprio le Muse consegnano al poeta la verga del suo ufficio conferendogli la loro ispirazione (“perché celebrassi le cose future e quelle passate”)⁹⁴.

La funzione del poeta delineata da Esiodo è dunque quella di tramandare “le cose che sono”, quelle che esistevano presso gli antenati e che sono diventate come sono grazie a loro: afferma la continuità ed il senso della storia come storia di gruppo. Il contenuto della poesia deve essere la verità e la parola tramandata deve essere veicolo di educazione generale per generazioni⁹⁵.

⁹³ Ivi, pag. 82-87. Oltre al concetto di memoria, “Mnemosyne comprende e implica le idee di reminiscenza, di documento e di apprendimento mnemonico”.

⁹⁴ Ivi, pag. 88.

⁹⁵ Ivi, pag. 89.

Non si tratterebbe, dunque, di opere di fantasia creatrice, ma di una compilazione di precetti tradizionale, tramandata per generazioni in forma orale, in una società, quella greca, dominata da analfabetismo assoluto, e trascritte solo molti secoli dopo la sua origine.

Quando Platone, nella *Repubblica*, attacca la poesia, questo vasto patrimonio di conoscenze utili, enciclopedia del sapere contemporaneo, definendola un pericolo morale ed intellettuale per l'uomo, attacca secoli di assuefazione alla pratica di mandare a memoria l'esperienza in forma ritmica. I poeti, sostanzialmente, fino ad allora, non hanno fatto altro che ripetere; contro di loro Platone afferma il pensiero analitico al posto dell'infinita imitazione di ciò che è stato detto⁹⁶, e, agli albori della pratica dello scrivere, invita gli uomini ad abbandonare l'oralità per riflettere sull'esperienza invece che dirla semplicemente, riconoscendo che l'alfabetizzazione sta aprendo alla mente umana la strada degli esperimenti dell'astrazione. Infatti, liberato dall'esigenza di conservare l'esperienza, il compositore è libero di riorganizzarla in maniera riflessa; rinfrescare la memoria mediante segni scritti, mette il lettore in grado di fare a meno dell'identificazione

⁹⁶ W. J. Ong, *Interfacce della parola*, op. cit. pag. 301.

emotiva, la *mimesis*, grazie alla quale soltanto era possibile che la testimonianza acustica venisse ricordata, liberando energia psichica che gli permette di vedere la parola scritta come un oggetto, non solamente udito ed avvertito. Su quest'oggetto è ora possibile riflettere: nasce il linguaggio astratto della scienza che sostituisce il linguaggio concreto della memoria orale, il linguaggio "concettuale" che prende il posto di quello "immaginoso"⁹⁷. La scrittura permette al pensiero di distaccarsi dall'esistenza quotidiana, aiutandolo a creare costruzioni intellettuali altamente artificiali, ristrutturando la coscienza dell'uomo⁹⁸.

E' certo che la letteratura latina è figlia della letteratura greca, da considerarsi non come mero modello da imitare, ma come stimolo per i Romani che fecero propri i progressi tecnici e formali compiuti dai greci. Anche la letteratura latina, così come abbiamo visto per quella greca, prima di essere una letteratura scritta, è esistita come "letteratura orale" nei cosiddetti *carmina convivalia*: "Veteres Casmenas, cascam rem volo profani"⁹⁹.

⁹⁷ E. A. Havelock, *op. cit.*, op. cit. pag. 214.

⁹⁸ W. J. Ong, *Interfacce della parola*, op. cit. pag. 47.

⁹⁹ "Un'antica canzone, un'antica storia intendo narrare", *Carmen Priami*, in I. Lana A. Fellin, *Civiltà letteraria di Roma antica. Dalle origini alla fine dell'età arcaica*, Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1965, pag. 39.

Questi erano canti recitati da giovani, con l'accompagnamento della lira, durante i banchetti, per elogiare i grandi uomini del passato, nei quali era contenuto il patrimonio leggendario delle origini di Roma. Di questi canti, ma soprattutto dei loro autori, conserviamo unicamente tracce indirette, in quanto “non avevano ancora carattere propriamente letterario, ovvero (ciò che significa lo stesso) non erano in generale consegnati alla scrittura”¹⁰⁰.

La lingua di Roma, il latino, si impone nei secoli su tutta la penisola italiana ed in tutti i territori dell'impero, nella forma di latino scritto-letterario, legato ai modelli esemplari, agli autori che saranno definiti “classici”, e nella forma di latino parlato con una sua funzione più duttile, più aperta alle novità ed al processo di trasformazione¹⁰¹.

Dalla prima forma deriva il latino colto, il latino nelle condizioni in cui è esistito dal 500 d. C. fino ad oggi, tramandato ed utilizzato generalmente per trattare questioni pubbliche e relativi a gruppi ristretti, il quale porterà a conseguenze massime il distacco tra pensiero ed esistenza che, come abbiamo visto, Platone aveva auspicato, affidandosi alla

¹⁰⁰ V. Lavore, *Latinità*, Milano, Principato, 1974, pag. 16.

¹⁰¹ S. Guglielmo, H. Grosser, *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale*, Milano, Principato, 1987, pag. 71.

scrittura in maniera totale e venendo da essa controllato¹⁰². Il latino colto del Medioevo e del Rinascimento, ma anche dei periodi più tardi, è stato senza dubbio il mezzo più adatto ai bisogni scientifici del periodo in cui nacque il mondo moderno¹⁰³.

Dalla seconda forma del latino, quella parlata, deriveranno, a seconda delle diverse aree geografiche, i vari “volgari”, le lingue cosiddette neolatine, tra le quali anche la lingua italiana, che fu, dunque, prima lingua parlata e solo successivamente lingua scritta. La lingua italiana, infatti, pur rientrando nel novero di quelli che Ong ha definito “grafoletti”, ovvero “linguaggi transdialettali formatisi su base scritta”¹⁰⁴, affonda le proprie radici all’interno di una cultura, secondo la definizione di Zumthor, con oralità mista, in cui, cioè, l’influenza dello scritto rimane esterna, parziale e ritardata”¹⁰⁵.

Nell’alto Medioevo, come abbiamo visto, per la trasmissione scritta, viene utilizzato quasi esclusivamente il

¹⁰² W. J. Ong, *Interfacce della parola*, op. cit., pag. 34. Ong afferma che ci sono sempre state delle lingue, anche molto influenti, che non sono mai state madrelingua di nessuno, seconde lingue acquisite da chi già possedeva una madrelingua. “Esse, più che dal discorso orale, dipendono per la loro esistenza dalla scrittura”.

¹⁰³ Ivi, pag. 45.

¹⁰⁴ W. J. Ong, *Oralità e scrittura...*, op. cit., pag. 26.

¹⁰⁵ P. Zumthor, *La presenza della voce*, pag. 25.

latino, che lega dunque la conoscenza ad una ristretta élite. La società medievale, infatti, è una società tripartita fra *oratores*, *bellatores* e *laboratores*, tra sacerdoti, militari e lavoratori, in cui la funzione culturale non si distingue da quella sacerdotale e dove gli alfabetizzati sono *litterati*, nel senso che possiedono i rudimenti della cultura latina, e i *litterati* sono chierici¹⁰⁶.

In questo stesso periodo, esiste però anche una trasmissione orale, cui è affidata la circolazione di testi in volgare, molti dei quali non sono a noi pervenuti in quanto diffusi solo oralmente. Questi “testi” sono *eseguiti* da figure quali i trovatori e trovieri, *clerici vagantes* o goliardi, veri professionisti della parola che vivono dei proventi delle loro recite. Il rapporto tra circolazione scritta e orale, tra scrittura ed esecuzione dei testi letterari, è un rapporto complesso in questi secoli nei quali, come Paul Zumthor¹⁰⁷ ha pienamente messo in luce, l’oralità ha grandissima importanza anche nell’elaborazione di testi destinati ad una circolazione scritta. La lirica provenzale si serve spesso del veicolo orale come mezzo, spesso esclusivo, di diffusione e viene affidata, insieme alla narrativa breve

¹⁰⁶ L. Formisano, *op. cit.*, pag. 99.

¹⁰⁷ P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1973, pagg. 38-42.

francese, ai cantari italiani del XII e XIII sec., alla voce dei giullari¹⁰⁸.

Emerge chiaramente, quindi, che fino al XIII secolo, la pagina scritta racchiuderebbe ancora testi pensati fondamentalmente per la trasmissione e la *performance* orali e che il periodo delle Origini si configura, di conseguenza, come un momento cruciale per capire quelle dinamiche tra oralità e scrittura che regoleranno tutta la storia linguistica e letteraria successiva: in questo momento, infatti, la lingua volgare inizia ad abbandonare il ruolo di “portatore del sapere orale” entrando, a poco a poco, nel repertorio degli scriventi¹⁰⁹.

Consideriamo uno dei primi documenti del volgare italiano, il cosiddetto *Indovinello veronese*¹¹⁰, risalente al sec. IX: “+ se pareba boves alba pratalia araba & albo versorio teneba & negro semen seminaba”.

¹⁰⁸ F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984, pagg. 92-93.

¹⁰⁹ M. Mancini, “Oralità e scrittura nei testi delle Origini”, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 1994, pagg. 5-40, pagg. 13-14.

¹¹⁰ “Un codice scritto in Spagna all’inizio dell’VIII sec. e approdato in epoca antica a Verona dopo varie peregrinazioni (vi è conservato tutt’ora), reca nel margine superiore di un foglio due note in scrittura corsiva, risalenti al sec. VIII o all’inizio del IX. La seconda di queste noticine è in latino corretto [...] La prima, invece, si presenta in forma diversa [...]”, Claudio Marazzini, *La lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1984, pag.151.

Si tratta di un indovinello fondato su di una metafora antichissima, il confronto fra l'aratura e la scrittura: i buoi sono le dita, l'aratro è la penna, il seme è l'inchiostro, il prato è la pergamena¹¹¹. Pur non addentrandoci nel dibattito sull'effettiva attribuzione del titolo di primo documento della lingua italiana a questo testo, è curioso notare che una delle prime attestazioni della nuova lingua, fino ad allora affidata unica mente all'oralità, riguarda proprio l'atto dello scrivere, che fissa permanentemente la voce sul foglio bianco.

Con il *Cantico di Frate Sole* di San Francesco e la lirica d'amore prodotta alla corte di Federico II, solo nel terzo decennio del secolo XIII, "nasce" la letteratura in volgare italiano, grazie al continuo confronto con le nuove letterature romanze, dopo che la lingua d'*oil* e la lingua d'*oc* avevano già da un secolo dato luogo ad una produzione letteraria ricchissima¹¹², in un periodo in cui il dominio dell'oralità e quello della scrittura si sovrappongono, in cui le occasioni di diffusione orale costituiscono momenti di incontro e di

¹¹¹ B. Migliorini, I. Baldelli, *Breve storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1984, pag. 34.

¹¹² G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Dalle origini al quattrocento*, Milano, Einaudi, 1992, pp. 85-86.

coesione sociale, nonché di rapida informazione: la scrittura in volgare ha fissato e registrato una “tradizione che fu orale”¹¹³.

All’interno della “nuova” letteratura, permangono forme di contaminazione tra oralità e scrittura: le letture pubbliche che Giovanni Boccaccio tenne della *Commedia* di Dante tra il 1373 ed il 1374 per un pubblico in maggioranza analfabeta, la stesura del *Divisament dou monde*, risultato della collaborazione tra Marco Polo e Rustichello da Pisa, prigionieri nel carcere di Genova nel 1298, la relazione al papa Sisto V sulla situazione generale del reame di Congo, frutto della collaborazione tra Duarte Lopes ed il letterato Filippo Pigafetta, non sono che alcuni esempi. Il Cardona ricorda, poi, casi di testi scritti nati nella e per l’oralità, quali le *Prediche volgari* di Barnardino da Siena fino ad arrivare alle lezioni di Francesco de Sanctis¹¹⁴.

Bruno Gentili e Carmine Catenacci evidenziano come sia stata soprattutto la poesia che, nel passato lontano e recente, “ha fatto propria la forza aggregante e comunicativa della voce, combinandola spesso con la potenza e la capacità psicagogica di altri strumenti performativi (musica, mimica, coreografia,

¹¹³ M. Mancini, *op. cit.*, pag. 13.

¹¹⁴ G. R. Cardona, *Culture dell’oralità e culture della scrittura*, *op. cit.*, pagg. 76-77.

canto, ecc.)”¹¹⁵. Il fenomeno della poesia orale, inoltre, sopravvive anche ai nostri giorni; ne sono infatti un esempio le cerimonie come quella dei Maggi, la poesia a braccio in ottave dell’Italia centrale, in particolarmente sviluppata nella Toscana e nel Lazio, i canti funebri e d’amore in dialetto romanzo e grico nel Salento, i cantastorie romagnoli in prosa e versi (*fulér*) e tutta la ricca tradizione metrico-popolare con, ad esempio, lo strambotto e lo stornello¹¹⁶. Nel Novecento, poi, assisteremo ad una riscoperta dell’oralità da parte di poeti quali Ungaretti, D’annunzio e Montale, un’oralità, però, che, nell’organizzazione della società, ha sullo sfondo il primato della scrittura e, nella formazione e diffusione della cultura, l’egemonia dell’industria editoriale¹¹⁷. Non possiamo dimenticare, inoltre, che uno dei più vitali terreni di continuità della comunicazione orale nel nostro Paese è quello rappresentato, già a partire dall’età tardomedievale e nelle sue forme popolari, dal teatro. Un recupero colto di questa tradizione è attualmente rappresentato dal teatro di Dario Fo, nel quale “lo sbrigliato, torrenziale potere di fascinazione del flusso verbale inteso persino nel suo valore fonico puro,

¹¹⁵ B. Gentili, C. Catenacci, *op. cit.*, pag. 291.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ B. Gentili, C. Catenacci, *op. cit.*, pagg. 296-298.

desemantizzato e destrutturato – si pensi all’uso del ‘grammelot’ – costituisce un distintivo elemento di richiamo alle radici intimamente orali di tale antica dimensione dell’arte scenica.”¹¹⁸.

Analogamente a quanto successo in Italia, in Francia, tra il V ed il IX sec. d.C., avviene la trasformazione linguistica dal latino in lingua romanza, costituita da numerosi dialetti, comprendente le aree linguistiche della *langue d’oc*, nel sud, e della *langue d’oil*, nel nord. La lingua romanza, il *roman*, è una lingua quasi esclusivamente orale che diverrà però strumento fondamentale di comunicazione in tutta la Francia. La divulgazione di opere edificanti e letterarie presso un vasto pubblico di laici e di fedeli avviene, tra il IX ed il XII sec., attraverso la trasmissione scritta ed in latino, nel mondo ristretto del clero, orale ed in *roman*, nel mondo laico, ove questa trasmissione orale è scandita dalla musica. I primi testi letterari in francese appartengono al mondo dell’oralità, dalle *cantilènes* che raccontano la vita dei santi, destinate al canto dei fedeli, alla *Chanson de Roland*, primo esempio di *chanson de geste*, poema narrativo destinato ad essere recitato in pubblico. Protagonisti della trasmissione orale della letteratura

¹¹⁸ L. Sbardella, *op. cit.*, pagg. 108-109.

sono i *jongleurs*, personaggi fondamentali della vita culturale medievale fino al XIV sec, i quali giocano un ruolo importantissimo nella diffusione delle *chansons de geste* tra l'XI ed il XII sec., improvvisando a partire da un canovaccio ed accompagnandosi con uno strumento musicale, i *menestrels*, poeti di corte al servizio del signore, i *troubadours* ed i *trouvères*, autori ed esecutori delle proprie composizioni¹¹⁹.

In Inghilterra, la letteratura delle tribù teutoniche che dalla fine del V sec. in quell'isola si stabilirono, può considerarsi antenata della letteratura inglese per caratteristiche generali e profonde, ma prima di tutto per essere il risultato di un compromesso tra cristianesimo e paganesimo. Nell'Inghilterra cristiana, infatti, trovarono forma definitiva i canti che le tribù germaniche componevano in onore dei loro eroi e che passavano di paese in paese, di corte in corte, sulle labbra dei menestrelli (gli *scopas* anglosassoni), misti di storia e di mito, canti da cui, invece, in Germania, i missionari cristiani estirparono ogni traccia di paganesimo¹²⁰.

Nei testi germanici antichi, fra i quali spiccano l'antichissimo *Hildebrandslied* tedesco ed il *Beowulf*

¹¹⁹ L. Binni, *Littérature française. Histoire et anthologie des origines à nos jours*, Milano, Garzanti, 1988, pag. 7.

¹²⁰ M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni Editore, 1992, pag. 5-6.

anglosassone, la pressì della composizione, le forme linguistiche e le formule ricorrenti, dimostrano che anche sulla pagina del singolo manoscritto si riversò una lunga catena di trasmissione orale, nonostante, però, il mondo delle Origini germaniche non abbia conosciuto una vera e propria sovrapposizione fra cultura orale e cultura scritta, in ragione del fatto che la scrittura runica assolveva funzioni limitatissime e aveva una circolazione estremamente ristretta.¹²¹

Anche la penisola iberica del XII sec., alle origini della cultura e della letteratura spagnole, è dominata dall'oralità. Infatti, salvo poche eccezioni, la deficienza di un ambiente culturale ed intellettuale latino, affidò ogni forma di produzione letteraria all'attività modesta, ma preziosa, dei *giullari* “qui cantat gestat principum et vitas sanctorum”¹²², i quali conservarono e svilupparono, a seconda del proprio talento, un patrimonio tradizionale assai vario¹²³.

Se pure l'America, fin dall'inizio, nel XVII secolo, si comporta come una società di alfabeti, negando “antichi costumi, antiche tradizioni, e la potenza dei ricordi”,

¹²¹ M. Mancini, *op. cit.*, pag. 39.

¹²² Tommaso di Cobham, *Summa confessorum*, a cura di F. Broomfield, Béatrice-Nauwelaerts, Louvain-Paris, 1968, pag. 291.

¹²³ A. Varvaro, C. Samonà, *La letteratura spagnola dal Cid ai re cattolici*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1998, pag. 7.

riconoscendosi fondata su scritte, dal contratto dei pellegrini sul Mayflower alla Dichiarazione d'Indipendenza, dalla Costituzione alla Bibbia, Portelli evidenzia come il rapporto con l'oralità, diventi una delle fonti della letteratura degli Stati Uniti. Nonostante sia assente in America l'idea di un sostrato folklorico e di una comunità organica originaria, gli americani involontari, indiani e neri, con la loro oralità possono essere considerati come "sostituti del mancante passato feudale"¹²⁴. Di questo folklore, che si è storicamente trasmesso oralmente, sono consapevoli i principali autori della letteratura americana, da Melville e Hawthorne, da Mark Twain a Faulkner¹²⁵.

Secondo Portelli, l'importanza dell'eredità orale è evidente nei versi di Emily Dickinson:

A word is dead / When it is said, / Some say. I
say it just /
Begins to live / That day.¹²⁶

¹²⁴ A. Portelli, *Il testo e la voce*, op. cit., pag. 39-40. Portelli, riprendendo W. Irving, afferma che, scavando troppo nelle radici della Nuova Inghilterra, si rischia di trovare lo scheletro diabolico dei massacri indiani e della tratta degli schiavi. Forse, per non correre questo rischio, in America manca l'idea di un *folk* nel senso europeo di comunità radicata, compatta, tradizionalista e non si fa riferimento a nessuna antica etnia, a nessuna tradizione.

¹²⁵ Ivi, pag. 185.

¹²⁶ "Una parola è morta quando è detta, dicono. Io dico che proprio quel giorno comincia a vivere": Emily Dickinson, *Poems*, n. 1212.

L'affermazione delle fondazioni orali della letteratura americana risiede senz'altro nelle parole di W. Whitman:

Through me many long dumb voices,
Voices of the interminable generations of
prisoners and slaves
Voices of the diseas'd and despairing, and of
thieves and dwarfs
Voices of cycles of preparation and
accretion...¹²⁷.

Il rapporto con il mondo della tradizione orale caratterizza anche le opere degli autori italo-americani. Fred L. Gardaphé, infatti, afferma che la letteratura prodotta dagli scrittori americani di origine italiana sarebbe:

un'estensione delle tradizioni orali [...]. Gli Italo Americani hanno una ricca cultura orale, tramandata un tempo di generazione in generazione, non attraverso diari, non con racconti, o romanzi, o altri scritti, ma trasmessa

¹²⁷ “Attraverso di me molte voci a lungo mute, voci di interminabili generazioni di prigionieri e di schiavi, voci degli infermi e dei disperati, e dei ladri e dei nani, voci di cicli di preparazione e concrezione...” W. Whitman, *Song of Myself*, sez. 24.

soprattutto di bocca in bocca. Questo modo di trasmettere la tradizione si è spostato verso nuove direzioni da quando gli Italo Americani hanno iniziato a scrivere.¹²⁸

Nella sua analisi delle opere di autori come Pietro Di Donato, John Fante, Jerre Mangione, Mario Puzo, Tina De Rosa e Helen Barolini, Gardaphé evidenzia come queste siano segnate da quegli elementi distintivi delle culture orali illustrati da Ong, come il tono agonistico, la presenza di caratteri stereotipati, l'uso della paratassi, della ripetizione e di un linguaggio formulaico ricco di proverbi e aforismi.¹²⁹ Basandosi su questa osservazione, lo studioso conclude che ogni letteratura si sviluppa interagendo con “la pratica dell’oralità fatta dal singolo o dalla comunità”¹³⁰ e che “con lo

¹²⁸ “[...] an extension of oral traditions [...]. Italian Americans have a rich oral culture, one that once was passed on from generation to generation, not by diaries, not by short stories, or novels, or aother literature, but primarily passed on by word of mouth. This method of carrying on tadtition has moved in new directions since Italian Americans have begun to write.”, F. L. Gadaphé, “From Oral Tradition to Written Word: Toward an Ethnographically Based Literary Criticism”, in A. J. Tamburri, P. A. Giordano, F. L. Gardaphé (edited by), *From the Margin. Writings in Italian Americana*, West Lafayette, Purdue University Press, 2000, pagg. 286-298, pag. 290 (trad. mia).

¹²⁹ Ivi, pagg. 293-294.

¹³⁰ “[...] an individual’s and a community’s use of orality.”, ivi, pag. 295 (trad. mia).

sviluppo dell'alfabeto, l'oralità è, in un certo senso, inglobata dalla scrittura, ma [che] ciò non significa che da questa venga cancellata.”¹³¹.

In questo senso, la letteratura italo-americana rappresenta “il primo ponte tra una cultura ad oralità primaria e una nuova cultura scritta”¹³², quella americana, che, proprio attraverso i modi e le forme della tradizione orale, a partire dalla scrittura, si è diretta rapidamente verso la dimensione dell’“oralità secondaria”, quella elettronica dei media.¹³³

Osservando dunque le origini delle culture e delle letterature occidentali, da quella greca a quella latina, da quella “volgare” italiana a quella francese, inglese e spagnola, fino a quella americana, possiamo facilmente notare, ampliando temporalmente quanto il Lavore riferisce alla letteratura di Roma antica, che sono tutte manifestazioni scritte successive ad epoche preletterarie, di espressione orale, durante le quali “le attitudini intellettuali ed artistiche poterono educarsi [...] e [...] si formarono quelle condizioni che dovevano dar vita alla

¹³¹ “With the development of the alphabet, orality is in a sense captured by literacy, but by no means is it erased by it.”, *Ibidem*, (trad. mia).

¹³² “[...] Italian/American literature is the first bridge between a primary oral culture and newly literate culture.”, *ivi*, pag. 293 (trad. mia).

¹³³ *Ivi*, pag. 294.

vera e propria letteratura.”¹³⁴. Come Zumthor ha osservato per la fase più antica delle documentazioni romanze, quindi, alle origini delle letterature, la pagina scritta racchiuderebbe ancora testi fondamentalmente pensati e costruiti per la trasmissione e la *performance* orali¹³⁵.

1.5 Il recupero dell’oralità

“Sembra sia una frequente debolezza umana il preferire l’autorevole schematismo di un libro alle incertezze che un più diretto rapporto con la realtà umana comporta.”¹³⁶

La scrittura è un’operazione solipsistica che permette, al contrario dell’oralità, l’introspezione. Questa, infatti, delega il significato per lo più al contesto, mentre invece la scrittura lo concentra nel linguaggio stesso. Con l’invenzione della stampa si realizza la materializzazione della parola e si crea il concetto della proprietà privata delle parola che la tipografia trasforma

¹³⁴ V. Lavore, *op. cit.*

¹³⁵ P. Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla “letteratura” medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990, pag. 29.

¹³⁶ E. W. Said, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 2007, pag. 97.

in merce, incoraggiando un senso di chiusura e sviluppando il concetto che ciò che è stampato è finito, è completo¹³⁷.

In effetti fu proprio la stampa, cioè la scrittura sostenuta da una tecnologia da una parte, e la scrittura come tecnica dall'altra, che fondò il soggetto occidentale in quanto soggetto della ragione. Infatti:

Accentuando separatamente l'intensità e la quantità, la stampa immette l'individuo in un mondo di fissità e di isolamento: in tutte le cose e in tutti gli aspetti dell'esperienza si pone l'accento sulla separazione delle funzioni, mentre l'analisi degli elementi costitutivi e l'isolamento dell'istante permettono una maggiore razionalizzazione del mondo. [...] l'invenzione della stampa dispone il mondo come uno spazio da analizzare, un mondo staccato dal tempo della parola, trascritto sui quadranti degli strumenti di misura e sui caratteri mobili delle tipografie.¹³⁸

La scrittura prima e la stampa poi, quindi, hanno separato l'oratore dall'ascoltatore ed entrambi dalla parola. Infatti, se lo scritto funziona in un rapporto con l'*identico*, inteso come

¹³⁷ W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, op. cit. pag. 186.

¹³⁸ R. Barthes, E. Marty, *op. cit.*, pagg. 83-84.

ripetizione e ri-enunciazione che il lettore fa del testo che legge, l'orale funziona in un rapporto con l'altro, nel senso che la comunicazione orale, come abbiamo già avuto modo di osservare, prende le mosse dall'alterazione, dallo scarto prodotto dalla presenza dell'altro¹³⁹.

Nel mondo della letteratura avviene la separazione tra il lettore e lo scrittore che, a sua volta, si avvia alla separazione anche da sé stesso. Di qui il rischio, secondo Ong, che possiamo diventare degli oggetti ai nostri stessi occhi ed il conseguente pericolo per la letteratura di perdere qualunque significato in quanto non più connessa con la vita reale e con il bene e il male che in essa si manifestano¹⁴⁰.

Nasce quindi l'esigenza di recuperare la dimensione partecipativa dell'oralità, il rapporto tra autore (esecutore), messaggio e pubblico, tenendo presente però che l'oralità non deve essere considerata un ideale. La scrittura, infatti, come abbiamo sottolineato in precedenza, apre alla parola ed all'esistenza umana possibilità inimmaginabili senza di essa¹⁴¹.
Scrive infatti Ali Mumin Ahad:

¹³⁹ Ivi, pag. 77.

¹⁴⁰ W. J. Ong, *Interfacce della parola*, op. cit. pag. 316.

¹⁴¹ W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, op. cit. pag. 241.

Laddove la diffusione e l'utilizzazione del saper (pensiero filosofico, scoperta scientifica, asserzione morale) sono stati possibili, attraverso il libro e la parola scritta, l'umanità ha saputo con molta più abilità rendere più facile il suo modo di vivere; dove, invece, il sapere è divenuto tradizione orale, trasmessa da e solo a pochi eletti, sia gli uni sia gli altri ne sono rimasti svantaggiati.¹⁴²

Non si può trascurare, inoltre, il fatto che la rivalutazione recente, da parte degli storici, della raccolta delle testimonianze orali dirette e delle “storie di vita” ha permesso, non solo di produrre apporti utili alle fonti scritte, ma anche di dare voce ai vinti, ai dimenticati della storia come, secondo Perrot, per esempio, gli Indiani e i Neri negli Stati Uniti d'America oppure le donne nel Regno Unito¹⁴³.

Ong¹⁴⁴ illustra come residui di oralità restino in diverse forme anche in una cultura profondamente alfabetizzata come la nostra e ritiene che la trasformazione elettronica dell'espressione verbale ha accresciuto quel coinvolgimento

¹⁴² A. M. Ahad, “Africa dall'esilio”, in A. Gnisci (a cura di), *Poetiche africane*, Roma, Meltemi, 2002, pagg. 107-134, pag. 109.

¹⁴³ C. H. Perrot, “Sources orale et histoire: un débat permanent”, in id. (a cura di), *Sources orales de l'histoire de l'Afrique*, Parigi, Éditions du Centre National de la recherche scientifique, 1989, pagg. 11-28, pag. 13.

¹⁴⁴ W. J. Ong, *Interfacce della parola*, op. cit. pagg. 97-102.

della parola nello spazio che era iniziato con la scrittura, e ha contemporaneamente creato una nuova cultura, dominata dall'oralità secondaria o *elettronica*. McLuhan, negli anni sessanta, ha teorizzato che l'uomo occidentale, attraverso i media elettronici (radio, cinema e televisione), si stesse allontanando dalle categorie mentali indotte da secoli di scrittura e di stampa, per recuperare quella dimensione orale della comunicazione, definita da Ong "oralità di ritorno".

Comunità, Solidarietà e partecipazione sarebbero i valori di questa nuova oralità, che convive con la scrittura, il cui fulcro diviene la registrazione. Su questo concordano Ong, Havelock e Zumthor, in quanto proprio la registrazione riporta al centro l'asse udito-suono anziché vista-scrittura.

Se però, come fa notare Portelli, spostiamo l'attenzione dall'asse temporale al rapporto tra la parola, il tempo e la materia, possiamo vedere che la voce registrata si presenta come una forma di scrittura, in quanto diviene "materializzata, stabile e riproducibile"; il medium, inoltre, qualunque esso sia, è già di per sé in contrasto con l'immediatezza della comunicazione orale nelle sue forme originarie¹⁴⁵.

Scrive Glissant:

¹⁴⁵ A. Portelli, *Il testo e la voce*, op. cit., pag. 271.

noi oggi lavoriamo nel quadro di un'oralizzazione della letteratura - da una parte un'oralizzazione perché c'è uno sviluppo di poesia orale collettiva, d'altra parte un'oralizzazione perché le tecniche di scrittura diventano oralizzate e non sto parlando dell'oralizzazione banalizzata della televisione o dei media: parlo di un'oralizzazione creativa. Nel quadro di queste moralizzazioni creative, le idee, secondo me, conoscono una diffusione che non è più la diffusione sensazionalista della televisione o dei media, ma la diffusione reale del cambiamento dell'immaginario.¹⁴⁶

A fianco dell'oralità dei mass media, che è “oralità della standardizzazione e della banalizzazione”, oggi non possiamo fare a meno di notare come grandi culture e civiltà orali, fino a poco tempo fa relegate ai margini, nella faccia nascosta della Terra, stiano entrando “sulla grande scena del mondo”¹⁴⁷.

Se l'originaria “ecumenicità” della comunicazione orale, quella della rappresentazione e della narrazione compartecipata tra esecutore e pubblico, è venuta meno nell'Europa moderna,

¹⁴⁶ É. Glissant, *La poetica del diverso*, op. cit., pag. 80.

¹⁴⁷ Ivi, pag. 32.

così non è stato in altre parti del mondo. In effetti, un diverso sviluppo delle condizioni socioeconomiche dei gruppi umani e, di conseguenza, anche dei loro mezzi e modi di comunicazione, ha consentito una conservazione dell'oralità come veicolo principale delle informazioni, delle conoscenze e delle emozioni collettive tra tutti i componenti di una stessa società¹⁴⁸.

Anche queste “riserve di conservazione del modo più antico e forse più affascinante che gli uomini hanno di comunicare”¹⁴⁹, sotto la spinta inarrestabile della globalizzazione mediatica, si stanno, a poco a poco, esaurendo.

Tra queste, è senza dubbio l’Africa il luogo in cui, ancora oggi è possibile ritrovare vivi quei meccanismi di pensiero, di comunicazione e di partecipazione collettiva al fascino magico e aggregante della parola, “sui quali poggiano le fondamenta più antiche della civiltà”¹⁵⁰.

¹⁴⁸ L. Sbardella, *op. cit.*, pag. 109.

¹⁴⁹ Ivi, pag. 133.

¹⁵⁰ Ivi, pag. 116.

1.6 Oralità africana

“Da noi le parole valgono, significano, agiscono. La magia delle parole.”¹⁵¹

In base ad un pregiudizio molto diffuso, si ritiene che prima del secolo XV, il secolo dell'espansione europea in Africa, non esistano documenti scritti prodotti in questo continente. Da qui l'idea che l'Africa sia un continente senza storia e la tesi dell'immobilismo storico di Georg Wilhelm Friedrich Hegel; il filosofo tedesco, infatti, nelle *Lezioni sulla Filosofia della Storia* rafforza lo stereotipo dell'africano come

l'uomo naturale nel suo stato più selvaggio e non addomesticato. Non c'è alcunché di armonioso con l'umanità in questo tipo di personaggio. A questo punto lasciamo l'Africa senza farne menzione; perché l'Africa non è una parte storica del mondo. Quel che correttamente intendiamo per Africa è lo spirito antistorico, sottosviluppato, tuttora coinvolto nella condizione della pura natura.¹⁵²

¹⁵¹ G. Makaping, *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, pag. 15.

¹⁵² G. W. Friederich Hegel, *Lezioni sulla Filosofia della Storia*, vol. I, trad. it. di G. Calogero e C. Fatta, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pag. 262.

Lo studioso tunisino Djait ha spazzato via definitivamente questo pregiudizio mostrando come fin dall'antichità siano stati prodotti documenti scritti in tutta l'Africa, sia di tipo narrativo che di tipo archivistico, anche se, nel suo insieme, in misura minore rispetto all'Europa e all'Asia. Le lingue nelle quali tali documenti sono stati redatti sono numerose: dall'antico egiziano dei papiri ieratici del secondo millennio a.C., al greco e al latino dei primi secoli della nostra era, dal copto (lingua egiziana, ma adoperante l'alfa greco arricchito da alcune lettere aggiuntive), all'arabo (accolto come lingua nazionale da molti popoli africani), al persiano e all'etiopico (il cui testo più antico risale al secolo XIII)¹⁵³. Si è così “scoperto” che anche l'Africa conosceva l'uso della scrittura e che, pertanto, secondo la teoria di Hegel, anch'essa ha una Storia.

Sapere scrivere era comunque appannaggio di pochissime persone e quindi il ruolo degli scritti restava spesso marginale rispetto alle preoccupazioni essenziali della società. Per questi motivi le civiltà africane del Sahara e delle regioni a sud del deserto, erano per lo più “civiltà della parola”¹⁵⁴.

¹⁵³ H. Djait, “Le fonti scritte anteriori al secolo XV”, in J. Ki-Zerbo (a cura di), *Storia Generale dell'Africa...*, op. cit., pagg. 109-134, pagg. 109-133.

¹⁵⁴ J. Vansina, “La tradizione orale e la sua metodologia”, in J. Ki-Zerbo (a cura di), *Storia Generale dell'Africa...*, op. cit., pagg. 165-188, pag. 165.

In Africa, alla parola è riconosciuto un impatto ontologico; per l'africano, infatti, c'è uno stretto legame tra il dire e il fare e che quando si è detta una cosa vuol dire che quella cosa è stata fatta¹⁵⁵.

Nella lingua malinké, per esempio, c'è una ricca terminologia per indicare il termine "parola", ma il termine più ricorrente e più ricco di significato è *Kúmá*, che può indicare sia "parola" che "l'atto del parlare". *Kúmá* è una forza fondamentale emanata dallo stesso Essere Supremo, *Maa Ngala*, creatore di tutte le cose. Secondo il mito della creazione dell'universo e dell'uomo, *Maa Ngala* creò il Primo uomo, *Maa*, perché desideroso di avere un interlocutore, donandogli una particella della potenza creatrice divina, il dono dello Spirito e la Parola. Insegnò all'Uomo le leggi del cosmo, lo nominò guardiano del suo Universo e lo incaricò di vegliare al mantenimento dell'armonia universale; *Maa* trasmise in seguito alla propria discendenza tutte le proprie conoscenze, e questo fu l'inizio della grande catena della trasmissione orale iniziatica¹⁵⁶.

¹⁵⁵ J. Ki-Zerbo, "Da Vasco de Gama al 2000", in A. Gnisci (a cura di), *Poetiche africane*, op. cit., pagg. 9-64, pag. 51.

¹⁵⁶ A. Hampaté Ba, "La tradizione vivente", in J. Ki-Zerbo (a cura di), *St. gen. dell'Africa...*, op. cit., pagg. 189-226, pagg. 191-193.

Il termine *Kúmá* indica discorsi, i consigli e le risposte, in esso è racchiusa la forza accumulata con la padronanza del discorso che è pronta ad esplodere verso l'interlocutore; cercare di contenerla in maniera indefinita può diventare pericoloso per il proprio equilibrio personale (da cui l'espressione "se non parlo, questo mi farà ammalare"), perché la parola che non è detta diventa nociva e, poiché questa è legata ai sentimenti e alle emozioni (come la collera, l'indignazione o il senso di ingiustizia), chi non può esprimersi liberamente e pubblicamente si espone al pericolo delle malattie. Ne consegue che la parola pronunciata ha delle vere e proprie virtù psicoterapiche e viene quindi utilizzata in caso di alcune malattie straordinarie, laddove i rimedi normali non sortiscono effetto. La profanazione della parola, però, può avere effetti nefasti: arroganza, ingiurie e menzogne rappresentano tutte le possibilità di disordine e di rottura dell'armonia. È per questo motivo che, per evitarne la profanazione, l'uso della parola, all'interno delle società orali africane, è sottoposto ad un rigido controllo¹⁵⁷.

Scrive Pedro Miguel:

¹⁵⁷ S. Camara, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Parigi, Karthala, 1992, pagg. 247-259.

per il popolo dogon - che possiamo considerare la culla culturale dell’Africa nera - l’umanità, e tutti gli esseri viventi, hanno avuto origine da quattro coppie di Antenati, primi discendenti della potenza creatrice divina. Questi otto esseri, pari e accoppiati simmetricamente uomo-donna, avevano otto “forme” diverse, otto diversi modi di rapportarsi alla forza creatrice; i loro nomi sono andati perduti, ma ognuno di essi dette origine a un’intera famiglia di parole, in cui era contenuto il “sigillo” delle loro nature, il grado di forza loro caratteristico. In ogni parola suona il nome del primo che la pronunciò [...]. Fin qui, il Mito.

Effettivamente, in queste lingue esistono essenzialmente otto gruppi in cui possono essere catalogati tutti i sostantivi con la stessa particella iniziale [...] che è la parte variabile della parola [...]. Pertanto, per gli africani, la vera parola e il vero discorso sono quelli che ci portano alla “cosa originale” [...] il “principio generatore”, la *materia-mater* [...].

Parlare, dunque, è camminare verso la Parola Madre [...] [e quindi] il discorso è un “viaggio” nella coscienza del parlante, il quale si propone all’ascoltatore come “esperienza” [...]. Di qui la

grande importanza data agli africani all'ascolto".¹⁵⁸

La parola, pertanto, è un viaggio verso l'origine e poiché, come ricorda Zumthor¹⁵⁹, *ori-gine* significa "uscita dalla bocca", se ci si rifà al latino, la parola è un viaggio prima di tutto verso noi stessi che, dopo averci messo in contatto con il mistero divino della creazione, ci proietta verso gli altri con l'ascolto, che è "un sintonizzarsi sulle frequenze della specie umana" e da cui "a ogni risposta, scaturisce una filosofia, una teologia, un'etica."¹⁶⁰

Le società orali, a differenza di civiltà immerse nella scrittura, hanno un atteggiamento, nei confronti del discorso, molto particolare; esse distinguono il parlare corrente dal discorso chiave, ossia il messaggio tramandato dagli avi, la tradizione orale. La tradizione orale viene definita come "testimonianza trasmessa oralmente da una generazione all'altra" ed è la grande scuola della vita, di cui copre e concerne tutti gli aspetti, senza distinguere quelli spirituali da quelli materiali; si fonda sull'iniziazione e sull'esperienza,

¹⁵⁸ P. Miguel, "Il figlio della gallina", in A. Gnisci (a cura di), *Poetiche africane*, op. cit., pagg. 87-88.

¹⁵⁹ P. Zumthor, op. cit., pag. 359.

¹⁶⁰ P. Miguel, op. cit., pag. 90.

impegnando l'uomo nella sua totalità, e scolpisce quindi l'anima africana, poggiando su una certa concezione dell'uomo, del suo posto e del suo ruolo nell'universo¹⁶¹.

Non tutti i dati verbali diventano tradizioni. Innanzitutto si deve distinguere la *testimonianza oculare* dalla *testimonianza verbale*, anche se quest'ultima è considerata di grande valore perché è una fonte "immediata", non trasmessa, in cui i rischi di deformazione del contenuto sono ridotti al minimo; la testimonianza, inoltre, si differenzia dalla *diceria* che, pur essendo una trasmissione di messaggio, si occupa delle "voci" che corrono" e, pertanto, deve essere scartata. La tradizione orale, le cui uniche limitazioni sono la verbalità e la trasmissione a viva voce, non include solamente i messaggi che intendono tramandare gli avvenimenti del passato, ma anche tutti i *testi* orali trasmessi all'interno di una letteratura orale. Le tradizioni, quindi, non devono essere considerate meri documenti storici in quanto sono allo stesso tempo opere letterarie e, pertanto, devono essere analizzate come tali¹⁶².

L'eredità di tradizioni trasmesse nel corso dei secoli riposa oggi nella memoria degli ultimi grandi depositari che

¹⁶¹ A. Hampaté Ba, "La tradizione vivente", op. cit., pag. 191.

¹⁶² J. Vansina, "La tradizione orale...", op. cit., pagg. 165-167.

rappresentano, quindi, la “memoria vivente dell’Africa”. Questi rispondono al nome di “tradizionalisti” (*Doma* in lingua barbara), i grandi e possono essere Maestri iniziati (e iniziatori) di un ramo del sapere particolare (fabbri, tessitori, cacciatori, ecc.) oppure possedere la totale conoscenza della tradizione in tutti i suoi aspetti. I tradizionalisti sono tutti tenuti al rispetto della verità in quanto tutta la tradizione africana ha orrore della menzogna; si dice, infatti, “fai attenzione a non separarti da te stesso. È molto meglio che il mondo sia separato da te piuttosto che tu sia separato da te stesso.”¹⁶³. Il divieto di mentire nasce dal fatto che se un qualunque officiante mentisse, tutti gli atti da esso compiuti risulterebbero viziati e la catena di trasmissione del sapere si interromperebbe. L’uomo, infatti, essendo profondamente legato alla parola ne è allo stesso tempo impegnato, “egli è la propria parola e la sua parola testimonia ciò che egli è”¹⁶⁴. Nell’Africa tradizionale, quindi, chi viene meno alla parola uccide allo stesso tempo la propria persona, si separa da sé stesso e dalla società e la sua morte è preferibile alla sua sopravvivenza, sia per lui che per i suoi famigliari¹⁶⁵.

¹⁶³ A. Hampaté Ba, “La tradizione vivente”, op. cit., pag. 198.

¹⁶⁴ Ivi, pag. 190.

¹⁶⁵ Ivi, pag. 189.

Nella società tradizionale africana, i mestieri artigianali sono i grandi vettori della tradizione orale, ed è per questo motivo che i *doma* sono degli artigiani tradizionali, depositari dei segreti del proprio lavoro, quel sapere pratico che va sotto il nome di scienza “iniziatica” o “occulta”, vincolato alla potenza della Parola che, come abbiamo visto, simbolicamente riproduce il mistero della creazione primordiale: “il fabbro forgia la Parola, il tessitore la tesse, il cuoiaio, conciandola, la spiana”, dice una vecchia cantilena¹⁶⁶.

Se il sapere, le scienze occulte e quelle esoteriche, sono competenza dei tradizionalisti, la musica, la poesia, le favole e la storia sono appannaggio dei *griots*¹⁶⁷. Questi sono una sorta di trovatori o menestrelli girovaghi oppure accasati presso qualche famiglia e fanno la loro apparizione, per la prima volta, nelle relazioni di viaggio in Francia, tra la fine del XVII e gli

¹⁶⁶ Ivi, pag. 204.

¹⁶⁷ “In wolof, lingua parlata dalla maggior parte dei senegalesi, *griot* si dice *gewel* che, secondo gli esperti si traduce con l’espressione “formare un cerchio attorno a qualcuno”. Il *griot* è quindi colui che parla e viene ascoltato dalla folla radunata nel *penc*, l’area circolare su cui la comunità si dà appuntamento per ascoltare, discutere e deliberare. Ma se la riunione è indetta per permettere a tutti di assistere ad una cerimonia o ad uno spettacolo, il *penc* viene detto *geew*. Tuttavia il pubblico non si limita ad ascoltare lo specialista dell’epopea, egli interviene, dialogando con il *griot* ed eventualmente provocandolo o criticando la sua esposizione dei fatti”, in N. Valgimigli, “Il Griot”, in L. Dadina, M. N’Diaye, *op. cit.*, pagg. 130-138, pag.130.

inizi del XVIII sec. anche se erano conosciuti dai viaggiatori arabi fin dal XV sec. Per gli Europei si trattava di musicisti, per gli Arabi di poeti. Oggi gli storici li definiscono *tradizionisti* e *genealogisti*. In effetti i *griot* sono tutto ciò: musicisti, cantori, narratori, veri e propri specialisti della parola¹⁶⁸. Amadou Hampaté Ba li suddivide in tre categorie: i *griot musicisti*, capaci di suonare qualunque strumento e cantori, conservatori e trasmettitori delle musiche antiche e, allo stesso tempo, compositori; i *griot ambasciatori e cortigiani*, incaricati di intrattenere le grandi famiglie, essendo legati a una famiglia nobile o reale, oppure a una sola persona; i *griot genealogisti, storici o poeti* (o tutti e tre allo stesso tempo) che sono cantastorie e viaggiatori, non necessariamente legati ad una famiglia¹⁶⁹.

Quello che segue è tratto dal libro *Sundiata, epopea mandinga*, dello storico guineano Djibril Tamsir Niane, il quale ha trascritto il celebre poema epico *Sundiata*, che descrive le imprese del guerriero che fondò nel XIII secolo l'Impero del Mali, durato quattrocento anni prima di essere conquistato dall'Impero dei Songhay, raccontato dal griot guineano Mamadou Kuyaté:

¹⁶⁸ S. Camara, *op. cit.*, pagg. 7-13.

¹⁶⁹ A. Hampaté Ba, "La tradizione vivente", *op. cit.*, pag. 211.

Io sono griot. Io sono Dieli Mamadu Kuyaté, figlio di Bintu Kuyaté e di Dieli Kedian Kuyaté, maestro nell'arte del parlare. Da tempo immemorabile, i Kuyaté sono al servizio dei principi Keita del Mandino: noi siamo gli scrigni delle parole, noi siamo gli scrigni che custodiscono segreti plurisecolari. L'arte di parlare non ha misteri per noi. Senza di noi i nomi dei re cadrebbero nell'oblio, noi siamo la memoria degli uomini; con la parola noi diamo vita ai fatti e alle gesta dei re davanti alle giovani generazioni. [...] Ascoltate la mia voce, voi che avete desiderio di sapere; dalla mia bocca voi imparerete la storia del Mandingo.¹⁷⁰

Il *griot* era d'importanza fondamentale per le società in cui operava; egli infatti rappresentava la biblioteca di una popolazione,

conosceva tutti i cognomi delle diverse famiglie e la loro storia, per intere generazioni. Era lui ad essere abilitato a cantare e a suonare i diversi strumenti; insomma, era soprannominato “il

¹⁷⁰ D. T. Niane, *Sundiata. Epopea mandinga*, trad. it., Roma, Edizioni Lavoro, 1986, pagg. 11-12.

maestro dell'arte orale". I griot non cantano per cantare: è la loro memoria che canta.¹⁷¹

Di fatto, quindi, i *griots* rappresentano la memoria vivente del loro popolo e, per questo motivo, Hampaté Ba, in una conferenza all'Unesco negli anni Sessanta, pronunciò la famosa frase: "in Africa, ogni griot che muore è come una biblioteca che brucia"¹⁷².

Come l'antico aedo omerico e il bardo celtico, come il giullare medievale e il menestrello di corte del XIII secolo, il *griot* rinnova un rito eterno: un poeta-cantore che raduna una folla con la magia dei suoni,

rinnovando il potere della parola. L'esecutore e l'ascoltatore si fondono e il "testo", cantato o recitato o declamato, ha una sua fisiologia, corporeità e vocalità, capace di ricreare l'essere stesso, condizionare o accrescere l'individuo in seno a una comunità, collegarsi a una dimensione magica alle soglie del sacro.¹⁷³

¹⁷¹ P. S. Kanouté, *Mandé parole del griot*, Roma, Lilith, 2000, pagg. 24-25.

¹⁷² "Chaque fois que meurt un griot c'est une bibliothèque qui brûle", cit. in L. D'Amico, "Griot : il maestro della parola, la memoria vivente dei popoli mande (mandingo)" in *Africa e Mediterraneo*, 3/03, (2003), 45, pagg. 5-8, pag. 55.

¹⁷³ L. Pinardi, "La teatralità della voce", art. cit., pag. 32.

Un aspetto importante e assolutamente non trascurabile delle tradizioni orali è rappresentato dal fatto che la scienza e la conoscenza non sono un monopolio esclusivo degli uomini. Molte donne, infatti, hanno una conoscenza approfondita delle tradizioni e per questo la loro partecipazione alla vita pubblica assume una certa rilevanza¹⁷⁴.

Con la fine del colonialismo negli anni Cinquanta e Sessanta gli studiosi africani hanno cominciato a raccogliere e conservare le tradizioni orali, applicando su di queste gli strumenti della critica e dell'analisi "colte". Ha avuto inizio, così, l'interesse *letterario* verso la letteratura orale africana¹⁷⁵.

Isidore Okpewho ha analizzato i tipi di letteratura orale esistenti in Africa e la loro funzione all'interno della società¹⁷⁶. Secondo lo studioso nigeriano, i canti e le narrazioni orali costituiscono la parte più considerevole della letteratura orale dell'Africa subsahariana. I canti si differenziano a seconda della rappresentazione, del tipo o del gruppo di artisti, dei principali strumenti usati nella rappresentazione, o perfino

¹⁷⁴ E. Bayili, "Les accès à l'histoire dans une société sans état : les Lela-Gurunsi (Burkina-Faso) ", in C. H. Perrot (a cura di), *Sources orales de l'histoire de l'Afrique*, op. cit., pag. 23.

¹⁷⁵ I. Okpewho, *Letteratura orale dell'Africa subsahariana*, trad. it., Milano, Jaca Book, 1993, pagg. 16-18.

¹⁷⁶ Ivi, pagg. 39-60.

dello stile vocale utilizzato. Uno dei temi dominanti dei canti africani è il panegirico, che può essere lode di sé stessi o lode degli altri, ma anche critica; altri temi dominanti sono l'amore, quello sessuale, quello familiare o quello patriottico, la guerra e la morte, senza dubbio a causa del suo significato doloroso nell'ambito della vita umana.

I poemi africani esprimono riflessioni sui temi più profondi dell'esistenza, contrariamente a quanto afferma il pregiudizio secondo il quale solo all'interno di una cultura scritta ciò sarebbe possibile: in essi ritroviamo, tra l'altro, il ruolo dell'uomo nell'universo, il variare della fortuna nelle vicende umane, la necessità di coesione sociale, le origini della vita, il rapporto dell'uomo con la divinità¹⁷⁷.

La narrativa orale africana si distingue in tre tipi: la leggenda, che può essere leggenda *storica* o leggenda *mitica*, il racconto, narrazione che spiega l'origine delle cose dell'universo naturale o culturale, e la fiaba, caratterizzata quasi esclusivamente dall'elemento di intrattenimento.

Oltre ai canti e alle narrazioni orali, esistono le forme gnomiche o arguzie, quali i proverbi, gli enigmi, i giochi di parole e gli scioglilingua. La letteratura orale africana, infine,

¹⁷⁷ Ivi, pag. 46.

comprende anche forme non rappresentate direttamente a viva voce come le rappresentazioni e, soprattutto, la tradizione della musica tonale.

Tutta la letteratura orale africana, in ogni sua forma, pone, comunque, al centro della propria rappresentazione l'uomo, in tutti i suoi stati d'animo, e lo stretto legame che egli ha con la terra: “perfino nei pochi miti attinenti ai cosiddetti dèi superiori e alle deità celesti, si scorge un quasi ossessivo geocentrismo¹⁷⁸”.

Oggi, però, la letteratura orale non gode più del prestigio di cui godeva in passato e l'oralità sta continuamente cedendo il passo all'alfabetizzazione e alla tecnologia a causa dei programmi di sviluppo adottati dai governi africani che emarginano severamente le strutture e le istituzioni che tenevano in vita le differenti forme di letteratura orale¹⁷⁹.

La figura del *griot*, come quella dei tradizionalisti, si è degradata e anche la parola sta perdendo sempre più il proprio potere: ne è una prova il ricorso ai notai, che si fa sempre più frequente, per la trascrizione di impegni e contratti in quanto “l'aumento dei malintenzionati, sempre pronti ad abusare della

¹⁷⁸ P. Radin, *Fiabe italiane.*, op. cit., pag. XVI.

¹⁷⁹ Ivi, pag. 61.

fiducia altrui e a rinnegare i propri impegni verbali, spinge le persone a garantirsi e a tutelarsi”¹⁸⁰.

La modernizzazione della società africana, inoltre, ha sminuito nell’opinione pubblica il senso del valore della trasmissione orale, tributando, di contro, considerazione pressoché unanime ai mezzi d’informazione più moderni, quali radio, televisione e giornali¹⁸¹.

Il declino della cultura orale, però, ha avuto senza dubbio inizio con l’affermarsi, a partire dal XVI secolo, di “un nuovo tipo di relazioni fra l’Europa e l’Africa che avrebbe mutato profondamente il corso della storia del continente africano”¹⁸² producendo l’“*irreparabile della storia mondiale*”¹⁸³: il colonialismo.

¹⁸⁰ J. Ki-Zerbo, “Da Vasco De Gama al 2000”, op. cit., pag. 52.

¹⁸¹ N. Valgimigli, op. cit., pag. 137.

¹⁸² J. Ki-Zerbo, “Da Vasco De Gama al 2000”, op. cit., pag. 17.

¹⁸³ “Irreparabile non è stato lo sterminio in quanto tale – anche atzechi e mongoli, arabi e turchi e tanti altri sono stati grandi sterminatori – ma l’aver trasformato l’incontro con tutti i popoli del mondo in una serie di campagne militari e di espropriazioni civili, in modo che i diversi mondi della specie umana non si sono mai potuti, e mai più lo potranno, incontrare attraverso le leggi dell’ospitalità e della propria, di ognuno, autenticità.”, A. Gnisci, *Una storia diversa*, Roma, Meltemi, 2001, pag. 20.

1.7 Oralità e colonialismo

“«Ma l’uomo bianco conosce le nostre usanze sulla terra?»».

«Come può conoscerle se non conosce neppure la nostra lingua? Ma dice che le nostre usanze sono sbagliate; [...] L’uomo bianco è molto astuto. È venuto adagio e in pace con la sua religione. Noi ridevamo della sua follia e gli abbiamo permesso di restare. Adesso ha conquistato i nostri fratelli e il nostro clan non può più essere quello di prima. Ha messo un coltello tra le cose che ci tenevano uniti e noi siamo crollati giù»¹⁸⁴.

La relazione Europa-Africa ha origine nel XV sec. con la nascita dell’espansionismo coloniale portoghese e spagnolo, cui faranno seguito quello francese, inglese, olandese, belga, tedesco e italiano¹⁸⁵.

¹⁸⁴ C. Achebe, *Il crollo*, trad. it., Roma, Jaca Book-Edizioni e/o, 2006, pagg. 163-164.

¹⁸⁵ “Dal punto di vista della rappresentanza nazionale, si può dire che il secolo XVI è essenzialmente portoghese, il XVII olandese, francese e inglese. Il XVIII, poi, soprattutto inglese e francese. Il XIX, infine, inglese, tedesco e francese. Gli altri paesi europei furono, ovviamente, presenti anch’essi nel corso dei vari secoli: per esempio, gli italiani, nel Congo, durante il secolo XVII, e nel Sudan orientale, durante il XIX.”, J. Hrbek,

Anche se il colonialismo - inteso da Ania Loomba, come la conquista e il controllo delle terre e dei beni di altri popoli¹⁸⁶ - è una caratteristica ricorrente e diffusa in tutta la storia dell'uomo (ne sono un esempio l'Impero Romano, che nel II sec. si estendeva dall'Armenia all'Atlantico, quello Mongolo, che, nel XIII sec. si espanse nel Medio Oriente e in Cina e, nel XVIII sec. l'Impero Ottomano, che controllava territori dal Mediterraneo all'Oceano Indiano, e quello Cinese, più vasto di qualunque stato si fosse mai visto in Europa¹⁸⁷) con la creazione degli imperi coloniali portoghese e spagnolo alla fine del XV sec., ha origine il moderno colonialismo europeo che introduce nuovi e diversi tipi di pratiche coloniali che alterano l'intero globo come non era mai successo prima. A differenza di quelli precedenti, infatti, sempre secondo Loomba, il colonialismo moderno, procedendo di pari passo con il capitalismo dell'Europa occidentale, crea un flusso di risorse umane e naturali fra i paesi colonizzatori e quelli colonizzati (un flusso che opera in entrambe le direzioni: schiavi, lavoratori vincolati e materie prime sono importate per

“Le fonti scritte a partire dal secolo XV”, in J. Ki-Zerbo (a cura di), *Storia generale dell'Africa*, op. cit., pagg. 135-164, pag. 148.

¹⁸⁶ A. Loomba, *Colonialismo/postcolonialismo*, trad. it., Roma, Meltemi, 2000, pag. 19.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

realizzare prodotti destinati alle metropoli, nello stesso tempo le colonie diventano mercati subordinati per i beni europei), ristruttura le economie di questi ultimi e producendo lo squilibrio economico necessario per la crescita del capitalismo e dell'industria europei ¹⁸⁸.

Scrive il poeta martinicano Aimé Césaire:

“Che cos'è propriamente la colonizzazione? Si tratta di convenire su quello che essa non può essere; né evangelizzazione, né impresa filantropica, né volontà di combattere le frontiere dell'ignoranza, malattie, tirannia, né propagazione dell'opera divina, né estensione del diritto. Bisogna ammettere, in modo definitivo, senza temere per le conseguenze, che il tutto è opera di avventurieri, di pirati, di commercianti di spezie, di armatori, di cercatori d'oro e di mercanti spinti da appetiti vari, dalla fame, dalla forza e dall'ombra malefica di una forma di civiltà che, per costrizioni interne ad un punto della sua storia, è stata obbligata a stendere su scala mondiale, la concorrenza delle sue economie antagoniste.”¹⁸⁹

¹⁸⁸ A. Loomba, *op. cit.*, pagg. 20-21.

¹⁸⁹ A. Césaire, *Discorso sul colonialismo*, trad. it., Roma, Lilith, 1999, pag. 15.

Poiché tra il colonizzatore e il colonizzato non può esserci posto per il contatto umano ma solamente un rapporto di dominazione e sottomissione, il colonialismo avvia un processo di “*cosificazione*” del soggetto umano, trasformando l’indigeno in strumento di produzione¹⁹⁰. L’obiettivo della dominazione coloniale era convincere gli indigeni “che il colonialismo doveva strapparli alla notte...e che la partenza del colono avrebbe significato per loro ritorno alla barbarie, incanagliamento, animalizzazione.”¹⁹¹.

È possibile, pertanto, ampliare a tutti i paesi colonizzati dall’Europa quanto Said ha scritto a proposito dell’Oriente: all’individuo colonizzato non è riconosciuta la possibilità di esistere se non nelle modalità con cui è descritto dal colonizzatore, in relazione al filtro con cui quest’ultimo lo definisce, perché, ampliando ai popoli colonizzati quanto Marx riferiva ai proletari, “non possono rappresentarsi, quindi devono essere rappresentati”¹⁹². I colonizzatori, dunque, non

¹⁹⁰ Ivi, pag. 26.

¹⁹¹ F. Fanon, *I dannati della terra*, trad. it., Torino, Einaudi, 2007, pag. 143.

¹⁹² E. W. Said, *Orientalismo*, op. cit., pag. 30; in proposito, il critico palestinese precisa: “L’esteriorità della rappresentazione poggia sempre su qualche versione della tautologia secondo la quale, se l’Oriente fosse in grado di fornire una rappresentazione di sé stesso, l’avrebbe già fatto. Dal momento che non è in grado di farlo, il compito è svolto da una rappresentazione destinata all’Occidente e *faute de mieux* al povero Oriente.”, *ibidem*.

considerando i soggetti coloniali come individui a pieno titolo, non li ritengono dotati né di schemi mentali, né di propri pensieri, né, tantomeno, di una propria cultura: il bianco può e *deve* parlare per i neri, classificarli e nominarli, definendo la propria autorità in opposizione a quanto c'è di differente nel soggetto coloniale; in questo modo, egli, basandosi sulla propria superiorità, vede gli altri inferiori, bisognosi di civilizzazione¹⁹³.

Nel momento in cui, soprattutto negli ultimi decenni del XIX sec. (quando i domini coloniali diretti dell'Europa passeranno da circa il 35 a circa l'85 per cento delle terre emerse), molte regioni dell'Africa diventano zone di insediamento coloniale, per il colono si pone la questione di definirsi e giustificarsi quale signore *naturale* di territori e popolazioni autoctone. Per raggiungere questo scopo, gli europei esportano in Africa tradizioni inventate.

A proposito del colonialismo britannico, lo storico inglese Terence Ranger, infatti, scrive che:

“poiché esistevano ben poche corrispondenze tra i sistemi politici, sociali e legali britannici e quelli africani, gli amministratori inglesi

¹⁹³ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro*, Roma, Carocci, 2000, pagg. 47-49.

cominciarono ad inventare delle tradizioni africane a beneficio degli africani.”¹⁹⁴

La preoccupazione maggiore del potere coloniale diviene, di conseguenza, quella di “sradicare per quanto possibile le tradizioni autoctone per soppiantarle con le proprie concezioni”¹⁹⁵. Si tratta di un insieme di “tradizioni”, come la rigida suddivisione “tribale”, il diritto, i titoli di proprietà e la struttura politica che, di fatto, sono invenzioni della codificazione coloniale e hanno, quale unico scopo, quello di giustificare il potere.

La colonizzazione, ad esempio, instaura ovunque un sistema politico verticale, distruggendo quello africano tradizionale, orizzontale e partecipativo, imponendo un modello dall’alto in basso che è maggiormente controllabile ed assoggettabile¹⁹⁶. Attribuendo ad alcune tribù o gruppi specifici determinate caratteristiche, le autorità coloniali creano divisioni tra le popolazioni indigene (“La regola del *divide et impera*, dividere e comandare, fu un elemento comune alla pratica di questi

¹⁹⁴ T. Ranger, “L’invenzione della tradizione nell’Africa coloniale”, in E.J. Hobsbawm., T. Ranger (a cura di), *L’invenzione della tradizione*, trad. it., Torino, Einaudi, 2002, pagg. 203-252, pag. 201.

¹⁹⁵ A. Hampaté Ba, “La tradizione vivente”, op. cit., pag. 226.

¹⁹⁶ J. Ki-Zerbo, “Da Vasco De Gama al 2000”, op. cit. pag. 39.

conquistatori”¹⁹⁷), utilizzando le “razze” diverse per adempiere ad occupazioni specifiche (agricoltori, soldati, minatori o domestici); in questo modo i regimi coloniali ottengono il consenso di alcuni ristretti gruppi, escludendo al contempo la maggior parte della popolazione locale dalla società civile¹⁹⁸. È quanto accade nella Somalia “italiana” dove, al fine di arruolare la manodopera necessaria per i lavori agricoli, la politica coloniale attua provvedimenti a vantaggio alla parte nomade della popolazione, dedita alla pastorizia, riservando ad essa sola, per esempio, la possibilità di arruolarsi, a scapito di quella parte dedita all’agricoltura che è considerata inferiore, da impiegare unicamente nei pesanti lavori agricoli: si vengono così a creare due classi sociali, una delle quali subalterna all’altra, dando alla divisione del lavoro un carattere etnico¹⁹⁹.

La conseguenza di questo duplice atteggiamento, il mancato riconoscimento alle popolazioni colonizzate di potersi rappresentare e l’imposizione di determinate tradizioni, è l’omologazione delle culture locali a quelle europee, che

¹⁹⁷ N. wa Thiong’o, *Spostare il centro del mondo...*, op. cit., pag. 35.

¹⁹⁸ A. Loomba, *Colonialismo/postcolonialismo*, op. cit., pag. 46 e 106.

¹⁹⁹ A. M. Ahad, “I «peccati storici» del colonialismo in Somalia”, in *Democrazia e diritto*, XXXIII, (2003), 4, pagg. 217-250, pagg. 219-224.

trasforma le prime in puro oggetto di studio accademico, bloccandone lo sviluppo e la crescita, oppure la distruzione²⁰⁰:

“[...] noi europei con una mentalità imperiale [...] ad un certo punto della nostra storia, che segna l’apertura della cosiddetta Modernità, ci siamo disseminati per tutto il pianeta andando a traumatizzare ed interrompere le evoluzioni delle culture di tutti i mondi.”²⁰¹

Come ha scritto Joseph Ki-Zerbo, l’Africa è stata privata della sua *vita in motu ab intrinseco*, della sua forza di auto-propulsione²⁰². Nella sua forma coloniale, la tradizione culturale imperialista, infatti, tende a “minare la fiducia che i popoli avevano in se stessi e a far vedere nelle culture, nelle lingue e nelle arti europee, il metro con cui valutare se stessi e le proprie abilità”²⁰³.

Nella realtà africana, l’intero patrimonio orale non è ritenuto dal colonizzatore degno di nota e, conseguentemente, la nascita delle letterature locali è fatta risalire al momento in cui gli

²⁰⁰ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell’altro*, op. cit., pag. 29.

²⁰¹ A. Gnisci, *Una storia diversa*, op. cit. pagg. 61-62.

²⁰² J. Ki-Zerbo, “Da Vasco De Gama al 2000”, op. cit. pag. 9.

²⁰³ N. wa Thiong’o, *Spostare il centro del mondo*, op. cit. pag. 88.

europei introducono la scrittura, cancellando così secoli di cultura. Ha scritto, infatti, Glissant:

“In Occidente, e in particolare in Europa, la funzione letteraria, inconsciamente, è percepita come una funzione che deriva dal dettato di un dio; che sia l’ispirazione, o come la si vuole chiamare, c’è sempre un sottinteso: la parola, la lingua, è stata dettata da un dio, il dio della comunità, la lingua è trascendente e anche la scrittura di questa lingua è trascendente. È nel nome di questa trascendenza che si sono disprezzate, dominate, oppresse e ricacciate nell’ombra tutte le letterature orali e si è pensato che ogni cultura orale sia una cultura inferiore a quelle scritte.”²⁰⁴

La scrittura diviene, pertanto, uno strumento nelle mani del colonizzatore europeo attraverso il quale sottomettere definitivamente il colonizzato. Avere accesso ad un alfabeto, infatti, implica la possibilità di *definire* le realtà con cui si entra in contatto e, allo stesso tempo, archiviare la memoria storica della collettività²⁰⁵. In questo modo si riescono ad ottenere quei presupposti che sono alla base del processo coloniale ovvero la

²⁰⁴ É. Glissant, *Poetica del diverso*, op. cit., pag. 37.

²⁰⁵ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell’altro*, op. cit., pag. 24.

rappresentazione della realtà in maniera *uni-versale* (l'Altro esiste solo nei modi in cui Io lo rappresento) e la *fissazione* di questa rappresentazione (poiché è stato *scritto* che l'Altro è così, vuol dire che l'Altro è così da *sempre*).

Poiché la cultura coloniale bianca, che tende ad essere egemonica, fonda la propria legittimazione, autorità e identità sulla scrittura, “l'oralità è combattuta perché vista come minaccia o come alternativa”²⁰⁶. L'insieme di storie, canti, racconti e miti tramandati oralmente che costituiscono il patrimonio culturale delle società africane prima dell'avvento degli Europei, mostrano, infatti, una realtà differente da quella imposta e data per scontata; nelle tradizioni orali, risiedono i valori fondamentali della cultura dei popoli dell'Africa ed esse stesse sono un mezzo di insegnamento dei valori fondamentali di quella cultura, come gli obblighi sociali o i rapporti di parentela; sono necessarie, inoltre, dal punto di vista politico, a convalidare determinati patti sociali quali la distribuzione della terra, le aspirazioni di una stirpe al potere, i rapporti con popolazioni vicine²⁰⁷.

Per questo motivo il colonialismo attuerà un'opera di *rimozione* dell'oralità, che è, quindi, parte integrante (e

²⁰⁶ A. Portelli, *Il testo e la voce*, op. cit. pag. 205.

²⁰⁷ A. M. Ahad, “Africa dall'esilio”, op. cit., pag. 120

necessaria) della *colonizzazione*, attraverso tre procedimenti complementari tra loro: svilimento della tradizione orale, introduzione del sistema educativo occidentale e conseguente *rottura della trasmissione*, soppressione delle lingue delle nazioni colonizzate.

Gli intellettuali europei, alla fine del XIX secolo, si pongono, più o meno consapevolmente, al servizio di questo tipo di attività: partendo da ricerche etnologiche sulle tradizioni popolari, arrivarono a confinare la “letteratura orale” nella posizione subordinata del *folklore* e a considerarla una sottoclasse della “letteratura popolare”, se non addirittura “primitiva”; questa, pertanto, sarà inclusa nella categoria del “non-letterario” in opposizione al “letterario”²⁰⁸ (“chi è il Tolstoj degli Zulu? [...] sarei lieto di poter[lo] leggere” ha detto il Nobel Saul Bellow²⁰⁹); è proprio partendo da queste considerazioni che Hegel giungerà a suddividere il mondo in “popoli storici” (motori del progresso umano) e “popoli non storici” (rimasti ai margini dell’universale sviluppo spirituale),

²⁰⁸ “[...] e intendo qui *letterario* come un termine risuonante di tutte le connotazioni di cui è impregnato negli ultimi due secoli: riferimento a un’Istituzione, a un sistema di valori specializzati, etnocentrici e culturalmente imperialistici.”, P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., pagg. 19-23.

²⁰⁹ Cit. in P. Battista, “«Razzista». La nuova censura che mira agli scrittori”, *Corriere della Sera*, 12 dicembre 2010, pagg. 34-35, pag. 35.

teoria secondo la quale i popoli africani appartenerebbero alla seconda categoria perché, come ha esplicitamente dichiarato A. P. Newton nel 1923, indirizzandosi ai membri della Società africana di Londra “l’Africa non ha storia prima dell’arrivo degli europei [...]. La Storia inizia solo quando gli uomini prendono a scrivere”²¹⁰. In questo modo la tradizione orale è svuotata dei propri contenuti in quanto ne viene dichiarata l’incapacità di essere strumento di conservazione e di trasmissione di dati storici e, allo stesso tempo, di essere portatrice dei valori culturali di una determinata società.

Per quanto riguarda l’educazione, Jean-Paul Sartre ha scritto:

“ [Nelle colonie] l’élite europea prese a fabbricare un indigeno scelto; si selezionavano gli adolescenti, gli si stampavano in fronte, col ferro incandescente, i principi della cultura occidentale, gli si cacciavano in bocca bavagli sonori, parole grosse glutinose che si appiccicavano ai denti;

²¹⁰ A. P. Newton, “Africa and historical research”, in *Journal of the African Society*, XXIII (1922-23), pag. 267, cit. in A. Triulzi, introduzione all’edizione italiana di: J. Vansina, *La tradizione orale...*, op. cit., pagg. 9-32, pag. 11.

dopo un breve soggiorno in metropoli, li si rimandava a casa, contraffatti”.²¹¹

La colonizzazione introduce un sistema educativo inadatto ai popoli africani, un sistema educativo inutile alla produzione e alla riproduzione sociale: le discipline che vengono insegnate nelle scuole agli africani sono le discipline europee; la storia e la letteratura, ad esempio, sono quelle dei conquistatori in cui le imprese o le opere prodotte dagli africani sono disprezzate o volutamente ignorate. Questo atteggiamento, oltre a produrre una classe dirigente africana “moderna” che, amministrando con mentalità e sistemi amministrativi, e ideologici, direttamente ereditati da modelli stranieri, si dimostra incapace di assolvere i propri compiti perché sganciata dalla realtà con cui dovrebbe confrontarsi, ha prodotto la *rottura della trasmissione* che è il grande problema dell’Africa tradizionale. Il potere coloniale, impegnato a sradicare le tradizioni locali per poter imporre le proprie idee (perché, come ha scritto Hampaté Ba, “non si semina né su un campo già seminato né sul maggese”), si è scagliato fin dal principio contro i tradizionalisti, cercando in un primo tempo di escluderli dalla vita civile, arrivando infine a vere e proprie persecuzioni nei

²¹¹ J. P. Sartre, prefazione a: F. Fanon, *I dannati della terra*, op. cit., pagg. XLI-LIX, pag. XLI.

loro confronti. Ciò costrinse i tradizionalisti, e con essi l'iniziazione, a fuggire nella boscaglia, abbandonando le grandi città ai bianchi colonizzatori²¹².

I figli dei notabili, infatti, inviati obbligatoriamente nelle “scuole dei bianchi” non si sottopongono più alle grandi iniziazioni né all'approfondimento delle proprie conoscenze sotto la guida degli anziani; l'iniziazione, pertanto, abbandona le grandi città e si rifugia nelle campagne dove i “vecchi” vedono progressivamente ridursi sempre di più intorno a loro, perché richiamate dalle metropoli e dai nuovi bisogni, le “orecchie docili” cui trasmettere il loro insegnamento, insegnamento che, infatti, può trasmettersi solamente “da bocca fragrante a orecchio docile e ben curato (ossia ben ricettivo)”²¹³. Gli intellettuali africani “moderni”, formati con le discipline universitarie europee, considerano spesso la Tradizione come una cosa morta, “storie di vecchi” e nulla di più. Allo stato attuale, per quanto riguarda la tradizione orale africana, ci troviamo di fronte all'*ultima generazione dei grandi depositari*²¹⁴.

²¹² A. Hampaté Ba, “La tradizione vivente”, op. cit., pag. 197.

²¹³ Ivi, pagg. 225-226.

²¹⁴ *Ibidem*.

La soppressione della lingua delle nazioni colonizzate ha costituito un ulteriore sistema di “annientamento” della cultura e della storia di cui quelle lingue erano portatrici:

“Le nostre lingue facevano parte del buio dal quale imploravamo liberazione. Venivano soppresse affinché noi prigionieri non avessimo specchi nei quali osservare noi stessi ed i nostri nemici”.²¹⁵

Alla cancellazione delle lingue locali fa seguito l’elevazione della lingua dei conquistatori a lingua degli “eletti”: l’inglese, il francese ed il portoghese (a seconda della “sfera di influenza” in cui l’Africa viene suddivisa nel Congresso di Berlino del 1884) diventano le lingue dell’istruzione, dell’amministrazione, del commercio, degli scambi e della comunicazione con l’estero; le lingue africane (veicolo della tradizione *orale*) si sopprimono a vantaggio di quelle europee (lingue *scritte*) che diventano le lingue ufficiali dell’Africa fino ad oggi, nonostante non siano le lingue parlate dalla maggior parte della popolazione africana che, in questo modo, è esclusa dal centro della scena e dalla partecipazione alla vita sociale e

²¹⁵ N. wa Thiong’o, *Spostare il centro del mondo*; op. cit. pag. 75.

culturale; il sapere, pertanto, è relegato nelle mani dei pochi che hanno accesso alle “lingue del potere” e, di conseguenza, si riafferma il principio secondo il quale l’élite in Africa è completamente sradicata dai popoli africani e legata all’occidente²¹⁶.

La tradizione orale, nonostante tutto, conservò una grande importanza per le popolazioni colonizzate. Grazie alla propria ricchezza, infatti, è stata molto utilizzata dalle forze anticoloniali per attuare una politica di resistenza e per questo motivo, la tradizione orale e gli artisti che la utilizzavano sono state tra le prime vittime dell’ira coloniale. In proposito, Ngũgĩ wa Thiong’o ricorda come, nel 1921, in Kenya, molte persone furono arrestate e messe in carcere per aver cantato e ballato sulle note di *Mutirugu*, una combinazione di musica, poesia e danza, nei cui versi si sfidava apertamente il regime coloniale britannico²¹⁷.

Angelo Del Boca, descrivendo le rappresaglie messe in atto nel 1937 dagli italiani in Etiopia a seguito del fallito attentato nei confronti del viceré Graziani, scrive:

²¹⁶ Ivi, pag. 81 e 131.

²¹⁷ Ivi, pag. 137.

Il 19 marzo Graziani notificava al ministro Lessona che gli organi di polizia avevano “concordemente segnalato” che “tra i più pericolosi perturbatori dell’ordine pubblico” erano da annoverarsi i cantastorie, gli indovini, gli stregoni, gli eremiti, che diffondevano ad arte notizie false o catastrofiche, come l’imminente fine della dominazione italiana in Etiopia. “Convinto della necessità di stroncare radicalmente questa mala pianta” continuava il viceré, “ho ordinato che tutti i cantastorie, indovini e stregoni della città e dintorni fossero arrestati e passati per le armi. A tutt’oggi ne sono stati rastrellati ed eliminati settanta”.²¹⁸

In Eritrea, il colonialismo italiano, conscio dell’importanza del ruolo della poesia orale nell’orientare il pubblico, deportò numerosi poeti e cantori di poesie orali oppure li imprigionò in veri e propri campi di concentramento²¹⁹.

Fanon, poi, racconta che, in Algeria, a partire dal 1955, le autorità francesi hanno proceduto all’arresto sistematico dei cantastorie che, nei racconti, nelle epopee e nei canti tradizionali, fanno allusioni sempre più esplicite alla situazione

²¹⁸ A. Del Boca, *Italiani, brava gente?*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, pag. 216.

²¹⁹ R. Sibhatu, *Il cittadino che non c’è. L’immigrazione nei media italiani*, Roma, EDUP, 2004, pag. 17.

contemporanea, convocando il popolo alla lotta per l'esistenza nazionale²²⁰.

Con la fine della seconda guerra mondiale, le lotte di liberazione aprono le porte ai processi di decolonizzazione dei popoli africani che culmineranno nel raggiungimento dell'indipendenza. Uno dei problemi più rilevanti che si pongono le ex colonie una volta conquistata la libertà dalla colonizzazione europea, è quella di costruire la propria nazione. Il fatto che i popoli che escono dalla dominazione coloniale siano stati privati della propria cultura, comporta una difficoltà nel trovare un elemento unificatore e unitario tra gli ex colonizzati.²²¹ Ne consegue che la questione della "decolonizzazione", nonché la nascita e l'affermazione di una coscienza nazionale, passino necessariamente attraverso la ricerca di una cultura che permetta agli ex colonizzati di costruirsi un concetto d'identità che "sia opposto a quello occidentale e ne rigetti la componente implicita di volontà di potenza e autoritarismo"²²².

Nella ricerca di una narrativa nazionale che esprima l'evolversi della coscienza nazionale, si inserisce il recupero

²²⁰ Fanon, *I dannati della terra*, op. cit. pagg. 167-168

²²¹ S. Albertazzi, *op. cit.*, pag. 77.

²²² Ivi, pag. 63.

della tradizione orale. Come spiega Ngugi wa Thiong'o, infatti, nella letteratura africana esistono tre tradizioni: la prima è la tradizione orale, attraverso la quale "le lingue africane sono state tenute in vita nelle loro forme più magiche"; la seconda tradizione è quella della scrittura africana nelle varie lingue europee, in particolare quelle degli ex colonizzatori, che è, però, marchiata dall'uropeità della parola e, nonostante essa si sia proposta

come reazione all'idea del mondo propugnata dalla letteratura europea salvandolo dalla presa totale dell'eurocentrismo, ha perpetuato ed aiutato proprio l'eurocentrismo con le proprie scelte linguistiche; la terza tradizione è quella costituita dalla letteratura africana scritta in "lingua africana", una tradizione minoritaria nell'epoca precoloniale, in quanto non molte delle lingue africane disponevano di scrittura, ma che, tuttavia, è sempre esistita²²³.

Alla luce di tutto ciò, lo scrittore keniota afferma che solo alla tradizione letteraria africana in lingua africana spetta il titolo e il nome di Letteratura Africana "poiché lo scrittore africano di oggi, quello che opta per diventare parte integrante della rivoluzione africana, non ha

²²³ N. wa Thiong'o, *Spostare il centro del mondo*, op. cit. pagg. 60-63.

che la scelta di schierarsi dalla parte del popolo [...] egli dovrà affrontare le lingue parlate dal popolo al cui servizio avrà messo la propria penna.”²²⁴.

Il problema che si pone per la letteratura in lingua africana, continua Ngugi, è l’assenza di una tradizione, cui però può sopperire stabilendo una naturale relazione di scambio con l’*oratura*: in questo modo “la tradizione orale costituirà [...] le fondamenta della tradizione letteraria africana.”²²⁵.

Nonostante tutte le difficoltà, l’oralità è riuscita a veicolare l’immenso patrimonio culturale africano attraverso le fasi del colonialismo e a garantire un certo senso di continuità culturale. Ciò è stato possibile in primo luogo grazie alla scrittura creativa contemporanea, alla registrazione, alla trascrizione e alla traduzione²²⁶. In questo modo gli intellettuali africani sono riusciti a trasformare la letteratura orale in letteratura contemporanea (scritta) garantendo la sopravvivenza e la trasmissione della tradizione a partire non tanto da un attaccamento semplicistico alle sue forme superficiali, quanto da “una saggia distillazione delle sue essenze alla quale

²²⁴ Ivi, pag. 120.

²²⁵ Ivi, pag. 64.

²²⁶ I. Okpewho, *op. cit.*, pagg. 61-62.

possano applicarsi le tecniche più moderne di scrittura creativa.”²²⁷.

In questo modo, finalmente, il pregiudizio che ha dato origine alla “grande separazione” fra la mentalità orale “primitiva” e quella scritta “civilizzata” è stato abbandonato²²⁸ e la letteratura orale africana è riuscita ad affacciarsi sulla scena

delle letterature mondiali, realizzando l’incontro delle culture di quel mondo, che Glissant ha definito “caos-mondo”, in cui “tutte le culture esercitano allo stesso tempo una forza di unità e di diversità liberatrice.”²²⁹.

1.8 La letteratura italiana della migrazione

L’Italia è stata un impero coloniale, anche se, per durata ed espansione, il colonialismo italiano non può essere accostato agli imperi coloniali di nazioni europee come Inghilterra, Francia, Spagna e Portogallo. L’Italia, infatti, fatta eccezione per la Germania, è stata la potenza europea che ha mantenuto

²²⁷ Ivi, pag. 65.

²²⁸ Ivi, pagg. 75-76.

²²⁹ É. Glissant, *Poetica del diverso*, op. cit. pag. 54.

possedimenti oltremare per il più breve lasso di tempo, dal 1892 al 1943²³⁰.

Forse anche a causa della brevità e delle modalità della nostra esperienza coloniale, in Italia non ha fatto in tempo a nascere un filone narrativo di reale spessore, incentrato su quella vicenda, e la presenza africana, nella letteratura italiana, assume un ruolo marginale, legata soprattutto agli stereotipi dell'”esotismo”, del “mal d’Africa”²³¹. Infatti, l’esperienza coloniale italiana:

non ha permesso la formazione di élite culturali italofone nei paesi colonizzati, da cui potesse nascere una letteratura africana in italiano analoga a quella che si è sviluppata in ex colonie inglesi, francesi, portoghesi.²³²

Gli studi sul colonialismo, inoltre, salvo rare eccezione, non sono mai stati coltivati nel nostro Paese; in Italia, pertanto, il

²³⁰ N. Labanca, *Oltremare*, Bologna, Il Mulino, 2002, pag. 8.

²³¹ S. Ponzanesi, *Paradoxes of Post-colonial Culture: Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, State University of New York Press, 2004, pagg.194-195.

²³² A. Portelli, “Le origini della letteratura afroitaliana e l’esempio afroamericano”, in *El-Ghibli*, n. 3, (2004), <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>., pubblicato in *L’ospite ingrato. Globalizzazione e identità*, III, (2000), Macerata, Edizioni Quodlibet, pagg. 69-86.

dibattito su “decolonizzazione” e “post-colonialismo” non si è mai sviluppato, generando, tra l’altro, un “latente razzismo culturale” cui è rimasto legato il pubblico italiano, per esempio, di fronte alla letteratura africana²³³.

In proposito, Sandra Ponzanesi afferma:

La rivisitazione del periodo coloniale italiano esplora non soltanto le origini delle tassonomie razziali, specifiche alle politiche di apartheid durante il regime fascista, ma anche la protrazione di tali sistemi di rappresentazione fino al momento attuale. Per tale motivo è necessario stimolare e sviluppare un postcolonialismo di matrice italiana, che sia in grado di riesaminare non solo le conseguenze del colonialismo italiano per la società contemporanea dal punto di vista dei colonizzati ed attualmente dei migranti, ma anche rinarrare la storia coloniale da altri punti di vista, valorizzando le voci oppresse, marginalizzate e rimosse dalla storia ufficiale.²³⁴

²³³ C. Brambilla, *Letterature africane in lingue europee*, Milano, Jaca Book, 1993, pag. 47.

²³⁴ S. Ponzanesi, “Il postcolonialismo italiano. Figlie dell’Impero e letteratura meticcia”, in *Quaderni del ‘900*, “La Letteratura postcoloniale

Come scrive Gian Paolo Calchi Novati, solo recentemente l'attenzione degli studiosi per la letteratura postcoloniale si è concentrata sulla specificità del caso italiano, grazie all'opera di scrittori, e soprattutto scrittrici (Cristina Ali Farah, Luciana Capretti, Erminia Dell'Oro, Gabriella Ghermandi, Elisa Kidané, Igiaba Scego, Ribka Sibhatu, Martha Nasibù, Maria Abebù Viarengo ecc.), che, provenienti per prima o seconda generazione dai territori delle ex colonie italiane, hanno potuto apprendere l'italiano o perché figlie di coppie miste o perché da lungo tempo residenti in Italia²³⁵.

I nodi tematici e i fenomeni linguistici di questa narrativa sono propri della letteratura postcoloniale:

l'inclinazione metalinguistica, che insiste sul bilinguismo come necessità di riposizionamento identitaria; la revisione della storia, ovvero la riscrittura degli avvenimenti secondo il punto di vista degli esclusi; la rimodulazione del racconto canonico

italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro", Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, IV, (2004), pagg. 25-34, pag. 28.

²³⁵ G. P. Calchi Novati, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Roma, Carocci Editore, 2011, pag. 343.

occidentale, soprattutto attraverso il rilancio dell'oralità popolare, strumento di espressione fondamentale delle culture africane.²³⁶

Come abbiamo osservato, quindi, nel contesto italiano, il concetto di letteratura postcoloniale può essere riferito alle letterature prodotte da autori provenienti dalle ex colonie del Corno d'Africa e dalla Libia. Poiché, però, al momento della decolonizzazione non c'è stata una migrazione da queste colonie verso l'Italia (come invece accaduto, ad esempio, per la Francia o la Gran Bretagna), “il momento postcoloniale è stato come dire sospeso e rimandato.”²³⁷.

Nell'ambito italiano, pertanto, come conseguenza dei flussi migratori, le prime voci ad emergere non sono specificamente postcoloniali ma, a partire dalla fine degli anni '80, assistiamo alla nascita di quella che Gnisci ha definito “la versione italiana dell'emergere delle letterature post-coloniali nelle lingue europee della grande colonizzazione e del parlamento mondiale degli scrittori migranti”²³⁸: la letteratura italiana della migrazione.

²³⁶ Ivi, pag. 344.

²³⁷ S. Ponzanesi, “Il postcolonialismo italiano...”, art. cit., pag. 29.

²³⁸ A. Gnisci, *La letteratura italiana della migrazione*, Roma, Lilit Edizioni, 1998, pag. 28.

Negli ultimi trent'anni, l'Italia, infatti, si è trasformata da paese dell'emigrazione di massa, che caratterizza la seconda metà del XIX e la prima metà del XX secolo, alla meta di un gran numero di immigrati dall'Africa e da altri luoghi. Questi migranti, che spesso hanno studi superiori e conoscono parecchie lingue²³⁹, iniziano a raccontare le loro storie andando a creare, così, la letteratura italiana della migrazione intesa come “la letteratura scritta in italiano da parte dei recenti migranti nel nostro paese, che scelgono la nostra lingua come strumento di comunicazione scritta.”²⁴⁰.

La letteratura italiana della migrazione presenta aspetti completamente differenti rispetto alle letterature prodotte dagli stranieri immigrati negli altri paesi. Il primo è la lingua, acquisita, generalmente, in età adulta e non negli anni dell'infanzia, quando si acquisisce la *lingua madre*; ogni protagonista di questa nuova letteratura, infatti, ha una propria “lingua italiana” con le proprie espressioni e con i propri colori, una lingua che non c'è più (quella d'origine), e una lingua che deve ancora arrivare (quella del paese ospitante): quella che Alberto Ibba definisce *lingua strappata*, dalla propria terra e

²³⁹ A. Portelli, postfazione a: A. Gnisci (a cura di), *Allattati dalla lupa*, Roma, Sinnos Editrice, 2005, pag. 99.

²⁴⁰ A. Gnisci, *La letteratura italiana...*, op. cit., pag. 17.

dalle proprie radici²⁴¹, che diventa lo strumento scelto per raccontare la propria esperienza. Il secondo aspetto è la provenienza: la maggior parte degli scrittori, infatti, non proviene da terre colonizzate e, pertanto, la loro produzione non può essere inserita all'interno della produzione postcoloniale anglofona o francofona. L'ultimo aspetto da considerare è la precocità con cui gli immigrati in Italia si sono espressi rispetto agli immigrati arrivati, per esempio, in Francia o in Inghilterra, fatto probabilmente ascrivibile all'elevato tasso di acculturazione di questi migranti²⁴². In effetti, come scrive Raffaele Taddeo, "la letteratura è una espressione prediletta dallo straniero colto" attraverso la quale egli entra "in comunicazione con la società ospitante su un altro piano rispetto semplicemente a quello del lavoro o dell'attività economica, perché con essa si vuole manifestare non solo quanto e come si pensa, ma come si è cambiati, come la cultura del paese ospitante ha inciso e sta incidendo nella propria cultura."²⁴³.

²⁴¹ A. Ibba, "La lingua e lo strappo", in A. Ibba, R. Taddeo (a cura di), *La lingua strappata. Testimonianze e letteratura migranti*, Milano, Leoncavallo Libri, 1999, pagg. 13-17, pag. 15.

²⁴² R. Taddeo, *La ferita di Odisseo. Il "ritorno" nella letteratura italiana della migrazione*, Lecce, Besa Editrice, 2010, pag. 18.

²⁴³ R. Taddeo, "Narrativa nascente", in A. Ibba, R. Taddeo (a cura di), *La lingua strappata...*, op. cit., pag. 24.

Si tratta di scrittori e poeti che, soprattutto perché migranti, riconoscono “come pianeta d’elezione soltanto la letteratura, e come unico passaporto ancora valido, quello che li individua e li rappresenta come *cittadini della letteratura*”²⁴⁴, attraverso i quali la nostra letteratura, dopo quella in lingua inglese, francese, e tedesca, si incammina “nella sua evoluzione italoфона, lontana e libera da una motivazione postcoloniale, ma se mai frutto del nostro recentissimo apprendistato di *cittadini del mondo*”²⁴⁵.

Nel 1990 il marocchino Mohamed Bouchane pubblica *Chiamatemi Ali*, il tunisino Salah Methnani, *Immigrato*, il senegalese Pap Kouma, *Io, venditore di elefanti*, nel 1991, il senegalese Saidou Moussa Ba, *La promessa di Hamadi*, cui segue, nel 1992 *Pantanella. Canto lungo la strada* del tunisino Moshen Melliti, scritto in arabo e tradotto in italiano da Monica Ruocco²⁴⁶. Questi primi libri sono tutti imperniati sulla figura dell’immigrato, sulla sua condizione “superflua e fastidiosa [...] nel mondo del nord”²⁴⁷:

²⁴⁴ M. Lecomte, prefazione a: Id. (a cura di), *Ai confini del verso: poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2006, pag. 7.

²⁴⁵ Ivi, pag. 6.

²⁴⁶ A. Gnisci, *La letteratura italiana...*, op. cit., pag. 35

²⁴⁷ Ivi, pag. 36.

[sono] spesso puri ego-documenti, narrati in prima persona nella forma dell'autobiografia. Come sostiene Maria Saracino "L'autobiografia diventa un gradino, un passo necessario per arrivare alla narrativa di fantasia. Come se non ci si potesse affidare al racconto senza aver prima detto chi si è, senza aver messo avanti le proprie credenziali". È questo progetto di dichiarazione del sé e della relazione con una nuova identità nella formazione degli immigrati, che produce un genere letterario che è ancora un ibrido, in bilico tra la cronaca e il romanzo, tra la memoria di casa e l'esperienza della contaminazione culturale.²⁴⁸

Sono testi che raccontano il dramma della migrazione in Italia e l'impatto con la nostra società ed il nostro razzismo, la condizione marginale e spesso illegale in cui si trovano i protagonisti. Gli scrittori-migranti descrivono l'angoscia del viaggio, la nostalgia del paese natio abbandonato e l'incertezza per il futuro, che spesso sfocia nella delusione per una realtà diversa da quella immaginata. I protagonisti pertanto si ritrovano in balia dell'indifferenza e della solitudine della strada ("La mattina ci si ritrova, per la prima colazione, al

²⁴⁸ S. Ponzanesi, *Paradoxes of Post-colonial Culture...*, op. cit., pag. 203 (trad. it. di Sonia Sabelli).

Centro di piazza Bologna, poi a Colle Oppio per il pranzo, una doccia nel pomeriggio in via Marsala, e così via [...] Roma ha una mappa alternativa a quella che trovi allegata alle Pagine Gialle” scrive Salah Methnani), nell’invisibilità sociale e nel silenzio obbligato del carcere (“Tutti in galera. Per un’ora, per un giorno, per una settimana.[...] L’accusa è sempre la stessa: clandestini a bordo” scrive Pap Khouma)²⁴⁹.

All’inizio, questi testi, sono scritti dai migranti in collaborazione con uno scrittore o un giornalista italiano: Mohamed Bouchane pubblica *Chiamatemi Ali*, “affiancato” da Carla De Girolamo e Daniele Miccione, il tunisino Salah Methnani, *Immigrato*, con Mario Fortunato, il senegalese Pap Khouma, *Io, venditore di elefanti*, con Oreste Pivetta e il senegalese Saidou Moussa Ba, *La promessa di Hamadi*, con P.A. Micheletti. Se per Ponzanesi questi scrittori/giornalisti

con una genuina intenzione di impegno civile, danno voce a coloro che non ne hanno, prestando la loro lingua alla narrativa migrante, cercando di mescolare l’interesse per la situazione

²⁴⁹ A. Portelli, “Le origini della letteratura afroitaliana”, art. cit., <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>.

multiculturale presente con le intenzioni letterarie²⁵⁰,

le collaborazioni di questi “scrittori-partners-(e in qualche modo)controllori italiani”, secondo Gnisci, servono a garantire alle case editrici, che tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio dei Novanta hanno cavalcato l’ondata d’interesse, anche dal punto di vista culturale del “mondo-problema” rappresentato dagli immigrati, un prodotto ben confezionato ed adatto al pubblico italiano²⁵¹. Secondo Portelli, poi, “lo scripteur europeo sta alle spalle del narratore immigrato per autorizzare e certificare”, nonché per confezionare il racconto del migrante “come se un immigrato non potesse darci altro che la materia non elaborata dell’esperienza e non avesse diritto a rielaborarla immaginativamente”²⁵².

Negli anni successivi al triennio inaugurale 1990-1992, inizia una fase nuova della letteratura italiana della migrazione. Per prima cosa assistiamo all’avvento di una scrittura femminile della migrazione (Nassera Chohra, pubblica nel

²⁵⁰ S. Ponzanesi, *Paradoxes of Post-colonial Culture...*, op. cit., pag. 199 (trad. it. di Sonia Sabelli).

²⁵¹ A. Gnisci, *La letteratura italiana...*, op. cit. pagg.35-39.

²⁵² A. Portelli, “Le origini della letteratura afroitaliana e l’esempio afroitaliano”, art. cit., <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>.

1993 *Volevo diventare bianca* e Ribka Sibhatu, nello stesso anno, *Aulò. Una storia eritrea*; nel 1994 Shirin Razanali Fazel, pubblica *Lontano da Mogadiscio* e, nel 1996, Maria De Lourdes Jesus *Racordai, Vengo da un'isola di Capo Verde*) e in secondo luogo gli scrittori migranti pubblicano i loro libri, che abbandonano i riferimenti autobiografici, senza l'aiuto di collaboratori-controllori²⁵³:

La fase [...] della penna in prestito, com'era da aspettarsi, finisce in fretta: le penne si separano e ciascuno, italiano e immigrato, prosegue il cammino per conto proprio. Le strade si dividono non soltanto perché l'emigrante impara la lingua, ma soprattutto perché cambia il messaggio che si vuole lanciare. La denuncia rimane [...] ma accanto ad essa maturano altre necessità.²⁵⁴

La letteratura italiana della migrazione, dunque, smette di essere “un fenomeno da libreria tra l'esotico e il

²⁵³ A. Gnisci, *La letteratura italiana...* op. cit., pag. 40-41.

²⁵⁴ A. Lonni, “L’Africa in Italia / l’Africa degli immigrati”, in M. Colin et E. R. Laforgia (sous la dir. de), *L’Afrique coloniale et postcoloniale dans la culture, la littérature et la société italiennes. Représentations et témoignages*, Actes du Colloque de Caen, 16-17 novembre 2001, Presses Universitaire de Caen, France, 2003, pagg. 189-202, pag. 197.

compassionevole”²⁵⁵ chiedendo di essere riconosciuta come vera e propria letteratura.

Questa seconda fase è caratterizzata anche dal fatto che le importanti case editrici che avevano curato la pubblicazione delle opere relative al triennio 1990-1992, si ritirano dal “settore immigrati” in quanto prodotto che non interessa più il mercato librario. La letteratura italiana della migrazione imbocca quella che Gnisci definisce “strada carsica”, quella del volontariato, delle organizzazioni non governative solidaristiche, di internet, delle associazioni culturali e delle piccole case editrici coraggiose. In questa nuova fase lo scrittore o la scrittrice migrante divengono protagonisti positivi del mondo, colloquiando con “quella parte della società civile che è disposta ad ascoltarli, a parlare con loro e a camminare insieme sulle strade”²⁵⁶.

La letteratura italiana della migrazione, con le sue voci migranti, innesta all’interno della nostra cultura, la consapevolezza che il mondo in cui viviamo non è unico perché “l’effetto di insieme di questi scrittori è quello di creare per la prima volta in Italia, e in Europa, la presenza viva di tutti

²⁵⁵ A. Gnisci, *La letteratura italiana...* op. cit., pag. 41.

²⁵⁶ Ivi, pag. 41-44.

i mondi del mondo e delle loro voci.”²⁵⁷. Essa ci mostra, come scrive Gianluca Iaconis, “il valore della non-omogeneità del mondo attraverso l’esperienza unica del ‘migrare’, che consiste precipuamente nel porre il proprio essere in transito e mutare.”²⁵⁸.

Il poeta camerunese Ndjock Ngana, infatti, nella poesia “Mok/Prigione”, scrive che:

vivere una sola vita,/ in una sola città,/ in un
solo paese,/ in un solo universo,/ vivere in un
solo mondo/ è prigioniero.[...] conoscere una sola
lingua,/ [...] una sola civiltà,/ conoscere una
sola logica/ è prigioniero./ Avere [...] una sola
conoscenza,/ [...] avere un solo essere/ è
prigioniero.²⁵⁹

²⁵⁷ A. Gnisci, “Allattati dalla lupa”, in Id. (a cura di), *Allattati dalla lupa*, op. cit. pag.13.

²⁵⁸ G. Iaconis, “L’Africa nera oceanica e lontana”, in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano*, Troina, Città Aperta, 2006, pagg. 189-240, pag. 192.

²⁵⁹ N. Ngana, “Prigione”, in *Nhindô nero*, Roma, Edizioni Anterem, 1994, pag. 135. “Il libro porta a fronte di ogni componimento poetico il testo in lingua basaa, come se si trattasse di inglese o spagnolo. Chiederete, giustamente curiosi: perché? Lo racconta lo stesso Teodoro [Ndjock Ngana], ma in occasioni offerte dall’oralità. Le sue poesie del ’94 e le successive non sono (auto)tradotte dalla lingua dell’originale, quella africana, ma al contrario, Proprio così: al contrario. Sono state scritte in italiano e poi tradotte in basaa, perché una volta, quando Teodoro è tornato al suo villaggio facendo vedere al padre le poesie pubblicate in italiano, questi gli chiese di scriverle anche nella loro lingua africana in modo che

L'autore, e con lui tutti gli altri protagonisti della letteratura italiana della migrazione, ci presenta l'esperienza migratoria come una possibilità di pensare la vita non più come unica, ma aperta alla pluralità, “per vivere più vite in una, sia in successione che in simultanea, e tenendo in conto che tutte le simultanee vanno a finire, senza pericolo di sparizione, nelle successioni.”²⁶⁰. In effetti, come nota Taddeo, “lo straniero è uno sradicato che non ha più la cultura che aveva quando si è allontanato dal suo Paese, ma non ha ancora assunto la cultura del paese ospitante. Potrà mai assumerla? No. Ci saranno avvicinamenti, ma più che altro sintesi, anzi, una continua opera dialettica e di sintesi che non si potrà più arrestare.”²⁶¹. In questo senso, utilizzando le parole di Glissant, questi scrittori sono “coloro che navigano così tra due impossibili, il vero sale della diversità del mondo” perché “non c'è bisogno di integrazione, più di quanto non ce ne sia di segregazione, per

tutti nel villaggio potessero conoscerle. [...] Teodoro scrive in italiano con una lingua madre africana alle spalle, a sua volta di coltivazione orale, e poi traduce, risalendo verso la lingua dell'origine, ciò che è stato pensato e fermato nella lingua europea.” A. Gnisci, *La lett. it. della migrazione*, op. cit., pagg. 85-86.

²⁶⁰ A. Gnisci, *La letteratura italiana della migrazione*, op. cit., pag. 93.

²⁶¹ R. Taddeo, “Narrativa nascente”, op. cit., pag. 24.

vivere insieme nel mondo e mangiare tutti i cibi del mondo in un paese.”²⁶².

La letteratura italiana della migrazione, pertanto, alimenta quel “nuovo umanesimo interculturale e planetario” al quale “è necessario prendere parte”, proponendo la migrazione come “il rovescio del gioco”²⁶³ della colonizzazione europea. Si tratta dell’umanesimo inteso, come afferma Said, quale “mezzo per interrogare, mettere in discussione e riformulare ciò che ci viene presentato sotto forma di certezze già mercificate, impacchettate, epurate da ogni elemento controverso e acriticamente codificate” che ci permette di vedere che “ci sono altre tradizioni nel mondo, altre culture, altri genii.”²⁶⁴.

All’interno della letteratura italiana della migrazione operano gli scrittori della diaspora afro-italiana, quegli scrittori africani che sono stati, come abbiamo già visto, i primi tra gli scrittori migranti a scrivere e pubblicare in italiano. Alcuni di questi provengono dai territori delle ex-colonie, ma la maggior parte di essi, invece, giunge in Italia da Paesi che nulla hanno a che fare con il passato imperiale italiano, anche perché gli altri

²⁶² É. Glissant, *Tutto-Mondo*, Roma, Edizioni Lavoro, 2009, pag. 261.

²⁶³ A. Gnisci, *Il rovescio del gioco*, Roma, Sovera, 1993, pagg. 9-17.

²⁶⁴ E. Said, *Umanesimo e critica democratica*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 2007, pag. 57.

paesi europei avevano già irrigidito la loro politica dell'immigrazione, o avevano chiuso le frontiere²⁶⁵.

Le voci di questa letteratura si propongono, per noi occidentali, come un'opportunità, forse l'ultima, per recuperare cinque secoli di rapporti sbagliati tra Europa ed Africa. Scrive infatti Pedro Miguel:

Noi africani siamo soliti soffermarci sulle perdite che gli occidentali ci hanno inflitto con i loro metodi di approccio alle nostre culture. E consideriamo meno la doppia perdita che loro hanno subito in questo approccio. Cioè l'aver agito in modo tale che noi perdessimo le nostre culture, e il vuoto rimasto in loro per non averle accolte. Forse nemmeno gli stessi occidentali hanno mai riflettuto seriamente su questa loro doppia perdita, immersi come sono nella nebbia della loro secolare presunzione.

Che civiltà avremmo avuto oggi, se non vi fosse stata questa doppia perdita?²⁶⁶

I protagonisti della diaspora afro-italiana, attraverso le loro opere, tentano di dare una risposta a questa domanda,

²⁶⁵ S. Ponzanesi, *Paradoxes of Post-colonial Culture...*, op. cit., pag. 192.

²⁶⁶ P. Miguel, op. cit., pagg. 100-101.

partecipando “non separati e arrabbiati, non *contro* (come giustamente fanno gli afroamericani del nord) ma *contemporaneamente* e *insieme* a tutti i popoli migranti del mondo e agli europei di casa”²⁶⁷ alla nuova civiltà europea.

Nei lavori di questi autori, infatti, si crea “uno spazio d’ibridazione, di commistione culturale, di incontro e di scambio tra patrimoni formativi differenti”²⁶⁸ che permette l’incontro tra il mondo del presente, quello rappresentato dalla realtà ospitante, e quello del passato, l’Africa. Quella che viene presentata è un’Africa, o meglio, sono Afriche²⁶⁹ che, contestando la valenza negativa che siamo soliti attribuire loro, si presentano come concentrato di bellezza e di vita e mostrano la loro straordinaria ricchezza spirituale, morale e culturale. Dietro la loro scrittura, emerge una forma di oralità vibrante e creativa, l’oralità delle culture da cui provengono, che stanno

²⁶⁷ A. Gnisci, “Scrittori africani della creolizzazione europea”, in AA. VV., *Palaver: Africa e altre terre: 2004-2005*, Lecce, Argo, 2006, pagg. 7-12, pag. 9.

²⁶⁸ D. Rigallo, “L’immagine dell’Africa nella recente letteratura italiana della migrazione”, in M. Colin, E. R. La Forgia (sous la dir. de), *L’Afrique coloniale et postcoloniale...*, op. cit., pag. 207.

²⁶⁹ Cfr. J. Ki-Zerbo, “Da Vasco de Gama al 2000”, op. cit. pagg. 10-11: “Parlando dell’Africa bisogna comunque evitare di considerarla un unico blocco e di semplificare eccessivamente le cose. L’Africa è un continente immenso nel quale l’omogeneizzazione delle società non è stata così profonda come in Europa o negli stati Uniti d’America. [...] è indubbio che in Africa esiste una varietà di culture. [...] Parlare di Africa al singolare, quindi, è una vera forzatura: si dovrebbe parlare di Afriche.”

entrando a far parte della “grande scena del mondo”, e che è la caratteristica più facilmente riscontrabile per gli scrittori che provengono da quel continente²⁷⁰.

È l’oralità fondata sul racconto inteso come interazione tra narratore ed ascoltatore, che fa sì che la letteratura italiana della migrazione si trasformi, come ha suggerito Davide Rigallo, in “un ampio spazio aperto dove si ascoltano le esperienze di ciascuno, si scambiano reciprocamente le conoscenze per poi riconoscersi, alla fine, l’uno un po’ parte dell’altro”²⁷¹ proprio come Eufemia, una delle *Città invisibili* di Italo Calvino, dove ognuno racconta le proprie storie, “la città in cui ci si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio.”²⁷².

È questo il grande contributo che la letteratura della diaspora afro-italiana apporta alla nostra cultura:

²⁷⁰ R. Taddeo, *La ferita di Odisseo...*, op. cit., pag. 20.

²⁷¹ D. Rigallo, “L’immagine dell’Africa nella recente letteratura italiana della migrazione”, in M. Colin, E. R. La Forgia (sous la dir. de) *L’Afrique coloniale et postcoloniale dans la culture, la littérature et la société italiennes. Représentations et témoignages*, Actes du Colloque de Caen, 16-17 novembre 2001, Presses Universitaire de Caen, 2003, France, pagg. 203-220, pag. 220.

²⁷² I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1978, pag. 44.

La ricchezza dell'africano penetrerà nella nostra lingua, la modificherà, ne aggiungerà voci e timbri e visioni a noi inconsuete e forse inaudite.²⁷³

In effetti, come scrive Ribka Sibhatu, "l'Africa, roccaforte dell'arte orale, mosaico di etnie e lingue, oltre alle sue risorse naturali ed umane avrebbe molto da dare al cosiddetto mondo Occidentale."²⁷⁴

A patto, però, di essere disposti ad ascoltare. Perché:

c'è un urgentissimo bisogno di quello che da un po' di tempo chiamo educazione all'ascolto. Non è un'utopia.²⁷⁵

²⁷³ R. Mussapi, introduzione a: AA. VV., *Quaderno africano I*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998, pagg. 11-18, pag. 15.

²⁷⁴ R. Sibhatu, *Il cittadino che non c'è...*, op. cit., pag. 19.

²⁷⁵ G. Makaping, *op. cit.*, pag. 58.

CAPITOLO II

RIBKA SIBHATU, KOSSI KOMLA-EBRI E ALI MUMIN AHAD

2.1 Le voci

Come abbiamo avuto modo di analizzare nel precedente capitolo, dall’immigrazione verso l’Italia, verificatasi a partire dagli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, ha avuto origine, a partire dagli anni Novanta, la “letteratura italiana della migrazione”. All’interno di questo fenomeno si inserisce la produzione degli scrittori della cosiddetta diaspora afroitaliana.

Il concetto di diaspora¹, che significa dispersione, identifica un viaggio di natura particolare, che implica un qualche grado di forzatura, conseguente, tra l’altro, a una conquista, a una colonizzazione o a sistemi di lavoro particolari, come lo schiavismo o anche l’impiego di manodopera stagionale. L’aspetto cruciale del concetto di diaspora, tuttavia

non è una semplice ricollocazione o
dispersione di una comunità, né un semplice

¹ Cfr. “Diaspora” in G. Bolaffi, R. Bracalenti, P. Braham, S. Gindro (a cura di), *Dizionario delle diversità. Parole e concetti per capire l’immigrazione*, Roma, EDUP, 2004, pagg. 104-107.

allontanamento della stessa da un centro originario, ma il fatto che tale popolazione si sente, alla fine del viaggio, non veramente inserita in ciò che potremmo definire “la società ospite”, né da quest’ultima completamente accettata.²

Possiamo dire che è proprio questa mancata *omologazione* dei suoi protagonisti alla realtà in cui giungono, che permette alla letteratura prodotta dagli autori della letteratura italiana della migrazione di generare quel “modello aperto e imprevedibile, non preventivamente oppressivo e conflittuale, di creolizzazione del mondo”³, realizzato grazie all’incontro tra civiltà europee e altre civiltà del mondo. Scrive, infatti, Glissant:

Ma sono, coloro che navigano così tra due impossibili, il vero sale della diversità del mondo. Non c’è bisogno di integrazione, più di quanto non ce ne sia di segregazione, per vivere insieme nel mondo [...]⁴

² Ivi, pag. 105.

³ A. Gnisci, “Scrittori africani della creolizzazione europea”, art. cit. pag. 9.

⁴ É. Glissant, *Tutto-mondo*, op. cit., pag. 261.

Alessandro Portelli definisce la letteratura prodotta dagli autori di origine africana come “letteratura afroitaliana”⁵, in rapporto con la letteratura afroamericana, la cui esperienza dichiara essere “un’utile guida per accedere alla scrittura della migrazione in Europa dall’Africa, dall’Asia e dall’America Latina.” Armando Gnisci, invece, preferisce definire gli artisti provenienti dall’Africa “scrittori africani della creolizzazione europea”, sottolineando proprio le differenze tra gli autori immigrati in Europa, e in particolare in Italia, rispetto ai protagonisti della migrazione negli Stati Uniti d’America e, di conseguenza, della letteratura afroamericana.⁶

Il concetto di letteratura “afroitaliana”, secondo Franca Sinopoli, oltre a voler circoscrivere, all’interno dell’area di studi della letteratura della migrazione in lingua italiana, un filone specifico, in relazione alla mole produttiva degli scrittori provenienti dall’Africa, appare quanto mai elastico:

non è infatti ancora ben chiaro se limitarla a
quelli [scrittori] di provenienza sub-sahariana,
oppure se includervi quelli di origine
maghrebina.[...]

⁵ A. Portelli “Le origini della letteratura afroitaliana e l’esempio afroamericano”, art. cit., <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>.

⁶ A. Gnisci, “Scrittori africani della creolizzazione europea”, art. cit. pagg. 8-11.

Inoltre, a essere onesti, bisogna riconoscere che nessuna definizione del genere è rinvenibile all'interno dei discorsi degli scrittori immigrati in Italia dai vari paesi dell'Africa, i quali non hanno elaborato un'autoimmagine identitaria comunitaria africana che possa giustificare l'uso di simili attributi da parte della critica letteraria italiana. È molto più ragionevole, invece, limitarsi per il momento a individuare dei filoni di scritture orientate dalla provenienza nazionale-continentale dei loro autori.⁷

In questo senso, continua Sinopoli, contro il pericolo che la letteratura degli stranieri in Italia diventi un campo marginale dell'italianistica, lo studio della letteratura italoфона, secondo la prospettiva delle diverse diaspore verso l'Europa,

può acquistare invece un respiro mondiale, o *planetario*, poiché i casi italiani pur esaminati nello specifico del nostro contesto possono e devono essere ricompresi all'interno di un paesaggio migratorio europeo transcontinentale.⁸

⁷ F. Sinopoli, "La critica sulla letteratura della migrazione italiana" in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano...*, op. cit. pagg. 91-92.

⁸ Ivi, pag. 93.

Oggetto di questa tesi sono tre autori, Ribka Sibhatu, Ali Mumin Ahad, Kossi Komla Ebri, e il rapporto tra oralità e scrittura all'interno della loro produzione.

La scelta è ricaduta su questi tre scrittori in quanto, in base a diversi criteri, essi rappresentano al meglio il multiforme mondo di quella parte della letteratura italiana della migrazione in cui è più evidente la presenza dell'oralità. La prima caratteristica considerata è la diversa provenienza. Come abbiamo già avuto modo di verificare sarebbe profondamente sbagliato considerare l'Africa quale un'unica e indistinta realtà. Tra le immagini con cui, infatti, l'Africa viene presentata,

molto banale e diffusa, forse la più diffusa [è] quella che dice: "Africa", come un continente indistinto, una realtà bloccata e confusa, fusa sovrapposta e indistinguibile. Si dice: vado in Africa, non si dice vado in America latina, e men che meno, vado in Europa o in Asia. Uguale si dice solo per l'Australia, ma essa, nonostante sia un continente è propriamente un'unica terra.⁹

⁹ A. Gnisci, *Poetiche dei mondi*, Roma, Meltemi, 1999, pag. 45.

Infatti, proprio leggere gli scrittori migranti africani “ci insegna a riconoscere l’Africa [...] nella sua vera realtà, da sempre costituita da mille anime e culture: etnie diverse con tradizioni e idiomi diversi”.¹⁰

Kossi Komla-Ebri giunge in Italia dal Togo, colonia prima tedesca e poi francese, facente parte di quell’area occidentale che Iaconis ha denominato *Africa nera oceanica e lontana*. Ribka Sibhatu e Ali Mumin Ahad, invece, provengono, rispettivamente, dall’Eritrea e dalla Somalia, due ex colonie italiane.

La provenienza caratterizza profondamente gli autori in questione. Komla-Ebri, infatti, si iscrive pienamente all’interno del fenomeno della letteratura italiana della migrazione “sbocciata alla fine degli anni ’80 anche in Italia”¹¹, in relazione sia alle tematiche affrontate che alla lingua utilizzata per scrivere. L’italiano, infatti, non è la lingua coloniale (che, in questo caso, è il francese), del Paese d’origine, ma è stata appresa successivamente, all’arrivo in Italia.

¹⁰ G. Iaconis, “Africa nera oceanica e lontana”, op. cit., pag. 191.

¹¹ “Dico anche, perché dire letteratura equivale a dire immigrazione, in tutto il mondo se c’è qualcuno che ha cose da raccontare, primo è l’immigrato”, in: A. M. Ahad, “La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia”, in *Kúma.*, n. 14 (2007), www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html (ultima consultazione 7/9/2011), pubblicato in A. Gnisci, *Decolonizzare l’Italia*, Roma, Bulzoni, 2007, pagg. 91-88.

Gli scritti di Ribka Sibhatu e Ali Mumin Ahad, invece, appartengono a quella che deve essere definita “letteratura post-coloniale italiana” che, pur rientrando apparentemente nell’orizzonte della letteratura della migrazione in Italia, “se ne distacca completamente per le ragioni tematiche che essa propone”¹²: si tratta, infatti, di una scrittura che non racconta l’esperienza migratoria né affronta il discorso dell’integrazione, riallacciandosi, invece, all’esperienza (non vissuta in prima persona, data la giovane età degli autori) del passato coloniale italiano, “una visione prismatica, distaccata, di un passato non vissuto, ma che si riflette nelle loro vite”¹³.

Ribka Sibhatu e Ali Mumin Ahad fanno parte, inoltre,

di una generazione di poeti e scrittori che invece della loro lingua madre, ossia l’*eritreo* [...] e il *somalo*, hanno scelto già da tempo di scrivere in italiano, lingua veicolare della loro istruzione nei paesi di provenienza. L’italiano che essi parlano, e con il quale si esprimono non è infatti una lingua appresa nella diaspora italiana, ma un qualcosa che la precede: è la

¹² *Ibidem*. Cfr. A. Gnisci “Scrivere nella migrazione tra due secoli” in Id. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano...*, op. cit., pagg. 13-39, pag. 29, n. 22.

¹³ A. M. Ahad, “La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia, art. cit., www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html.

lingua della loro formazione culturale, dalle scuole elementari alle facoltà universitarie; la lingua degli scrittori provenienti dall'ex-impero coloniale italiano, l'ex Africa orientale italiana, un fatto o, meglio, una conseguenza storica, la cui importanza pochissimi rammentano in Italia.¹⁴

La seconda caratteristica presa in considerazione è rappresentata dal genere narrativo che gli autori in esame praticano: Ribka Sibhatu è una poetessa, Ali Mumin Ahad uno storico e Kossi Komla Ebri un narratore.

La scelta di una donna, inoltre, accanto a due autori uomini, permette di rappresentare quella che Ponzanesi ha definito “femminilizzazione dell’immigrazione in Italia”¹⁵ e che ha dato vita, fin dagli albori del fenomeno, alla scrittura femminile della migrazione.

La provenienza, poi, riveste una notevole importanza in relazione alle differenze tra le oralità praticate all’interno delle diverse culture di origine di questi autori. Nell’Africa occidentale, come abbiamo avuto modo di illustrare nel

¹⁴ A. M. Ahad, “Corno d’Africa. L’ex-impero italiano” in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano...*, op. cit., pagg. 241-293, pag. 241.

¹⁵ S. Ponzanesi, *Paradoxes of Post-colonial Culture...*, op. cit., pag. 192.

capitolo precedente, il *griot* “è il cantastorie depositario della memoria africana, il detentore della tradizione orale della storia africana”¹⁶. Egli rappresenta un professionista della parola ed è strettamente legato al potere politico. Diversa, invece, è la situazione della Somalia, un paese ricco di grandi poeti, “una terra striata di «parole dolci come la seta», come si usa dire in somalo, dove la scrittura in lingue europee è cosa recente”¹⁷. In questa realtà, la poesia costituisce l’elemento letterario più rappresentativo della letteratura, “lo strumento attraverso il quale la società comunica con sé stessa”¹⁸. In questa tradizione, fa notare Abdourahman Waberi, il poeta non sostituisce la collettività all’interno della quale si esprime, come invece fa il *griot* dell’Africa occidentale, ma

egli parla e sfida il popolo, e richiede una risposta da parte del pubblico. È possibile addirittura che la competizione poetica sfoci in

¹⁶ P. S. Kanouté, *Mandé, parole del griot*, op. cit., pag. 23.

¹⁷ A. Waberi, “Garane Garane, il nomade d’Azania”, postfazione a: G. Garane, *Il latte è buono*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005, pagg. 129-131, pag. 129.

¹⁸ A. M. Ahad, “Dall’oralità alla scrittura. Prospettive nuove per la letteratura somala: gli scrittori della diaspora”, in A. Gnisci, N. Moll (a cura di), *Diaspore europee & Lettere migranti*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002, pagg. 109-124, pag. 112.

belligeranza. Questo per dirvi l'importanza del Verbo, dell'arte della parola bella.¹⁹

Nel Togo, poi, oltre ad una letteratura orale nelle lingue africane, si è sviluppata anche una letteratura scritta, in francese ed in lingua ewe. Grazie al contatto con la cultura europea e, soprattutto, all'opera dei missionari tedeschi, la lingua ewe è stata trascritta in lettere romane e la sua produzione, sia scritta che orale, è stata raccolta e pubblicata²⁰.

La lingua somala, invece, è stata una lingua esclusivamente orale fino all'ottobre 1972 quando, come una delle prime realizzazioni del regime militare, nasce la scrittura della lingua somala in caratteri latini, "una vera rivoluzione"²¹. All'interno della letteratura somala, pertanto, l'oralità ricopre un ruolo fondamentale, anche perché la letteratura in lingue europee (francese, inglese, italiano) è quantitativamente scarsa e recente e, pertanto, la letteratura scritta in lingua somala, che fa la sua comparsa a partire dal 1974 con i lavori di Faarax M. J. Cawl e

¹⁹ A. Waberi, op. cit., pag. 129.

²⁰ C. Brambilla, "Togo", in id. (a cura di), *Letterature dell'Africa*, Milano, Jaca Book, 1994, pagg. 393-396, pagg. 393-394.

²¹ A. M. Ahad, "Dall'oralità alla scrittura...", op. cit., pag. 117.

di Axmed F. Cali, sarà fortemente legata alla dimensione dell'oralità.²²

L'Eritrea, invece, ha iniziato ad avere una propria scrittura con la civiltà axumita, fiorita tra il VI secolo a.C e il IX secolo d. C. L'Eritrea, inoltre,

fino al momento in cui fu creata e definitivamente consolidata dagli italiani, con il nome scelto da Crispi, per millenni aveva fatto parte integrante dell'antica Abissinia o Etiopia.²³

Si tratta pertanto di una realtà con un apparato statale ben individuato e ciò influisce notevolmente sulla trasmissione della tradizione, anche orale. Ciò ha comportato, infatti, uno stretto legame tra detentori del potere politico e custodi della tradizione, che erano, di conseguenza, dei professionisti:

Nel periodo pre-coloniale, i poeti orali abissini, i cantastorie, avevano nelle loro mani

²² C. Brambilla, "Somalia", in id. (a cura di), *Letterature dell'Africa*, op. cit., pagg. 349-351.

²³ R. Sibhatu, "La memoria scritta del popolo eritreo", in AA. VV., *Alì e altre storie. Letteratura e immigrazione*, Roma, Edizioni RAI ERI, 1998, pagg. 89-98, pag. 91.

il potere della comunicazione. Gli imperatori, i capi villaggio, i ricchi, avevano i loro poeti orali, perché una poesia cantata costava minimo un bue o un vitello, che per l'epoca era davvero un prezzo alto. Ma c'erano anche poeti che non si facevano comprare [...]”²⁴.

Come ha ben precisato Emmanuel Bayili, invece, in una società “senza Stato”, quale deve essere considerata la Somalia, quella che viene tramandata è “la storia dei popoli e non unicamente quella dei re o delle istituzioni statali”²⁵. In questo senso, l'oralità, in Somalia, oltre ad essere caratterizzata da canti encomiastici in onore dei capi e da sfide poetiche, affidate a “professionisti” della parola, svilupperà anche una prosa favolistica finalizzata al divertimento, pur sempre con una componente didascalica e morale, affidata agli anziani e alle donne che “hanno dovuto memorizzare e trasmettere la saggezza romanzata del passato ai posteri”²⁶.

²⁴ R. Sibhatu, *Il cittadino che non c'è...*, op. cit., pag. 328.

²⁵ “[...] l'histoire des peuples et non uniquement celle des rois ou des institutions étatiques”, E. Bayilili, “Les accès à l'histoire dans une société sans état: les Lela-Gurunsi (Burkina Faso)”, in C. H. Perrot, *Sources orales de l'histoire de l'Afrique*, op. cit., pagg. 19-28, pag. 27 (trad. mia).

²⁶ “[...] had to store and transmit the fictionalized wisdom of the past for posterità”, A. A. Jimale, *The Somali Oral Tradition and the Role of Storytelling in Somalia*, [http:// www.minesotahumanities.org.](http://www.minesotahumanities.org.), (ultima consultazione 5/6/2011), (trad. mia).

Gli europei mi chiamano Ribka, Rebka
Rebecca. In realtà mi chiamo Rebqā. Sono nata
ad Asmara il 18 settembre 1962. Ora vivo a
Roma [...] ²⁷.

Così si presenta direttamente Ribka Sibhatu nell'*incipit* di *Auld. Canto poesia dall'Eritrea*. Settima di dieci figli, cresce in un'Eritrea che, a partire dal 1952, ha perso la sua autonomia, venendo incorporata come Stato federale alla Corona etiopica e divenendo, nel 1960, una semplice provincia di questo Impero. Nel 1978 sconta un anno di carcere sotto il regime di Hailé Mariam Mengistu; costretta all'esilio, è nuovamente imprigionata dagli ex-guerriglieri dell'ELF, il Fronte di Liberazione Eritrea, nella zona del bassopiano, dove vive per un anno e mezzo. Dopo aver abbandonato Asmara, nel 1982 si rifugia in Etiopia, dove si diploma e, dopo essersi sposata, vive in Francia, prima a Parigi e poi a Lione, dove nasce la figlia Sara. Infine si stabilisce a Roma dove si laurea in Lingue e dove, successivamente, consegue anche il dottorato in Sociologia della Comunicazione. Conosce l'italiano, l'inglese, il francese e il tedesco, oltre alle lingue d'origine, tigrino e

²⁷ R. Sibhatu, *Auld. Canto-poesia dall'Eritrea*, Roma, Sinnos editrice, 1998, pag. 10.

amarico, dalle quali ha compiuto diverse traduzioni in italiano, scritte e orali. Dal 1992 si occupa di mediazione interculturale in tutta Italia, presso scuole pubbliche, enti locali ed associazioni e, da tempo, lavora alla raccolta e alla trascrizione dei canti-poesia della tradizione orale eritrea.

Nel 1993, Ribka Sibhatu pubblica *Aulò. Canto-poesia dell'Eritrea*, il volume dedicato all'Eritrea del progetto "I Mappamondi" di Vinicio Ongini per la Sinno, scritto nel 1992 "dopo aver rivisto la mia terra dopo dodici anni di esilio, preparando l'ultimo esame ed aspettando il Sublime dono, Sara"²⁸. Nel 1998, per la prima volta alcune sue poesie sono edite in *Cittadini della poesia. Quaderno Africano I e Alì e altre storie, letteratura e immigrazione*; al 2004, infine, risale la pubblicazione della sua tesi di dottorato, *Il cittadino che non c'è: l'immigrazione nei media italiani*, un'accurata analisi socio-antropologica sull'immagine che i mezzi di comunicazione del nostro Paese restituiscono dell'immigrato.

Kossi Komla-Ebri nasce in Togo nel 1954 e, dal 1974, vive in Italia dove, nel 1982, si laurea in Medicina e Chirurgia all'Università di Bologna. Vive a Ponte Lambro, in provincia di Como, con la moglie e due figli ed esercita la professione di

²⁸ Ivi, pag. 5.

medico presso l’Ospedale Fatebenefratelli di Erba. Nel 1997 vince il premio della sezione narrativa alla terza edizione del concorso per scrittori migranti dell’associazione Eks&Tra di Rimini con il racconto “Quando attraverserò il fiume” e, nel 1998, è premiato nuovamente per il racconto “Mal di...”. Le sue opere sono incluse in numerose antologie come *La lingua strappata* e *Parole di sabbia*. Alcuni suoi saggi sono usciti sulle riviste *Lettere* e *Caffè*. È mediatore interculturale nel mondo della scuola e della sanità ed è coautore, insieme ad Aldo Lo Curto, di *Afrique. La santé en images*, saggio distribuito gratuitamente in diversi villaggi africani per la divulgazione dell’educazione sanitaria tra le popolazioni locali.

Le più recenti pubblicazioni sono *Imbarazzismi* (2002), una serie di aneddoti sugli stereotipi che accompagnano il rapporto tra italiani e migranti, seguito da *Nuovi imbarazzismi* (2004), il romanzo *Neyla* (2002) e le raccolte di racconti *All’incrocio dei sentieri. I racconti dell’incontro* (2003) e *La sposa degli dèi. Nell’Africa degli antichi riti* (2005). Dal 2003 è redattore della rivista on line *El-Ghibli*, interamente gestita da scrittori migranti.

Ali Mumin Ahad nasce in Somalia nel 1958 e frequenta le scuole italiane a Beled-Weyne e a Mogadiscio. Si laurea in

Economia all'Università Nazionale Somala di Mogadiscio, dove diventa poi docente di Economia internazionale. Consegue il Master in Economia del sistema agro-alimentare all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e il dottorato in Scienze economiche alla Sapienza di Roma. È a lungo responsabile della biblioteca dell'Istituto Italiano di Cultura di Mogadiscio. Nel 1993, con il saggio "I peccati storici del colonialismo in Somalia" pubblicato sul n. 4 della rivista *Democrazia e diritto*, in cui analizza chiaramente le dinamiche di colonizzazione attuate in Somalia da parte degli italiani e gli stretti rapporti che legano proprio la colonizzazione al collasso sociale del futuro stato somalo, inaugura in Italia la parte somala degli studi postcoloniali italiani. Del 2002 sono i saggi "Africa dall'esilio"²⁹, dedicato all'importanza della storia per i popoli africani e di quanto sia fondamentale che questi se ne riappropriino attraverso il recupero della loro memoria, e "Dall'oralità alla scrittura. Prospettive nuove per la letteratura somala: gli scrittori della diaspora"³⁰, in cui illustra forme e generi della cultura del proprio Paese, fondata sull'oralità, e la nascita della scrittura

²⁹ A. M. Ahad, "Africa dall'esilio", op. cit..

³⁰ A. M. Ahad, "Dall'oralità alla scrittura. Prospettive nuove per la letteratura somala: gli scrittori della diaspora", op. cit..

della lingua somala. Nel 2005 viene pubblicato, all'interno di *Filosofia e Questioni Pubbliche*, il saggio "Per un'introduzione alla letteratura postcoloniale italiana", in cui individua la letteratura italiana postcoloniale, delineandone il significato generale e analizzandola in relazione all'Italia. Con "Corno d'Africa. L'ex-impero italiano"³¹ e "La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia"³², rispettivamente del 2006 e del 2007, Ahad affronta nuovamente il tema della letteratura postcoloniale italiana intesa come terreno di confronto e di scambio per coloro che vogliono mantenere viva la memoria dell'esperienza coloniale per poter procedere, attraverso la consapevolezza delle conseguenze che questa ha comportato, alla sua rimozione. Nel 2006 Ali Mumin Ahad emigra in Australia dove attualmente lavora presso la Trobe University di Melbourne.

2.2 Opere e tematiche

Ribka Sibhatu, Kossi Komla-Ebri e Ali Mumin Ahad, come abbiamo già avuto modo di illustrare, si collocano nella fase

³¹ A. M. Ahad, "Corno d'Africa. L'ex-impero italiano", op. cit., pagg. 241-293.

³² Ahad, A. M., "La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia", art. cit., <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.

iniziale della letteratura italiana della migrazione e, nel caso di Sibhatu e di Ahad, della letteratura postcoloniale italiana. All'interno dei loro lavori sono rintracciabili alcune tematiche principali che, nonostante la comune esperienza migratoria, risultano differenti per ciascuno di loro.

2.2.1. Ribka Sibhatu

In *Aulò. Canto-poesia dell'Eritrea*, Ribka Sibhatu racconta sé stessa e l'Eritrea attingendo soprattutto alla tradizione del proprio Paese. La letteratura tigrina è molto sviluppata nel Corno d'Africa ed ha una lunga tradizione, sia scritta che orale, di poesia, novelle e storie. Il libro, narrato in prima persona dall'autrice, è diviso in quattro parti. Le prime due sono legate direttamente alla vita dell'autrice, mentre nelle ultime, *La nuova Eritrea* e *Antologia*, si parla, rispettivamente, della storia dell'Eritrea, con le sue religioni e i suoi costumi, e delle abitudini culinarie, con l'illustrazione di alcune ricette dei piatti più tipici del Paese.

Aulò è scritto in italiano con il testo a fronte³³ in lingua tigrina³⁴, lingua madre dell'autrice.

La protagonista del libro è la memoria di Ribka Sibhatu e, per questo motivo, il testo è ascrivibile al genere del memoir. Scrive, infatti, Caterina Romeo:

Il memoir nasce proprio [dall'] incontro tra la narrazione degli eventi attraverso la voce della memoria e una continua riflessione non solo sugli stessi, ma anche sul modo in cui la memoria trasforma gli eventi e il soggetto di scrittura.³⁵

³³ La scelta editoriale della collana "I Mappamondi" della Sinnos ("libri bilingui scritti da autori immigrati per ragazzi italiani che hanno compagni di scuola stranieri e per ragazzi stranieri che hanno compagni di scuola italiani, libri ponte tra storie, lingue, tracce di culture diverse" dalla *Presentazione* della collana) di presentare il testo in due lingue, oltre alla possibilità di poter leggere il libro nella lingua materna dell'autore, materializza, rendendola graficamente visibile, l'altra lingua e in questo modo la riconosce e la valorizza.

³⁴ Tigrina non deve essere confusa con Tigrè, poiché queste sono le due lingue più diffuse in Eritrea, e sono entrambe di origine sud semitica. La lingua tigrina, però, è parlata negli altipiani eritrei, ad Asmara e nelle regioni etiopiche del Tigrai. La lingua tigrè, invece, è parlata soltanto in Eritrea, nei bassipiani, nella parte orientale dell'eritrea verso i confini con il Sudan e, lungo la costa, in città come Massaua. Cfr. G. Parati, *Living in Translation Thinking with an Accent*, 1997, <http://www.woyingi.wordpress.com/african-literature/eritrean-literature>, (ultima consultazione 5/6/2001).

³⁵ C. Romeo, *Narrative tra due sponde : memoir di italiane d'America*, Roma, Carocci, 2005, pag. 52.

La differenza tra autobiografia e memoir è rappresentata dal fatto che quest'ultimo genere si fonda sul ricordo e sull'autenticità della memoria. Nel memoir, infatti:

La memoria [...], più che fonte di verità, può e deve essere fonte di *autenticità*. Nel memoir [...] un episodio, che non corrisponde esattamente a quello che è realmente accaduto, è creato a partire da un ricordo, che costituisce un nucleo centrale e autentico, a cui poi vengono aggiunti i dettagli. La maggiore o minore aderenza di questi dettagli a ciò che è realmente accaduto non toglie nulla all'autenticità della narrazione.³⁶

Oggetto della scrittura, pertanto, diviene non la verità assoluta, che prescinde dall'individuo, bensì la verità relativa all'interno di esso che, proprio a partire dal ricordo impresso nella sua memoria, diviene "soggetto di scrittura autonarrativa"³⁷. Il memoir, secondo Romeo, con il suo interesse per le diverse soggettività, riesce, quindi, a dar voce a

³⁶ Ivi, pag. 54.

³⁷ Ivi, pag. 55.

personaggi tradizionalmente marginalizzati attraverso i quali la voce individuale si fonde con quella collettiva. Il soggetto, infatti:

nel processo di svelamento del sé insito nella scrittura del memoir, [...] riconnett[e] la particolarità della propria esperienza a una comunità più ampia, e la voce individuale divent[a] collettiv[a], pur mantenendo allo stesso tempo la propria unicità e singolarità.³⁸

Ciò appare evidente fin dal primo capitolo di *Auld*, intitolato significativamente *Il paradiso perduto*, in cui Ribka Sibhatu, dando spazio alla memoria, narra la propria esperienza attraverso brevi racconti, nei quali si intrecciano storia personale e storia del Paese di provenienza. Il paradiso perduto è proprio la lontana Eritrea, ma anche la fanciullezza dell'autrice. Si tratta, dunque, di “un titolo allusivo giocato su un duplice registro, quello della tenerezza e della nostalgia, e della leggerezza e del sorriso”³⁹. La duplicità, in effetti, è un tratto fondamentale di questo lavoro: duplice è la lingua

³⁸ Ivi, pag. 57.

³⁹ G. De Martino, L. Menna, “Schede bibliografiche. Italia”, in AA. VV., *Voci migranti. Materiali*, Roma, Lunaria, 2000, pagg. 45-61, pag. 55.

utilizzata, l'italiano e il tigrino, duplice la protagonista della narrazione, l'autrice, appunto, e l'Eritrea, duplice, appunto, il registro utilizzato nella scrittura.

Il racconto attraversa tre generazioni, a partire da quella dei nonni, segnata dalla colonizzazione italiana dell'Eritrea.

I miei nonni⁴⁰ discutevano solo su due cose.
La prima nel mangiare e la seconda riguardava
gli italiani. [...]

Spesso si dicevano così:

Hiritì: “Non vi capisco..., quale è il motivo
che vi fa odiare gli italiani che hanno immagine
e modi divini? Grazie alle loro scarpe ci
riparano dalle spine; al posto dei muli abbiamo
macchine che ci portano in un minuto dove
vogliamo. Per non parlare poi degli aggeggi che
volano come gli uccelli. Se non fossero

⁴⁰ “Mio nonno si chiama Zeneghebriel. Mia nonna Hiritì. Durante la colonizzazione italiana dell'Eritrea, mia nonna dopo aver studiato dai missionari italiani, prima lavorò come bambinaia e poi diventò interprete per gli italiani e fu una delle prime donne emancipate che viaggiarono in Europa. All'epoca cose da noi impensabili. Così nel nostro villaggio d'origine fu la prima ad introdurre la civiltà occidentale installando la macchina che serve a macinare i cereali. [...]

Mio nonno era un sacerdote [...]. Di conseguenza i miei nonni avevano una visione opposta del mondo. Mio nonno molto spirituale e sostenitore accanito della nostra tradizione, e mia nonna del progresso.”, in: R. Sibhatu, *Auld...*, op. cit., pag. 14.

un'emanazione divina come avrebbero fatto a fare tutte queste cose?"

Zenawi: "Oh Hiriti! Come fai ad avvicinarli all'immagine divina quando non smettono di dire 'Borco Dio', piuttosto sono perseguitati dal diavolo! Se gli aggeggi che volano t'hanno impressionato tanto ti dico che noi non conosciamo più pace da quando hanno messo piede sulla nostra terra. [...]"

Hiriti: "Ma voi vedete solo i lati negativi. [...] Non è grazie a loro che è stata abolita la schiavitù?"

Zenawi: "[...] sono loro che sono venuti da noi, non viceversa. [...] Basta che la forza di Dio li mandi via dalla mia terra prima che ci facciano loro schiavi."

[...] Mentre le cose stavano così tra mio nonno e mia nonna, Mussolini, dopo l'invasione dell'Etiopia, promulgò le leggi razziali. A mia nonna e mia madre capitò di tradurre ai nostri parenti e conoscenti il suo discorso ufficiale. Poi mia nonna si buttò ai piedi di mio nonno per chiedergli perdono dicendogli:

"Maestro, avevate ragione. Mussolini ci ha detto che noi 'negri' siamo inferiori in tutto agli

italiani e che per loro è proibito avere rapporti con noi. [...]

Zenawi: “Non preoccuparti Hiritì, nel libro delle profezie c’è scritto dell’arrivo della gente dall’Occidente e che sarebbero tornati da dove sono venuti. Solo che poi la gente di qui li seguirà e saranno segni apocalittici.”⁴¹

Segue la generazione dei genitori, con il ricordo delle tradizioni legate al matrimonio e alla nascita:

La mia nascita è stata annunciata alla zona con solo tre trilli; cioè più donne assieme dicono: *‘ileleleleleleleil...!’*, invece per ognuno dei miei fratelli i trilli sono stati sette. Guardate un po’ noi femminucce come siamo trattate già appena nate!⁴²

Si arriva, quindi, alla giovinezza di Sibhatu, contrassegnata bruscamente dalla persecuzione del giovane rivoluzionario Zeudié che vuole sposarla a tutti i costi e che, dopo essere stato rifiutato, la fa arrestare come pericolosa sovversiva:

⁴¹ Ivi, pagg. 14-18.

⁴² Ivi, pag. 12.

[...] Zeudié mi fece segno con la mano di ascoltarlo e mi disse:

“Senti, da anni che io desidero dirti che mi piaci e che ti voglio come compagna di vita...”

[...]

“Mi dispiace... Ma io non ho nessuna intenzione di sposarmi, voglio studiare...studiare e studiare”

“Intanto il governo ha deciso a chiudere le vostre scuole fasciste⁴³...quindi quest’anno è l’ultimo per te”

“Se qui si chiude andrò dove sarà aperto, ad Addis, se trovo la strada, perché no anche all’estero, ma voglio prima studiare e poi sposarmi”

[...]

Così come lui aveva detto, quell’anno furono chiuse le scuole italiane. L’anno successivo cominciai quelle governative. Erano quasi le dieci: al centro di Asmara, una Volkswagen blu si fermò vicino a me e con una rapidità incredibile due uomini mi costrinsero ad entrarci. All’interno c’erano tre uomini armati e silenziosi e mi portarono a Ghebì, una

⁴³ “Le persone legate alla politica russa chiamavano fasciste la cultura e la politica italiana, perciò anche la scuola italiana non faceva eccezione”, R. Sibhatu, *Auld...*, op. cit., pag. 36, n. 4.

prigione soprannominata ‘l’inferno che ha solo la porta d’entrata’.⁴⁴

Segue, dunque, il carcere, con l’attesa quotidiana della morte e le compagne di prigionia:

Sono passati dodici anni da quando sono uscita dalla prigione, ma le ragazze uccise e impazzite quando stavo lì vivono in me!

Mi hanno svegliata spesso nel mio sonno profondo.. Sì, mi alzo spesso tremando.

Mi pare di chiamare Abebà... Abebà! che significa fiore e che è il nome di una delle belle ragazze fucilate.

Ma Abebà mi sveglia e non risponde! E io nel buio e nel silenzio piango spesso.⁴⁵

Infine l’esilio (“nella pericolosa «terra di nessuno», fra la zona controllata dal governo etiopico e dagli ex-guerriglieri sperando un giorno di poter andare ad Addis o all’estero”) per non subire le imposizioni del partito al potere che voleva inviarla a Mosca, con una borsa di studio, per istruirsi sul marxismo-leninismo per poi avviarla alla carriera politica. Si

⁴⁴ Ivi pagg. 36-38.

⁴⁵ Ivi, pag. 42.

tratta di un periodo fondamentale per la vita di Ribka Sibhatu che, infatti, scrive:

In quest'indimenticabile periodo della mia vita, da una parte approfondii la mia cultura tradizionale, dall'altra scoprii il mistero della scrittura.

Proprio in questo periodo cruciale, fra le mie letture, capitarono delle pagine del diario di Anna Frank. Che sorpresa! Che emozione nel comunicare con una persona morta, che stava nascosta nelle mie stesse condizioni e con gli stessi sogni di libertà. Insomma trovo due compagne di vita. Anna Frank e la scrittura.⁴⁶

In proposito, Ponzanesi fa notare che:

Il parallelismo tra la vita di Sibhatu in fuga e quella di una ragazza ebrea reclusa entro i confini dell'Olanda, a causa della persecuzione tedesca, rispecchia fortemente il concetto di scrittura come segno di sovversione e di resistenza, ma anche come atto di denuncia.⁴⁷

⁴⁶ Ivi, pag. 56.

⁴⁷ “The parallelism between Sibhatu’s life on the run with that of a Jewish girl secluded within the borders of the Dutch nation because of German

La scrittura, quindi, diventa, per Sibhatu, “in quest’indimenticabile periodo” della sua vita in cui è costretta a nascondersi nelle campagne, un mezzo per rimanere in contatto con sé stessa. Infatti, come racconterà in seguito:

l’esilio, è la morte in vita. È una separazione, una rottura, è l’ignoto che ti attende dopo aver abbandonato un mondo d’affetti conosciuto. È, quindi, una frattura difficile da saldare, e io ho trovato il rimedio solo dopo molti anni di esilio, attraverso la scrittura. La scrittura ha operato la riunione tra la mia terra e il mio paese d’accoglienza. È divenuto la mia terra virtuale e materiale, anche se non può rimpiazzare questa rottura con le mie origini.⁴⁸

persecution strongly reflects the idea of writing as a sign of subversion and resistance, but also as an act of exposure”, S. Ponzanesi, *Paradoxes...*, op. cit., pag. 170 (trad. mia).

⁴⁸ “L’exil, c’est la mort dans la vie. C’est une séparation, une rupture, c’est l’inconnu qui t’attend après avoir abandonné un monde affectif connu. C’est donc une rupture difficile à soigner, et je n’ai trouvé le remède qu’après des années d’exil, à travers l’écriture. L’écriture a opéré la réunion entre ma terre et mon pays d’accueil. C’est devenue une terre virtuelle et matérielle même si elle ne peut remplacer cette rupture avec mes origines”, B. Le Gouez, “Dix-huit questions à Ribka Sibhatu” in M. Colin, E. R. Laforgia (sous la direction) *L’Afrique coloniale et postcoloniale ...*, op. cit., pag. 237 (trad. mia).

Alla fine, l'arrivo in Italia, il lavoro presso una coppia di anziani, il rapporto affettuoso con professori e studenti dell'Università e l'ambiguo rapporto con Roma dalle "mura merlate" che "ha tante favole per gli esiliati", ma che "racconta che il passato è uguale al presente" e, infatti, così scrive alla fine del capitolo:

E alla televisione ne vedo, ne sento ogni giorno la prova. I nuovi "Neroni" sterminano la gente ogni giorno. Così neanche l'Italia è la mia terra promessa.

L'uomo è uguale ovunque. Ovunque violenza. Infatti vado spesso nei parchi di Roma. Loro mi consolano meglio di chiunque.⁴⁹

La seconda parte del libro è dedicata al racconto di storie della tradizione eritrea, alla descrizione di usanze particolari, alla presentazione di proverbi e detti popolari, di ricette, e alla storia e geografia del Paese. Nel secondo capitolo, *La mia Abebà*, il protagonista è il canto, in cui "il popolo eritreo, benché avesse multiformi tradizioni letterarie orali, [...] «ha

⁴⁹ R. Sibhatu, *Auld...*, op. cit. , pagg. 62-64.

versato la sua anima»⁵⁰. Carlo Conti Rossini afferma che nel canto:

figurano tutte o quasi le specie di manifestazioni della musa popolare tigrina: dal saluto al nuovo nato all'encomio dell'estinto che lo *hamen*⁵¹ - quel poeta [...] rompe co' suoi canti e co' suoi lamenti il cuore – fa echeggiare nelle funebri cerimonie in mezzo alle genti d'ogni parte convenute; dallo stornello d'amore, or leggero e capriccioso, [...] all'inno di guerra, dal canto politico, al piccolo poemetto, che in mezzo a molli movenze di danza [...], s'innalza per l'aere fra il batter delle mani in cadenza, lo stridere degli strumenti a corda, [...] alla canzone memore di passate asperime guerre, di cruenta vittorie e di odi secolari.⁵²

Nell'Eritrea tradizionale, dove cioè l'antica tradizione, pur ridotta e trasformata, prevale ancora, la gente si riunisce sotto i

⁵⁰ R. Sibhatu, "La memoria scritta ...", op. cit., pag. 90.

⁵¹ "Un artista che crea un teso in rima e lo recita accompagnato dal *wata* (violino eritreo) o dal *krar* (chitarra eritrea)", R. Sibhatu, "La memoria scritta ...", op. cit., pag. 90, n. 1.

⁵² C. Conti Rossini, *Canti popolari etiopici*, cit. in R. Sibhatu, "La memoria scritta..." op. cit., pagg. 90-91.

secolari sicomori o nel *das* (grandissima tenda quadrangolare utilizzata per varie cerimonie) e, accompagnandosi o meno con strumenti musicali, “comunica, rimpiange, scherza, insinua, critica, protesta, accusa, si difende, condanna e loda in rima cantata”⁵³.

Fra le più importanti manifestazioni poetiche c'è l'*aulò* o *massè*, il canto-poesia improvvisato, recitato e cantato nelle circostanze più diverse con lo scopo preciso di lodare, condannare, accusare, difendersi, ecc., mentre il *melques* è il canto-pianto dedicato ai morti. L'*aulò* e il *melques* non vengono né scritti né ripetuti, ma sono affidati alla memoria degli ascoltatori e si tramandano tramite il racconto; prima di iniziare con il canto, chi vuole recitare un *aulò* deve alzarsi in piedi e dire “*aulò... aulò... aulò...*” sia per chiedere di potersi esprimere in rima che per richiamare l'attenzione del pubblico. In genere la risposta arriva dal più anziano della famiglia o del villaggio che, se è d'accordo, risponde “*habbo...habbo...habbo...*”, altrimenti non dà alcuna risposta. Se si tratta di un *aulò* di denuncia, l'interessato deve, a sua

⁵³ Ivi, pag. 91.

volta, immediatamente comporre una poesia e recitarla, altrimenti è come se avesse perso⁵⁴.

In questa parte, Ribka Sibhatu ci presenta alcuni di questi canti-poesia. Ci sono *aulò* privati, come quello dedicato alla sua nascita, “nell’anno dell’invasione delle cavallette”, in cui spiccano i tre trilli che, in occasione dell’evento, le donne vicine di casa e quelle della famiglia hanno fatto:

*“Ileleleleleleleleleleleleleleleil...!
Ileleleleleleleleleleleleleleil...!
Ileleleleleleleleleleleleleleil...!”*⁵⁵

Sono poi riportati alcuni *aulò* pubblici, come quello pronunciato dopo la proclamazione delle leggi razziali di Mussolini:

*Aulò.. aulò.. aulò!
Voglio dire un aulò potente quanto il tuono!
poiché Mussolini dice tante cose assurde,
voglio dire un aulò potente quanto il tuono! [...]*⁵⁶

⁵⁴ Ivi, pag. 92.

⁵⁵ R. Sibhatu, *Aulò...*, op. cit., pag. 72.

⁵⁶ Ivi, pag. 70.

in cui emerge evidente la fede che viene riposta nella forza della parola, unica arma con cui si ritiene possibile poter combattere il nemico, la cui potenza è paragonabile addirittura ai fenomeni naturali, come appunto, il tuono.

Segue, poi, l'*aulò* che occupa, anche fisicamente, il centro di tutto il volume, "La mia Abebà":

C'era un'asmarina,
a Haz-haz,⁵⁷ sulla collina,
Ahimé... Abebà la bella,
composta e snella;
fiore rimava con Abebà,
come il bistro e l'occhio!

Perché il mondo comprendesse,
mentre scavavano la sua fossa,
avvolta dalla morte misteriosa,
intreccio un'alghel⁵⁸
e lo mando senza hmbascià.

In un'intensa notte,
me la rapirono con le manette!

⁵⁷ Carcere femminile di Asmara.

⁵⁸ Cestino eritreo con un coperchio a forma conica, fatto a mano con le foglie di palma dum, che serve per contenere hmbascià (pane eritreo che si porta per celebrare un evento, in questo caso un lutto).

.....
Ogni giorno è assente,
ma nel buio è onnipresente!

Poiché non vuole separarsi da me,
portatemi l'algehelel della mia Abebà:
forse è lì la risposta,
la chiave delle sue manette,
che ora stringono me.

C'è uno scritto solo "un ricordo ai miei",
sull'algehelel della mia Abebà,
appassito fiore prima di sbocciare,
la mia compagna di prigionie.⁵⁹

Questo *aulò* è dedicato ad una delle compagne di prigionia di Ribka, morta in carcere, condannata a morte, come l'autrice spiega nel racconto "Il caffè di Abebà" pubblicato nella rivista *Caffè*, perché trovata in possesso di un libretto sovversivo, e che vive le settimane precedenti la propria esecuzione trascorrendo lunghe ore, ogni mattina, ad eseguire la cerimonia della preparazione del caffè eritreo e tessendo un *algehelel* in silenzio, simbolico ricordo da lasciare alla famiglia.

⁵⁹ R. Sibhatu, *Aulò...*, op. cit, pagg. 76-78.

Il silenzio che accompagna la prigionia e la morte è il protagonista di questo componimento e, come vedremo nel prossimo capitolo, proprio la riflessione sulla fine della bella Abebà segnerà significativamente la poetica di Ribka Sibhatu, intesa, prima di tutto, come necessità di salvare proprio il ricordo di quelle voci condannate, dalla morte, all'oblio, attraverso la scrittura.

Si tratta, però, come avremo modo di analizzare più approfonditamente, di una scrittura che conserverà sempre la dimensione della voce e dell'oralità, proprio come il *quené* descritto da Sibhatu⁶⁰, composizione poetica in *ge'ez* (millenaria lingua fiorita nella civiltà axumita tra il VI secolo a. C. e il IX secolo d. C. da cui deriverà il tigrino, una sorta di "latino" eritreo ed etiopico, utilizzato attualmente solo per le funzioni religiose). Il *quené*, infatti, che ebbe il suo massimo sviluppo nell' XI secolo d. C., è considerato "una cerniera tra l'oralità e la scrittura"⁶¹. A partire da questo momento la produzione di Ribka Sibhatu si pone proprio come una cerniera, come un ponte tra realtà differenti. Il tema della

⁶⁰ R. Sibhatu, "La memoria scritta del popolo eritreo", op. cit., pag. 91.

⁶¹ H. Weldemariam, "Qene: Poesia religiosa etiopica ed eritrea", in *Afriche*, Genova, Società Missioni Africane, 29 (1996), 1, pag. 27. cit. in R. Sibhatu, "La memoria scritta del popolo eritreo", op. cit., pag. 91.

“pluridentità” che ne consegue emergerà chiaramente in tutti i suoi lavori.

Ho parecchie identità. Nel profondo di me stessa, io sogno ancora in eritreo, ma anche in italiano, e, quando vivevo in Francia, sognavo in francese. Quando stavo in Etiopia ho iniziato anche a sognare in amarico. [...] Io sono, come dice Pirandello, due, tre e nessuna [...] Dunque ho numerose identità che però non sono per forza in conflitto: c'è un'armonia che mi fa comprendere la relatività delle cose.⁶²

La poetica di Sibhatu, pertanto, si traduce nel tentativo di armonizzazione delle diverse identità (“ces identités s’harmonisent sans problème, ou bien elles alternent”⁶³) che si realizza però solamente nella valorizzazione degli incontri tra

⁶² “J’ai plusieurs identités. Au fond de moi-même, je rêve encore en érythréen, mais aussi en italien, et quand je vivais en France, je rêvais en français. Quand j’étais en Éthiopie, je commençais même à rêver en amharuque. [...] Je suis un, comme dit Pirandello, deux, trois et rien [...] J’ai donc plusieurs identités mais qui ne sont pas forcément en conflit : il y a une harmonie qui me fait comprendre la relativité des choses.”, B. Le Gouez, “Dix-huit questions...”, art. cit., pag. 237 (trad. mia).

⁶³ *Ibidem.*

le diverse culture (“Chaque culture a sa beauté et il faut valoriser cette rencontre”⁶⁴).

Nel corso del proprio intervento al convegno “Letteratura e immigrazione”⁶⁵ Sibhatu esordisce con una propria poesia, “Sotto il Sicomoro”, con cui ribadisce il proprio contatto con il mondo di origine e la propria proiezione verso la realtà ospite:

Passati amari anni,
d’esilio e umiliazioni,
baciai prostrata Himbirti
la terra dei miei avi
che mi portarono
per mano al Sicomoro.

Sentii discorsi rimati
ai vivi e ai morti,
leggi e compromessi...

Poi svanirono dietro
il maestoso Sicomoro
recitando indicibili aulò,

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Convegno svoltosi a Perugia il 28 e 29 novembre 1998 all’interno della manifestazione “Umbria Libri ‘97”. L’intervento di Ribka Sibhatu, “La memoria scritta del popolo eritreo” è stato pubblicato, insieme agli altri, all’interno di AA.VV., *Ali e altre storie. Letteratura e immigrazione*, op. cit., pagg. 89-98.

recenti canti-pianti
e del lontano passato.

Era settembre,
tornando sola e triste,
dalle case e chiese
sentii profumi d'incenso
e canti di capodanno.

Da lontano
aspetto il richiamo
del Sicomoro.

Il tema di fondo di questo componimento è senza dubbio quello del ritorno, affrontato da molti degli autori della letteratura della migrazione per i quali

passato il momento del desiderio di comunicare, farsi conoscere, è arrivato poi il momento del dire cosa si prova a ritornare indietro. [...]

Gli scrittori [della letteratura della migrazione] sono indotti a sviluppare due tematiche: a) la descrizione della società di appartenenza, con i suoi usi e costumi; b) la descrizione dell'impatto che il ritorno produce

in loro stessi, nel loro sentire e/o come la comunità d'origine avverte il loro ritorno.

Qualsiasi allontanamento produce sempre modificazioni che hanno necessità di essere ridefinite nel momento del ritorno.⁶⁶

Si tratta, in questo caso, del ritorno dell'autrice nell'Eritrea, ormai indipendente, dopo dodici anni d'esilio, in un paese distrutto dopo trent'anni di guerra. In questo mondo, nonostante tutto, molte cose sono necessariamente cambiate rispetto alla realtà lasciata tanti anni prima, come sono cambiati anche coloro che lì sono rimasti. In questa nuova dimensione il Sicomoro si afferma come elemento di continuità tra il prima e il dopo, tra il mondo degli antenati e quello odierno, ma anche tra le due vite dell'autrice, prima e dopo l'esilio. Dopo aver ascoltato le voci del passato, infatti, Sibhatu è pronta ad affrontare il compito di cui si sente investita.

Alla domanda sull'eventualità di un suo definitivo ritorno in Eritrea, Ribka, infatti, risponde:

Mi sono domandata: che cosa devo fare per questa terra [l'Eritrea] che ha tanto sofferto? Qual è il senso della mia vita qui? Se avessi

⁶⁶ R. Taddeo, *La ferita di Odisseo...*, op. cit., pag. 37.

troncato completamente con la mia terra, sarebbe stato, per me, come morire. Sono in Europa, riascolto tutte le poesie dei miei antenati, i poemi epici e ciò che mio nonno mi diceva quando ero piccola. [...] e mi domando: “Dove sono più utile per la mia terra natale?” [...] Se sono utile qui per valorizzare la mia cultura, per salvare la mia cultura, allora resto qui. [...] Il mio orizzonte adesso si è allargato; voglio stare dove sono più utile per i due paesi [l’Eritrea e l’Italia], per i due continenti, per il legame culturale, cioè umano, quindi universale.⁶⁷

Per questo motivo, la realtà del proprio mondo di origine sarà sempre presente nei lavori di Ribka Sibhatu. “La memoria scritta del popolo eritreo”, infatti, è dedicata alla descrizione della cultura millenaria dell’Eritrea e alla sua trasmissione, alla

⁶⁷ “Je me suis demandé : que dois-je faire pour cette terre qui a tant souffert? Quel est le sens de ma vie ici ? Si j’avais coupé complètement avec ma terre, ce serait la mort pour moi. Je suis en Europe, je réécoute tous les poèmes de mes ancêtres, les chansons de geste et ce que mon grand-père me disait quand j’étais toute petite. [...] et je me demande: “Où suis-je plus utile pour ma terre natale?”[...] Si je suis utile ici pour valoriser ma culture, pour sauver ma culture, alors je reste ici. [...] Mon horizon s’est élargit maintenant; je veux être là où je suis le plus utile pour les deux pays, pour les deux continents, pur le lien culturel, c’est-à-dire humain, donc universel.”, B. Le Gouez, “Dix-huit questions...”, art. cit., pag. 237 (trad. mia).

lingua tigrina e ai vari tipi di composizione poetica. L'autrice ripropone anche le trascrizioni di alcuni *aulò* che assumono la funzione di veri e propri documenti storici del Paese africano, tra i quali di particolare interesse risulta essere quello dedicato proprio agli italiani dopo la battaglia di Adua e composto da un poeta sconosciuto:

[Gli italiani] Quegli occhi da gatti / e dai
denti carbonizzati
nel varcare il Mareb⁶⁸ / da Aba Dagneu /
sono stati falciati⁶⁹

Subito dopo, Sibhatu propone alcune sue poesie. In “Illusione” domina ancora l'eco della nostalgia della propria terra:

Sola, / seduta sulla / panchina romana, / mi
carezza un'aria / calda africana. Vedo la savana
/ il regno della / candida luna; / il ritmico ballo
dei fiumi, / melodiosi canti aromatizzati / dai

⁶⁸ Il Mareb, fiume non lontano da Adua, fu scelto dagli italiani come frontiera fra l'Etiopia e l'Eritrea.

⁶⁹ R. Sibhatu, “La memoria scritta...”, op. cit., pag. 93.

sonori trilli / delle mie madri... / Mi alzo /
sgorgando, / lacrime calde / di solitudine.⁷⁰

“Le ferite”, invece, ripropone il tema della prigionia:

Nella scura / cella di Asmara / innocente, /
condannata, /sognavo canti / di neonati, /
gioiosi trilli che / annunciavano / la sacralità /
della vita e / sinfonie di libertà. / Ogni sera /
con lo sbatter / delle porte, / nel sentir / passi
pesanti / e le manette, / tremava il corpo / e
sgorgavo / lacrime calde. / Tragedie africane /
condanne americane, / notizie cinesi che /
vendono organi / nelle prigioni..., / feriscono
ferite / mai cicatrizzate.⁷¹

In questa poesia, come in un sogno, il ricordo della prigionia, da esperienza personale, sembra quasi assumere, nell’ultima parte, una dimensione continentale, in cui la reclusione non è più solo quella dell’autrice, ma dell’Africa intera, le cui ferite prodotte dal colonialismo e dagli equilibri geopolitici mondiali sembrano impossibili da rimarginare.

⁷⁰ Ivi, pagg. 97-98.

⁷¹ Ivi, pag. 97.

Il tema del distacco dal proprio paese d'origine ritorna in altre poesie, come in “Da lontano”:

Non odo / la sonora eco / degli antenati, / né
il rullo / dei tamburi, / né i gioiosi trilli / delle
mie madri!

Solo l'orfana luna / mi chiama / a farle
compagnia / nella mia terra / d'infanzia.⁷²

In “So' bella nera”, Ribka Sibhatu celebra orgogliosamente la sua “pluridentità” dichiarando, però, di voler essere lei stessa a definirsi, rifiutando le ipocrisie e le superficialità che la fanno individuare solo a partire dal colore della pelle:

Lavoro nero, / gatto nero, / giornata
nera...! / E a me dicono / “di colore”.

“Visto ch'er nero / nun è bello, / pe nun
t'offenne / mejo ditte de colore!”.

“Ma quale offesa! / Ve dico io che / so'
bella nera!

A di' er vero, / nera , nera nun so'; ma
colore cuoio / de cioccolato.

Ero solo abissina, / so' franco-eritrea / de
Roma e me / chiamo Ribka.

⁷² R. Sibhatu, “Da lontano”, in AA. VV., *Quaderno africano I*, op. cit., pag. 82.

Si nun ve basta, / diteme nera, / perché so'
bella così".⁷³

In questa poesia l'autrice attinge ironicamente al dialetto romanesco. Così, oltre a sottolineare quanto sia riuscita ed assorbire della locale realtà ospite, rivolge ai propri interlocutori un evidente atto d'accusa: in questo caso, infatti, il dialetto rappresenta il particolarismo, il radicamento in un'unica realtà ("ero *solo* abissina", in cui l'avverbio esprime evidentemente la dimensione negativa). Come abbiamo avuto modo già di vedere con la poesia "Prigione" di Ndjock Ngana, "vivere una sola vita / in una sola città, / in un solo paese / in un solo universo, / vivere in un solo mondo / è prigione"; con "So' bella nera", che Ribka Sibhatu, nella sua veste di mediatrice culturale, non dimentica mai di recitare durante i suoi incontri con le scolaresche, la prigione diventa la nostra mentalità coloniale, secondo la quale dobbiamo sempre essere noi a definire gli altri e, poiché "nero è brutto", preferiamo "di colore". In questo modo "l'altro" diventa solo una superficie, un involucro, "di colore" (ma quale colore?) perdendo ogni

⁷³ R. Sibhatu, "So' bella nera", in C. S. Ammendola, R. Sibhatu, H. Lanbo, *Scritture migratorie*, Sinnos editrice, Roma, 2008, pag. 30.

connotazione. Sulla questione interviene anche Geneviève Makaping:

Quando non si ha il “potere” [...] perché non si appartiene all’élite che “nomina” e tramanda i preconcetti e i pregiudizi [...] come faccio ad avere la certezza che il mio sguardo sia nel giusto? Certamente i miei ex colonizzatori e quelli nuovi non si sono posti questa domanda, o, comunque, lo hanno fatto in modo da non crucciarsene. [...]

Sono minoranza, in quanto cittadina camerunese in mezzo alla maggioranza italiana. La cosa di per sé non mi sconvolge. [...] Voglio rifiutare di combattere per il diritto ad essere diversa, dal punto di vista *razziale*, *etnico* o *sessuale*, perché ciò potrebbe significare combattere per la permanenza della mia subordinazione, giacché la differenza è quasi sempre legata alla dominazione. [...]

Io non sono una “donna di colore”. Sono una Negra. Non ho ragioni per sentirmi fiera o, al contrario, infelice di essere una donna negra, da qualsiasi punto di vista. Storicamente, biologicamente, politicamente, socialmente *loro* hanno cercato di spiegare chi io sia. [...]

Espressioni come “donna di colore” o “extracomunitaria” mi fanno un certo senso; perché solo ora capisco che tipo di atteggiamento e di pensiero sta dietro a queste etichette. Si tratta della negazione dell’individualità, dell’altrui identità (anche quella visibile, esterna), negazione programmata per scopi ben precisi da coloro che detengono il potere. Certamente la massa che fa uso di termini razzisti dell’apartheid non sempre ne è consapevole, e quindi non va neanche colpevolizzata, ma sicuramente va educata.⁷⁴

Contro tutto ciò Sibhatu lancia il proprio grido di rifiuto chiedendo, anzi, pretendendo di essere chiamata Ribka e, se proprio non si riesce ad andare oltre alle apparenze, di esser definita “nera”, dove il “nero” perde qualunque valenza negativa, diventando solo un colore, un colore tra molti.

Il tema della “pluridentità” domina anche la poesia “Cara Roma”, in cui, però, la questione non riguarda l’autrice in prima persona ma, da questa, viene proiettata verso l’esterno:

⁷⁴ G. Makaping, *op. cit.*, pagg. 36-39.

Cara Roma / per i nuovi cittadini / una lupa
non basta!

Ci sono: indiani / russi, palestinesi /
filippini, africani, / i figli di “Lucy”, / la lupa
che generò / Romolo e Remo.

Cara Roma, / per i nuovi cittadini / una lupa
non basta.⁷⁵

In questi versi, in effetti, Sibhatu si rivolge alla città in cui vive, una Roma dove il riferimento alla leggendaria lupa protagonista del proprio mito fondatore, deve essere intesa come una metonimia per l'Italia e, soprattutto, per il mondo occidentale. In quest'ottica, i versi prendono atto del fatto che sia in corso una rifondazione, la creazione di un “mondo nuovo” che si realizza solo grazie alla partecipazione di uomini e donne provenienti da realtà differenti che, come novelli Romolo e Remo, si propongono quali fondatori di una nuova civiltà.

Si tratta di una nuova civiltà che deve, però, ancora prevalere sulla civiltà attuale, quella che divide il mondo tra un “noi” occidentale, asserragliato all'interno dei propri confini, e gli “altri”, coloro che vengono da fuori, i “nuovi barbari”. In *Il cittadino che non c'è*, infatti, Ribka Sibhatu ci presenta

⁷⁵ Ivi, pag. 29.

un'accurata analisi del mondo dei media italiani e di come questi affrontino il tema dell'immigrazione. Ne emerge un quadro sconcertante, in cui lo strumento della comunicazione sembra essere utilizzato come un'arma per difendere la realtà italiana da quella che è ritenuta essere un'invasione. Il tema dell'immigrazione viene usato come catalizzatore di paure e indicato come causa di tutti i problemi che investono la società contemporanea. Le culture provenienti da un "altrove" sono oggetto di degradazione ("Giovanni Sartori dopo aver criticato il fatto che Taylor considera tutte le culture uguali ironizza. «Quando gli Zulu produrranno un Tolstoj noi lo leggeremo»⁷⁶); si assiste alla spersonalizzazione del migrante che viene catalogato e connotato in base alla provenienza geografica (per esempio: il cattolico, il filippino o quello in regola con il permesso di soggiorno rientrano nella categoria dei "buoni" mentre il musulmano, l'albanese e l'irregolare in quella dei "cattivi"). Come spiega la stessa Sibhatu, la sua ricerca è animata dal tentativo di offrire una visione sulla condizione umana del mondo e su quella parte di popolazione migrante in "cammino per cercare di uscire dal passato":

⁷⁶ R. Sibhatu, *Il cittadino che non c'è...*, op. cit., pag. 57.

anch'io vorrei che le mie parole fossero un piccolo specchio di un mondo in cammino, un mondo che mi auguro, con il mio lavoro, di contribuire a rendere migliore.⁷⁷

Sullo sfondo di questa presa di coscienza della realtà che ci circonda, “Cara Roma”, pertanto, diventa un appello a tutti noi a prendere atto di questo cammino, di questa evoluzione, a divenire parte della pluralità del mondo. In proposito emblematiche appaiono le parole del poeta persiano Omar Kahayyam, vissuto tra il 1048 e il 1123, soprannominato il poeta del “vino e dell’amore”:

Vedi questi ignoranti, dominano il mondo.
Se non sei come loro ti chiamano infedele.
Lasciali perdere, Kahayyam, segui il tuo cammino.⁷⁸

Ribka Sibhatu, dunque, ci invita a partecipare, tutti insieme, a quella Roma che, come spiegherà Gnisci in “Allattati dalla lupa”, saggio introduttivo all’omonima antologia di opere di scrittori migranti, “allatta e accoglie, potremmo dire che

⁷⁷ Ivi, pag. 336.

⁷⁸ Cit. in R. Sibhatu, *Il cittadino che non c'è...*, op. cit., pag. 70.

allupa”, diventa “una casa dei sogni” creando “per la prima volta in Italia, e in Europa, la presenza viva di tutti i mondi del mondo e delle loro voci.”⁷⁹.

Protagonista di molte poesie di Sibhatu è un’ulteriore sua identità: l’identità di madre, caratteristica, ovviamente, solo della “scrittura femminile”. La nascita della figlia Sara (“il Sublime dono”) coincide con la redazione di *Aulò* e, come questo lavoro segna l’inizio di Ribka Sibhatu come scrittrice con quella sua presa di coscienza che abbiamo già avuto modo di illustrare precedentemente, la maternità diventa, per lei, un nuovo inizio come donna.

Nei versi di “Sara”:

Ho un fiore fresco / che sorride spesso. / Mi
guarda... la guardo, / brilla il suo viso /
illuminandomi verso / quell’Universo perso.

Come lo zeffiro dell’oasi, / i suoi dolci
sorrisi / cacciano la malinconia / e spalancano
un orizzonte / largo d’allegria.

Con Sara, ogni mattina / l’ignoto destino
s’illumina.⁸⁰

⁷⁹ A. Gnisci “Allattati dalla lupa”, in Id. (a cura di), *Allattati dalla lupa*, op. cit., pagg. 11-13.

⁸⁰ R. Sibhatu, “Sara”, in AA. VV. *Quaderno africano I*, op. cit., pag. 78.

e in quelli di “Perché no”:

Vola come un’aquila; / balla con le / onde
agitate; / prende la luna, / il sole, le stelle; /
parla con gli insetti, / le piante, gli oggetti.

Sara fa tutto / nel mondo imprigionato.⁸¹

La piccola Sara diventa chiaramente un nuovo modo di vedere il mondo (“Sara fa tutto / nel mondo imprigionato”) e di affrontare la realtà (“Con Sara, ogni mattina / l’ignoto destino s’illumina”), confermando che la nascita della bambina coincide proprio con la ri-nascita dell’autrice. In “Son tornata”, Ribka Sibhatu riafferma l’importanza dell’esperienza della maternità, consapevole del fatto, però, che questo non significhi arroccarsi in una nuova dimensione “madre-figlia” che escluda tutto il resto. Scrive infatti:

Son tornata, / nella terra desolata / a sentire
verità / avvelenata.

Son tornata / dagli infiniti / spazi di Sara, /
per assaporare / la follia umana.

Son tornata / dal divino Universo / della
maternità / per sentirmi colpevole / di aver

⁸¹ R. Sibhatu, “Perché no”, in AA. VV. *Quaderno africano I*, op. cit., pag. 79.

messo al / mondo ingiusto un / essere
innocente.⁸²

Al centro della poesia troviamo nuovamente il tema del ritorno che però, questa volta, è affrontato in maniera diversa e da differenti ed originali angolazioni. Non si tratta, infatti, di un semplice ritorno nella propria terra d'origine, ma, in questo caso, ci troviamo di fronte a molteplici ritorni. C'è ovviamente il ritorno nella "terra desolata", dove per terra si deve intendere sia quella natia, l'Eritrea, in cui l'autrice torna poco tempo dopo la nascita di Sara, sia il pianeta Terra, il "mondo ingiusto". C'è, poi, il ritorno alla realtà, al quotidiano, in cui agli "infiniti spazi di Sara" si contrappone "la follia umana". Infine troviamo il ritorno "dal divino Universo della maternità" e il senso di colpevolezza e di responsabilità per "aver messo al mondo ingiusto un essere innocente".

Si tratta, evidentemente, di un nuovo modo di affrontare il tema del ritorno. Il ritorno diventa sinonimo di un nuovo inizio e la figura di Sara diventa il simbolo di tutta l'opera poetica di Ribka Sibhatu, il dono dell'autrice al mondo, una poesia che racchiude in sé tutta la tradizione secolare della lontana terra d'origine ma che è proiettata verso un futuro "interculturale" in

⁸² R. Sibhatu, "Son tornata", in AA. VV. *Quaderno africano I*, op. cit., pag. 80.

cui le “culture si mescolano sempre di più”⁸³, in un’ottica di parità, senza prevaricazioni, “uno scambio, dunque, ma senza assimilazione”⁸⁴, dando vita ad una realtà nuova, ad un nuovo essere umano a partire proprio da questa grande ricchezza.

2.2.2 *Kossi Komla-Ebri*

Il tema del ritorno è centrale anche in molti lavori di Kossi Komla-Ebri, a partire dal racconto “Quando attraverserò il fiume”, con cui lo scrittore togolese vince, nel 1997, il primo premio per la narrativa nel concorso Eks&Tra.

Protagonista del racconto è il giovane figlio di Fofòè, che studia in Europa e che è tornato nel proprio villaggio per un breve periodo:

Ricordo, un'estate, quando ero un giovane studente in Europa, un mio ritorno a casa in Africa, al villaggio, quel nostro villaggio agganciato alla montagna.⁸⁵

⁸³ B. Le Gouez, “Dix-huit questions...”, art. cit., pag. 241.

⁸⁴ Ivi, pag. 242.

⁸⁵ K. Komla-Ebri, “Quando attraverserò il fiume”, in Id., *All'incrocio dei sentieri. I racconti dell'incontro*, Bologna, EMI, 2003, pag. 107.

Nel villaggio vive Nukuku, una donna molto anziana che molto tempo prima, al culmine di una lite con la figlia Abra che voleva sposare un uomo non gradito alla madre, le aveva predetto che sarebbero morte nello stesso momento:

Fai quello che vuoi figlia mia, ma come è vero che mi chiamo Nukuku, quando attraverserò il fiume... tu attraverserai il fiume con me.⁸⁶

Nukuku ora si sta avviando alla morte e anche la figlia comincia a stare male, ricordandosi finalmente della condanna della madre. Il giovane viene scelto dagli anziani del villaggio per parlare con Nukuku e persuaderla a ritrattare la condanna nei confronti della figlia. Il giovane riesce a convincere l'anziana liberando Abra dalla maledizione della madre, acquistando la stima di tutti:

Papà Wadefe, uscendo a sua volta, mi prese sotto braccio con dolcezza e mi portò di fronte a Togbé, la sua faccia rugosa era luminosa e ridente. Vidi infine mio padre che mi guardava cercando di nascondere la fierezza che

⁸⁶ Ivi, pag. 112.

trapelava dai suoi occhi raggianti. Mi si avvicinò senza dire una parola, i suoi occhi parlavano per lui. Poi prendendomi per mano mi portò alla mia sedia. Sedendomi capii di aver infine guadagnato il mio posto nel consiglio dei saggi del villaggio.⁸⁷

Si tratta, senza dubbio, di un ritorno felice. Come scrive Raffaele Taddeo,

[...] la positività dipende dal fatto che nel villaggio nulla è cambiato rispetto al mondo preesistente e lo stesso allontanamento viene percepito come qualcosa di positivo per la comunità. È un periodo di formazione che la stessa comunità ha predisposto. Il giovane figlio di Fofò è totalmente inserito all'interno della comunità [...].

Il figlio di Fofò sta continuando a perpetrare i valori della comunità di origine. Nulla è cambiato nella comunità, nulla è cambiato in lui.⁸⁸

⁸⁷ Ivi, pag. 117.

⁸⁸ R. Taddeo, *La ferita di Odisseo...*, op. cit., pag. 101.

Un esito differente avrà, invece, il ritorno nella propria terra d'origine della protagonista di “Mal di...”, una ragazza senegalese che, partita per l'Italia, va a vivere in un paese della provincia di Bergamo nella casa del fratello medico, sposato con un'italiana. La convivenza risulta difficile, in quanto la ragazza non riesce ad accettare le nuove abitudini acquisite in Italia dal fratello che, sempre di più, ha accentuato la propria integrazione nella nuova realtà. La ragazza decide pertanto di trovarsi un lavoro e, dopo qualche anno, ritorna in Africa col proposito di aprire una boutique. Non si tratta, però, di un ritorno felice:

Al mio ritorno in Africa, passata la prima settimana d'effervescenza, capii che non potevo più vivere al villaggio, dove non c'era né luce né acqua corrente, abituata com'ero ormai a vivere con certe comodità. Non riuscivo più a intavolare una conversazione decente con le amiche di un tempo che, ormai, si erano sposate [...] I miei vecchi insistevano a volermi scegliere un uomo da sposare, ma io avevo deciso per una vita libera da “single”: [...] Decisi di trasferirmi in città, un po' per sfuggire all'assalto quotidiano dello sciame di parenti, che si allineavano per la questua, un po' anche

perché il caldo, le mosche, le zanzare mi erano diventati insopportabili e sentivo la necessità di vivere in un ambiente climatizzato, ordinato e pulito.⁸⁹

Alla fine la ragazza riesce ad aprire la sua boutique e diventa amica di un'altra giovane, rientrata, dalla Germania e che ha aperto un negozio di parrucchiere di fronte al suo, con cui, ogni tanto, si rituffa nelle abitudini propriamente europee, tra aperitivi, pizze, i film con Marcello Mastroianni e Sophia Loren e le canzoni del Festival di Sanremo.

Si tratta, dunque, di un ritorno particolare perché la protagonista, appena rientrata nel proprio paese, sente il bisogno di riallontanarsi perché non può più riassumere i comportamenti di vita della comunità originaria. Infatti:

La comunità mantiene i suoi ritmi, le sue abitudini, mentre nella protagonista ci sono dei cambiamenti che non permettono un rientro semplice, anzi esso diventa impossibile. [...]

⁸⁹ K. Komla-Ebri, "Mal di...", in Id., *All'incrocio dei sentieri...*, op. cit., pag. 15.

La protagonista di *Mal di...* è mutata e quindi non può reinserirsi nella comunità. Sceglie lei stessa di andar via.⁹⁰

Un ulteriore genere di ritorno è quello affrontato da Komla-Ebri nel romanzo *Neyla*. Qui il protagonista/narratore è un giovane che rientra per le vacanze nel proprio paese d'origine dopo cinque anni di assenza. Sullo sfondo di un'Africa che, durante la sua assenza, è cambiata, si consuma la storia d'amore tra il protagonista e Neyla, la giovane africana che, come scoprirà in seguito, ha attraversato una vita fatta di inganni, di prostituzione e di abbandono. Insieme a lei compirà un avventuroso viaggio all'interno del paese per ritrovare i propri parenti e al ritorno, ammalatosi di malaria, scoprirà che la donna amata è incinta a seguito di una precedente relazione e, dopo un'accesa discussione, cade vittima di una febbre violenta. Al suo risveglio scopre che Neyla è ricoverata in ospedale dove, in seguito ad un aborto spontaneo, morirà per una forte emorragia. Il romanzo si conclude con il commiato del protagonista dalla tomba di Neyla, pronto a ritornare in Europa:

⁹⁰ R. Taddeo, *La ferita di Odisseo...*, op. cit. pag. 102.

Domani partirò di nuovo ad affrontare i miei studi, il freddo, l'indifferenza, la curiosità e soprattutto la solitudine.⁹¹

Scrive, in proposito, Remo Cacciatori:

A una lettura affrettata questo romanzo di Kossi potrebbe sembrare lontano dalla sua produzione: una narrazione appassionata di una storia d'amore, che non si preoccupa di usare un linguaggio apertamente melodrammatico appare anomala, se confrontata con i testi dello stesso autore. [...]

Eppure, ad una lettura appena un po' più attenta, si vede bene che il tema di questo romanzo non è tanto l'amore, quanto ciò che questa storia d'amore vuole mascherare, ovvero i problemi legati al ritorno e vissuti da tutti coloro che hanno dovuto fare i conti col rimettere piede sulla propria terra.⁹²

Si tratta, in questo caso, di un ritorno fallito. Infatti il cambiamento ha interessato sia il protagonista, che non è più la

⁹¹ K. Komla-Ebri, *Neyla*, Edizioni dell'Arco, Milano, 2002, pag. 93.

⁹² R. Cacciatori, postfazione a: K. Komla-Ebri, *Neyla*, op. cit., pagg. 98-102, pag. 98.

stessa persona che cinque anni prima aveva lasciato il proprio paese, sia l’Africa, una terra cambiata che il protagonista riesce difficilmente a riconoscere.

Come spiega lo stesso Komla-Ebri, infatti:

L’Africa è Neyla e Neyla è l’Africa. Ed è quest’amore “coinvolgente”, sfortunato, sofferto, “bello”. Neyla muore, e l’Africa sta morendo, dopo aver cercato di “prostituirsi” con l’Occidente.⁹³

Il rapporto d’amore tra Neyla e il protagonista diviene pertanto un tentativo di ricongiungersi con un’Africa che non esiste più. Di qui l’avventuroso viaggio nell’interno del paese, lontano dalla città che, pur permanendo situazioni arretrate di comportamenti e modi di fare, ha subito una certa modernizzazione, verso quella realtà in cui la vita è ancora legata alla tradizione. In questo viaggio l’uomo è accompagnato da Neyla, l’Africa, che si propone come guida nella ricerca delle origini del protagonista, nelle origini di sé stessa, per appurare, infine, che ormai nulla è più uguale a prima. Proprio per questo Neyla muore:

⁹³ K. Komla-Ebri, “A proposito di Neyla”, postfazione a: Id., *Neyla*, op. cit., pag. 96.

se per l'autore Neyla rappresenta l'Africa, allora la sua morte finale vorrà significare che ormai l'autore non può più riconoscere questo territorio, non può più riconoscerlo come suo, perché per lui è morto. La possibilità di vedere in questa metafora la necessità della deterritorializzazione di ciascun migrante sembra alquanto evidente.⁹⁴

Si tratta dunque di un ritorno impossibile, perché:

[...] Neyla è la rappresentazione di quest'Africa cambiata, che si perde e si mercifica, pur nel suo desiderio di riscatto. L'Africa è quindi mutata, il ritorno [...] è un ritorno inappagante perché le condizioni sono mutate e quelle condizioni mutate rendono il ritorno inospitale, impossibile.

Ma non è solo l'Africa a essere mutata. È cambiato anche il protagonista.⁹⁵

⁹⁴ R. Taddeo, *La ferita di Odisseo...*, op. cit., pag. 105.

⁹⁵ Ivi, pag. 106.

Sul tema del ritorno è intervenuto direttamente Kossi Komla-Ebri, il quale, durante un incontro con alcuni studenti di una scuola superiore, ha spiegato:

Nella mia storia di migrante e di scrittore ho rappresentato il “sogno dell’eterno ritorno”. Sono sfuggito alle ristrettezze e alla situazione politica del mio paese, secondo di dodici fratelli. Sono partito e nella mia mente ho immaginato di fermare il tempo, pensando che, come in una sequenza, al rallentatore, tu possa riattaccare dalla scena precedente. Non era così, invece: uscendo dalla fila, tu hai perso il posto che occupavi, irrimediabilmente, e niente è più lo stesso. Vivi come una doppia identità: ti ritrovi straniero nella tua terra e straniero nella nuova; ti dibatti nell’equilibrio instabile tra un non più e un non ancora. Il tuo destino è come sospeso tra due culture, due modi di fare, tra due mondi, e ci vuole molto cuore e molto cervello per non disperdere la ricchezza di appartenere a due civiltà diverse, di vivere un’identità plurale.⁹⁶

⁹⁶ K. Komla-Ebri, “La tana del porcospino”, in Id., *All’incrocio dei sentieri...*, op. cit. pagg. 158-159.

A questo punto è necessario soffermarsi su un altro tema, quello dell'identità e dell'autobiografia. Quella dell'autore è un'identità plurale che, da una parte, affonda le proprie origini nel mondo delle tradizioni della sua terra e, dall'altra, è proiettata nella realtà del “nuovo mondo”.

La dimensione della tradizione occupa un posto di rilievo all'interno dei lavori di Kossi Komla-Ebri. Possiamo addirittura affermare che in molti suoi scritti essa, da semplice sfondo, ambientazione, realtà in cui si muovono i personaggi, assurga al ruolo di co-protagonista. Veri e propri personaggi devono essere, infatti, considerati i vecchi saggi riuniti in assemblea in “Quando attraverserò il fiume”, le tradizioni dapprima rimpianti e infine mal sopportate dalla protagonista di “Mal di...”. In *Neyla*, poi, il viaggio alla ricerca delle proprie radici, del mondo tradizionale ancora non corrotto dalla modernità importata dall'Occidente, si risolverà, come abbiamo già avuto modo di analizzare, nella presa di coscienza che ormai tutto è cambiato o sta volgendo al cambiamento.

In “All'incrocio dei sentieri” assistiamo a una vera e propria presa di coscienza del cambiamento del mondo delle origini, la consapevolezza della fine delle tradizioni. Il racconto ci mostra l'antefatto di quanto narrato in “Quando attraverserò il fiume”.

La protagonista, Abra, infatti, innamorata del giovane Kuma, sfida la madre Nukuku che, abbandonata in giovane età dal marito, fuggito con un'altra donna, rifiuta di acconsentire alle nozze, arrivando, come abbiamo già visto, a maledirla e costringendo la ragazza alla fuga insieme al proprio innamorato. Al di là della vicenda, la vera protagonista della narrazione è la tradizione, o meglio, la fine della tradizione. Nel racconto, infatti, vengono illustrati dall'autore numerosi aspetti della cultura di origine di Komla-Ebri, dalla dimensione comunitaria della vita, all'importanza della famiglia, dal ruolo degli anziani nella società fino alle lunghe (per noi) formule di saluto che accompagnano gli incontri dei personaggi.

Sullo sfondo, però, si staglia la consapevolezza che, ormai, siamo giunti al crepuscolo di una realtà che si è perpetuata per tanto tempo. Dice infatti uno dei personaggi, scusandosi per le modalità con cui lui ed altri parenti del giovane Kuma sono venuti a chiedere in sposa Abra, contravvenendo a quanto prescritto dalla tradizione, accelerando i tempi dovendo, il giovane, partire il giorno successivo per far ritorno in città :

Tutti, qui presenti, sappiamo che i giorni
nascono e muoiono, ed ogni giorno il sole si
innalza per abbassarsi e la zia luna prende il suo

posto così ogni giorno e così da sempre, dalla notte dei tempi, come le nostre tradizioni. Eppure ogni giorno è diverso dall'altro. Così anche se le nostre tradizioni rimangono, i tempi cambiano. Se una volta ci volevano almeno quattro anni per chiedere una mano, oggi i nostri figli non hanno più il tempo, perché corrono davanti alla vita. [...]

I tempi cambiano, le tradizioni rimangono, i tempi non si adegueranno mai alle tradizioni se le tradizioni non si adegueranno anch'esse ai tempi, altrimenti moriranno.⁹⁷

Il conflitto intergenerazionale tra personaggi adulti e personaggi giovani, altro tema ricorrente all'interno del racconto, segnala la crisi scatenata dal repentino mutamento delle tradizioni, un mutamento indotto da modelli economici imposti, che segnano la fine del mondo rurale a favore della realtà urbana, che si sviluppa sempre di più tenendo, come unico modello, la società occidentale.

È necessario soffermarsi brevemente su un altro tema sviluppato nel racconto: il rapporto tra genere maschile e genere femminile. Il rapporto tra uomini e donne, spesso

⁹⁷ K. Komla-Ebri, "All'incrocio dei sentieri", in Id., *All'incrocio dei sentieri*, op. cit., pag. 93.

conflittuale, contribuisce alla definizione della questione dell'identità. Esso rappresenta, infatti, un varco tra identità diverse, permettendo all'autore di analizzare il mutamento delle tradizioni da un ulteriore punto di vista. In questo racconto, come anche in "Mal di...", l'adozione di una voce narrativa femminile permette all'autore di rinnovare una delle caratteristiche della letteratura della migrazione, quella di dare spazio all'"alterità", in questo caso a quella femminile. Dichiara, infatti, Komla-Ebri:

[la voce narrativa femminile] era anche un gioco di stile, cioè un tentativo di entrare nell'anima femminile e parlare al femminile ed esprimere sensazioni che sono diverse nel linguaggio maschile.[...]

[perché] il maschio non vive totalmente, nel senso che soffoca molte delle sue emozioni perché un uomo non deve piangere, un uomo deve essere duro, un uomo deve essere resistente. Le donne sono più piene e complete perché riescono a vivere tutte le loro emozioni. Non devono sempre soffocare le cose. Allora,

scrivendo, anche un maschio può permettersi di vivere queste emozioni.⁹⁸

L'autore dà spazio alla voce femminile, seppur in maniera indiretta, anche in *Neyla*. Nel brano che segue, l'autore/narratore si rivolge alla protagonista femminile del romanzo che, come abbiamo già sottolineato, rappresenta proprio l'Africa:

Sostenevi che l'uomo e la donna erano fatti diversamente riguardo al sesso e ridevo perché mi sembrava un'evidenza. Dicevi che l'anima della donna era diversa, che la donna non poteva aver desiderio senza pace, senza tenerezza, senza sentire attorno a sé un clima affettivo vero, che solo in certi film, non a caso concepiti da uomini per l'immaginario degli uomini, si vedevano queste donne sempre pronte, vogliose ed affamate. Per te, non era possibile che una donna, a meno di fingere, facesse all'amore dopo aver litigato tutto il giorno senza fare pace. Per te il desiderio della donna nasceva da una sensazione d'armonia, di concordia, dal sentirsi desiderata per amore e

⁹⁸ P. N. Pedroni, *Intervista a Kossi Komla-Ebri*, 26 giugno 1999, <http://www.kossi-komlaebri.net> (ultima consultazione 27/5/2011).

non solo da una voglia fisica e basta. Invece il desiderio dell'uomo è più fisico, anche se nasce su spunti cerebrali. Eri convinta che la vera differenza fra fare all'amore da "puttana" e farlo davvero, stava proprio nel fatto che nel primo caso era un concedersi fisicamente, meccanicamente, quasi sempre una violenza, e nel secondo caso era darsi tutta, inclusa l'anima.⁹⁹

In questo caso, il rapporto tra genere maschile e genere femminile, seppur stereotipato, diventa metafora del rapporto tra l'Africa ed il colonialismo e il narratore assumendo il punto di vista femminile per rivolgere delle accuse precise al mondo maschile, non fa altro che farsi portavoce delle accuse del proprio continente nei confronti di vecchi e nuovi colonizzatori.

Come abbiamo visto, la riscoperta e la valorizzazione delle proprie origini diventa fondamentale per la costruzione dell'identità dell'autore, che acquisisce, in questo modo, consapevolezza del proprio ruolo e della propria funzione. Questo appare evidente nelle ultime pagine di *Neyla* quando,

⁹⁹ K. Komla-Ebri, *Neyla*, op. cit., pagg. 43-44.

rivolgendo il pensiero alla giovane che, non dimentichiamolo, rappresenta l’Africa sedotta, abbandonata e prostituitasi proprio all’Occidente, il protagonista/narratore, evidentemente autobiografico, afferma:

Grazie Neyla, per avermi ricongiunto a me stesso, alla mia gente e alla mia infanzia. Grazie, per aver saputo risvegliare ricordi e sensazioni che nell’arsura della lontananza si erano assopiti. [...] Ho sempre dovuto lasciare qualche cosa o qualcuno per inseguire il mio destino ed ero arrivato al punto di non sapere più chi fossi. Non ero né di qua né di là. Preso in quella morsa *sandwich* di due culture, stavo diventando generazione ibrida, non essendo più né africano totalmente e neanche europeo. Ho vissuto per anni in quella fitta nebbia fra il non più e il non ancora, sulla strada vischiosa ed incerta di un divenire.¹⁰⁰

Con queste parole, l’autore dichiara di aver finalmente trovato la propria strada, superando il pericolo dell’ibridazione che, schiacciandolo tra due culture, lo aveva costretto nel “limbo del non più e del non ancora, in un sandwich di cultura,

¹⁰⁰ Ivi, pagg. 44-45.

alla ricerca di un equilibrio in uno spazio interiore d'instabilità culturale oltre che emotiva.”¹⁰¹. Komla-Ebri scopre quindi di “essere figlio di quel processo di *creolizzazione* che nei nostri giorni vede i migranti esposti in prima fila”¹⁰² e capisce che attraverso la scrittura, può farsi strumento del dialogo tra culture, inteso come superamento dell'etnocentrismo delle “culture superiori” ma anche del particolarismo delle culture di provenienza, riuscendo a realizzare quella che lo scrittore chiama “terza fase”, quella dell'intercultura, in cui si rende conto “che alla base di tutte le culture c'è l'umanità.”¹⁰³.

Komla-Ebri è senza dubbio consapevole delle difficoltà che l'incontro tra culture comporta e, in questo senso, esemplari risultano i brevissimi racconti contenuti in *Imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero* e *Nuovi imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero...e a colori*. Si tratta di due raccolte di aneddoti ed esperienze che, in tono umoristico, amaramente umoristico, presentano scene di vita quotidiana in cui prendono vita i pregiudizi, i luoghi comuni e gli stereotipi che caratterizzano l'immagine dell'”altro”. Esempio risulta essere il racconto “Etnocentrismo” nel quale l'autore riporta un

¹⁰¹ K. Komla-Ebri, “Sotto altri cieli”, in Id., *All'incrocio dei sentieri...*, op. cit. pag. 151.

¹⁰² G. Iaconis, “L'Africa nera oceanica e lontana”, op. cit., pag. 198.

¹⁰³ P. N. Pedroni, art. cit., <http://www.kossi-komlaebri.net>.

breve dialogo con uno degli studenti ai quali, durante un incontro sull'intercultura; aveva chiesto di definire il termine "razzista":

Subito, il più sveglio esclamò:

"Il razzista è il bianco che non ama il nero!"

"Bene!" dissi. "E il nero che non ama il bianco?"

Mi guardarono tutti stupiti ed increduli con l'espressione tipo. "come può un nero permettersi di non amare un bianco?".¹⁰⁴

Emerge, da questi racconti, una realtà occidentale in cui l'"altro", il migrante, è imprigionato nel suo "ruolo" di subalterno; allo stesso modo, però, lo stesso uomo occidentale è, più o meno consapevolmente, imprigionato nel suo senso di superiorità. Il compito che Kossi Komla-Ebri intende assumere, con i suoi scritti e con la sua attività di mediatore interculturale, è quello di liberare le persone dai vincoli che ne frenano il contatto, per la realizzazione del sogno di una nuova generazione:

¹⁰⁴ K. Komla-Ebri, "Etnocentrismo", in Id., *Imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero*, Edizioni dell'Arco-Marna, Milano, 2002, pag. 13.

Io ci spero. Spero soltanto. È un sognare.
[...] Gli uomini devono conoscersi. Devono incontrarsi. Magari da questo incontro nasceranno questi figli di bronzo, cioè questa nuova generazione. [...] Solo la conoscenza può abbattere le barriere fra le persone.¹⁰⁵

Emblematico, in questo senso, risulta essere il racconto “Sognando una favola”, ambientato nel futuro, in cui tre generazioni si incontrano in occasione del ritorno per le vacanze di Davide, figlio di un africano e di un’italiana, che conduce con sé la moglie brasiliana e i due figli. Viene presentato il quadro felice in cui il nonno racconta ai nipoti la sua vita e le proprie esperienze, al cospetto di tre generazioni che racchiudono tre gruppi etnici, e afferma:”Al di là delle nostre differenze, siamo prima di tutto cittadini della Terra.”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ P. N. Pedroni, art. cit., <http://www.kossi-komlaebri.net>.

¹⁰⁶ K. Komla-Ebri, “Sognando una favola”, in AA.VV., *Destini sospesi di volti in cammino*, S. Arcangelo di Romagna, Fara Editore, 1998, cit. in R. Taddeo, *La ferita di Odisseo...*, op. cit., pag. 67.

2.2.3 Ali Mumin Ahad

Abbiamo, fin qui, avuto modo di illustrare alcune tematiche fondamentali rintracciabili all'interno dei lavori di Ribka Sibhatu e Kossi Komla-Ebri. Il tema dell'autobiografia e dell'identità che, come abbiamo verificato, è un'identità molteplice, quello conseguente della ricerca delle origini e delle tradizioni, il tema del viaggio e del ritorno fino a quello, fondamentale, della presa di coscienza del proprio compito, come scrittori, di farsi traghettatori, di trasformarsi in "ponti" tra mondi differenti per poter realizzare il sogno di una nuova civiltà interculturale.

Tematiche simili sono rintracciabili anche nei lavori di Ali Mumin Ahad che le sviluppa, però, in maniera differente. Nella sua veste di storico, infatti, tralascia il particolarismo autobiografico della propria esperienza personale come migrante, ma si fa carico dell'identità di un popolo intero, quello somalo, cercando di metterlo in contatto prima di tutto con sé stesso e con la propria storia e, infine, di permettergli di presentarsi sulla scena mondiale, in una condizione di parità, dopo aver sciolto tutti i vincoli che lo relegavano in una posizione subalterna.

Nel saggio “I «peccati storici» del colonialismo in Somalia”, Ahad si concentra sul processo di colonizzazione della Somalia da parte dell’Italia. Gli Italiani giungono in Somalia alla fine dell’Ottocento, ultimi tra i paesi europei impegnati nella “corsa alla colonizzazione africana.” I primi esploratori e viaggiatori trovano un paese

immenso e poco abitato, ricco di potenziale agricolo e commerciale, sprovvisto di una organizzazione statale e di una amministrazione centrale che diano al paese un carattere di unità politica.¹⁰⁷

Nel 1886 la Compagnia del commerciante Vincenzo Filonardi ottiene dal sultano di Zanzibar, unica autorità ufficiale di quel vasto territorio, di rilevare alcuni porti della costa, tra i quali quello di Mogadiscio. Come spiega Nicola Labanca, l’Italia giunge in Somalia “*via Gran Bretagna*” nell’ambito di un aggiustamento degli equilibri politici che, sulla fine del XIX secolo, si stavano creando nel Vecchio Continente¹⁰⁸; infatti è proprio grazie all’interessamento del

¹⁰⁷ A. M. Ahad, “I «peccati storici» del colonialismo in Somalia”, in *Democrazia e diritto*, XXXIII, (1993), 4, pagg. 217-250, pag. 217.

¹⁰⁸ N. Labanca, *Oltremare...*, op. cit., pagg. 87-89.

governo di Londra e alla sua attività di intermediazione che l'Italia arriva alla colonizzazione della Somalia che, amministrata prima dalla Compagnia Filonardi e poi dalla Società anonima commerciale italiana del Benadir, passerà sotto il controllo dello Stato con la creazione, il 9 ottobre 1905, del commissariato della Somalia italiana settentrionale. Nell'ultimo periodo di gestione da parte delle compagnie private e, soprattutto, in seguito, si verificarono alcune rivolte delle popolazioni locali che, come fa notare Ahad, alcuni apologeti del colonialismo hanno attribuito "all'opera di sradicamento da parte dell'amministrazione di una presunta pratica schiavistica"¹⁰⁹, ma che in realtà era legata alla politica di espropriazione delle terre:

È più o meno in questo periodo che prende avvio l'elaborazione di politiche che giustificavano l'utilizzo della forza lavoro nella colonizzazione. Giustificazioni che per lo più vengono rivestite di fondamenti storici e culturali: da sempre la società somala si divide in due categorie sociali, una nobile ed una inferiore, etnicamente distinte. Tale distinzione è naturalmente falsa, e ciò che viene fatto

¹⁰⁹ A. M. Ahad, "I «peccati storici»...", art. cit., pag. 218.

passare per “storia” sono soltanto miti e leggende. La missione civilizzatrice non retrocede di fronte alla convenienza economica della forza lavoro gratuita.¹¹⁰

La popolazione somala era dedita a due attività principali: la pastorizia e l’agricoltura. Poiché il fine principale dell’occupazione italiana della Somalia era quello della colonizzazione agricola risulta evidente che obiettivo primario era quello di acquisire terre e manodopera necessaria per il lavoro nei campi. Gli italiani, quindi, per raggiungere il loro scopo, cercano la collaborazione di una delle due componenti sociali somale, quella nomade, dedita alla pastorizia, attuando una vera e propria politica razzista nei confronti della componente stanziale, dedita all’agricoltura. In linea con quanto affermato da Fanon che, nei *Dannati della terra*, ha scritto che “per una specie di perversione della logica, esso [il colonialismo] si orienta verso il passato del popolo oppresso, lo storce, lo sfigura, lo annienta”¹¹¹, gli italiani affermano falsamente che l’organizzazione sociale somala è suddivisa in due parti, una libera (quella nomade) ed una schiava (quella

¹¹⁰ Ivi, pag. 219.

¹¹¹ F. Fanon, *op. cit.*, pag. 143

stanziale) e che, quindi, quest'ultima deve lavorare per il colonialismo.¹¹² A questo errato dualismo liberi-schiavi, diffuso dagli studiosi coloniali, si giunge

attingendo dalle fonti costituite dai racconti di poveri anziani preoccupati soprattutto della ricompensa promessagli, ma anche spesso ricorrendo alle informazioni di quanti godevano dello loro grazie.¹¹³

Si inventano, in questo modo, appartenenze tribali, schematizzazioni di gruppi, inesistenti rapporti di subordinazione che snaturano la storia, la cultura e le tradizioni del popolo somalo che:

la assimila facendone elementi originali della propria cultura, pezzi della propria storia, fissa nella propria mente categorie estranee alla sua cultura, come lo è la discriminazione razziale (tribale), accettando l'esistenza di differenze di natura razziale tra le varie componenti della popolazione somala.¹¹⁴

¹¹² Ivi, pag. 225.

¹¹³ Ivi, pag. 224.

¹¹⁴ *Ibidem.*

Dopo aver illustrato la politica coloniale italiana ed il diverso trattamento delle due componenti sociali somale da parte dell'amministrazione, Ahad confuta, nelle pagine successive, tutti gli elementi di questa falsa rappresentazione della società somala, dalla pratica schiavistica al dualismo tra pastori ed agricoltori. Arrivando a descrivere, infine, le conseguenze nefaste che le pratiche coloniali hanno comportato per la Somalia di oggi:

Tra le colpe del colonialismo italiano nei confronti della Somalia [...], forse quella che ha determinato il maggior danno ed ha avuto maggiori ripercussioni nella società somala è anche quella che viene ricordata di meno: è l'aver storicamente favorito la formazione di un sistema di egemonie tribali che ha portato, alla soglia dell'indipendenza del paese, la concentrazione del potere politico nelle mani di alcune determinate tribù, non solo, ma anche l'allontanamento di altre, sin dai primi decenni dell'amministrazione coloniale, da qualsiasi

leva di potere, attraverso un lungo processo
selettivo [...].¹¹⁵

Questo atteggiamento accompagna la diplomazia e la politica italiana nei confronti della Somalia anche nel periodo dell'amministrazione fiduciaria e dopo che il Paese avrà raggiunto l'indipendenza. Le conseguenze di questo atteggiamento, però, lasciano una pesante eredità,

determinando una situazione di catastrofe sia sul piano politico che su quello economico, favorendo l'emergere di quelle egemonie tribali che si erano coltivate prima, mantenendo al potere forme di governo palesemente da clan e dittatoriali.¹¹⁶

Come sottolinea Alberto Sciortino, infatti, la guerra che dilania la Somalia dal 1990, anno della fuga di Siad Barre, erroneamente classificata come una “guerra etnica”, affonda le proprie radici proprio nella frammentazione sociale e nelle

¹¹⁵ F. Fanon, *op. cit.*, pag. 243.

¹¹⁶ Ivi, pag. 245.

suddivisioni tribali che la dominazione coloniale italiana creò e rafforzò¹¹⁷.

Emerge chiaramente, in questo saggio, l'esigenza, da parte di Ahad, di doversi confrontare con l'identità, che in questo caso non è soltanto la sua ma quella dell'intera Somalia. La questione centrale, infatti, è rappresentata dal volgere lo sguardo al passato, per capire la situazione attuale. In quest'ottica Ahad afferma la necessità per il popolo somalo di riappropriarsi della propria storia, di cancellare l'identità creata dal colonialismo e di ricostruire il paese sulla base di questa nuova identità fondata sulla rivisitazione e correzione del passato:

Non c'è da parte nostra l'intento di formulare alcun tipo di accusa (per esempio di essere stati vittime di una dominazione coloniale), ma c'è solo la ferma volontà di ristabilire la verità storica su alcune importanti questioni che riguardano il nostro passato e che condizionano il nostro futuro.¹¹⁸

¹¹⁷ A. Sciortino, *L'Africa in guerra. I conflitti africani e la globalizzazione*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008, pagg. 131-134.

¹¹⁸ A. M. Ahad, "I «peccati storici»...", art. cit. pag. 246.

Ahad, infine, rivolge la propria attenzione all'Italia, svelando, in questo modo, che tutto ciò che era stato scritto finora era rivolto anche a “noi”. Ristabilire la verità storica, infatti,

potrebbe aiutare anche l'Italia del rinnovamento ad evitare di commettere, ancora una volta, a nostro ed a suo danno, gli stessi errori che furono commessi in passato, che ancora oggi aspettano di essere riparati nel modo più giusto possibile [...].¹¹⁹

Si tratta, ovviamente, di una verità storica di cui tutti in Italia ritengono imbarazzante fare la giusta rilettura, perché si tratta di una storia piena di risvolti poco edificanti per noi, cresciuti nel falso mito degli “Italiani, brava gente”, che, con le parole di Gnisci, possiamo definire:

un vergognoso mutismo geriatrico, viscerale, sfinterico [...] conseguenza della stupefacente, eppure invisibile e indicibile, *irresponsabilità culturale e politica* del nostro colonialismo e dell'indifferenza, dell'insipienza

¹¹⁹ Ivi, pag. 248.

e della dissimulazione disonesta e delinquenziale del nostro post-colonialismo.¹²⁰

Nel successivo saggio “Africa dall’esilio”, Ahad ritorna sulla questione postcoloniale e su quello che Volker Kaul ha definito “il problema centrale negli studi postcoloniali”¹²¹: il concetto di identità. Ahad parte dal presupposto che “parlare d’Africa è parlare di noi stessi, della nostra identità e perciò del nostro passato”¹²². In questo senso risulta evidente come l’identità si pone come necessaria interfaccia tra la comprensione della realtà globale del continente africano e l’analisi del passato comune, della storia. La riscoperta delle origini e il senso del passato, la storia, pertanto, si ripropongono come unica strada attraverso la quale “si può sperare nella costruzione di una identità libera dal rivestimento della civilizzazione coloniale.”¹²³. Ahad afferma che:

il colonialismo è stata la negazione di ogni sedimento culturale del colonizzato, di ogni umanità, di ogni pretesa di una propria capacità

¹²⁰ A. Gnisci, *Poetiche dei mondi*, op. cit., pagg. 32-33.

¹²¹ V. Kaul, “Identità postcoloniale”, in *Filosofia e Questioni Pubbliche*, 3, (2005) Milano, Il Saggiatore, pagg. 67-89, pag. 67.

¹²² A. M. Ahad, “Africa dall’esilio”, op. cit., pag. 107.

¹²³ Ivi, pag. 114.

di fare storia da parte degli africani e di tutti i popoli sottomessi.

Il colonialismo europeo con la sua civilizzazione intendeva forgiare una nuova umanità a immagine e somiglianza della potenza coloniale. Fu l'inizio di una lunga notte.¹²⁴

I popoli africani, continua lo storico, nel momento in cui germinarono i movimenti di liberazione, non trovarono altro modo, per uscire dalla condizione di sottomissione, che attingere al discorso dei colonizzatori, costituendo, sulla base della società coloniale, istituzioni e modelli sociali importati dalla civilizzazione europea. Ciò ha comportato la creazione di quegli squilibri e di quelle instabilità che caratterizzano l'Africa contemporanea:

Molti dei problemi attuali degli Stati africani (funzionamento della macchina dello Stato, gestione del potere, accesso e distribuzione delle risorse ecc.) sono una diretta conseguenza di uno scollamento tra valori tradizionali condivisi di una cultura mai assunta alla dignità politica e istituzionale moderna,

¹²⁴ Ivi, pag. 109.

[...] cultura assimilata dalla civilizzazione, e modelli istituzionali da essa derivati e adottati con l'indipendenza. Questa scissione tra il proprio essere (identità culturale africana) e la forma sotto la quale si vorrebbe rappresentare il proprio essere (civilizzati, assimilati alla cultura della potenza colonizzatrice) è la causa di tutte le disfunzioni, ma soprattutto della mancanza di una coscienza della propria storia (sia quella anteriore alla colonizzazione sia quella del periodo coloniale stesso). La non autenticità del proprio stato è la causa che ha provocato il malessere (povertà e fame) e l'irrequietezza, l'instabilità continua del continente.¹²⁵

Ancora una volta viene riaffermato il paradigma “storia, identità, Africa”: nella ricerca storica bisogna individuare gli errori del passato per tentare di correggere l'immagine distorta della cultura e dell'identità africane, unica via per sanare i problemi attuali del continente. Tale paradigma viene applicato, nella seconda parte del saggio, alla situazione somala e alla guerra civile in atto nel Paese. Questa seconda parte è preceduta dall'introduzione del tema autobiografico che rende il senso di come la questione dell'identità non si rivolga ad una

¹²⁵ Ivi, pag. 111.

persona astratta, ad un africano generico, ma investa, in primo luogo l'autore stesso. Ciò appare evidente quando Ahad parla della Somalia, definita “un'immagine nel cuore”:

È conservata nel nostro cuore un'immagine quasi idilliaca di un passato che nemmeno è tanto lontano. Quello che rende così eccezionale quest'immagine è soprattutto il fatto che essa appartiene all'infanzia e alla prima giovinezza della nostra vita e, in più, si riferisce a un paese nella sua “età dell'innocenza”: una Somalia che non ha conosciuto ancora l'esperienza terribile della guerra civile. [...] Tutto questo genera un'immagine assolutamente rurale della mia terra.¹²⁶

All'interno della tematica autobiografica prende corpo la questione dell'esilio che, oltre a rappresentare un punto di partenza fisico, il distacco dalla propria terra d'origine, diviene metafora per l'avvio di una ricerca che è anche una presa di coscienza:

¹²⁶ Ivi, pag. 122.

La coscienza dei problemi nazionali è stata resa possibile soltanto dall'esilio. La lontananza dalle proprie radici rende più intenso il desiderio di capire ciò che vi succede e di contribuire con le proprie capacità alla soluzione dei problemi, di individuare le cause del malessere e partecipare alla ricerca dei rimedi.¹²⁷

L'introduzione del tema autobiografico costituisce solo in apparenza un contrasto con il ruolo dello storico. Durante un ciclo di lezioni intitolato "Raccontare la storia somala in italiano", tenute, tra febbraio e marzo 1999, alla facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "La Sapienza" di Roma, Ahad ha precisato che il lavoro dello storico deve nascere naturalmente dalla memoria individuale che, partendo dal sé, inteso come individuo, arriva al popolo, "congiungendo il sé individuo con il sé collettivo". L'esperienza personale, pertanto, costituisce il necessario punto di partenza del lavoro di Ahad, il cui oggetto, però, non è la narrazione di una storia personale, bensì, come storico, l'esposizione della Storia, intesa come costruzione di un'identità e una cultura comuni.

¹²⁷ Ivi, pagg. 122-123.

Oltre a riprendere le considerazioni già espresse nel lavoro precedente, sulla *mancata rielaborazione dei valori della tradizione* che erano stati ri-elaborati dal potere coloniale, in “Africa dall’esilio” Ahad punta l’indice contro la classe intellettuale somala colpevole, in primo luogo, di non essersi schierata dalla parte dei più deboli “perché ciò che qualifica l’intellettuale è il suo schierarsi dalla parte di coloro che non hanno rappresentanza.”¹²⁸.

Gli intellettuali vengono inoltre accusati di aver sovrapposto il proprio ruolo a quello del politico, entrando a far parte delle classe dirigente,

con la conseguente perdita di una funzione importante per la vita politica e sociale come la funzione critica, propria dell’intellettuale. Gli intellettuali, una volta diventati classe dirigente, misconoscono per gli altri quella stessa funzione da loro precedentemente ricoperta. E da quel momento in poi, anche gli altri non possono che avere aspirazioni politiche. La politica diventa superiore alla cultura.¹²⁹

¹²⁸ Ivi, pag. 126.

¹²⁹ *Ibidem*.

Il saggio presenta, nella parte conclusiva, una vera e propria celebrazione della ricerca storica come poetica:

Scrivere, per noi, è tutt'altro che un'azione puramente individuale, non può essere un mero esercizio per l'immaginazione. Attraverso di noi trova una sua totale espressione il collettivo nazionale ed etnico della cultura tribale nella quale la nostra società è avviluppata. [...] Non scriviamo per nostra personale soddisfazione, ma per una ricerca di senso dell'essere profondo della nostra collettività di appartenenza, per un senso di giustizia nei riguardi di una realtà mistificata, e per una società migliore. Siamo esploratori della coscienza collettiva e di un passato storico di cui non sono rimaste tracce evidenti, ma soltanto vaghi accenni e frammenti di un vissuto arcaico. [...] È per questo motivo che la nostra poetica si identifica con l'attività dello storico, del moralista e del politico, piuttosto che l'attività del puro letterato. [...] La poetica diviene allora quella secondo la quale la letteratura è anzitutto lume e critica al vivere sociale. Non abbiamo da prescrivere regole di vita o norme collettive da imporre. Dobbiamo

studiare il passato e confrontarlo con il presente, cercando di togliere al presente le incrostazioni di un passato arcaico.¹³⁰

A chi sono rivolte queste parole? Ai Somali? Agli Africani? Ritengo che ancora una volta si tratti di un discorso rivolto a tutti noi, un ulteriore passo, attraverso il *postcolonialismo*, verso la *decolonizzazione* di noi stessi:

decolonizzazione [...] dal nostro pensiero filosofico, unico nei mondi e nei modi del pensiero e caratteristico dell'eurocentrismo, che ha stabilito la nostra superiorità su tutti gli altri. E dalla nostra volontà di potenza.¹³¹

Quella di Ahad è una poetica che pone al centro della sua indagine l'uomo e come soggetto/attore lo scrittore e, in questo caso, lo storico:

Ogni uomo è un mondo, ma lo scrittore, così come lo storico, deve, in più, essere capace di riunire in sé miriadi di mondi possibili, con la sua capacità di descrizione e di

¹³⁰ A. M. Ahad, "Africa dall'esilio", op. cit., pagg. 131-132.

¹³¹ A. Gnisci, *La letteratura italiana della migrazione*, op. cit., pag. 97.

rappresentazione della realtà e degli avvenimenti storici, in un unico diario del quale diventi possibile una veloce lettura che possa consentire a tutti di rammentare in ogni istante il proprio passato, di capire i processi storici attraverso i quali si sono formate identità e cultura del loro essere parte dell'umanità, ma soprattutto perché sia messa a disposizione di tutti una chiave di lettura della realtà in cui si trovano a vivere.¹³²

Ahad celebra, quindi, la ricerca storica come necessario contributo all'umanesimo che, come ha scritto Edward Said,

è l'esercizio delle facoltà di ognuno, attraverso il linguaggio, per capire, reinterpretare e cimentarsi con i prodotti della lingua nella storia, in altre lingue e in altre storie. La sua grande rilevanza per me oggi consiste nel fatto che non è un modo per consolidare e affermare quello che "noi" abbiamo sempre saputo e sentito, ma piuttosto un mezzo per interrogare, mettere in discussione e riformulare ciò che ci viene presentato sotto forma di certezze già

¹³² A. M. Ahad, "Africa dall'esilio", op. cit., pag. 107.

mercificate, impacchettate, epurate da ogni elemento controverso e acriticamente codificate.¹³³

La realizzazione di tale poetica passa necessariamente, dunque, per una rilettura delle proprie origini e della cultura in esse nascosta. Ahad ci presenta, quindi, una tematica che avremo modo di approfondire, ovvero l'oralità come veicolo delle tradizioni del proprio paese ed avvia una riflessione sulla necessità di coniugare i valori di questa tradizione con le opportunità offerte dalla parola scritta.

Come abbiamo visto, quindi, secondo Ahad, il compito dello scrittore è quello di dare espressione alla coscienza collettiva, analizzandone la cultura e tentando di individuarne gli aspetti che devono essere corretti. Infatti se “la letteratura è anzitutto lume e critica al vivere sociale”, lo scopo dello scrittore è “l’illuminazione”, contro “l’oscurantismo e le regole dettate per conservare il privilegio di pochi e perpetuare la miseria degli altri.”¹³⁴.

Questo ruolo dello scrittore viene approfondito in un saggio successivo, “Per un’introduzione alla letteratura postcoloniale

¹³³ E. Said, *Umanesimo e critica democratica*, op. cit., pag. 57.

¹³⁴ A. M. Ahad, “Africa dall’esilio”, op. cit., pag. 133.

italiana”, pubblicato nel 2005, in cui, dopo aver analizzato il significato generale di letteratura postcoloniale, analizza il fenomeno in relazione all’Italia. Come ha scritto Valentina Anselmi, si tratta del “primo e più completo contributo all’individuazione di una letteratura italiana postcoloniale”¹³⁵.

Il discorso di Ahad si sviluppa a partire dalla definizione di ciò che si deve intendere per colonialismo:

un fenomeno storico che ha coinvolto, seppure con differenti pesi e posizioni di forza, due soggetti sociali distinti tra loro. [...] Da una parte, potenze coloniali europee in uno stadio di sviluppo economico avanzato, società acefale, arretrate o che si trovano ancora in stadio feudale dall’altra. L’incontro, per quanto dispari fosse il rapporto di forza, segna in diverse maniere le società e le culture diverse.¹³⁶

¹³⁵ V. Anselmi, “La questione postcoloniale italiana nella letteratura della migrazione”, in *Kíma*, n. 17, (2009), <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html> (ultima consultazione 7/9/2011).

¹³⁶ A. M. Ahad, “ Per un’introduzione alla letteratura postcoloniale italiana”, in *Filosofia e Questioni Pubbliche*, 3, (2005), Milano, Il Saggiatore, pagg. 193-209, pag. 193.

Da questo “incontro-scontro” tra culture hanno origine sistemi sociali e organizzazioni di governo che sopravvivono alla decolonizzazione politica e, poiché sia durante che dopo l’esperienza coloniale “vi è stata un’inadeguatezza discorsiva, anche in letteratura, a descrivere la realtà o le realtà dei soggetti che furono, malgrado loro, un tempo coinvolti nell’esperienza coloniale”¹³⁷, sorge la necessità di ascoltare la voce “del soggetto più debole nel rapporto coloniale”. Ciò sarà possibile, secondo Ahad, solo attraverso una decolonizzazione storica e culturale, una “decolonizzazione della mente” secondo l’insegnamento di Ngugi wa Thiong’o, che ci permetta di superare ciò che è stata la letteratura coloniale (“luogo della rappresentazione dell’altro, della sua inferiorità”¹³⁸).

La decolonizzazione, secondo Ahad,

consiste anzitutto in una consapevolezza culturale e d’identità in cui la richiesta e l’accettazione della pari dignità tra persone umane è centrale. Da questa centralità di valori universali discende un diritto d’autorappresentazione che è la più notevole se

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ A. M. Ahad, “ Per un’introduzione alla letteratura postcoloniale italiana”, art. cit., pag. 194.

non l'unica maniera per consentire il passaggio dalla semplice *alterità* definita in epoca coloniale ad una pienezza soggettiva.¹³⁹

Viene, quindi, riproposto il tema dell'identità ed il concetto di autorappresentazione, che divengono le fondamenta su cui si sviluppa il concetto di letteratura postcoloniale. Questa, infatti, è definita "come polifonia di voci che rappresentano e si autorappresentano come soggettività"¹⁴⁰.

Considero il postcolonialismo più che uno stato d'animo e una categoria del pensiero una prospettiva di analisi che interseca settori e comparti di specializzazione della cultura del nostro tempo e delle nostre società. La letteratura costituisce l'arena dove il discorso postcoloniale si sposta dal chiuso elitario dell'antropologia e della storia per poter penetrare con maggiore incisività nella cultura delle società coinvolte nell'esperienza coloniale istituendo nuovi canoni narrativi, rielaborando modelli di scrittura, introducendo argomenti, personaggi e figure inediti nei quali non si riflette più l'immaginario collettivo

¹³⁹ Ivi, pagg. 194-195.

¹⁴⁰ Ivi, pag. 195.

dell'esperienza coloniale, ma il suo rovescio,
una visione del vissuto.¹⁴¹

Nei paesi in cui, attraverso un processo di decolonizzazione, si è sviluppata una letteratura postcoloniale, quest'ultima ha avuto sulle loro letterature e produzioni culturali un effetto "vivo e rinnovante"¹⁴²; in Italia, invece, dove questo processo di decolonizzazione è mancato, ciò ha comportato conseguenze sia in relazione allo sviluppo di una letteratura autenticamente postcoloniale, che a una perfetta conoscenza del nostro passato coloniale. Solo attraverso un discorso postcoloniale inteso come dialogo e "reciproca espressività" su quella che è stata l'esperienza coloniale sarà, infatti, possibile una riflessione sul comune passato.

In merito al ritardo o all'assenza di una letteratura postcoloniale, Ahad individua tre cause. La prima sarebbe la negazione dell'esistenza, ancora oggi, di scrittori, proveniente dalle ex colonie, che utilizzano la lingua italiana:

In Somalia come in Eritrea, due delle ex
colonie italiane, la maggior parte di coloro che

¹⁴¹ Ivi, pagg. 198-199.

¹⁴² A. Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma, 2003, pag. 63.

hanno ricevuto un'istruzione superiore si sono formati nelle scuole italiane, e si esprimono perfettamente in italiano. Tra di loro ci sono scrittori ed intelligenze vive capaci di riflessione sul passato coloniale e sul presente.¹⁴³

Da questa negazione consegue che per molti di questi scrittori diventa impossibile inserirsi nei circuiti editoriali nazionali e quindi, spesso, sono costretti a trasferirsi in altri Paesi:

Scrivere in italiano per pubblicare e non essere italiani residenti in Italia è un esercizio molto difficile, quasi impossibile, mentre, invece, proprio per l'importanza che il contributo di questi autori rappresenta per la letteratura italiana, essi dovrebbero essere incoraggiati a scrivere.¹⁴⁴

Ahad presenta la figura di Nuruddin Farah, vissuto in Italia dal 1976 al 1979, tra molte difficoltà, narrate in *Rifugiati. Voci della diaspora somala*, il quale inserisce nelle sue storie, scritte

¹⁴³ A. M. Ahad, "Per un'introduzione...", art. cit., pag. 200.

¹⁴⁴ Ivi, pag. 206.

in inglese, molti elementi che appartengono all’eredità coloniale italiana o che fanno riferimento continuo all’Italia:

Parlare dell’Italia scrivendo in inglese per essere tradotti in italiano sembra allora la via, almeno per Nuruddin Farah che continua a farlo anche nei suoi romanzi più recenti. Un tragitto davvero tortuoso. Di che parla Nuruddin, al di là delle storie personali dei personaggi, nei suoi romanzi? Naturalmente della Somalia e, poi, dell’Italia, del binomio inscindibile per ogni futuro scrittore somalo nel postcolonialismo.¹⁴⁵

Alla base di tutto, però, si trova la volontà di rimuovere il nostro passato coloniale:

una rimozione mossa dal pensiero che ciò possa creare quella spinta creativa verso un ridimensionamento del proprio passato coloniale, oltre che porre una discontinuità storica con quel passato.¹⁴⁶

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ A. M. Ahad, “ Per un’introduzione...”, art. cit., pagg. 207-208.

Questo rifiuto di affrontare la questione coloniale comporta, per la nostra letteratura, la perdita di “tutta quella creatività artistica e la riflessione che potrebbe provenire da scrittori e letterati delle ex colonie”¹⁴⁷, contributo fondamentale per il suo rinnovamento e sviluppo.

La letteratura post-coloniale italiana è l’argomento anche degli ultimi saggi di Ahad, “Corno d’Africa. L’ex-impero italiano” (2006) e “La letteratura post-coloniale Italiana: una finestra sulla storia” (2007).

Nel primo, Ahad presenta un’antologia di autori provenienti dall’ex Africa orientale italiana, tra i quali lo stesso Ali Mumin Ahad, per i quali:

Parlare del proprio paese significa - ed è questo un motivo d’eccezione che li differenzia da quanti altri, non italiani, scrivono in italiano - , in altri termini, parlare anche dell’Italia, per i legami storici e culturali che si sono stabiliti nel secolo trascorso insieme, e di cui loro, senza dubbio, sono il risultato più apprezzabile.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Ivi, pag. 208.

¹⁴⁸ Ivi, pag. 242.

Nel secondo saggio, Ahad si sofferma nuovamente sul concetto di letteratura postcoloniale inteso come “terreno comune, uno spazio particolare di confronto tra scrittori/scrittrici letterati italiani con scrittori/scrittrici letterati delle ex-colonie italiane.”¹⁴⁹. Dopo aver rimarcato le differenze tra letteratura postcoloniale e letteratura della migrazione, Ahad ritorna all’analisi della situazione della Somalia contemporanea. La letteratura postcoloniale diventa una vera e propria finestra dalla quale affacciarsi sulla storia della ex colonia per capire le ragioni dell’implosione dello stato-nazione somalo e attraverso la quale raccontarle. Con questo saggio, possiamo dire che si realizza il ritorno dell’autore al proprio paese d’origine. Si tratta, però, di un ritorno impossibile, sia dal punto di vista fisico, vista la condizione di esiliato di Ahad, che dal punto di vista metaforico in quanto un ritorno alle vecchie tradizioni non è praticabile. È possibile, invece, l’approdo in una nuova realtà, quella definita dalla letteratura postcoloniale italiana. Nell’individuazione e nella definizione di quest’ultima, infatti, si realizza l’identità, sia dell’autore che della società somala. Una letteratura postcoloniale italiana intesa come dialogo tra culture (del

¹⁴⁹ A. M. Ahad, “La letteratura post-coloniale italiana una finestra sulla storia”, art. cit., <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.

colonizzato e del colonizzatore), ma anche come dialogo tra passato e presente (del colonizzato e del colonizzatore) che contribuisce, quindi, alla definizione dell'identità non solo della Somalia ma anche dell'Italia.

2.3 La lingua

“[..].scrivere ha senso solo quando si ha qualcosa da dire e si sa come esprimerlo; solo il secondo si può in parte imparare.”¹⁵⁰

Una delle caratteristiche della scrittura dei tre autori è, senza dubbio, la lingua in cui essi si esprimono, quella italiana, che deve essere considerata anche come cardine della questione identitaria. Christiana de Caldas Brito, in proposito, afferma:

Uno scrittore migrante lascia tre madri: la *madre biologica* (il mondo degli affetti); la *madre patria* (il mondo delle tradizioni e delle usanze) e la *madre lingua* (il mondo della scrittura mentale). Una lingua non è solo uno

¹⁵⁰ S. Vanvolsem, cit. in R. Taddeo, “Narrativa nascente”, op. cit., pag. 22.

strumento di comunicazione. È soprattutto uno strumento di identità.¹⁵¹

Secondo l'autrice brasiliana, la lingua madre rappresenta il luogo di origine, quello che, migrando, ci si è lasciati alle spalle; la “nuova lingua”, quella del paese d'arrivo, è paragonata ad un nuovo paio di ali con cui, prima di riuscire a volare, lo scrittore migrante deve imparare a familiarizzarsi. In questo modo la sua letteratura potrà confrontarsi pienamente con la realtà dell'Italia riuscendo a cogliere quegli “aspetti che sfuggono a chi ci ha sempre vissuto [...] e che finisce per accettare come inevitabili certe abitudini”¹⁵²:

Accanto alla lingua egemone, se vogliamo della globalizzazione, qual è certamente l'inglese, che sempre più sta diventando una lingua di comunicazione basica [...] si stanno affacciando altri due territori linguistici: quello della lingua madre [...] e quello della cosiddetta lingua neutra, “del cuore”, una lingua scelta liberamente e “affettivamente” per

¹⁵¹ C. de Caldas Brito, “Che cosa vuol dire essere uno scrittore migrante?”, in A. Gnisci, N. Moll (a cura di), *Diaspore europee...*, op. cit., pagg. 135-137, pagg. 135-136.

¹⁵² Ivi, pag. 137.

comunicare la parte più profonda di sé. È la lingua che lo scrittore migrante trova necessariamente nelle varie tappe del proprio pellegrinaggio migratorio e allo stesso tempo decide autonomamente di utilizzare per esprimere il proprio universo interiore. Una lingua, dunque, di imposizione ed elezione a un tempo.¹⁵³

L'adozione della lingua del paese di accoglienza è senza dubbio una scelta sofferta,

ma [...] permette di uscire dall'astrazione, diventa strumento di liberazione, annulla le barriere universalizzando il concetto di cittadinanza poetica.¹⁵⁴

La scelta linguistica dell'italiano, nonostante altre lingue possano permettere l'accesso ad un uditorio molto più vasto, è in relazione soprattutto con l'interlocutore al quale lo scrittore migrante intende rivolgersi. Scrive infatti Gnisci:

¹⁵³ M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso...*, op. cit., pag. 9.

¹⁵⁴ M. Lecomte, "Cittadini della poesia", postfazione a: H. Oliveira, *Se fosse vera la notte*, Roma, Zone Editrice, 2003, pagg. 121-132, pag. 126.

Perché scrivere in italiano? Perché essi [gli scrittori migranti] vogliono, subito e direttamente, *farsi ascoltare* da noi. I loro testi sono sempre sostenuti da una specie di registro tonale invisibile che punta, mira e si rivolge a chi, bene o male, leggendo li ospita. Noi siamo la loro udienza.¹⁵⁵

Scrivono per noi: dove “per” vuol dire “rivolti a noi”, oltre che al mondo, e vuol dire anche, nel vecchio verso latino di *per*, “attraverso” la nostra lingua”.¹⁵⁶

L’italiano diventa così, per la prima volta, una lingua internazionale. Come afferma Alessandro Pannuti, infatti, l’italiano si pone non solo come punto di contatto tra la cultura italiana e le tradizioni di origine di ciascun autore, ma assume il ruolo di “lingua franca” tra stranieri per la prima volta in Italia e nella letteratura pubblicata nel nostro Paese¹⁵⁷.

¹⁵⁵ A. Gnisci, conclusioni a: AA. VV., *Alì e altre storie...*, op. cit., pagg. 99-102, pag. 102.

¹⁵⁶ A. Gnisci, *Creolizzare l’Europa...*, op. cit., pag. 150.

¹⁵⁷ “Ben sappiamo che l’italiano ha già rivestito, e per secoli, tale ruolo di «lingua franca», ossia di lingua di comunicazione tra minoranze di diverse origini ma accomunate dallo statuto giuridico ottomano nonché dalla religione cattolica nella «nazione latina d’Oriente» nel Levante mediterraneo.”, A. Pannuti, “Cenni sulla letterarietà e su alcune questioni linguistiche relative alla letteratura migrante italiana”, in *Kúamá*, n. 12,

La lingua italiana diventa, in questo senso, un “terreno comune” all’interno del quale è possibile instaurare un dialogo tra Europa occidentale e protagonisti della “grande migrazione”. Questo dialogo permette, nel caso dei protagonisti della diaspora afroitaliana, il superamento del dramma storico che la colonizzazione ha rappresentato sia per l’Africa che per l’Europa:

Attraverso la lingua italiana, dove si coltiva l’illusione, a torto o a ragione, che in essa convivono l’Europa della ragione e il Mediterraneo della passione e del cuore [...] passa l’idea che la scrittura potrà forse un giorno, malgrado tutto, riunire ciò che la storia ha separato.¹⁵⁸

Ngugi wa Thiong’o ha rinnegato la scrittura nelle lingue della colonizzazione che, come abbiamo avuto modo di analizzare nel precedente capitolo, sono state utilizzate dalle potenze coloniali come uno strumento di annientamento delle

(2006), <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html> (ultima consultazione 6/6/2011).

¹⁵⁸ T. Lamri, “E della mia presenza; solo il mio silenzio. Una riflessione lunga cinque antologie”, cit. in A. Pannuti, “Cenni sulla letterarietà e su alcune questioni linguistiche...”, art. cit., <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.

culture indigene e di affermazione dell'egemonia bianca. In questo senso, è emblematico il dialogo tra i giovani protagonisti del romanzo *Se ne andranno le nuvole devastatrici*:

“Questa terra appartiene ai neri.”

“S-ì-ì. Ho sentito che lo diceva mio padre.

Diceva che se la gente fosse stata istruita i bianchi non avrebbero rubato la terra. Mi chiedo perché i nostri vecchi non erano istruiti quando sono venuti i bianchi.”

“non c'era nessuno a insegnargli l'inglese.”¹⁵⁹

Se lo scrittore keniota rinnega le lingue europee in nome di una letteratura africana nelle lingue africane, gli autori della letteratura italiana della migrazione, con la loro scelta linguistica, rovesciano la questione: l'italiano, infatti, per la maggior parte di essi, non rappresenta la lingua della *colonizzazione* ma diviene, attraverso la possibilità di permettere loro di dialogare con noi, uno strumento di *decolonizzazione* ovvero di relazione tra popoli e mondi in una visione di parità e di reciprocità.

¹⁵⁹ N. wa Thiong'o, *Se ne andranno le nuvole devastatrici*, trad. it., Milano, Jaca Book, 1975, pag. 56.

Un discorso a parte deve essere fatto, però, a proposito degli autori provenienti dalle colonie dell’Africa Orientale, in cui la lingua italiana fu imposta sulle lingue locali. In questo caso, la scelta di scrivere in italiano permette alla letteratura prodotta da questi scrittori, una “letteratura minore” secondo la definizione di Deleuze e Guattari¹⁶⁰, di rivitalizzare la letteratura dominante, quella italiana, costruendo un discorso soggettivo che, a partire dall’affermazione della propria identità, unisca passato e presente, mondi vicini e lontani, ponendosi in maniera critica nei confronti proprio della cultura dominante, evidenziandone le inadeguatezze e i disvalori, riuscendo, così, a correggere ed integrare il canone letterario italiano¹⁶¹.

L’uso della lingua è strettamente legato anche al tema dell’identità che, come abbiamo avuto modo di verificare, è uno degli elementi che contraddistinguono fin dalle origini la letteratura della migrazione. Come ha scritto Sonia Sabelli, infatti, se da una parte “la scelta della lingua italiana è

¹⁶⁰ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: per una letteratura minore*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1975, pagg. 27-44: “Una letteratura minore non è la letteratura d’una lingua minore ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore”, pag. 27. “In questo saggio gli autori indicano il concetto di letteratura minore per significare la posizione sovversiva all’interno di una letteratura affermata (o grande), la quale costituisce il momento vitalizzante della relazione egemonica tra minore e maggiore.”, S. Ponzanesi, “Il postcolonialismo italiano”, op. cit., pagg. 29-30.

¹⁶¹ S. Ponzanesi, “Il postcolonialismo italiano”, op. cit., pagg. 33-34.

finalizzata ad entrare in contatto con l'esterno, a stabilire una relazione con l'altro/a da sé"¹⁶², dall'altra emerge "un nesso inscindibile che lega la lingua all'identità e porta a vivere l'abbandono della madrelingua quasi come un tradimento"¹⁶³. In questo modo, scrivere in italiano diventa, per lo scrittore migrante, ricerca della riaffermazione dell'identità e, allo stesso tempo, negazione di essa¹⁶⁴.

La lingua italiana, pertanto, si carica di un duplice ruolo: se, infatti, questa permette di porre in relazione gli autori con il pubblico del nostro Paese al quale essi intendono rivolgersi, nello stesso tempo si trasforma in strumento per realizzare la loro identità che, come ha ben precisato Makaping, è un'identità caleidoscopica e frammentata,¹⁶⁵ in perenne equilibrio tra due mondi, due culture, un prima e un dopo.

Dal punto di vista linguistico, nella letteratura italiana della migrazione ci troviamo di fronte a testi che giungono all'italiano attraverso percorsi differenti: testi che nascono in lingua straniera e che sono editi nella traduzione italiana, testi scritti in italiano con la collaborazione di coautori, testi scritti

¹⁶² S. Sabelli, "Lingua e identità", in *Quaderni del '900*, IV, (2004), pagg. 55-65, pag. 56.

¹⁶³ Ivi, pag. 57.

¹⁶⁴ R. Taddeo, *La ferita di Odisseo*, op. cit., pag. 32.

¹⁶⁵ G. Makaping, op. cit., pagg. 79-80.

in italiano a firma del solo autore migrante e, infine, testi bilingui¹⁶⁶. Ahad e Komla-Ebri scrivono direttamente i propri lavori in italiano, attuando, a volte, un lavoro di “auto-traduzione” mentre Sibhatu pubblica *Aulò* in italiano e in tigrino. Essi affrontano chiaramente la questione linguistica e, nei loro scritti, emergono chiaramente le conseguenze che la scelta di scrivere in italiano comporta, sia per quanto riguarda la questione del pubblico al quale intendono rivolgersi, sia dal versante dell’identità personale.

Ribka Sibhatu, dichiara esplicitamente quali sono gli obiettivi che intende raggiungere attraverso i propri scritti, ovvero la valorizzazione delle culture all’interno delle quali l’autrice ha sviluppato le sue “plusieurs identités”: ”Quando sono in Eritrea, parlo per la Francia o per l’Italia, Quando sono qui, parlo per l’Eritrea”¹⁶⁷. La scelta linguistica diventa quindi lo strumento attraverso il quale l’autrice mette in comunicazione due mondi, quello d’origine e quello di accoglienza, costruendo un dialogo, perfettamente rappresentato, anche visivamente, dalla scelta di pubblicare *Aulò* in italiano con il testo *a fronte* in tigrino. La scelta operata

¹⁶⁶ G. De Martino, L. Menna, G. Perozzi, “La Letteratura italiana della migrazione: percorsi di lettura”, op. cit., pag. 137.

¹⁶⁷ B. Le Gouez, “Dix-huit questions...”, art. cit., pag. 237.

da Sibhatu di rendere i testi disponibili sia in italiano, che per gli editori rappresenta la versione originale, che nella propria lingua madre, permette all'autrice di concedere la libertà al lettore di interfacciare le due versioni, lasciando aperto lo spazio di scegliere, di volta in volta, quale sia il testo originale e quale quello tradotto:

L'Italiano nella parte sinistra del libro assume l'autorevole spazio del testo privilegiato mentre i caratteri dall'aspetto ebraico del Tigrino sul lato destro acquisiscono la funzione ausiliaria di decorazione e di "alterizzazione" del lettore occidentale. Un tacito accordo è stabilito dall'inizio tra l'autrice ed il lettore secondo il quale la validità e la fedeltà della traduzione si accorderanno in modo da comunicare un movimento parallelo di significati ed immagini sia dalla parte destra che da quella sinistra del libro.

In maniera abbastanza sorprendente, la confusione di una simile conciliazione linguistica vede un libro per bambini al centro di una trattativa culturale.¹⁶⁸

¹⁶⁸ "The italian language on the left side of the book assumes the authoritative space of the privileged text while the Hebrew-looking characters in Tigrinya on the right side acquire the ancillary function of

La lingua, però, non è solamente un mezzo con cui far colloquiare realtà differenti, ma rappresenta anche la modalità con cui Sibhatu riesce a comunicare con sé stessa. Infatti, la sua identità molteplice è strettamente connessa alle proprie vicende personali e, conseguentemente, alle lingue di volta in volta utilizzate per scrivere:

Ho quasi terminato la raccolta delle mie poesie, all'inizio in tigrino, la mia lingua madre, poi in amarico, ed ho anche delle poesie in francese. Ora che mi sono stabilita in Italia [...] sogno in italiano, quindi scrivo in italiano.¹⁶⁹

decoration and of «othering» the Western reader. A tacit agreement is established from the beginning between author and reader in which the validity and faithfulness of the translation is agreed upon in order to convey a parallel motion of meanings and images both on the right and left side of the book. Wonderfully enough, the intricacy of such a linguistic appeasement makes this children's book the center of cultural negotiations.", S. Ponzanesi, "Living in Translation. Ribka Sibhatu, *Aulò: Canto-Poesia dall'Eritrea*", in Id., *Paradoxes of Postcolonial Culture...*, op. cit., pagg. 167-168 (trad. mia).

¹⁶⁹ "J'ai aussi presque fini la collecte de mes poèmes, d'abord en tigrinya, ma langue maternelle, puis en amharique, et j'ai aussi des poèmes en français. Maintenant que je suis installée en Italie [...] je rêve en italien, donc j'écris en italien.", B. Le Guez, "Dix-huit questions...", art. cit., pag. 240 (trad. mia).

In effetti, la “traduzione” occupa un ruolo fondamentale nella vita di Ribka Sibhatu. In *Aulò*, infatti, è possibile riscontrare molti di quelli che Ponzanesi definisce “acts of translations”¹⁷⁰: dal travestimento da contadina per passare inosservata all’attraversamento clandestino della frontiera per andare a vivere nel territorio del “nemico”, l’Etiopia, che aveva invaso il suo Paese. Queste traduzioni tra diverse identità, attraverso travestimenti, migrazioni e linguaggi, costituiscono l’essenza della vita dell’autrice.

Nella poesia “Madre Lingua”¹⁷¹, la questione del plurilinguismo viene affrontata chiaramente:

Uno, / due, tre, / quattro, cinque.../ Sono io
e le mie lingue.

Le figlie adottive, / ora, son in maggioranza
/ e vogliono cacciare / la Signora di casa

Come fa la tempesta / di sabbia al Sahara,
sballottandomi a destra / e sinistra, modellano
me / e la mia Lingua Madre.

La cittadina / e la straniera / come una volta,
/ con le sue lingue / sogna e canta la libertà /
alle minoranze della Terra.

¹⁷⁰ S. Ponzanesi, *Paradoxes of Postcolonial Culture...*, op. cit. pag. 168

¹⁷¹ R. Sibhatu, “Madre Lingua”, in A. Gnisci, N. Moll (a cura di), *Diaspore europee...*, op. cit., pag. 96.

La poetessa si presenta ancora come un'insieme di identità, il risultato della somma delle lingue acquisite, simbolo delle varie culture con cui è entrata in contatto, e della Lingua Madre, la cultura d'origine. Il pericolo è quello di conformarsi troppo alla nuova realtà, integrandosi completamente all'interno della cultura e della società ospiti e perdendo, di conseguenza, le proprie peculiarità e le proprie tradizioni. Le nuove lingue, descritte come figlie adottive, tentano di prendere il posto della lingua materna, cercando di modellare sia questa che l'autrice. Ribka Sibhatu, ancora una volta divisa tra due mondi differenti (quello della "cittadina" e quello della "straniera") non può far altro che assolvere la propria funzione, quella di mettere in contatto tra loro le varie realtà, cantando la libertà di sognare e di esprimersi, attraverso tutte le lingue della Terra, dando voce anche e soprattutto alle "minoranze".

In una versione successiva della poesia, l'ultima strofa è sostituita dalla seguente:

Sola e minacciata / la Madre Lingua, cerca i
Sicomori / e gli anziani prima che / svaniscano
con i / loro tesori ancestrali.¹⁷²

In questi versi l'autrice indica la strada per affrontare ancora il rapporto tra questione linguistica e possibile perdita dell'identità: rivolgersi proprio alla cultura d'origine, non per cercare in essa un rifugio in cui rinchiudersi, ma per recuperare le sue ricchezze, i suoi "tesori ancestrali", prima che vadano perdute nell'oblio. Lo scopo di questo recupero è quello di trasmettere i valori della cultura di origine all'interno delle realtà con cui l'autrice entra in contatto, proprio come una madre lascerebbe in eredità i propri beni alle figlie, anche se queste sono delle figlie adottive. In questo modo Sibhatu ribadisce una volta di più il suo ruolo di mediatrice culturale che, a partire dalla valorizzazione della propria cultura, tenta di comprendere ed armonizzare gli incontri tra realtà differenti, cercando di coniugare il mondo della propria tradizione secolare con quello della terra di accoglienza¹⁷³.

Per Kossi Komla Ebri la lingua italiana è:

¹⁷² R. Sibhatu, "Madre lingua", in C. S. Ammendola, R. Sibhatu, H. Lanbo, *Scritture migranti*, op. cit., pag. 28.

¹⁷³ A. M. Ahad, "Corno d'Africa...", op. cit., pag. 293.

la lingua dell'amore, quella con cui comunico con i miei affetti, con la mia dolce metà, con i miei figli. [...] La lingua italiana di fatto non contiene la mia infanzia né la mia adolescenza ma ospita la mia matura età e la mia nostalgia: scrivere in italiano assume un valore taumaturgico, perché mi permette di guarire dalla nostalgia.¹⁷⁴

Sulla scelta di scrivere “in una lingua non sua”, Kossi Komla-Ebri ha dichiarato che:

Vivendo in Italia, parlando in italiano tutto il giorno, studiando questa lingua, si arriva per pensare, sognare in italiano e scrivere in italiano viene da sé. Inoltre se è vero che uno scrive per sé, non lo fa di certo per lasciarlo chiuso in un cassetto perciò vi è anche il piacere di farsi leggere. Vi è, credo, nello scrittore una certa valenza di esibizionismo. La scelta della lingua nasce da una volontà comunicativa, dal bisogno di affermare e gridare la mia esistenza e i valori della mia cultura agli italiani. Come farmi sentire e

¹⁷⁴ K. Komla-Ebri, “La lingua strappata”, in *El-Ghibli*, n. 31, (2011), <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>. (ultima consultazione 6/6/2011).

comprendere dai miei interlocutori se non attraverso la loro lingua? Quindi una decisione dettata dalla necessità di comunicare con i nativi [...]¹⁷⁵

Da queste parole emergono chiaramente due aspetti legati alla scelta della lingua in cui esprimersi, aspetti che già abbiamo avuto modo di analizzare a proposito di Ribka Sibhatu: la decisione di scrivere in italiano è strettamente legata sia ai lettori al quale l'autore intende rivolgersi, sia alla questione dell'identità personale dell'autore stesso.

In merito a questo secondo aspetto, infatti, dalle parole di Komla Ebri affiora un nesso tra inconscio e lingua (“parlando in italiano [...], studiando in questa lingua, si arriva per pensare, *sognare* in italiano e *scrivere* in italiano viene da sé”). Un concetto simile a quello espresso da Sibhatu (“Ho numerose identità...[...] sogno in eritreo, ma anche in italiano, e quando vivevo in Francia, sognavo in francese. Quando stavo in Etiopia, ho cominciato anche a sognare in amarico. [...] La

¹⁷⁵ V. A. Mmaka “Nella mia Africa il mio cuore è Italiano”, intervista a K. Komla-Ebri, <http://www.kossi-komlaebri.net> (ultima consultazione 27/5/2011).

parte eritrea è sempre la più grande, anche se, attualmente, *sogno* in italiano e *scrivo* in italiano.”¹⁷⁶).

Risulta evidente come la scelta della lingua nella quale esprimersi sia profondamente legata alla dimensione onirica, quella più direttamente in contatto con le profondità dell’anima. Secondo la poetessa brasiliana Vera Lúcia de Oliveira, infatti

Il bilinguismo o il polilinguismo amplia le capacità espressive, ma complica a livello profondo il dialogo interiore e il rapporto emotivo, affettivo, con le culture e le figure fondamentali della vita di un individuo. Le rimozioni che determinano alcune strane e significative zone d’ombra della psicologia dei bilingui sono indicative di rapporti irrisolti con l’una o con l’altra realtà culturale e linguistica.
[...]

Così io posso affermare, al contrario di quanto espresso da un altro bilingue, Lawrence d’Arabia, che chi possiede due o più lingue

¹⁷⁶ “J’ai plusieurs identités [...] je rêve encore en érythréen, mais aussi en italien, et quand je vivais en France, je rêvais en français. Quand j’étais en Éthiopie, je commençais même à rêver en amharique. [...] La partie érythréenne est toujours plus grande, même si je rêve en italien et j’écris mes poèmes en italien, actuellement.”, in B. Le Gouez, “Dix-huit questions à Ribka Sibathu”, art. cit., pagg. 236-237,(trad. mia).

anziché perdere la sua anima, la amplia e la abita anche negli anfratti che la lingua materna talvolta camuffa e sbarra. Perché anche i sentimenti hanno un loro codice, un loro idioma e un loro suono e solo in quello e da quello possono scaturire.¹⁷⁷

La lingua italiana diventa così la “lingua dell’inconscio”, il mezzo attraverso il quale lo scrittore entra in contatto con la sua identità che, attraverso l’esperienza migrante, si stratifica assumendo la caratteristica della molteplicità. A partire da questa sensazione di “estraniamento”, frantumazione di sé, del tempo, dello spazio e degli affetti, lo scrittore migrante, secondo Komla Ebri, accede ad un altro palcoscenico: attraverso un’altra lingua, che è collegata ad altri ritmi, profumi e sapori, l’autore riesce a farsi promotore di una nuova cultura, una nuova civiltà, quella del dialogo¹⁷⁸. Appare evidente, quindi, che la scelta linguistica è strettamente correlata alla questione del destinatario delle proprie opere e che l’uso della lingua italiana è dettato da una necessità contingente di entrare in comunicazione con la realtà ospite:

¹⁷⁷ V. L. de Oliveira, “La guarigione o la lingua del viaggio verticale”, in *Kúma*, n. 8, (2004), <http://www.disp.jet.uniroma1.it/kuma/kuma.html> (ultima consultazione 7/9/2011).

¹⁷⁸ V. A. Mmaka, *art. cit.*, <http://www.kossi-komlaebri.net>.

La scrittura della migrazione è una letteratura impegnata nel “tempo”. Scrivere allora significa ricostruire se-stessi per inserirsi nei parametri del “qui ed ora” come in un atto di auto-legittimazione [...]. Lo scrittore immigrato cerca di agguantare e stabilizzare un io nella sua identità sparsa, composta da un “qui” italiano e di un “altrove” africano - sud americano, albanese, ecc...

L’uso che egli fa della nuova lingua intrecciata ad espressioni e forme di pensieri venute “d’altrove” gli permette di creare un altro spazio d’incontro, uno spazio linguistico “nuovo” con un linguaggio ibrido che apre la via ad altre nuove sensazioni ed altre percezioni e conoscenze: la soglia di una “civiltà” meticcica del dialogo.¹⁷⁹

La scelta della lingua italiana permette, quindi, a Komla Ebri di esaudire quel bisogno di comunicare e di farsi conoscere che trasforma la letteratura in uno spazio virtuale aperto all’incontro, alla conoscenza e all’educazione alla differenza. Si realizza così un dialogo tra diversi mondi e

¹⁷⁹ K. Komla Ebri, “Sotto altri cieli”, in Id., *All’incrocio dei sentieri...*, op. cit. pag. 151.

diversi modi di vivere che permette allo scrittore e al lettore di “decentrarsi” e di mettersi in comunicazione tra di loro “sullo stesso piano”, svincolandosi così dal concetto delle “culture superiori”, proprio dell’etnocentrismo.

Anche per Ali Mumin Ahad la questione linguistica riveste un ruolo fondamentale. Lo storico ed economista somalo, però, a differenza di quanto abbiamo potuto osservare finora per Sibhatu e per Komla-Ebri, non affronta l’argomento in prima persona. Egli, infatti, anziché dichiarare apertamente le ragioni che lo hanno portato a scrivere in italiano preferisce approfondire il tema all’interno di un’analisi della letteratura italiana della migrazione e, in particolare, degli autori della letteratura postcoloniale italiana, tra le cui fila possiamo annoverare senza dubbio lo stesso Ahad.

Alla base della scelta di esprimersi in italiano, Ahad pone il concetto di “dialogo interculturale” in cui l’intercultura rappresenta “l’opportunità [...] di conoscersi e di riconoscersi diritti civili attraverso il dialogo continuo, attraverso gli strumenti culturali e con le voci della cultura.”¹⁸⁰. La letteratura

¹⁸⁰ A. M. Ahad, “Intercultura, economia e globalizzazione, una riflessione”, in *Kúma*, n. 8, (2004), <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>, (ultima consultazione 7/9/2011).

diventa, quindi, lo strumento utilizzato dai singoli individui per dare vita a questo dialogo:

Vi sono i poeti che dalla loro esperienza dell'esilio o dalla scelta di vita in Italia riescono a dare espressione ad una dimensione culturale nuova della stessa letteratura italiana, quella dell'immigrato letterato che scrive le sue prose od i versi nella lingua di Dante per fare conoscere agli italiani la loro immagine riflessa nella vita e nell'esperienza degli altri che sono, o lo saranno in un domani non molto lontano, loro concittadini a pieno titolo portando una nuova ventata di ideali e di creatività artistica dentro la cultura italiana. [...]

Ciò che dicono è importante, ma è altrettanto importante il fatto che lo dicano in italiano, non in albanese, non in amarico, non in arabo, non in *somalo*, non in una lingua sconosciuta agli italiani. Lo dicono nella lingua di Dante. La loro, la *nostra*, quindi, è una ricerca di dialogo nel rapporto, sì certamente dialogico, tra italiani e cittadini del mondo, attraverso l'intercultura.¹⁸¹

¹⁸¹ *Ibidem* (corsivi miei).

Dal brano precedente si evidenziano due elementi importanti: il primo riguarda il fatto che la lingua italiana, secondo la prospettiva di Ahad, diventa un terreno comune che permette l'incontro tra civiltà e culture differenti all'insegna di un reciproco arricchimento; il secondo elemento, invece, consiste nel fatto che il discorso che fa Ahad a proposito della letteratura della migrazione riguarda anche e soprattutto la sua produzione letteraria (“...è importante [...] che lo dicano in italiano [...] non in *somalo* [...] la *nostra* [...] è una ricerca di dialogo...).

Lo scrittore somalo, come abbiamo avuto modo già di sottolineare, si sofferma in particolare sulla realtà della letteratura postcoloniale italiana. Il post-coloniale, secondo Ahad, in letteratura è strettamente legato alla lingua in quanto:

la lingua dell'ex-metropoli coloniale, rispecchiando l'importanza dei legami con le ex-colonie (e la debolezza di queste ultime) è divenuta per molti paesi, soprattutto africani, l'unico mezzo di espressione della propria cultura.¹⁸²

¹⁸² A. M. Ahad, “La Letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia”, art. cit., <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.

Ciò appare evidente per lingue come l'inglese, lo spagnolo o il portoghese che diventano lingue di realtà politiche post-coloniali; diverso, invece, è il caso dell'italiano che, sia a causa del numero delle ex colonie che per le esperienze di queste, ha un uso limitato: delle colonie italiane, solo la Somalia e l'Eritrea adottano l'italiano come veicolo culturale e, tuttavia, neanche in questi Paesi vi sarà un uso della lingua italiana paragonabile a quello dell'inglese, del portoghese, dello spagnolo e del francese nelle rispettive ex colonie.¹⁸³ Nonostante ciò, alcuni scrittori originari delle nostre ex colonie decidono di utilizzare l'italiano come lingua letteraria. Si tratta di un italiano che Ahad definisce “di ritorno”, in quanto assimilato ed adattato alla cultura ed ai costumi delle popolazioni ex coloniali, ma anche “re-inventato” nella forma¹⁸⁴ e che, affermandosi sempre di più come lingua “scelta”, dà vita alla letteratura postcoloniale italiana.

Ahad si sofferma inoltre sulla questione delle difficoltà legate all'uso dell'italiano da parte degli autori di questa letteratura. Non si tratta, però, di difficoltà dovute alla

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ A. M. Ahad, “Per un'introduzione alla letteratura postcoloniale italiana”, art. cit., pag. 208.

padronanza della lingua, in quanto, come abbiamo già sottolineato, l'italiano è la

lingua veicolare della loro istruzione nei paesi di provenienza. L'italiano che essi parlano, e con il quale si esprimono non è infatti una lingua appresa nella diaspora italiana, ma un qualcosa che la precede: è la lingua della loro formazione culturale, dalle scuole elementari alle facoltà universitarie; la lingua degli scrittori provenienti dall'ex-impero coloniale italiano, l'ex Africa orientale italiana, un fatto o, meglio, una conseguenza storica [...].¹⁸⁵

La vera difficoltà cui gli autori postcoloniali italiani vanno incontro è rappresentata, come è stato già illustrato in precedenza, dalle condizioni di accesso al mercato editoriale italiano:

Rarissimi, nonostante ve ne siano di potenziali, gli scrittori somali che scrivono le loro opere in lingua italiana. E questo, secondo me, dipende dalla difficoltà di accesso alle case

¹⁸⁵ A. M. Ahad, "Corno d'Africa...", op. cit., pag. 241.

editrici italiane che solitamente preferiscono tradurre un'opera dall'inglese o dal francese.¹⁸⁶

Nonostante ciò, Ali Mumin Ahad, insieme agli altri protagonisti della letteratura postcoloniale italiana, decide di scrivere in italiano, rendendosi, in questo modo, protagonista di quel discorso letterario dialogico tra scrittori e lettori italiani da una parte e scrittori eritrei, libici e somali che scrivono in italiano, dall'altra. Ahad sviluppa quindi una riflessione sull'uso della lingua considerata non solo un mezzo, uno strumento funzionale al contatto con un pubblico, quello italiano, con il quale si intende sviluppare un dialogo, ma anche un modo con cui entrare in contatto con sé stessi, proprio come abbiamo avuto modo di analizzare nelle opere di Ribka Sibhatu e di Kossi Komla-Ebri.

In questo senso, i testi letterari prodotti dai nativi delle colonie, che riflettono sul loro passato, che narrano storie, che recuperano e rivivono la loro identità “in maniera artistica”, permettono a questi autori di recuperare quella parte della loro identità che la storia coloniale aveva sepolto, “valorizzando le

¹⁸⁶ A. M. Ahad, “Dall’oralità alla scrittura...”, op. cit., pag. 120.

voci oppresse, marginalizzate e rimosse dalla storia ufficiale”¹⁸⁷:

Scrivere in italiano significa [...] qualcosa che va al di là del livello strumentale. Vi è in questa scelta una parte di identità storica e culturale. L’uso della lingua italiana [...] è un esercizio terapeutico in quanto continuamente si ricollega al passato coloniale, alle culture dei paesi dell’ex impero italiano rimettendo a posto, nella lingua e nella memoria, ciò che è stato rimosso.¹⁸⁸

In questo modo Ahad sottolinea che la lingua italiana diviene, nelle mani, ma soprattutto nelle penne, degli autori postcoloniali italiani, lo strumento attraverso il quale recuperare la propria identità ed affermare che “i decolonizzatori siamo noi.”¹⁸⁹

A proposito della lingua, Raffaele Taddeo pone alcune questioni:

¹⁸⁷ S. Ponzanesi, “Il postcolonialismo italiano...”, art. cit., pag. 28.

¹⁸⁸ A. M. Ahad, “Per un’introduzione alla letteratura postcoloniale...”, art. cit., pagg. 199-200.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

Gli autori della letteratura della migrazione posseggono un bagaglio linguistico tale da poter produrre opere significative sul piano letterario? La produzione letteraria degli stranieri sta modificando la lingua letteraria italiana, oppure è prevalente un adeguamento ai canoni linguistici consolidati nella tradizione letteraria italiana?

Gli editing apportati ai testi degli autori stranieri stanno rispettando la loro caratteristica linguistica (ritmo, musicalità, neologismi, ibridismi, ecc.) oppure è prevalente un soffocamento della creatività artistica degli scrittori stranieri?

Quali sono gli elementi di innovazione che stanno avvenendo sul piano della lingua?¹⁹⁰

Dall'analisi condotta fino a questo punto a proposito della lingua utilizzata da Ribka Sibhatu, Kossi Komla-Ebri ed Ali Mumin Ahad, ritengo sia stato ampiamente mostrato che, per loro, scrivere in italiano è stata una libera scelta, in quanto quella italiana è una lingua che non è stata imposta dalle circostanze in maniera paragonabile, ad esempio, all'inglese o al francese. Questa libera scelta, secondo Mia Lecomte,

¹⁹⁰ R. Taddeo, *La ferita di Odisseo...*, op. cit., pag. 23.

influisce profondamente dal punto di vista dell'arricchimento linguistico, perché

è questa differenza a rendere tanto importante, nella sua unicità, il caso della letteratura della migrazione in italiano, una lingua senza un passato coloniale tale da ricondurla al filone delle letterature post-coloniali [...] scelta al di là di qualsiasi imposizione implicita o esplicita, che viene conquistata e fatta propria con più difficoltà, più lentamente e laboriosamente, e proprio per questo rinnovata più radicalmente. Sono modificazioni quasi impercettibili [...] che vanno di pari passo con la padronanza spregiudicata della lingua parlata, ma che agiscono in maniera sotterranea, corrodendo visceralmente le fondamenta di una costruzione solo apparentemente integra, in un equilibrio di forze illusoriamente autonomo e definitivo.¹⁹¹

Come abbiamo già visto, Ahad definisce la lingua italiana utilizzata dagli autori e dalle autrici dell'ex impero italiano un "italiano di ritorno", cioè un italiano "assimilato, adottato alla

¹⁹¹ M. Lecomte, (a cura di), *Ai confini del verso...*, op. cit., pag. 10.

cultura ed ai costumi delle ex colonie, re-inventato nella forma.”¹⁹². Gli scrittori postcoloniali dell’Africa orientale italiana, infatti, attingono al proprio vissuto coloniale esprimendosi in

un italiano corrente, ma ricco di sfumature e concetti culturali della realtà africana, di termini e vocaboli che appartengono alla madrelingua che sono destinati prima o poi ad aggiungersi al dizionario italiano così come numerosi vocaboli di derivazione inglese o francese [...]¹⁹³

Apparentemente in contrasto con questa affermazione risulta essere l’italiano utilizzato da Ahad nel saggio “I «peccati storici» del colonialismo in Somalia”. Si tratta infatti di un italiano scientificamente rigoroso, privo di qualunque sfumatura derivante dalla cultura somala. Questa scelta linguistica è senza dubbio collegata allo scopo che lo storico si era prefissato con il proprio lavoro: confutare la visione italiana della società somala e la cultura razziale introdotta dal

¹⁹² A. M. Ahad, “Per un’introduzione alla letteratura postcoloniale italiana”, art. cit., pag. 208.

¹⁹³ Ivi, pag. 209.

colonialismo fascista, origine degli squilibri sociali del Paese, indirizzandosi direttamente al pubblico italiano, al quale il lavoro è rivolto.

Ahad utilizza la lingua italiana per dimostrare come gli italiani, più o meno consapevolmente, abbiano snaturato la storia, la cultura e le tradizioni della Somalia, creando una contrapposizione tra le due componenti della popolazione, quella nomade, dedita alla pastorizia, e quella stanziale, dedita all'agricoltura. Come abbiamo già avuto modo di illustrare, da questo sistema deriverà una divisione della società somala in due parti etniche, una schiava, quella dedita all'agricoltura, ed una libera, in posizione dominante, quella dedita alla pastorizia.

Nel suo lavoro di demolizione dell'impianto coloniale italiano, Ahad ha bisogno di utilizzare un italiano standard, regolare e neutro. Solo così, ad esempio, può mettere in discussione l'introduzione nella lingua italiana, alla fine del XIX secolo, del termine "schiavo" o "liberto" per definire "ambiguamente" gli agricoltori, oppure l'interpretazione della parola somala "addon" (schiavo) erroneamente considerata come termine per indicare una parte della popolazione della Somalia¹⁹⁴.

¹⁹⁴ A. M. Ahad., "I «peccati storici»...", art. cit. pagg. 231-233.

Possiamo dire, in questo caso, che la lingua italiana è strumentale rispetto a quanto l'autore intende esprimere: una lingua rigorosamente e necessariamente "normalizzata" diventa funzionale ad una critica rigorosa della storia del periodo coloniale italiano.

Ahad, comunque, introduce anche termini derivati dalla lingua d'origine, la lingua somala o *somali*, come *sumen* (agnello sacrificale), il già citato *addon*, *gogle* (bande armate), *dubat* e *zaptiè* (corpi speciali coloniali).

Nel saggio "Dall'oralità alla scrittura", l'autore, all'interno di una panoramica sulla letteratura orale somala, introduce tutta la terminologia relativa ai generi letterari: dai vari generi poetici, come *gabay*, *geeraar*, *jiifto* (generi poetici maschili), *buraanbur* (femminile) o *hees* (maschile e femminile), al *qasiiddo* (poesia mistica dei Sufi) fino alla danza, come la *saar*, la *xayaat* oppure la *kabeebey* (propria del folklore delle società agricole) e la *dhaanto* (delle società pastorali)¹⁹⁵.

Anche l'utilizzo del lessico somalo assolve ad una funzione strumentale: Ahad, infatti, afferma la propria identità e quella del proprio popolo mostrandoci la ricchezza e la varietà della propria cultura d'origine. In questo modo, afferma ancora una

¹⁹⁵ A. M. Ahad, "Dall'oralità alla scrittura...", op. cit., pagg. 112-114.

volta, contro la già citata negazione hegeliana di ogni possibilità di storia, tipica del colonialismo, l'esistenza di una tradizione, di saperi e di tecniche che si sono tramandate di generazione in generazione, attraverso l'oralità, arricchendosi e rafforzandosi.

Un uso innovativo della lingua da parte di Ahad è però rintracciabile in un racconto, "Vecchi coloni al Savoia"¹⁹⁶, tratto da un'opera non ancora pubblicata, *Memorie del Fiume ed altri Racconti del Benadir*, in cui è narrata, in forma di romanzo, la storia della Somalia.

In questo brano Ahad illustra la situazione del Paese agli inizi degli anni Sessanta. Il protagonista è un vecchio concessionario italiano, Giovanni, attraverso la cui esperienza è possibile rivivere la storia del Paese ("la storia di un'epoca, di generazioni successive, la storia della formazione di uno stato laddove non ve n'è mai stato uno prima"), a partire dalle guerre coloniali del fascismo fino al passaggio dall'amministrazione fiduciaria britannica alla completa indipendenza.

In questo caso il linguaggio, attingendo soprattutto ai modi dell'oralità, influisce grandemente sulla forma della narrazione. Il racconto, infatti, si sviluppa attraverso un continuo cambio di

¹⁹⁶ A. M. Ahad, "Vecchi coloni al Savoia", in Id., "Corno d'Africa...", op. cit., pagg. 280-290.

prospettive e la voce narrante, assumendo di volta in volta il punto di vista di ognuno degli attori coinvolti nella vicenda (quello di Giovanni, quello degli altri concessionari italiani, quello dei somali), rende la narrazione corale e poliprospectica, donandole, anche a scapito di una certa linearità della storia, quell'*estensione*, quella *dismisura*, intesa come apertura totale alla diversità, che Glissant ha indicato essere la vocazione della letteratura contemporanea¹⁹⁷.

In questo racconto incontriamo alcuni usi linguistici che si discostano dalla norma, come “sorvegliando il tè **aromatico di** spezie orientali”, “e trovavano tempo **a godersi** la vecchiaia”. Si tratta certamente di forme scorrette, riscontrabili, però, nell’uso orale della lingua italiana.

Un’innovazione, forse, può essere considerata invece la frase “con la stessa paga **di** miseria”, la cui forma corretta sembrerebbe essere “con la stessa paga **da** miseria”. Sia “da” che “di” sono preposizioni che danno luogo ad un complemento di stima e di prezzo ma, mentre l’espressione “paga **da** miseria” illustra il concetto che si tratti di una remunerazione che, a causa della sua modestia, può condurre alla miseria, il concetto “paga **di** miseria” pone

¹⁹⁷ É. Glissant, *Poetica del diverso*, op. cit., pagg. 70-71.

immediatamente in relazione i due termini, “paga” e “miseria”, esprimendo l’idea che la “miseria” diventi una moneta con cui si viene pagati.

Un’ulteriore soluzione linguistica innovativa è riscontrabile nel brano in cui il protagonista si interroga sulle guerre combattute in colonia “a tutto onore della Casa Reale Savoia, per la conquista dell’impero!”; Giovanni, il vecchio concessionario, si domanda se ne sia valsa la pena e la sua mente, ormai da molti anni, è attraversata dal dubbio. A questo punto Ahad scrive: “delle volte gli eventi **accadono sfuggenti** per mutare il giudizio delle persone”, che sembra più un verso poetico che un brano di prosa. In effetti, l’insolito accostamento tra “accadere” e “sfuggire”, tra il concetto di un fatto che è successo, che ormai è inamovibile nella sua collocazione temporale nel passato, e l’idea, espressa dal participio presente di “sfuggire”, di un movimento in atto, di un tentativo di sottrarsi, di passare inosservati, crea una contrapposizione che sembra quasi riflettere, figurativamente, la questione postcoloniale italiana, in bilico tra un passato di conquista e di amministrazione coloniale, ed un presente che, di quel passato, cerca solo la rimozione. Questo ossimoro induce a riflettere sia il protagonista del racconto che il lettore

stesso, il quale, pertanto, è trascinato all'interno della narrazione diventandone, forse, il protagonista principale.

Sull'uso della lingua da parte degli autori della letteratura italiana della migrazione, Alessandro Portelli ha scritto:

Come la prima letteratura afroamericana, tuttavia, anche la scrittura dell'immigrazione in Italia cerca inizialmente la lingua standard. Quando Ribka Sibhatu [...] mi chiese di leggere il suo manoscritto, trovai alcune piccole imperfezioni linguistiche, e le suggerii di lasciarle, se non altro come traccia del lavoro compiuto per esprimersi in una lingua straniera. Lei scelse tuttavia di correggerle dicendo che il libro era destinato a bambini africani che vivono in Italia, che avevano bisogno di imparare la lingua correttamente.¹⁹⁸

In *Aulò*, come abbiamo già illustrato, Ribka Sibhatu presenta lo stesso testo in lingua italiana ed in lingua tigrina. Dal punto di vista linguistico, ha operato su entrambe le versioni un lavoro di “purificazione” del linguaggio cercando, con l'aiuto di un sacerdote eritreo che lavorava nella Radio

¹⁹⁸ A. Portelli, “Le origini della letteratura afroitaliana...”, art. cit., <http://www.elghibli.provincia.bologna.it>.

Vaticana, di “toscanizzare” il suo tigrino “Romano” e, allo stesso tempo, rendendo il proprio italiano “parlato nelle strade, sugli autobus e nei mercati”, un italiano “Toscano”, il più “normalizzato” possibile¹⁹⁹.

Il senso di questa ricerca della perfezione linguistica è senza dubbio da rintracciare nel desiderio dell’autrice di appropriarsi dello strumento linguistico nella sua interezza, per poterlo utilizzare, quindi, con la massima consapevolezza e, di conseguenza, nella massima libertà. Solo considerando questa raggiunta padronanza dell’italiano da parte di Sibhatu, possiamo apprezzare le scelte linguistiche da lei operate.

Anche nei suoi lavori si incontrano numerosi vocaboli appartenenti alla lingua d’origine, il cui significato è spiegato, a volte, direttamente nel testo, mentre in altri casi la traduzione è fornita nelle note. Anche in questo caso la funzione assolta dall’introduzione di queste parole è quella di veicolare, all’interno del testo in italiano, la ricchezza della cultura e della tradizione d’origine, significando che, anche se necessaria per permettere un dialogo ed una comunicazione tra autore e scrittore, la lingua italiana non deve essere considerata “misura di tutte le cose”, strumento unico attraverso il quale definire il

¹⁹⁹ S. Ponzanesi, *Paradoxes of Postcolonial Culture...*, op. cit., pag. 179.

mondo, perché “non c’è razza che abbia il monopolio della bellezza, dell’intelligenza e della conoscenza”²⁰⁰.

Sibhatu propone ancora una volta un incontro, uno scambio, in questo caso linguistico, tra culture che si trovano sullo stesso piano, ognuna delle quali è portatrice di propri valori e prerogative. La presenza di vocaboli della lingua tigrina conferisce una dimensione corale al testo italiano, inserendo direttamente le voci dell’Eritrea e, allo stesso tempo, creando una cerniera tra le due tradizioni, quella italiana e quella del paese d’origine, ma anche tra le diverse anime, o identità, dell’autrice, segnate, allo stesso tempo, dalla continuità con tutte e due le tradizioni ed anche da una profonda discontinuità con entrambe²⁰¹. Le scelte linguistiche attuate dall’autrice, oltre a quelle tematiche e stilistiche, sono quindi la conseguenza di una continua oscillazione tra le due realtà di cui ella è protagonista, di quel viaggio esistenziale, tra Eritrea ed Italia che non è mai a senso unico²⁰².

Un uso innovativo della lingua italiana da parte di Sibhatu è riscontrabile nella prefazione di *Auldò*, in cui scrive:

²⁰⁰ A. Césaire, *Diario di un ritorno al paese natale*, cit. in N. wa Thiong’o, *Spostare il centro del mondo*, op. cit., pag. 51.

²⁰¹ Ivi, pag. 172.

²⁰² M. Lecomte, “La poesia degli afro-italiani”, in AA. VV., *Palaver: Africa e altre terre...*, op. cit., pagg. 45-51, pag. 49.

Era martedì pomeriggio, dopo la Pasqua del 1980, quando fui costretta ad abbandonare Asmara. Nel 1982 con un'identità falsa mi esiliai ad Addis Abeba.²⁰³

Come osserva giustamente Graziella Parati²⁰⁴, l'uso "improprio" del verbo italiano, utilizzato non nella forma passiva ma in quella riflessiva, simboleggia un impegno per Sibhatu:

Con "mi esiliai" lei rivendica un ruolo attivo nella costruzione della sua esistenza nomade e rifiuta il ruolo passivo di vittima della Storia intesa come un'entità oppressiva che non può essere messa in discussione.²⁰⁵

Infrangendo le regole della grammatica, Ribka Sibhatu trasforma il suo esilio da spazio della passività, della scelta subita perché imposta da altri, in un luogo ove svolgere il proprio ruolo "attivo/riflessivo" con cui l'autrice afferma la

²⁰³ R. Sibhatu, *Aulò...*, op. cit., pag. 8.

²⁰⁴ G. Parati, *Living in Translation: Thinking with an Accent*, art. cit., <http://www.woyingi.wordpress.com/african-literature/eritrean-literature>.

²⁰⁵ *Ibidem*.

propria identità come soggetto. Allo stesso tempo la trasgressione grammaticale afferma anche la sua volontà di esercitare il diritto a mantenere un “accento” personale, culturalmente marcato, nell’utilizzo, fatto da una straniera, di una lingua codificata, quella italiana, forse troppo codificata.

Oltre a quello linguistico, un ulteriore contributo apportato dal lavoro di Sibhatu è riscontrabile nella valorizzazione di un genere poetico eritreo: l’*aulò* o *massè*. Come abbiamo già avuto modo di analizzare nel precedente paragrafo, si tratta di un genere improvvisato, cantato in pubblico e spesso accompagnato dalla musica, il cui passaggio avviene soprattutto “dalla bocca all’orecchio”. L’autrice lavora da tempo sul recupero di tutto questo patrimonio poetico orale che, attraverso la traduzione, si inserisce nel solco della ricca tradizione metrico-popolare italiana. In questo modo ci si auspica di poter verificare i risultati positivi di questo colloquio tra culture, un colloquio, in questo caso, realizzato attraverso il dialogo tra generi poetici, assistendo, ad esempio, ad un rinnovamento di forme proprie dell’improvvisazione quali lo strambotto e lo stornello.

In relazione al genere, Julio Monteiro Martins²⁰⁶ ha osservato che uno dei contributi apportati dagli autori della letteratura italiana della migrazione è la maggiore diffusione del racconto breve, un genere che ha un'antica tradizione in Italia ma che, attualmente, non è molto praticato dagli scrittori autoctoni. Il racconto breve è la forma in cui si esprime maggiormente Kossi Komla-Ebri in quanto, come egli stesso spiega, gli permette di riuscire a finire quello che ha cominciato senza doverlo riprendere facendo passare del tempo: “in genere quello che scrivo di getto è quello che mi viene meglio”²⁰⁷.

Dal punto di vista del linguaggio, l'elemento più interessante individuabile nell'opera di Komla-Ebri è l'angolazione prospettica attraverso cui è narrata la vicenda di *Neyla*. Il protagonista, infatti, si rivolge direttamente a Neyla, raccontandole direttamente la “sua” storia:

È come se il narratore parlasse con qualcuno
che non ricorda ciò che gli è accaduto o che ha
fatto, quasi fosse un commissario di polizia, un
medico che spingessero a parlare chi non

²⁰⁶ J. M. Martins, “Letterati e disperati”, in *El-Ghibli*, n. 31, (2011), <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it> (ultima consultazione 7/9/2011).

²⁰⁷ P. N. Pedroni, “Intervista a Kossi Komla-Ebri”, art. cit., <http://www.kossi-komlaebri.net>.

volesse o non sapesse ricordare, o, più verosimilmente un parente che aiutasse chi ormai non può più parlare a ripercorrere insieme alcuni ricordi, come avviene in alcuni struggenti romanzi, che hanno a protagonista una persona scomparsa, quali *Cronaca familiare* di Pratolini, o *La promessa di Hamadi* di Saidou Moussa Ba.²⁰⁸

La conseguenza che questo colloquio con una persona assente comporta, è l'utilizzo di un linguaggio melodrammatico, ricco di metafore, afflatti lirici e ritmi teatrali che permettono all'autore di "meglio aderire all'urgenza e drammaticità della materia narrata e [di] cercare su un tema così grave il più ampio coinvolgimento del lettore."²⁰⁹

Dal punto di vista delle innovazioni linguistiche, nei testi di Komla-Ebri un ruolo importante è rivestito dal lavoro di auto-traduzione legata all'espressione di concetti ed espressioni propriamente africani:

Allora devo tradurre il concetto in un italiano che ridà quella sensazione che c'è nella mia lingua. Per esempio, c'è un saluto africano,

²⁰⁸ R. Cacciatori, postfazione a K. Komla-Ebri, *Neyla...*, op. cit., pag. 102.

²⁰⁹ *Ibidem*.

togolese che si tradurrebbe letteralmente “il giorno è calato”. Ma ho preferito renderlo con “si è fatto giorno”, il che mi sembra più efficace.²¹⁰

Nei suoi lavori, quindi, ritroviamo formule di saluto, modi di dire e, soprattutto, un elevato numero di proverbi, espressione propria della saggezza tradizionale, che l'autore deve tradurre in italiano. Questo lavoro di traduzione permette a Komla-Ebri di trasmetterci, veicolata proprio attraverso i proverbi e modi di dire, la propria cultura orale.

Anche Komla-Ebri, all'interno dei suoi racconti, inserisce spesso vocaboli provenienti dalla sua lingua d'origine, l'ewé. In questo caso l'obiettivo che riesce a raggiungere l'autore è quello di trasformare la figura del lettore. Attraverso l'uso reiterato di parole della propria lingua per indicare alcuni concetti, come ad esempio il “Sé” (destino), parola-chiave e tema su cui è incentrato il racconto “Quando attraverserò il fiume”, Komla-Ebri rinuncia al lavoro di auto-traduzione in italiano e, in una sorta di “rovescio del gioco”, propone al lettore di “tradursi” in ewé. Così facendo, l'autore e, insieme a

²¹⁰ P. N. Pedroni, “Intervista a Kossi Komla-Ebri”, art. cit., <http://www.kossi-komlaebri.net>.

lui, il mondo di cui la sua scrittura si fa portavoce, sembrano quasi rivolgersi direttamente a colui che sta leggendo, invitandolo a fare un passo avanti e a partecipare ai fatti che sono raccontati. In questo modo il ruolo del lettore è ribaltato e, da osservatore esterno, passivo, questi è inserito direttamente all'interno della narrazione, diventandone protagonista.

Come abbiamo visto, la scelta di scrivere in italiano da parte di questi autori è dettata da una necessità di comunicare con noi, da un bisogno di affermare la propria esistenza e di farla conoscere agli italiani. In questo senso la lingua italiana si trasforma in una lingua ospitale, un'ospite che accoglie questi scrittori ma che, allo stesso modo, è "accolta" da questi anche perché, come è stato ribadito più volte, si tratta di una lingua "scelta", non gravata da un retaggio coloniale tale da permetterle di essere l'unico strumento attraverso il quale dare legittimità ad una produzione letteraria, distinguendo tra ciò che è letteratura e ciò che non lo è, come avvenuto invece, ad esempio, per il francese o l'inglese.

La lingua italiana, grazie a questa duplice valenza, è diventata lo spazio virtuale in cui le varie culture si sono incontrate e si sono conosciute, in cui vari mondi e differenti modi di vivere hanno avuto la possibilità di immergersi gli uni

negli altri in una dimensione di “reciprocità”. Proprio l’uso della lingua italiana da parte di autori come Ribka Sibhatu, Kossi Komla-Ebri e Ali Mumin Ahad ha permesso e sta permettendo all’italiano di arricchirsi, di modificarsi, dimostrando proprio questa reciprocità, intesa come scambio “alla pari”, in cui, nell’incontro, ognuno accoglie qualcosa dell’altro e, allo stesso tempo, lascia all’altro qualcosa.

L’italiano, pertanto, diventa quella che Komla-Ebri definisce “interlingua”²¹¹, lo strumento che permette allo scrittore migrante di creare uno spazio linguistico nuovo, di incontrare, di comunicare e di costruire un dialogo con i suoi ospiti. Questa comunicazione dialogica, a “doppio senso”, risulta fondamentale nell’opera degli autori in argomento. Sibhatu, Komla-Ebri e Ahad, infatti, provengono da culture fondate sull’oralità, in cui la tradizione è trasmessa verbalmente da una generazione all’altra attraverso l’incontro tra colui o colei che detiene il “verbo” e colui o colei che lo riceve, tra colui o colei che parla e colui o colei che ascolta. Si tratta, come abbiamo illustrato nel capitolo precedente, di un modo di trasmettere il sapere fondato sulla partecipazione e che, nonostante le regole rigide cui è sottoposto, è fortemente

²¹¹ K. Komla-Ebri, “La lingua strappata”, art. cit., <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>.

influenzato dal rapporto tra colui che narra e colui che ascolta, in cui ognuno dei due contribuisce a perpetuare la tradizione.

Insieme all'uso della lingua, pertanto, il rinnovamento della letteratura italiana passa attraverso l'altra grande caratteristica degli autori della diaspora afroitaliana: l'oralità. Come scrive Gnisci, infatti:

ci sono due modi nuovi attraverso i quali gli scrittori della migrazione stanno proponendo negli ultimi tempi una nuova forma di inserimento spirituale nella scrittura letteraria africana. Il rinnovamento linguistico che ci appare oggi ci sorprende su due vie: una si apre nel passaggio all'italiano letterario attraverso i dialetti d'Italia; le mezze-lingue di mezzo, le lingue prossime, del prossimo, le più vicine a chi parla e vive in una contrada del mondo; lingue-zie, familiari e amichevoli. L'altra passa attraverso l'insufflamento dell'oralità nella scrittura. L'oralità suprema del griot, quella rapsodica del cantastorie che viene da lontano, da una profondità cava che noi italiani ignoriamo.²¹²

²¹² A. Gnisci, quarta di copertina di: M. Gadjji, *Nel limbo della terra: una vita dei luoghi senza tempo*, Bologna, Edizioni dell'Arco, 2006.

CAPITOLO III

L'ORALITÀ NELLA SCRITTURA DI RIBKA SIBHATU, KOSSI KOMLA-EBRI E ALI MUMIN AHAD

3.1 Il rapporto tra passato e presente: la memoria e il suo linguaggio

“Un racconto o un proverbio è il messaggio di ieri trasmesso a domani attraverso oggi.”
(Amadou Hampaté Ba)

Nel capitolo precedente, abbiamo analizzato le opere di Ribka Sibhatu, Kossi Komla-Ebri e Ali Mumin Ahad e le tematiche che questi autori affrontano. Abbiamo visto come le loro poetiche, fondate sulla questione dell'identità, del rapporto con le origini e quello con la terra di accoglienza, attraverso l'uso della lingua italiana, lavorino alla realizzazione dell'incontro tra culture e mondi differenti, in un rapporto di reciprocità. In questo senso, essi si propongono, con la loro scrittura, come veri e propri ponti attraverso i quali poter realizzare tale incontro.

In questo capitolo affronteremo il rapporto che questi autori hanno con l'oralità. Abbiamo già sottolineato ampiamente come la tradizione orale, in Africa, costituisca una tradizione

molto forte le cui origini si perdono nel tempo, illustrandone le tematiche, le forme e le modalità di conservazione e trasmissione; abbiamo inoltre accennato a come il discorso orale influisca sul rinnovamento linguistico della letteratura italiana operato dalla letteratura della migrazione, attraverso l'uso dell'italiano da parte dei protagonisti della diaspora afroitaliana. Ci occuperemo adesso, invece, in modo specifico, della relazione tra la scrittura di Sibhatu, Komla-Ebri ed Ahad e la dimensione dell'oralità, di come quest'ultima influisca sui loro lavori e di quali innovazioni, culturali e linguistiche, scaturiscano da questo rapporto.

Come abbiamo già avuto modo di verificare, un pensiero orale sfugge al tempo in quanto si trasmette solo attraverso l'esecuzione. Per questo motivo il patrimonio culturale della tradizione orale che si intende conservare può essere affidato ad un unico strumento che sia in grado di garantirne la trasmissione: la memoria. Una tradizione orale, infatti, si distingue dalla trasmissione che avviene per mezzo della scrittura proprio perché “fonda sul potere costantemente vivificante della memoria umana il proprio fascino e la propria autorità”¹. Scrive Graham Furniss:

¹ L. Sbardella, *op. cit.*, pag. 119.

Qual è la natura dell'oggetto empirico implicito nel termine "oralità"? C'è un mistero al cuore di questa domanda. Al centro della discussione sta il momento empirico, il fluire evanescente, inarrestabile di percezione ed esperienza che è personale, spesso condivisa, e persa già mentre avviene. Si tratta di catturare ciò che non si può catturare. Attraverso la memoria, la registrazione, il tentativo di ricreazione, si cerca di costruire su "tracce di sabbia" per ricomporre un'immagine, una nuova immagine da sperimentare come, se non più intensamente, di quella reale perduta.²

Parlare di memoria significa, prima di tutto, parlare di sé stessi e del rapporto con il proprio passato. Kossi Komla-Ebri, infatti, afferma che:

l'orecchio vuole dire tradizione, ricordi e accumulo di saggezza. E qui riaffiora l'eterno tema dell'identità e delle memoria³.

² G. Furniss, "Sulle implicazioni dell'oralità", in *Afriche e Orienti*, VII, (2005), 4, pagg. 10-17, pag. 11.

³ K. Komla-Ebri, "Oralità: dalla tradizione orale alla scrittura", intervento al Primo Convegno Nazionale "Culture della migrazione e scrittori migranti,

Il concetto di memoria e di identità, infatti, sono necessariamente correlati in quanto il valore intrinseco della tradizione orale, intesa come “tessitura della memoria”, è quello della trasmissione del patrimonio culturale della società di cui è espressione⁴.

Nei suoi lavori, Komla-Ebri ci presenta numerosi personaggi che vivono la propria identità in equilibrio tra passato e presente e che, attraverso l’esperienza del ritorno alla memoria, trovano il giusto equilibrio per affrontare il presente. In questo senso Neyla rappresenta il simbolo di tale equilibrio in quanto, ponendosi come mediatrice tra il narratore/protagonista del romanzo e la sua realtà di origine, oltre a rappresentare l’Africa nella sua interezza, ne rappresenta innanzitutto la memoria, in quanto permette proprio al protagonista, nel momento in cui deve lasciare l’Africa e fare ritorno in Europa, di recuperare gli elementi della sua cultura e di rivalorizzarli all’interno del nuovo contesto, quello del Paese d’adozione, riuscendo così a raggiungere l’equilibrio

Ferrara, 19 e 20 aprile 2002, <http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/attikossi.htm> (ultima consultazione 16/7/2011).

⁴ Ivi.

all'interno di quella che Pedroni ha definito "tensione fra assimilazione e conservazione d'identità culturale"⁵.

Nel racconto "Quando attraverserò il fiume", la memoria e la trasmissione della tradizione assurgono a veri e propri protagonisti della narrazione, che si apre e si chiude citando il proverbio "quando la memoria va in cerca di legna per riscaldarsi dalla nostalgia prende solo i ceppi più belli."⁶. Il narratore, Fofòè, infatti, ripercorre attraverso le parole degli anziani e dei notabili del villaggio la storia di Abra e di sua madre Nukuku, e della maledizione che quest'ultima ha lanciato sulla figlia. Attraverso il suo racconto, Fofòè viene investito della missione di convincere l'anziana Nukuku a ritirare la maledizione e ci riuscirà solo perché, attraverso la memoria, è riuscito a recuperare la propria tradizione e, spogliandosi delle certezze scientifiche acquisite con gli studi in Europa, a diventarne uno strumento. Il determinismo scientifico occidentale, però, non rappresenta per Komla-Ebri una realtà da rifiutare in nome delle proprie tradizioni, perché proprio grazie ad essa Fofòé viene invitato a partecipare alla riunione degli anziani:

⁵ P. N. Pedroni, prefazione a: K. Komla-Ebri, *Neyla*, op. cit., pagg. 5-8, pag. 8.

⁶ K. Komla-Ebri, "Quando attraverserò il fiume", op. cit., pagg. 107 e 117.

Quella sera mio padre [...] disse:

“Domattina dobbiamo svegliarci presto, abbiamo un giudizio nel quartiere Ablomé”.

Poi continuò vedendo il mio sguardo interrogativo:

“Sì, so che non hai ancora raggiunto l’età per sederti insieme a noi, ma gli anziani hanno deciso che il tuo livello di studio, e il fatto che hai viaggiato, ti dà il diritto di sederti sotto l’albero a palabre [luogo di discussione]. [...]”.⁷

La cultura acquisita nella realtà di adozione, pertanto, costituisce solo una delle componenti del protagonista (e dell’autore) che dovrà essere coniugata con la tradizione: solo così egli riuscirà ad assolvere positivamente al proprio compito e ad affermare il proprio ruolo nella società.

“Quando attraverserò il fiume” costituisce un’ampia illustrazione della realtà tradizionale d’origine di Kossi Komla-Ebri. Essa rappresenta, infatti, la memoria del mondo dal quale proviene e che, attraverso la narrazione, lo scrittore recupera illustrandone tutti gli elementi fondanti. La protagonista

⁷ Ivi, pag. 107.

assoluta del racconto è la “Parola”, veicolo delle tradizioni e della conoscenza:

Forza e potere della Parola, del Nome, del Verbo. Il Verbo [che] può quindi sconfiggere la morte...⁸

La memoria, che è ricordo e trasmissione, diventa la custode della Parola attraverso i suoi strumenti, cioè le persone che, in tempi differenti, ma anche nello stesso momento, assolvono alla funzione di ricettori e trasmettenti della tradizione:

Mi girai per guardarmi attorno. Senza dubbio ero il più giovane dell’assemblea. In mezzo al semicerchio se ne stava seduto il capo villaggio che chiamiamo tutti con rispetto Togbé, cioè “nonno”, non perché fosse vecchio o il più vecchio, ma perché incarnava la saggezza. Infatti, nei nostri paesi, prima dell’avvento della colonizzazione e quindi della cultura scritta, vi era solo la cultura orale. La storia, il sapere, gli usi e costumi, le tradizioni, le regole sociali, tutto si tramandava da bocca a orecchio, cioè con la parola, e quindi chi

⁸ Ivi, pag. 110.

sopravviveva più a lungo più cose sapeva e più esperienza di vita aveva, più anziano diventava, più saggio diventava, perché veniva forgiato dall'esperienza della vita. Allora gli storici del villaggio erano i griot, specie di cantastorie, e la sera i nonni tramandavano le regole della società e le storie del villaggio tramite favole, parabole e indovinelli. Gli anziani sono la memoria storica dei nostri villaggi [...].⁹

In questo brano Komla-Ebri evidenzia come la trasmissione delle tradizioni non sia appannaggio esclusivo dei professionisti della Parola, i *griots*, ai quali è demandata la funzione di tramandare la storia dei popoli e dei suoi capi, ma come essa sia un dovere per tutti i componenti di una società. Questi, attraverso l'esperienza e la saggezza, danno voce alla Parola permettendo ad essa di perpetuarsi nel tempo, attraverso le generazioni.

Uno degli strumenti attraverso i quali il sapere orale viene tramandato “da bocca a orecchio” è rappresentato dai proverbi:

I proverbi sono, in massima parte, enunciati metaforici sul mondo; servono sia a decifrare la

⁹ *Ibidem.*

molteplicità e l'ambiguità degli eventi, perciò spesso si trovano anche proverbi contraddittori, sia ad interpretare i fatti, dandone una spiegazione capace di ricomprendere l'evento in un orizzonte di razionalità e buonsenso.

[...] in una società dell'oralità, il proverbio rappresent[a] un elemento specifico del sapere, soprattutto nel senso della sapienza del vivere, la saggezza [...], che non va confusa con [la] semplice [...] conoscenza. [...]

I proverbi sono infatti costruzioni discorsive che presentano la duplice caratteristica di espressioni metaforiche e mnemotecniche. La metafora è un modo di comunicare immediato e ricco di significati che si imbricano l'uno nell'altro grazie ad una certa economia di parole, ed è quindi memorabile, e tanto più facilmente memorizzabile, quanto più si esprime attraverso frasi dotate di ritmo e melodia.¹⁰

I proverbi sono ampiamente presenti all'interno di tutti i lavori di Kossi Komla-Ebri che, infatti, scrive:

¹⁰ L. Cappelli, M. Ravanello, "Il linguaggio del sapere e del potere. I tamburi parlanti akan (Africa occidentale)", in P. Bacchetti, V. Feltrami (a cura di), *Afriche: scritti in onore di Bernardo Bernardi*, Roma, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 2009, pagg. 149-181, pagg. 151-153.

Dicono da noi che “I proverbi sono l’olio di palma per far passare le parole con le idee”, che “il proverbio è il cavallo della parola, quando la parola si perde è con l’aiuto del proverbio che la si ritrova”.¹¹

Nella prosa di Komla-Ebri i proverbi sono elementi fondamentali per la narrazione. Attraverso di essi, infatti, l’autore dà la parola ad un mondo, quello delle tradizioni, che, relegato dall’Occidente nell’angolo del “folklore”, recupera il proprio ruolo di protagonista:

Il narratore togolese usa i proverbi con grande maestria e mostra come la cultura, la vita, l’esistenza stessa di una comunità si stabilisce con la trasmissione di proverbi che diventano l’anima e il segno di una saggezza secolare che si ripropone proprio attraverso i proverbi, che fanno da identificazione della cultura da essi veicolata.

Per molti aspetti Kossi, pur con le dovute distinzioni di tono, di lingua, di colore può essere paragonato a Verga per l’uso che fa dei

¹¹ Ivi, pag. 111.

proverbi e di come li fa sentire appartenenti,
incarnati nella vita di una comunità.¹²

Un esempio emblematico di questo uso dei proverbi è fornito dalla lettura di due brani di *Neyla*. All'inizio del romanzo, il protagonista, tornato dall'Europa, si sente spaesato nella realtà d'origine di cui non riesce più a sentirsi parte. Egli trova difficoltoso riadattarsi alle usanze, ai ritmi e ai modi di fare e di pensare che ha ritrovato e ogni evento gli fornisce un motivo per paragonare l'Africa all'Europa verso cui è migrato e che, per lui, sembra rappresentare il modello cui aspirare. Dopo un temporale, constatando lo stato in cui si trovavano le strade della città, piene di pozzanghere e pantani di fango, talvolta utilizzate come dei bagni a cielo aperto, il giovane afferma:

Pensare che già al tempo dei romani c'erano
delle fognature! È incredibile: noi africani non
riusciamo ad imparare dalle esperienze positive
degli altri, continuiamo imperterriti a rifare gli

¹² R. Taddeo, "All'incrocio dei sentieri. Kossi Komla-Ebri", in *El-Ghibli*, n. 2, (2003), <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>

stessi errori. Ma la *storia*, non ci hanno insegnato che è *maestra di vita*?¹³

Il protagonista dà voce alla propria formazione “occidentale” e, attraverso la proverbiale massima ciceroniana (“*historia magistra vitae*”) rinnega il proprio passato e l’Africa, condannandone la condizione selvaggia. Per fare questo, utilizza un proverbio, riecheggiando proprio la nota definizione hegeliana di Africa come “spirito antistorico, sottosviluppato” e come “continente senza storia”, affermandone l’estraneità al “mondo civile”. Egli non si rende conto, però, che le sue considerazioni sono rivolte all’Africa urbanizzata, proprio quella che “porta i segni più contraddittori e discutibili della contaminazione occidentale”¹⁴: l’Africa della metropoli, delle vetrine, delle case residenziali che si alternano agli edifici fatiscenti, quella dell’indifferenza e della voglia di uscire dalla miseria.

Ad un certo punto, però, il protagonista compie un viaggio nelle terre degli antenati, verso l’altra Africa, quella incontaminata “delle campagne, delle foreste verdi e

¹³ K. Komla-Ebri, *Neyla*, op. cit., pagg. 30-31 (corsivo mio).

¹⁴ R. Cacciatori, postfazione a: K. Komla-Ebri, *Neyla*, op. cit. pag. 101.

rigogliose”¹⁵. Proprio durante questo viaggio, il giovane si ricongiunge con il proprio mondo delle origini che lo accoglie immediatamente con la sua saggezza, espressa proprio con un proverbio dallo zio. Costui, rivolgendosi agli spiriti degli antenati, afferma:

Padri dei padri vi chiamo, vi chiamo!
Ascoltate questa lieta notizia! Vostro figlio è di ritorno. Ed è una grande gioia per i nostri cuori ed è motivo di fierezza per la nostra gente.

[...]

Fate che non dimentichi mai che *un albero non può sopravvivere senza radici, un fiume senza la sua sorgente*.

Fate che non vi dimentichi e non ci dimentichi [...].¹⁶

Da questo momento, il protagonista riscopre l’Africa e le proprie origini, comprende la ricchezza della realtà in cui si trova immerso, che è alternativa a quella che ha lasciato in Europa, che sgretola le sue certezze, e con queste la supposta “superiorità occidentale”, presentandoci quel mondo magico,

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ K. Komla-Ebri, *Neyla*, op. cit., pag. 63 (corsivo mio).

fatto di saggezza e tradizioni, “che si regge su un antico equilibrio di corpo, anima e natura”¹⁷. Questa scoperta di sé è resa possibile proprio da un’affermazione proverbiale (“un albero non può sopravvivere senza radici, un fiume senza la sua sorgente”) che, attraverso la figura delle radici, cancella il concetto del “*continente senza storia*” e, nello stesso tempo, introduce l’idea di trasmissione del sapere, utilizzando l’immagine del fiume che scorre, alimentato dalla sorgente: la memoria.

I proverbi rappresentano anche una delle caratteristiche fondamentali dell’oralità: l’anonimato. Komla-Ebri, infatti, afferma che il soggetto:

scompare nella sua individualità, nella totalità dell’indifferenziazione propria alla cultura orale che attinge per esempio a detti e proverbi: un patrimonio collettivo.¹⁸

In questo senso, il passato, affidato alla memoria ed alla trasmissione, non è declinato al singolare. Esso è “collettivo” e, per questo motivo, la tradizione assolve il compito di rafforzare

¹⁷ R. Cacciatori, postfazione a: K. Komla-Ebri, *Neyla*, op. cit., pag. 101.

¹⁸ K. Komla-Ebri, “Oralità: dalla tradizione orale alla scrittura”, art. cit., <http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/attikossi.htm>.

il senso di appartenenza alla comunità di ciascuno dei suoi membri. Scrive, infatti, Komla-Ebri:

[...] la funzione della letteratura orale, nonostante la sua dimensione epica, non è quella di creare dell'eroismo. Non avendo un valore individualizzante, essa rinserra i legami di gruppo in cui lo scrittore diventa soltanto una maglia, non un'eccezione.¹⁹

Nell'oralità tutti i membri di una comunità sono chiamati a partecipare alla catena della trasmissione, perché attraverso l'orecchio di ognuno la tradizione si fissa nella memoria, permettendole di perpetuarsi nel tempo. In questo modo, narratore ed ascoltatore si fondono nella dimensione collettiva della narrazione orale, nella quale ognuno può ritrovarsi. Ciò dimostra anche che la tradizione non è e non deve essere immutabile perché:

[...] i giorni nascono e muoiono, ed ogni giorno il sole si innalza per abbassarsi e la zia luna prende il suo posto così ogni giorno e così da sempre, dalla notte dei tempi, come le nostre

¹⁹ *Ibidem.*

tradizioni. Eppure ogni giorno è diverso dall'altro. Così anche se le nostre tradizioni rimangono, i tempi cambiano. [...]

I tempi cambiano, le tradizioni rimangono, i tempi non si adegueranno mai alle tradizioni se le tradizioni non si adegueranno anch'esse ai tempi, altrimenti moriranno.²⁰

Proprio attraverso alcuni proverbi tradizionali, Komla-Ebri intende dimostrare la positività della contaminazione delle culture, l'importanza dell'incontro in una dimensione di reciproco scambio, quell'"interculturale" su cui è fondata la poetica dello scrittore togolese. Nel racconto "Yévi-il-ragno", infatti, il protagonista, un piccolo ragno nero, raggiunge la stanza di una principessa che, attraverso il canto di un uccello magico, aveva fatto innamorare di sé. Le guardie del re, scoprendolo, lo accerchiano, pronte a bastonarlo:

"Fermi!", ordinò la principessa. "È lui che cercavo: lo sposerò".

"Ma non è uno di noi!", osservarono le guardie.

"Lo sposerò: il suo cuore è generoso".

²⁰ K. Komla-Ebri, "Abra. All'incrocio dei sentieri", op cit., pag. 93.

“È un ragno, per di più piccolo e poi...è nero!”, obiettarono.

“*Anche se piccolo, il pepe è forte per il suo sapore piccante*”.

“Non conosce le nostre usanze, già al suo arrivo...”.

“Neanche noi conosciamo le sue!”, intervenne il sovrano sentenziando. “*Impareremo da lui e lui imparerà da noi, perché quando la mandibola e la mascella si incontrano, rompono un osso. Una mano da sola non riesce a lavarsi: per pulirsi bene deve sfregarsi con l'altra*”.

La parola di un re è sacra. La saggezza fa luce nelle tenebre.²¹

Komla-Ebri intende affermare che una società fondata sull'oralità è aperta a tutti coloro che, contribuendo con il proprio apporto, intendono farne parte. In questo modo, si riafferma che il concetto di memoria collettiva si basa necessariamente su quello di partecipazione e di condivisione del sapere. Lo stesso veicolo principale di questo sapere, il

²¹ K. Komla-Ebri, “Yévi-il-ragno”, in id., *All'incrocio dei sentieri...*, op. cit., pagg. 64-65 (corsivi miei).

proverbio, suggerisce che la conservazione e la trasmissione della tradizione passa necessariamente attraverso l'incontro.

Come abbiamo già accennato, Cappelli e Ravanello hanno sottolineato la natura metaforica del proverbio. A proposito della figura retorica scrivono:

La metafora non è solo la sostituzione di una parola con un'altra, ma la fusione di due idee che vengono messe in associazione. Essa ha un'importante funzione cognitiva che consiste nel metterci a conoscenza della forma prototipica che soggiace alle coppie di elementi analoghi. [...] Infatti, ciò che è importante è quello che la fusione di due idee ci insegna a proposito della realtà: ciò che ci viene suggerito attraverso la condensazione di due differenti idee fa parte di un livello di conoscenza che soltanto la metafora può generare.²²

La metafora, quindi, esprime molto di più di quello che esprimono i singoli elementi in essa contenuti. Il significato, infatti, è dato dalla somma dei vari significanti, ognuno dei

²² L. Cappelli, M. Ravanello, "Il linguaggio del sapere e del potere...", op. cit., pagg. 153-154.

quali ha senso solo se messo in rapporto con gli altri: è la frase che esprime l'idea, non la singola parola.

Nel primo capitolo, abbiamo illustrato come una delle caratteristiche dell'oralità pura, individuate da Ong, sia il suo tono agonistico; tale caratteristica è propria del proverbio, attraverso il quale, infatti, la conoscenza si costruisce e si tramanda all'interno di un contesto di sfida tra narratore e ascoltatore. Il proverbio, pertanto, si trasforma in metafora stessa della memoria di una società orale. Attraverso i suoi racconti, infatti, Komla-Ebri dimostra che, come i proverbi sono costruiti attraverso coppie oppostive di termini, così la conservazione e la trasmissione della tradizione possono esistere solo attraverso il rapporto tra coppie di differenti attori: tra narratore e ascoltatore, nello spazio, e tra generazioni, nel tempo.

In proposito, Ribka Sibhatu scrive:

Nell'Eritrea tradizionale, dove si cantava il sereno rapporto del popolo con la natura e il tempo, la vita vinceva sulla morte grazie alla profonda unione delle nuove generazioni attraverso gli infiniti canti d'elogio agli antenati. Ora, invece, la Nuova Eritrea "corre

col tempo”, ha il mito dei paesi occidentali fondato sul successo economico.

Ai nostri tempi si sente sempre meno concludere una favola dicendo. “Se dimenticate ciò che avete appena sentito che vi dimentichi la morte”.²³

Anche in Eritrea, la trasmissione della cultura è affidata alla memoria del popolo ed è perpetuata nel tempo attraverso “l’armonioso passaggio da generazione a generazione”²⁴. La memoria è l’antidoto alla morte, perché, attraverso il ricordo, il defunto continua a vivere. L’oblio, invece, rappresenta la massima punizione, come si può intuire dal modo in cui si concludono alcune favole della letteratura orale eritrea: “che nella morte, il tuo nome sia dimenticato come una cosa maledetta”²⁵. Questa potente maledizione è riservata, innanzi tutto, a coloro i quali non assolvono la funzione di conservare e trasmettere quanto è stato raccontato (“se dimenticate ciò che avete appena sentito che vi dimentichi la morte”): chi non ricorda è condannato a non essere ricordato.

²³ R. Sibhatu, “La memoria scritta del popolo eritreo”, op. cit., pag. 95.

²⁴ Ivi, pag. 90.

²⁵ B. Le Gouez, “Dix-huit questions...”, op. cit., pag. 240.

Il rapporto con il passato è fondamentale per il lavoro di Sibhatu. Le tradizioni e la storia dell'Eritrea, infatti, costituiscono il punto di partenza della sua poetica. Storia personale e Storia del proprio Paese si intrecciano continuamente in *Aulò*, come due ruote dello stesso ingranaggio, in una sorta di continua e reciproca influenza attraverso la quale ognuna delle due si inserisce nell'altra.

Vansina afferma che le tradizioni si possono distinguere a seconda delle loro funzioni:

Come quelle “carte mitiche”, quelle storie dinastiche, quelle genealogie, quelle liste di re che possono ben essere considerate alla stregua di autentiche tradizioni non scritte. Una categoria, fra l'altro, che può essere ulteriormente ampliata, raggruppandovi tutte le tradizioni che fanno riferimento a finalità giuridiche pubbliche, come per esempio quelle che mantengono i diritti pubblici su certi possedimenti. Si tratta generalmente di tradizioni *ufficiali*, nel senso che esse pretendono di avere una validità universale per l'intera società. Le tradizioni *private*, collegate a dei gruppi o a delle istituzioni conglobate in altre maggiori, saranno conservate meno bene,

però sono spesso più veritiere delle altre. È bene comunque notare che la tradizione privata diventa a sua volta ufficiale per il gruppo che la trasmette. Così la storia di famiglia è privata rispetto a quella di tutto lo Stato e ciò che essa ha da dire intorno ad esso Stato non è così soggetta al controllo di quest'ultimo come invece lo è una tradizione pubblica ufficiale. Ma all'interno della famiglia la tradizione privata diventa ufficiale.²⁶

Nel lavoro dell'autrice eritrea, tradizioni ufficiali e tradizioni private si sovrappongono. Come abbiamo avuto modo di osservare nel capitolo precedente, *Aulò* può essere considerato un memoir, in cui la memoria personale si coniuga con quella collettiva e, pertanto, “la voce del singolo si fonde con quella della comunità”²⁷ attraverso tecniche narrative che si rifanno alla cultura orale con la quale si stabilisce una connessione profonda.²⁸ Negli scritti di Sibhatu, infatti, emerge lo stretto connubio tra individuo e gruppo sociale, garantito dalla memoria che registra, conserva e tramanda la Storia, intesa come insieme dei contributi che ognuno ha fornito alla

²⁶ J. Vansina, “La tradizione orale e la sua metodologia”, op. cit., pagg. 172-173.

²⁷ C. Romeo, *Narrative tra due sponde...*, op. cit., pag. 61.

²⁸ *Ibidem.*

costruzione della società. È per questo motivo che *Aulò* è ricco di racconti che, sullo sfondo delle vicende storiche nazionali, narrano le storie della famiglia di Ribka Sibhatu: la Storia dei popoli è fatta dagli individui e dimenticarli significa condannare i popoli alla morte.

Il popolo eritreo, benché avesse multiformi tradizioni letterarie orali, nel canto “ha versato la sua anima”. Ad esempio, mentre si ascoltano i racconti, soprattutto quelli degli anziani che sono le nostre “biblioteche viventi”, si nota quanto trabocchino di proverbi rimati, melodiose poesie e canti secolari.²⁹

Se Kossi Komla-Ebri utilizza i proverbi per costruire le proprie narrazioni, attraverso il reciproco scambio di battute tra i personaggi, in un *climax* costituito dal progressivo confronto tra esperienze che conduce all’epilogo, nei lavori di Sibhatu i proverbi sono meno presenti e la loro funzione, spesso, è quella di avviare o concludere un discorso.

In *Il cittadino che non c’è*, ad esempio, l’autrice introduce la propria ricerca sul rapporto tra migrazione e media italiani con un capitolo dedicato alla cultura d’origine e il suo rapporto con

²⁹ R. Sibhatu, “La memoria scritta del popolo eritreo”, op. cit., pag. 90.

il colonialismo. All'inizio dell'esposizione sui rapporti tra la comunicazione e la dominazione italiana, inglese ed etiope dell'Eritrea nel secolo scorso, l'autrice utilizza un detto eritreo:

Gli italiani ci dicevano mangiate e non
parlate, gli inglesi non mangiate ma parlate; gli
etiopi non mangiate, non parlate.³⁰

Con queste parole è illustrato lo stretto legame tra vita e parola: mangiare e parlare, infatti, rappresentano le caratteristiche che contraddistinguono l'uomo, perché se il cibo gli permette di sopravvivere, di esistere, la parola gli consente di perpetuarsi. In questo detto è sintetizzato il ruolo dei poeti orali e dei cantastorie, il loro grande potere di orientare l'opinione pubblica. È anche illustrata la storia dell'Eritrea come colonia, spogliata di tutto, dai mezzi di sussistenza, quindi del modo di esistere, al diritto di comunicare, quindi del modo di tramandarsi nel tempo.

A due proverbi, uno eritreo e uno etiope, inoltre, è affidata la conclusione dell'opera. Con *“la frusta picchia e piange”*³¹, Sibhatu riassume tutto il proprio lavoro, affermando che, se i

³⁰ R. Sibhatu, *Il cittadino che non c'è...*, op. cit., pag. 18.

³¹ Ivi, pag. 335.

media non faranno un'informazione corretta sul fenomeno della migrazione, ciò comporterà gravi danni per il futuro dell'Italia e dell'Europa, che si faranno del male da sole. Con “*il tamburo è bello a sentirlo suonare, ma batterlo crea un [sic] incredibile confusione*”³² ovvero a parole tutto è facile, invece, l'autrice illustra la necessità di lavorare e di impegnarsi per superare le difficoltà legate al progetto interculturale in cui “ogni italiano possa godere dei suoi nuovi cittadini e [in cui] l'immigrato senta gli italiani come suoi concittadini”³³.

In *Aulò* l'autrice eritrea dedica un paragrafo ai proverbi del proprio Paese, presentandoli all'interno di un elenco, di cui è emblematico l'ultimo: “*chi non sa dire i proverbi è uguale all'asino che non ruminava*”³⁴. Attraverso questa massima emerge il concetto di come i proverbi siano fondamentali per la conservazione della memoria, la rielaborazione del passato, espresso dal concetto del “ruminare”. È importante, però, anche ciò che non è detto dal proverbio, ovvero ciò che esso sottintende. Per poter ruminare è necessario che l'asino abbia mangiato: perché l'uomo possa riflettere sulla propria tradizione egli deve averla assimilata. Il veicolo attraverso il

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ R. Sibhatu, *Aulò...*, op. cit., pag. 92.

quale avviene questa assimilazione è la poesia, il canto, su cui si fonda il lavoro di Sibhatu.

Ribka Sibhatu, poetessa dai versi incantevoli, non solo scrive in italiano per preservare e diffondere una poesia tramandata oralmente da generazioni [...], ma introduce nel panorama letterario italiano, con versatile maestria, una poesia nuova e uno stile tutto suo.³⁵

Come abbiamo avuto modo di analizzare nel capitolo precedente, la conservazione e la trasmissione della propria tradizione passano, per Sibhatu, attraverso due fasi. La prima riguarda la raccolta, la traduzione e la pubblicazione delle opere della poesia orale eritrea:

monumento vivente di una persona e del popolo nel bene e nel male. Come le altre espressioni poetiche e letterarie, modella le nuove generazioni attraverso i racconti e i componimenti della *poesia-monumento* che viene cantata, raccontata [...].³⁶

³⁵ A. M. Ahad, “Corno d’Africa...”, op. cit., pag. 293.

³⁶ R. Sibhatu, *Il cittadino che non c’è...*, op. cit., pag. 15, n. 1.

Attraverso le manifestazioni poetiche orali, gli *aulò* soprattutto, il popolo eritreo affida la propria storia alla memoria affinché la veicoli nel tempo attraverso le generazioni. Il lavoro di recupero e di conservazione della propria tradizione assume, pertanto, un valore fondamentale. In Eritrea, infatti, la parola dei poeti è stata relegata negli ambienti rurali perché, nelle grandi città, la loro influenza è stata sostituita dai mezzi d'informazione nazionale. Le giovani generazioni cittadine, cresciute nel modello occidentale, ritengono, poi, di essere superiori rispetto agli abitanti delle campagne, rimasti gli unici custodi del passato. Per questo motivo, una parte del lavoro di Sibhatu è dedicato alla ricerca sulla letteratura orale eritrea, quella tradizione *ufficiale* che coincide con la storia del Paese.

Sul rapporto tra letteratura postcoloniale e storia, Albertazzi ha scritto:

[...] nella scrittura postcoloniale, la memoria “non ossessiona, ma traduce, fondendo il tempo del ricordo con quello dell’oggetto ricordato”. [qui l’autrice fa riferimento a I. Baucon, *Charting the “Black*

Atlantic”, in “Post-Modern Culture”, VIII, I, 1997]

Per scongiurare il pericolo della dislocazione, lo scrittore immigrato si aggrappa alla storia della madrepatria lasciata alle spalle. Ricordare è per lui attività fondamentale: serve a rivivere momenti migliori, ma anche a smascherare il passato, a metterne in luce i lati oscuri, soprattutto quando si tratta di un passato di dominazioni e abusi coloniali. Occorre, però, fare proprio il passato per poterlo rielaborare, per superare definitivamente lo stato coloniale, non per arrivare alla radice del male, ma per eliminarlo.³⁷

Il recupero della storia eritrea costituisce la base della poetica di Sibhatu. L'autrice, infatti, si propone come portavoce di un'intera tradizione alla quale un secolo di dominazione coloniale ha tolto il diritto alla parola e, di conseguenza, quello di esistere. In proposito, è significativo il *massè* composto da Belata Debesai Cerum, uno dei grandi poeti eritrei dell'epoca coloniale, recitato, nel 1921, all'interno del carcere di Adi Cheih, in cui era stato rinchiuso dagli

³⁷ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro...*, op. cit., pag. 142

amministratori coloniali italiani per essersi rifiutato di mettere la sua poesia al loro servizio:

Come se fossimo muti / comunichiamo con
interpreti, / quando è ora di agire / si prega
tempo migliore.

Magari fosse guerra / tra Roma e *Shoa*, / per
avere un giusto re / che ci liberi dal portare
sassi / ad arare i nostri campi.³⁸

In questi versi l'autore reclama il diritto di cantare nella propria lingua e quello di arare la propria terra invece di essere costretto ai lavori forzati. Ancora una volta possiamo osservare come la vita sia legata a due concetti che appaiono inscindibili: fare poesia e lavorare i campi producono due tipi di sostentamento, entrambi necessari per vivere. Senza la poesia, si perdono le tradizioni e la Storia e, con esse, anche l'uomo cessa di esistere. La ricerca sulla memoria del popolo eritreo, pertanto, diventa fondamentale per la produzione poetica di Sibhatu, che costituisce la seconda fase dell'opera di conservazione e trasmissione della propria tradizione.

³⁸ Cit. in R. Sibhatu, *Il cittadino che non c'è...*, op. cit., pag. 15.

Nella sua funzione interculturale di “ponte” tra il mondo di origine e la nuova realtà in cui l’autrice vive, il passato della propria terra costituisce il punto di partenza per l’elaborazione della sua poesia, che rappresenta una riflessione e una presa di coscienza personali, in vista della successiva proiezione nella realtà di accoglienza. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare nel capitolo precedente, il rapporto con il passato, la memoria, è rappresentato dal Sicomoro, la pianta secolare sotto la quale:

accompagnandosi con strumenti musicali o anche senza, la gente prega, comunica, rimpiange, scherza, insinua, critica, protesta, accusa, si difende, condanna e loda in rima cantata.³⁹

Il Sicomoro è un simbolo, una di quelle parole-chiave attorno alle quali, all’interno delle sue poesie, Sibhatu, attraverso la memoria, instaura un dialogo con la tradizione, in una sorta di reminescenza freudiana.

Il rapporto tra simbolo e memoria non può non far pensare ad Eugenio Montale che, in poesie come “La casa dei

³⁹ R. Sibhatu, “La memoria scritta del popolo eritreo”, op. cit., pag. 91.

doganieri” o “Cigola la carrucola del pozzo”, solo per citare degli esempi, descrive il tentativo di riallacciarsi al passato attraverso la mediazione di oggetti o situazioni; l’opera del poeta genovese, però, non potrà far altro che cantare l’impossibilità di trattenere vivi i ricordi e di salvare dal nulla dell’oblio la propria vita trascorsa, celebrando l’angoscia e la disperazione che derivano da questa dimenticanza.

Forse per Montale il tentativo di recupero della memoria si risolve in un doloroso fallimento perché ha mantenuto un atteggiamento statico, in attesa che, attraverso il simbolo, fosse il ricordo del passato, dei familiari e della persona amata, soprattutto, a raggiungerlo, permettendo al poeta di salvarsi dalla rovina e dal male del mondo: l’irrimediabile trascorrere del tempo. Quella di Montale, inoltre, è una memoria segnata dalla solitudine in quanto il poeta si trova isolato nel suo tentativo di trattenere il passato, perché anche l’oggetto del ricordo, l’amata, appare lontano, ormai sopraffatto dall’oblio:

“Tu non ricordi la casa dei doganieri / [...].
Tu non ricordi; altro tempo frastorna / la tua

memoria [...] / tu resti sola [...]. / Tu non
ricordi la casa di questa / mia sera.”⁴⁰

Per Sibhatu, invece, i simboli hanno una valenza dinamica perché le consentono di traghettarsi tra mondi differenti: tra il passato ed il presente, tra la dimensione collettiva e quella personale, tra oralità e scrittura.

Nella poesia “Da lontano” questi simboli sono “la sonora eco degli antenati, [...] il rullo dei tamburi, [...] i gioiosi trilli delle mie madri”; in “Nella Savana”⁴¹ è “la candida luna africana” che segna la continuità della tradizione nel tempo lasciando, come la memoria, “il suo segno nei solitari cuori del presente e passato”. La stessa figlia Sara rappresenta, in diverse poesie, questa congiunzione fra tradizione secolare e cultura della terra d’accoglienza.

Forse il simbolo più potente di questo raccordo tra passato e presente è costituito dall’*alhelel*, il cestino eritreo con il coperchio che serve a portare l’*hmbascià*, il pane con cui si celebra un evento, in questo caso il lutto, intrecciato dalla protagonista dell’aulò “La mia Abebà”. L’*alhelel* è vuoto e sopra di esso è riportata la scritta “un ricordo ai miei”. Come

⁴⁰ E. Montale, “La casa dei doganieri”, in Id., *Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1939.

⁴¹ Cfr. A. M. Ahad, “Corno d’Africa...”, op. cit., pag. 291.

abbiamo già sottolineato nel capitolo precedente, questo *alghel* si trasforma in memoria, la memoria di Abebà, ma anche quella dell'autrice e dell'Eritrea stessa. Il compito della poetessa diventa quello di riempire l'*alghel* con la propria tradizione, con la voce dei protagonisti della Storia del proprio Paese e di offrirlo in dono alla nuova realtà in cui vive.

Se per Kossi Komla-Ebri i proverbi costituiscono il mezzo attraverso il quale l'oralità, patrimonio culturale collettivo, si trasmette attraverso le generazioni, il linguaggio di Sibhatu, invece, pur riconoscendo l'importanza dei proverbi, per veicolare la propria tradizione dal passato al presente fa uso dei simboli, che le permettono di tramandare la propria cultura orale, intesa ovviamente come ricchezza della collettività, rielaborata, però, all'interno di una dimensione individuale.

Nei precedenti capitoli abbiamo affrontato la questione sugli autori dell'ex-Africa orientale italiana e su come questi rientrino all'interno di quella che è stata definita la letteratura post-coloniale italiana:

una letteratura [...] [intesa come un] terreno comune, uno spazio particolare di confronto tra scrittori/scrittrici letterati italiani con scrittori/scrittrici letterati delle ex-colonie

italiane. Letteratura post-coloniale come discorso ininterrotto, unilaterale un tempo, ma che oggi, invece, si fa dialogo continuo. Per designarla con un termine figurato, letteratura post-coloniale come terreno (culturale e letterario) dove, parafrasando l'amico Gnisci, "può avere luogo un colloquio alla pari" tra quanti sentono d'appartenere a mondi ancora separati da ravvicinare. Un antidoto, dunque, un rimedio alla cosiddetta rimozione coloniale.⁴²

Il lavoro di Ribka Sibhatu s'inserisce nella letteratura post-coloniale italiana non solo per i motivi legati all'uso della lingua italiana, che abbiamo già esaminato nel precedente capitolo. Una delle caratteristiche principali della sua scrittura, come abbiamo avuto modo di verificare, risiede, infatti, proprio nel rapporto con il passato che, prima di tutto, è un passato coloniale.

Come quella di Sibhatu, anche l'opera di Ali Mumin Ahad si iscrive nel panorama della letteratura postcoloniale italiana. Nei suoi lavori, il tema centrale è costituito dal rapporto con la Storia, dalla riscoperta e dalla comprensione del passato, punto

⁴² A. M. Ahad, "La Letteratura post-coloniale Italiana: una finestra sulla storia", art. cit., <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.

di partenza per rifondare il presente ed il futuro. Agli scritti di Ahad, infatti, è possibile riferire quanto da lui stesso affermato riguardo la letteratura post-coloniale italiana dell’Africa orientale italiana:

Un particolare che non dovrebbe passare inosservato, è che si tratta di una scrittura che non racconta né l’esperienza del migrante né un discorso dell’integrazione. È 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 africani) del passato coloniale italiano. Una visione prismatica, distaccata, di un passato non vissuto, ma che si riflette nelle loro vite. *Storia che produce storia*. Nelle atmosfere ricreate, nel racconto del presente, tutto ci riconnette con quel passato che questi scrittori riescono (a volte inconsciamente) a portare in superficie, nel panorama culturale e letterario italiano.⁴³

⁴³ *Ibidem* (corsivo mio).

Il concetto di “storia che produce storia” comporta un lavoro in perenne equilibrio tra passato e futuro. All’interno di una società orale, come è stata e come, tuttora, generalmente è quella somala, ciò si fonda necessariamente sulla raccolta delle tradizioni, dei saperi e di tutte le espressioni di quella cultura che sono state tramandate di generazione in generazione dall’oralità e, pertanto, affidate alla memoria.

Nel suo romanzo *Il latte è buono*, l’autore somalo Garane Garane, a proposito della memoria, ha scritto:

“Hegel disse che l’africano non riflette. L’unica cosa positiva che ha detto dell’africano è che ha una memoria prodigiosa” [...] “Per me, discendente dei nomadi, una memoria prodigiosa vuol dire ricordarsi di tutto, anche delle parole negative di Hegel.”⁴⁴

Da questo brano emerge il fatto che la memoria rappresenta il punto di partenza dal quale iniziare a costruire la propria identità e riappropriarsi della propria Storia. In un contesto post-coloniale ciò significa che solo una volta che l’individuo (ex-colonizzato) e la società (ex colonia) di cui egli è parte,

⁴⁴ G. Garane, *Il latte è buono*, op. cit., pag. 94.

riusciranno a comprendere il proprio passato, la loro storia, riusciranno ad instaurare un dialogo con il mondo dei colonizzatori in un rapporto di parità ed equilibrio. Scrive, infatti, Ahad:

Non si arriva da nessuna parte se prima non si è riconosciuta la propria origine e, dopo averla riconosciuta, non le si è dato il suo valore: di origine della conoscenza e di ogni poetica.⁴⁵

Secondo lo storico somalo, la costruzione di una “identità libera dal rivestimento della civilizzazione coloniale”⁴⁶ passa necessariamente attraverso un discorso storico sulla riscoperta delle proprie origini. Per fare ciò, però, bisogna superare il sistema coloniale che, nelle scuole, insegnava la storia del conquistatore, riscoprendo la storia degli africani.

La storia può essere la base della critica nei confronti delle idee generalmente accettate, ed è proprio per questo che nelle società totalitarie la storiografia non è considerata un’innocua

⁴⁵ A. M. Ahad, “Dall’oralità alla scrittura...”, op. cit., pag. 110.

⁴⁶ A. M. Ahad, “Africa dall’esilio”, op. cit., pag. 114.

fuga dal presente. Conoscere il passato significa sapere che le cose non sono sempre state come sono adesso, con la conseguenza logica che non devono rimanere le stesse in futuro. E se il passato è, per definizione, un dato non modificabile, la conoscenza del passato è una cosa che incessantemente si perfeziona, si rilegge o si modifica.⁴⁷

Secondo Ahad, quindi, il recupero del passato si ottiene attraverso il lavoro storiografico che, per quanto riguarda la storia somala, significa confrontarsi continuamente con la tradizione orale. Il vantaggio di appartenere ad una cultura orale, secondo lo storico somalo, è dato dalla ricchezza dei materiali sui quali è possibile lavorare:

[...] il tuo retroterra culturale ti apparirà come una ricca miniera con inesauribili filoni [...]. Il vissuto e le testimonianze di generazioni e generazioni stanno nell'aria che respiri, nella terra, nelle piante, nei nomi delle cose e persino in te stesso.⁴⁸

⁴⁷ Ivi, pag. 115.

⁴⁸ A. M. Ahad, "Dall'oralità alla scrittura", op. cit., pag. 110.

Esemplare, per quanto riguarda il lavoro storiografico di recupero della memoria, è sicuramente il saggio “Il dualismo Sab/Somali e la definizione dell’identità nazionale somala”⁴⁹. In questo lavoro, Ahad ricostruisce il processo di formazione della società somala, focalizzando la propria attenzione sulle modalità in cui, all’interno di essa, si sia creata la bipartizione Sab/Somali, non nobili/nobili, che ha segnato e segna ancora la crisi dell’identità nazionale. Si tratta di un approfondimento del tema trattato nel precedente saggio “I «peccati storici» del colonialismo italiano”, in cui lo storico aveva dimostrato le responsabilità che l’impatto coloniale e le opere degli studiosi coloniali avevano avuto nell’elaborazione di:

un’identità nazionale somala che esclude i non “Sumal” (termine che potrebbe essere usato per indicare la popolazione nomade pastorale, perché deriverebbe dall’arabo *siwumal*, possessore di ricchezza in bestiame), ovvero i Sab (sia nel significato di “indigeni” dal sottoscritto riproposto, o di confederazione di gruppi di varia origine e provenienza, come

⁴⁹ A. M. Ahad, “Il dualismo Sab/Somali e la definizione dell’identità nazionale somala”, in *Africa*, LXIII, (2008), 1, pagg. 429-468.

usualmente è inteso oggi da gran parte degli studiosi).⁵⁰

Ahad ripercorre le tappe storiche che hanno condotto alla costituzione della società somala, dalle correnti migratorie di popolazioni provenienti dall'Asia meridionale verso il Corno d'Africa a partire dal VII sec. d. C., passando per l'epoca delle esplorazioni coloniali europee fino ad arrivare al processo di unificazione nazionale, territoriale e culturale e alla nascita, soprattutto durante il periodo dell'amministrazione britannica, del nazionalismo somalo moderno.

Per la sua indagine, lo storico somalo attinge alla documentazione scritta redatta dai viaggiatori, dagli storici arabi, da quelli coloniali e dagli antropologi, integrandola con le tradizioni orali della cultura somala e con uno studio linguistico sull'origine dei nomi e, soprattutto, dei termini utilizzati per individuare i diversi gruppi sociali o aggregazioni della realtà somala. Il punto di partenza dell'analisi di Ahad è costituito dal concetto di "molteplicità" dei soggetti sociali che dovrebbero comporre l'identità nazionale e, per questo motivo, molteplici sono le fonti cui attinge nel tentativo di restituire le origini di una bipartizione che non ha un fondamento storico. Il

⁵⁰ Ivi, pag. 466.

risultato del suo lavoro è la dimostrazione di come il modello somalo di nazione si fondi sul concetto di esclusione di tutti i non “Sumal” (popolazione nomade pastorale) ovvero i “Sab”. L’identità nazionale che si è affermata, infatti, è:

un’identità monca, incompleta per l’assenza di una parte costitutiva della società somala che rimane fuori, per essere stata negata a partecipare alla costruzione di quell’identità. Qui risiede, secondo me, il problema più cruciale che potrebbe meglio spiegare una crisi che non è solo di stato (istituzionale), ma soprattutto di un’identità nazionale tutta da ridefinire per la rivalutazione di quelle componenti rese marginali e per il loro reinserimento in un’identità nazionale inclusiva.⁵¹

Il problema, secondo Ahad, scaturisce dal fatto che, con il raggiungimento dell’indipendenza, la società somala ha continuato a perpetuare quel modello che, per motivi di opportunità, era stato imposto dai colonizzatori:

⁵¹ *Ibidem.*

Questa situazione sociale e politica che presenta una differenziazione nelle condizioni di libertà tra mondo agricolo e mondo pastorale, è il principale presupposto per la predominanza culturale dell'uno sull'altro che da qui in poi si andrà sempre più definendo. Così come nelle condizioni sociali, si crea una differenza anche nella psicologia della popolazione: un settore della società che sente *libero sé* stesso e *schiavo* l'altro. Non un altro da sé, ma un altro di sé. Con l'indipendenza e con la nascita dello Stato somalo, non è affrontata e modificata questa "creazione culturale coloniale", anzi si finisce con il "credere ed obbedire" alla cultura della predominanza, dei superiori e degli inferiori, dei liberi e dei "servi". È questa cultura che, in politica, porta alla ricerca dell'egemonia tribale o di un clan nella Somalia indipendente, fino al disfacimento dello Stato stesso e delle sue istituzioni, alla guerra civile.⁵²

L'affermarsi di questa identità somala "monca" è stato favorito anche dalla letteratura. Infatti:

⁵² A. M. Ahad, "Dall'oralità alla scrittura...", op. cit., pag. 119.

In tutta la letteratura somala il filo conduttore è quello dell'omogeneità culturale dei somali, concetto che in realtà presuppone una visione unilaterale della società e porta al prevalere ed al predominio della cultura d'ambiente pastorale in Somalia.⁵³

La suddivisione della società somala in due contrapposte componenti socio-economiche, quella degli agricoltori sedentari e quella dei pastori nomadi, è perpetuata dalla letteratura orale somala la quale, nascondendo questa divisione, impone il modello pastorale come unica voce all'interno del panorama culturale nazionale.

Nel panorama della letteratura orale somala, la poesia rappresenta la forma letteraria maggiormente prestigiosa e il poeta occupa un posto di particolare importanza nella cultura basata sull'oralità, in quanto a lui è demandata la conservazione, la trasmissione e, eventualmente, l'elaborazione dei concetti definitivi della società stessa⁵⁴. Tramite la voce dei poeti, la tradizione dell'oralità ha potuto trasmettersi da una generazione all'altra:

⁵³ Ivi, pag. 118.

⁵⁴ Ivi, pag. 109.

si caricava di valori e di simboli collettivi che ne facevano una vera e propria tradizione, un'eredità culturale. Questo processo ha consentito all'oralità di trasmettere i valori morali e l'ordine sociale.⁵⁵

Nel suo lavoro di ricostruzione storica della realtà somala, Ahad attinge soprattutto alla poesia, coniugandola, come vedremo in seguito, con lo strumento della scrittura. Il suo obiettivo è avviare quell'opera di recupero della memoria secolare della Somalia ma, nello stesso tempo, tentare di confutare gli equilibri politici che, basando l'identità nazionale somala su un dualismo tra due diverse componenti sociali, hanno condotto al fallimento dello Stato e alla guerra civile. Per questo motivo, in un recente lavoro⁵⁶ lo storico si è occupato del “Deelley”, una disputa poetica tenutasi in Somalia tra il 1979 e il 1980 e che ha visto la partecipazione di una cinquantina di poeti orali. Il Deelley appartiene al genere dei “combattimenti poetici” o “catene poetiche”:

⁵⁵ Ivi, pag. 110.

⁵⁶ A. M. Ahad, *Somali Oral Poetry and the Failed She-Camel Nation-State: a Critical Discourse Analysis of the Deelley Poetry Debate (1979-1980)*, tesi di dottorato in Filosofia, La Trobe University, 2010, on line: <http://arrow.latrobe.edu.au:8080/vital/access/HandleResolver/1959.9/152693> (ultima consultazione 21/10/2011).

Quando un poeta compone una poesia (che ha sempre un obiettivo preciso), la risposta degli altri avviene sullo stesso piano poetico (argomento, genere ed allitterazione). Una dietro l'altra, le risposte dei poeti costituiranno una catena poetica che potrà protrarsi nel tempo. Chiunque sia in grado di esprimersi nel linguaggio poetico e che ha delle cose da dire, ha facoltà di intervenire. Da un piano di coinvolgimento personale dei poeti, la catena poetica può creare, contribuire o diminuire un certo clima di conflittualità sociale tra gruppi di famiglie e clan diversi.⁵⁷

Dal punto di vista formale, la catena poetica Deelley è un Politesto, prodotto oralmente, registrato su nastro e successivamente trascritto, formato da 67 poesie, composto nei generi *jiifto* o *manso*, composte da 49 poeti somali, tra cui una sola donna, organizzato attorno alla regola che ogni poeta doveva allitterare la propria poesia attorno alla lettera D.

Lo scopo del Deelley, così come concepito dai suoi organizzatori, era quello di esaltare il nazionalismo e i valori nazionali proponendo apertamente una critica politica senza

⁵⁷ A. M. Ahad, "Dall'oralità alla scrittura...", op. cit., pag. 113.

precedenti nei confronti del governo e contro il sistema clanico e tribale. Il risultato, però, è stato quello di riaffermare la centralità della società nomade e pastorale, sia nella cultura che nella politica somala. Sull'affermazione di questa omogeneità scrive infatti Ahad:

I poeti sono i creatori dei simboli culturali e gli “inventori delle tradizioni”. Nel Deelley, più che creare simboli o inventare tradizioni, i poeti confermano un canone pre-esistente, del quale utilizzano simboli e metafore rafforzandone in questo modo la tradizione. [...]

[...] la poesia orale somala agisce come mezzo di rappresentazione della società. Allo stesso modo il Deelley adempie a questa funzione strumentale. Nel Deelley la poesia è, da una parte, lo strumento per dare forma al tipo di società al quale uno aspira e, dall'altra, per criticare il governo del regime. In entrambi i casi, quasi tutti i poeti utilizzano la poesia seguendo un canone poetico prestabilito, che deriva dalla tradizione della poesia orale dei pastori Somali. Il vocabolario che utilizzano, infatti, riafferma la centralità della società

nomade pastorale nella cultura e anche nella politica Somale.⁵⁸

Nella sua analisi del Politesto Deelley, quindi, lo storico verifica come, nel momento in cui i poeti orali somali sono chiamati a dare voce alle istanze del Paese, per porre le basi di un progetto nazionale, essi non fanno altro che consolidare il concetto di “società nazionale omogenea” fondata sui valori della sola componente nomade-pastorale. Un esempio evidente su come quest’ultima abbia imposto i suoi modelli all’interno della società somala è rappresentato, prima di tutto, dal genere poetico scelto per il dibattito, il *maanso*, coltivato principalmente nella parte centrale e settentrionale della penisola somala, in cui predomina la pastorizia. È, però, soprattutto l’utilizzo del linguaggio figurativo della poesia orale che segnala l’egemonia dell’ambiente nomade. In quel contesto, infatti, lo Stato somalo è associato spesso alla figura della cammella che, nella tradizione pastorale costituisce il fulcro attorno al quale si sviluppa la vita del gruppo sociale. All’interno della produzione poetica somala, pertanto, la cammella simboleggia i concetti di potere e di nazione. Secondo questa “poetry of the camel”, infatti, la nazione

⁵⁸ A. M. Ahad, *Somali Oral Poetry...*, op. cit., pag. 293.

diventa “la cammella che sfama la mente con il proprio latte”⁵⁹:

In altre parole, lo stato Somalo è concepito come una cammella da latte. Nella tradizione dei pastori Somali, i cammelli sono un proprietà comune e perciò le incursioni e i furti non sono considerati illegali. A partire dalla sua indipendenza come stato sovrano, nella maggior parte dei poemi orali Somali il concetto principale collega lo stato a questa simbolica cammella di cui ognuno potrebbe reclamare il possesso con la forza.

L’implicazione di una tale visione è politicamente disastrosa e, quando si somma alla frammentata struttura sociale Somala derivata dal sistema clanico pastorale, essa produce una forma di condotta anarchica sia per gli individui che per i gruppi.⁶⁰

⁵⁹ A. M. Ahad, “Could Poetry Define Nationhood? The Case of Somali Oral Poetry and the Nation”, in *Journal of Historical and European Studies*, 1, (2007), Melbourne, School of Historical and European Studies La Trobe University, pagg. 51-57, pag. 53, on line: http://www.latrobe.edu.au/histeuro/assets/downloads/journal_1/alimahad.pdf.

⁶⁰ Ivi, pag. 55.

Attraverso la sua ricerca sul passato, pertanto, Ahad mette in risalto i difetti della tradizione orale. Egli, infatti, pur riconoscendone il valore prezioso per la sua influenza sugli aspetti pratici della vita politica e sociale, è consapevole dei suoi limiti. Scrive infatti:

Lungi dall'essere una fonte incorrotta e "autentica", la tradizione orale è stata profondamente turbata dall'esperienza del colonialismo e ha assorbito i mutamenti sociali da questo introdotti.[...]

Per questa ragione, l'uso delle tradizioni orali al fine della ricostruzione storica solleva oggi problemi fondamentali. Persiste tuttora una tendenza della tradizione orale a legittimare le istituzioni sociali vigenti, ammettendo soltanto di rado che le istituzioni un tempo fossero diverse. Oggi, perciò, gli storici sono molto cauti nell'avanzare interpretazioni delle tradizioni orali che pretendono di riferirsi ad avvenimenti di vari secoli fa: esse offrono nient'altro che l'attuale auto-rappresentazione di una comunità o di una sua componente.⁶¹

⁶¹ A. M. Ahad, "L'Africa dall'esilio", op. cit., pagg. 120-121.

Lo storico, comunque, combatte le accuse rivolte alla secolare tradizione orale, in cui, secondo alcuni autori:

“non si hanno che vaghe memorie confuse ed indeterminate”. Ma quale storia non è basata sulla memoria. e quale secolare memoria è sempre chiara?⁶²

A proposito della tradizione orale somala, Ali Jimale Ahmed scrive:

La tradizione orale somala, come ogni altra tradizione orale, esalta le virtù della memoria. E la memoria presuppone due cose: l'esistenza di un gruppo di memorizzatori e una costante ripetizione della “parola” per la sua sopravvivenza.[...] Ogni generazione, *nel processo selettivo*, preserva per i posteri la saggezza propria e quella delle precedenti generazioni.⁶³

⁶² A. M. Ahad, “I «peccati storici» del colonialismo italiano”, art. cit., pag. 233.

⁶³ A. J. Ahmed, “The Somali Oral Tradition and the Roler of Storytelling in Somalia”, <http://www.minnesotahumanities.org>. (corsivo e traduzione mie).

Il limite della memoria, secondo Ahad, è rappresentato proprio da quel “processo selettivo” che ne permette la conservazione e la trasmissione di generazione in generazione.

Il rimedio che Ahad propone è un lavoro di rielaborazione della memoria e dei valori della tradizione, affidandosi all’azione del commento e dell’interpretazione. Attraverso questi procedimenti, infatti:

si potrebbe giungere a una rottura profonda della continuità di quelle parti della tradizione orale che furono influenzate dal processo di colonizzazione. Ciò significa un confronto della tradizione con il passato e la storia.⁶⁴

Per questo lavoro filologico, lo strumento principale a disposizione dello storico somalo diventa la parola scritta. Infatti, solo il passaggio dall’oralità alla scrittura consentirà alla memoria di riacquisire la propria funzione di garante del legame tra passato e presente della società, liberandosi da quell’azione conservatrice, propria dell’oralità, che ha permesso anche il perpetuarsi di un modello sociale fondato su tradizioni corrotte da false interpretazioni.

⁶⁴ A. M. Ahad, “L’Africa dall’esilio”, op. cit., pag. 126.

3.2 Oralità e scrittura: tematiche e forme

“Le parole pronunciate lasciano le impronte nei cuori, quelle scritte si seppelliscono e si raffreddano sotto un coperchio di cuoio morto.”⁶⁵

Il rapporto tra oralità e scrittura rappresenta una delle caratteristiche principali dei lavori di Ribka Sibhatu, Kossi Komla-Ebri e Ali Mumin Ahad. Attraverso la scrittura, infatti, questi autori riescono a “dare voce” ad una tradizione, quella orale africana, che, altrimenti, sarebbe destinata ad esaurirsi con la scomparsa dell’ultima generazione dei grandi depositari⁶⁶. L’oralità, inoltre, caratterizza fortemente le poetiche di questi scrittori e nei loro lavori la dimensione orale influisce in maniera decisiva sulle tematiche e sulle forme in cui queste sono espresse.

Al termine del paragrafo precedente abbiamo introdotto la questione del rapporto tra oralità e scrittura all’interno del lavoro di Ali Mumin Ahad. Abbiamo visto, infatti, come la sua opera sia focalizzata sul recupero del passato storico del

⁶⁵ A. Maalouf, *Il periplo di Baldassarre*, trad. it. Milano, Bompiani, 2007, pag. 151.

⁶⁶ A. Hampaté Ba, “La tradizione vivente”, op. cit., pag. 226.

proprio Paese, un passato che, tra errori interpretativi e imposizioni di false fonti storiche, ha condotto al fallimento e alla crisi dello stato in Somalia. In “Africa dall’esilio”, infatti, aveva scritto:

Col tramandare a voce, da una generazione all’altra, nel tempo, la poetica dell’oralità si accresceva e acquistava consistenza. Si caricava di valori e di simboli collettivi che ne facevano una tradizione, un’eredità culturale. Questo processo ha consentito all’oralità di essere il mezzo di trasmissione dei valori, ma anche di una mentalità arcaica che inevitabilmente ha portato verso la stagnazione culturale e, di conseguenza, a un’arretratezza del modo di vita. [...]

La poetica dell’oralità, dunque, non seppe liberarsi dal velo oscuro avvolgente ogni cosa e dal senso di oracolo legato a essa nel momento in cui, per sua natura, sembrava rendersi inaccessibile alla maggior parte delle persone. Tale liberazione era indispensabile, data la funzione collettiva che ogni poetica svolge nel suo tempo e spazio, ma non avvenne. Da qui la

totale assenza, nella nostra società, di un senso critico della storia e dei processi culturali.⁶⁷

Se la tradizione orale non ha fatto altro che consolidare “la dicotomia formale, socialmente espressa, tra società nomade pastorale e società sedentaria agricola”⁶⁸ originata nel periodo coloniale, Ahad afferma che bisogna rivedere la funzione dei letterati somali:

Il ruolo degli intellettuali (degli storici in particolare e degli scrittori) oggi è il riesame della storia nazionale. Dall’indipendenza alla presente crisi istituzionale. Tale riesame ha, in genere, il significato di scoprire eventuali errori politici e di politiche culturali ed individuare possibili rimedi e far sì che non si ripetano nel futuro. Per fare questo riesame occorre da parte di tutti noi una seria riflessione sul nostro passato.⁶⁹

Lo storico sente l’urgenza di recuperare quella componente della società somala la cui esclusione dalla vita sociale ha

⁶⁷ A. M. Ahad, “Africa dall’esilio”, op. cit., pagg. 129-130.

⁶⁸ A. M. Ahad, “Dall’oralità alla scrittura...”, op. cit., pag, 119.

⁶⁹ Ivi, pag. 116.

condotto alla frammentazione e alla disintegrazione dello Stato. Inoltre, come abbiamo visto, la tradizione orale, tuttora predominante nel panorama culturale somalo, non rappresenta che un monologo da parte di un'unica componente sociale che esclude ogni altro discorso. Ahad, pertanto, sottolinea come sia necessario rivalutare gli usi, i costumi e le tradizioni della cultura cittadina, espressione di quell'ambiente rurale agricolo sedentario che non ha trovato opportunità di diffusione, attraverso il recupero delle opere dei poeti che di quell'ambiente sono espressione. Trattandosi di una tradizione orale, il rischio che essa vada perduta definitivamente è molto alto. Per questo motivo, secondo Ahad, il compito dell'intellettuale somalo è quello di sfruttare le possibilità offerte dal mezzo della scrittura. Questa, infatti, rappresenta lo strumento attraverso il quale l'individuo, con le sue capacità, può dare vita ad una "nuova poetica collettiva, corale"⁷⁰, riuscendo ad attingere alle proprie tradizioni ma, allo stesso tempo, liberandosi dai vincoli e dai limiti che l'oralità impone:

La parola scritta apre una dimensione nuova
per la nostra cultura, una dimensione ignorata
ed avvolta dall'oscurità, nel passato, a causa dei

⁷⁰ A. M. Ahad, "Africa dall'esilio", op. cit., pag. 128.

pochi interpreti della parola scritta che, facendo passare per verità tutto ciò che l'inchiostro aveva marcato, hanno negato a tutti gli altri di appropriarsi di quell'indispensabile senso critico verso il pensiero e le idee degli uomini depositati nella tradizione. Ciò avrebbe loro permesso di scoprire la realtà e di elaborare le impalcature culturali e le istituzioni necessarie ad una dinamica sociale produttrice anche di progresso economico.

È ormai tempo di abbandonare l'oralità conservatrice di arcaici sistemi di vita, per farsi conoscere al di fuori dei propri confini, per competere su piani diversi con tutti i mondi, nell'attuale realtà globale. Non per questo, però, lo scrittore che si è lasciato alle spalle la poetica dell'oralità e si è affacciato al mondo delle lettere scritte abbandona completamente la sua dimensione collettiva, anzi, fa un'esperienza del tutto particolare: di un'esplosione e di uno straripamento della coscienza che gli fanno riscoprire i valori presenti nella propria cultura.⁷¹

⁷¹ Ivi, pagg. 129-130.

In questo modo lo storico somalo illustra le potenzialità che derivano dal rapporto tra oralità e scrittura, evidenziato dal connubio tra voce della collettività e voce dell'individuo:

Scrivere, per noi, è tutt'altro che un'azione puramente individuale, non può essere un mero esercizio per l'immaginazione. Attraverso di noi trova una sua totale espressione il collettivo nazionale ed etnico della cultura tribale nella quale ancora la nostra società è avviluppata. Siamo dentro il suo passato così come nel suo indicibile presente. Non scriviamo per nostra personale soddisfazione, ma per una ricerca di senso dell'essere profondo della nostra collettività di appartenenza, per un senso di giustizia nei riguardi di una realtà mistificata, e per una società migliore.⁷²

Con queste parole Ahad dichiara lo scopo del proprio lavoro e il senso della sua ricerca. L'indagine storica, infatti, consiste, per lui, nel cercare di comprendere le cause che hanno portato la Somalia alla dissoluzione dello Stato e alla grave crisi che si trascina da un ventennio.

⁷² A. M. Ahad, "Africa dall'esilio", op. cit., pag. 131.

Siamo esploratori della coscienza collettiva e di un passato storico di cui non sono rimaste tracce evidenti, ma soltanto vaghi accenni e frammenti di un vissuto arcaico. Una storia così antica che, per ricomporla, bisogna andare a rileggerla nelle memorie collettive, in un tempo immemorabile, all'inizio delle vicende storiche, parti delle quali poi noi dobbiamo accingerci a raccontare.⁷³

Oltre a cercare di capire, però, il suo obiettivo è, soprattutto, quello di trovare una soluzione, individuata nel recupero di chi è rimasto escluso. “Collettività” diventa la parola chiave e restituire la voce a chi è rimasto inascoltato costituisce l'essenza del lavoro di Ahad. Proprio per sottolineare la dimensione collettiva del suo lavoro, egli utilizza spesso il “noi” al posto dell’“io”. In questo modo, attraverso il linguaggio, la fusione tra oralità e scrittura appare in tutta la sua potenza: “il vissuto e le testimonianze di generazioni di persone”⁷⁴ si intrecciano con la possibilità di creare una poetica personale, individuale e costruire “un certo

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ A. M. Ahad, “Africa dall'esilio”, op. cit., pag. 128.

ordine di coerenza”⁷⁵, nonché poter veicolare la propria tradizione in maniera più ampia, senza limitazioni.

I riflessi dell’oralità sono rintracciabili anche nella prosa di Ahad. Ci riferiamo, ancora una volta, non ai suoi saggi storici bensì al racconto “Vecchi coloni al Savoia”. Il brano, ad esempio, è dominato dalla quasi totale assenza di ipotassi, che, come ha spiegato Ong, è il segno del carattere pragmatico delle culture orali in cui il discorso si sviluppa come una somma dei singoli elementi e che, nel narrare e nel descrivere, pone sullo stesso piano tutto ciò che rappresenta.⁷⁶ Il racconto, infatti, si fonda sulla paratassi e sulla successione di brevi proposizioni che, una dopo l’altra, portano allo sviluppo della storia, attraverso un continuo fluire avanti e indietro nel tempo:

Aveva accettato un incarico tecnico. In fondo era un agricoltore, gli piacevano le cose concrete. I dieci anni dell’amministrazione fiduciaria italiana erano passati troppo in fretta, così il ventennio che l’aveva preceduto. Dieci anni per creare uno stato! Dove? In un paese che non n’aveva mai avuto esperienza nella propria storia. Era una follia, e lui lo diceva a

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ W. J. Ong, *Oralità e scrittura...*, op. cit., pagg. 65-66.

voce alta. Fascista! Qualche disgraziato gli urlava. Giovanni non lo degnava nemmeno di una parola. Si richiedevano grandi sforzi. Solo gli ignoranti e quelli in mala fede credevano possibile tale progetto.⁷⁷

Abbiamo osservato nel precedente paragrafo come l'allitterazione sia una delle caratteristiche principali della poesia orale somala e come questa sia, allo stesso tempo, una tecnica mnemonica e un segno dell'eleganza formale, della ricchezza della lingua e delle capacità espressive dei poeti somali. Un riflesso di questo uso dell'allitterazione, è riscontrabile anche nel racconto di Ahad. Dopo aver descritto l'abitudine che alcuni concessionari italiani avevano di sparare alla ricca fauna della campagna somala, abitudine che doveva servire soprattutto a garantirne il prestigio con i lavoratori delle loro piantagioni, il narratore si sofferma sul dialogo interiore che, in proposito, si sviluppa nella mente dell'autista indigeno di uno di questi concessionari:

Così sapranno che il signor Mario spara! Per fortuna soltanto alle gazzelle. Sottovoce. No,

⁷⁷ A. M. Ahad, "Vecchi coloni al Savoia", in id., "Corno d'Africa...", op. cit., pagg. 280-290, pag. 283.

non avrebbe mai sparato ad una persona Mario, soltanto per il gusto di farlo, sportivamente. Non lo avrebbe fatto, *pensava* Ahmed, anche se non n'era poi troppo sicuro. In alcuni momenti il dubbio lo coglieva. Dietro al dubbio, si sa, si cela il *pensiero*. Guai ad Ahmed se Mario, o Antonio, avessero saputo che egli *pensava*. Secondo loro, l'indigeno, come veniva chiamato una volta, il nativo come lo chiamarono dopo, non avrebbe dovuto mai *pensare*. L'unica cosa che doveva fare era obbedire agli ordini di chi *pensava*, Mario o Antonio, e lavorare con le mani, mai con la testa. I tempi mutavano. Ahmed *pensava* in segreto e stava zitto.⁷⁸

Il brano è caratterizzato dal parallelismo fonico garantito dalla ripetizione di “pensare”, sia nella forma di verbo, nelle sue varie coniugazioni, che in quella di sostantivo. In poche righe, attorno a questo concetto, Ahad esemplifica la storia dei Somali, dalla colonizzazione alla decolonizzazione. Da soggetto “non pensante”, infatti, il “nativo” acquista consapevolezza di sé e della propria condizione. Nel momento della transizione verso l'indipendenza, però, è costretto ancora

⁷⁸ Ivi, pagg. 288-289 (corsivi miei).

a celare, agli occhi dei vecchi colonizzatori, il fatto che egli sia in grado di pensare. Quasi per paura che, intaccando gli equilibri che si sono consolidati nel tempo, si possa pregiudicare questo lento cammino verso l'indipendenza, egli deve rimanere in silenzio. I tempi stanno mutando e sta giungendo il momento per liberare questo pensiero per cominciare la ricostruzione di sé e della società finalmente decolonizzata. Nel linguaggio della prosa di Ahad, così, più che come uno strumento mnemonico o formale, la ripetizione assolve alla funzione di veicolare la narrazione, attraverso l'evoluzione del medesimo concetto. In questo modo, una delle principali caratteristiche della poesia orale somala si sposta dal piano del significante a quello del significato.

Dal connubio tra oralità e scrittura lo storico ottiene lo strumento attraverso il quale poter sviluppare la sua attività di ricerca e la sua poetica “secondo la quale la letteratura è anzitutto lume e critica sociale”⁷⁹ per poter “agire contro l'oscurantismo e le regole dettate per conservare il privilegio di pochi e perpetuare la miseria degli altri”⁸⁰. In questo senso Ali Mumin Ahad assomiglia molto a Giovanni, il protagonista di

⁷⁹ A. M. Ahad, “Africa dall'esilio”, op. cit., pag. 132.

⁸⁰ Ivi, pag. 133.

“Vecchi coloni al Savoia”, attraverso il quale racconta la storia della formazione dello Stato somalo:

Di battaglie ne aveva combattute quanto bastava per prendere in odio le armi e comprendere una cosa, l’inutilità della guerra. Lasciava volentieri che gli Antonio ed i Mario si trastullassero con le loro mitragliette ed i fucili, tenuti belli in vista nei saloni delle loro case di Mogadiscio insieme ai trofei da caccia. Lui di armi non ne possedeva nessuna, se non quella dell’*intelligenza*, della *memoria* e della *parola*.⁸¹

Kossi Komla-Ebri afferma:

L’ambizione che mi pongo è quella di fare da ponte, da soggetto di mediazione tra una cultura e l’altra. Penso che l’essenziale della letteratura della migrazione in genere sia di poter aprire una finestra di conoscenza sul mondo per chi non è di quel mondo. Ad esempio, io parlo di abitudini, dialetti, tradizioni, valori che chi legge scopre, perché

⁸¹ A. M. Ahad, “Vecchi coloni al Savoia”, op. cit., pag. 290 (corsivi miei).

gli apro una finestra su queste cose. La scrittura diventa così uno spazio virtuale d'incontro. Se non c'è l'occasione reale di poter dialogare e conoscersi e convivere insieme, esiste lo spazio virtuale della scrittura dove scoprire cose, far sperimentare al lettore esperienze in territori cari al narratore: ti porto dove mi piace! Chi mi legge entra in un altro mondo senza doversi spostare.⁸²

Nei lavori di Komla-Ebri, l'Africa è una presenza costante e la sua scrittura affonda profondamente le radici nel terreno della sua cultura d'origine. Attraverso le sue opere egli cerca di restituirci i valori del mondo dal quale proviene, senza, però, tralasciare di denunciarne anche i disvalori:

Eterno esiliato, incastrato nella morsa di due culture, cerco di essere un ponte: un mediatore.⁸³

Lo scrittore togolese parla della propria scrittura affermando che si tratta di una letteratura scritta a carattere orale. Egli la definisce *oralitura*:

⁸² K. Komla-Ebri, "Identità traverse", op. cit., pagg. 164-165.

⁸³ K. Komla-Ebri, "Sotto altri cieli", op. cit., pag. 149.

Nell'esperienza dei miei racconti mi trovo a parlare di "oralitura": che cosa intendo? Per me si tratta di tradurre una cultura orale in forma scritta, riprodurre le forme e le caratteristiche di una visione del mondo che nasce in forma orale, attraversando la scrittura e tornando, in qualche modo, a una nuova cultura orale.⁸⁴

Attraverso l'*oralitura*, pertanto, la scrittura assume le forme dell'oralità. Un esempio evidente di questo trasferimento dell'oralità nella scrittura è rappresentato dall'uso costante dei proverbi che abbiamo avuto modo di analizzare approfonditamente nel paragrafo precedente. Come abbiamo visto il proverbio costituisce uno degli strumenti principali attraverso cui la memoria mette in contatto il passato ed il presente, veicolando la tradizione orale. Il proverbio, quindi, rappresenta il mezzo attraverso il quale generazioni differenti e distanti nel tempo si mettono in comunicazione e costruiscono un dialogo.

Proprio l'uso dei dialoghi costituisce un'altra delle caratteristiche del codice linguistico dell'*oralitura*. È attraverso lo scambio di battute tra i vari personaggi, infatti, che spesso si

⁸⁴ K. Komla-Ebri, "La tana del porcospino", op. cit., pag. 159.

sviluppa la narrazione. Il discorso che ne consegue è segnato da una codificazione rigida ed è strutturato in sequenze organizzate, in modo da ripetersi sempre in maniera uguale. In questo modo il dialogo ci restituisce quella ritualità, fondata sulla ripetizione, che costituisce il tratto distintivo della comunità africana e della sua identità e che, allo stesso tempo, si trova alla base della narrativa orale africana:

Zio Adonko, essendo il più vecchio dei maschi di famiglia, chiese la parola dicendo:

“Agoo [“permesso” o “silenzio”]!!!
Agoo!!!”.

E tutti fecero silenzio. Sillabò poi, percorrendo tutti con lo sguardo, il solito:

“Ben arrivati a voi che avete camminato!”.

E tutti risposero:

“Yoo!!!”.

La zia Massan si alzò per accovacciarsi e dire insieme a zio Fofò:

“Ricevete il nostro saluto!”.

“Che venga il vostro saluto!”, risposero in coro quelli residenti nel villaggio.

E i due:

“Si è fatto giorno!”, e gli altri:

“Si è fatto giorno!”.

“Quelli di casa?”, chiesero.

“Stanno bene”.

“I bambini?”.

“Vanno bene”.

“State bene tutti?”.

“Sì”.

“Grazie per ieri”.

“Grazie a voi”.

A loro turno quelli del villaggio
ricambiarono i saluti nello stesso modo:

“Si è fatto giorno!”.

“Si è fatto giorno!”...⁸⁵

Il brano precedente ci restituisce l’oralità delle formule di saluto in occasione di una riunione di famiglia. Il dialogo e la turnazione del discorso seguono rigide regole legate alla gerarchia. Come abbiamo potuto osservare, infatti, la prima parola spetta al più anziano della famiglia che accoglie coloro che sono intervenuti alla riunione. Al termine della prima parte del dialogo, le parti si invertono e sono, quindi, coloro che sono venuti alla riunione a porgere il saluto ai propri ospiti. Si evidenzia, inoltre, la funzione fatica di questo tipo di comunicazione e la costante ricerca di un contatto con il

⁸⁵ K. Komla-Ebri, “Abra...”, op. cit., pag. 84.

proprio interlocutore. Una conseguenza evidente di questo linguaggio fondato sulla ritualità, sulla ripetizione e sul continuo alternarsi delle voci è lo sviluppo della narrazione attraverso i diversi personaggi. Possiamo dire, infatti, che le storie narrate da Komla-Ebri non hanno un vero e proprio protagonista ma che esse si sviluppano seguendo le tracce dei numerosi attori che si muovono all'interno della cornice. Attraverso l'uso costante della digressione, infatti, lo scrittore ci conduce sempre verso altre storie ed altri protagonisti. In proposito Komla-Ebri ha scritto:

Alcuni dei racconti che ho scritto sono legati insieme da un tema e da una forma: *Quando attraverserò il fiume, All'incrocio dei sentieri, Il tuono* sono accomunati dal tema del destino e sono scritti pensando a una struttura che richiama in qualche modo il modello del Decamerone: partire da una storia per arrivare a un'altra storia; partire da un personaggio per andare a un altro personaggio.⁸⁶

Attraverso questo continuo spostamento della narrazione che si dipana attraverso i suoi numerosi personaggi, si sviluppa

⁸⁶ K. Komla-Ebri, "Identità traverse", op. cit., pag. 161.

una divagazione che appare squilibrata se confrontata con il modello narrativo occidentale, che si basa sul concetto di protagonista e sulla figura dell'eroe. Quello che, invece, Komla-Ebri intende riaffermare è il valore collettivo dell'oralità:

Nel confrontare scrittura e oralità, ci accorgiamo che [...] l'ambivalenza del rapporto con l'oralità è quello di oscillare perennemente fra collettivo e pubblico. Nel senso che l'oralità implica il pubblico, il collettivo, il gruppo, la comunità, mentre la scrittura riguarda l'individuo. Sappiamo tutti che le culture occidentali ruotano attorno all'individuo. La cultura africana avvolge tutti, generando una percezione d'identità di gruppo nel confronto di un'identità individuale.⁸⁷

Ciò che consegue da questo tipo di sviluppo della narrazione è che i protagonisti dei racconti, pur attraverso voci e situazioni di volta in volta differenti, sono sempre e solamente due: l'Africa e il narratore. Quest'ultimo, infatti, si lega strettamente ai vari personaggi delle storie, evidenziando quel carattere

⁸⁷ K. Komla-Ebri, "Oralità: dalla tradizione orale alla scrittura", art. cit., <http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/attikossi.htm>.

enfatico, tipico delle narrazioni orali, indicato da Ong, secondo il quale una dimensione orale favorisce l'identificazione tra colui che racconta e l'oggetto della narrazione, favorendo così un legame tra narratore, protagonista e pubblico.

Come abbiamo già visto, inoltre, è proprio l'Africa che Komla-Ebri intende raccontare:

L'Africa è una presenza costante perché si tende a scrivere innanzitutto su ciò che si conosce, che si sente di più e che ci sta a cuore.⁸⁸

Attraverso la dimensione collettiva del racconto, quindi, emerge la presenza continua della terra d'origine che non diventa però una terra mitica o ideale alla quale l'autore vagheggia di fare ritorno, bensì una componente del proprio "io" che si rischia di perdere e di cui l'autore cerca di riappropriarsi. L'Africa, pertanto, è la terra materna, il luogo d'origine in cui la vita è concepita solo nella sua dimensione collettiva. Per poter ricostruire questo passato, l'autore si affida alla letteratura che, nella dimensione collettiva orale della

⁸⁸ K. Komla-Ebri, "Sotto altri cieli", op. cit., pag. 149.

narrazione, fonderà verità e finzione, storia e mito, per creare quell'immagine del passato in cui egli può riconoscersi.

Per fare ciò, Komla-Ebri si affida ad un genere narrativo che racchiude in sé due tipi della narrativa orale africana: il racconto e la fiaba. Quello che lo scrittore togolese intende fare, infatti, è spiegare l'origine del proprio universo culturale, caratteristica principale del racconto, inserendola, comunque, in un contesto mitico, slegato dalla storia e dal tempo, tipico della fiaba. Silvia Albertazzi, in proposito, ha scritto:

[...] la letteratura postcoloniale, di qualsiasi colore e a qualsiasi latitudine, diffida del realismo, della mimesi identificativa, che vede come una manifestazione dell'imperialismo. La costruzione sociale dell'irrealtà sembra essere il suo scopo primario: raccontare, come afferma Ben Jelloun, "storie magari inverosimili per cercare di capire una scheggia della realtà", ovvero, secondo Rushdie, imbastire "bugie per dire la verità".

[...]

non è soltanto una necessità vitale a spingere molti autori postcoloniali verso una narrazione allegorica o metaforica: non è tanto una voglia di dire-non-dicendo che ne guida i

testi verso una dimensione surreale o apertamente magica, ma piuttosto la consapevolezza che, in un mondo instabile e lacerato da conflitti e contraddizioni, dietro la realtà apparente deve esserci un'altra realtà, un altro mondo.

[...]

È facile notare che gli scrittori postcoloniali odierni [...], accanto ai più disparati motivi colti dalle letterature e dalle lingue di tutto il mondo [...] ritornino costantemente ai modi e alle situazioni della narrativa e della poesia popolari dei loro paesi. Se questo accade perché, come afferma Eduardo Galeano, “spesso una narrazione popolare può essere più rivelatrice e valida di un romanzo «professionale», [...] non va tuttavia dimenticata anche la componente ludica insita nel ricorso alla tradizione popolare, alle storie che tutti conoscono nella comunità e che aspettano, pertanto, quasi infantilmente, di sentirsi raccontare sempre allo stesso modo, anticipando il piacere di situazioni, formule e magari rime che si ripetono.

Tutto ciò spiega il pressante ricorso alla fiaba tradizionale negli autori postcoloniali.⁸⁹

Un esempio di narrazione che racchiude in sé gli elementi della storia e del mito è il racconto “Il tuono”, che costituisce il primo capitolo della macro-narrazione di cui fanno parte anche “Abra” e “Quando attraverserò il fiume”. L’autore narra la storia di Komla, uomo alle soglie della maturità, il quale, dopo aver respinto eroicamente l’aggressione al proprio villaggio da parte dei nemici, è designato a capo della comunità. Komla, però, non ama il potere e accetta l’investitura come un sacrificio per il proprio villaggio, governandolo con saggezza. A seguito di un’accusa ingiusta, Yawovi, il figlio del protagonista, sarà esiliato dalla comunità. Komla accetta il verdetto e chiederà di farsi detronizzare seguendo il figlio nell’esilio.

Nel racconto, l’uso dell’indicativo imperfetto serve all’autore per introdurci nella dimensione mitica dei fatti raccontati

Komla *tornava* stanco dal campo di cacao all’avvicinarsi del mezzogiorno. Il sole caldo

⁸⁹ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell’altro...*, op. cit., pagg. 88-95.

filtrava stordendolo da sotto le nuvole, rimpicciolendo l'ombra ai suoi piedi. Aveva lasciato al lavoro i suoi tre figli maschi (Anku, Yawovi e Fofò) ed era tornato al villaggio per mangiare e riposarsi un po'.

Decisamente, si *diceva*, il tempo *passava* anche per lui. Da giovane - egli *ricordava* - era capace di arare da solo un ettaro di terreno curvo sulla sua zappa senza avvertire e tanto meno soffrire il caldo.⁹⁰

Nel suo lavoro di tesi, Marco Purpura⁹¹ individua, all'interno del racconto, tre passaggi fondamentali della narrazione che sono affidati a formule tipiche delle fiabe. Il primo è rappresentato dall'incipit sopra citato, che introduce la storia di Komla; il secondo costituisce uno snodo dell'intreccio, dopo che il protagonista ha assunto il soprannome di Ebri (tuono) e descrive gli anni felici che, però, nascondono le insidie cui andrà incontro la sua famiglia:

Passarono molti anni. Ebri governava il villaggio con saggezza, ma non sempre le sue

⁹⁰ K. Komla-Ebri, "Il tuono", op. cit, pag. 118.

⁹¹ M. Purpura, *L'immaginario africano/italiano negli scrittori migranti*, Tesi di laurea in Sociologia della Letteratura, Università di Bologna, 2004, <http://www.kossi-komlaebri.net> (ultima consultazione 16/7/2011).

decisioni raccoglievano il consenso di tutti. Si sa che “la luna illumina bene ma lascia delle zone nell’oscurità”. I giovani di certo non apprezzavano la sua decisione di ridurre l’orario dei balli del sabato sera, che producevano, a cicli, nuove ragazze incinte, mentre gli anziani e i genitori ne erano ben felici.

Gli anni passavano. I figli di Ebri crescevano. Ne avrebbe avuti ben quindici se Mamayi non ne avesse persi tre prima della nascita del suo beniamino: Fofòè.⁹²

L’ultimo passaggio è quello che introduce la crisi all’interno della narrazione, crisi che segnerà la storia del protagonista e della sua famiglia:

La vita scorreva tranquilla al villaggio, fino a quando successe il fattaccio.

Un giorno Yawovi portò i suoi machete a vendere al mercato di Dugà. Là incontrò uno straniero, un commerciante anago di nome Lassissi, venuto dalla città. L’uomo comprò a credito tutta la merce del giovane, ad un prezzo interessante, promettendo di pagare a fine mese.

⁹² K. Komla-Ebri, “Il tuono”, op. cit., pag. 130.

Quando la fine del mese arrivò, Lassissi non si presentò all'appuntamento a Dugà.⁹³

Anche il lungo racconto, o romanzo breve, *La sposa degli dèi*, risulta incorniciato in un contesto favoloso. La narrazione, infatti, si apre con queste parole che ne sottolineano la dimensione mitica:

[...] Lassù, al villaggio di Dugà, gli anziani dicono di un ragazzo ribelle che è posseduto dallo spirito dell'Adédjé in piena.

Kossivi, figlio di Mambono (madre di Mambo), fratello di Mambo e Gbédé, nipote dell'*hunò* Briyawo, già all'età di sette anni era posseduto dallo spirito dell'Adédjé in piena.

Oggi, girando per le strade sassose e irregolari di Dugà, capita di incontrare un uomo di bassa statura, gambe arcuate, barba grigia incolta, viso scavato e occhi spenti. I bambini di Dugà lo conoscono bene. Lo chiamano Ñonli [spirito maligno], con quel frizzante miscuglio di paura e sfida che alimenta la fervida immaginazione dell'infanzia.

⁹³ Ivi, pag. 131.

L'invisibile tessitore che compone le trame delle nostre vite ha decisamente tanti fili al suo telaio. Nessuno avrebbe pensato che Kossivi, figlio di Mambono, nipote dell'*unò* Briyawo, sarebbe finito così, come un'ombra silenziosa, lugubra, errante preda e bersaglio degli impietosi giochi dei fanciulli di Dugà.

Le malelingue dicono che è una vittima dei *vodù* di suo zio, l'*hunò* Briyawo. Altri sostengono che ha voluto vedere oltre la notte.⁹⁴

Il racconto si chiude, poi, quasi con le stesse parole:

Oggi, girando per le strade sassose e irregolari di Dugà, capita di incontrare un uomo [...].

Davvero nessuno avrebbe pensato che Kossivi, figlio di Mambono, nipote dell'*hunò* Briyawo, sposo della sposa degli dèi, sarebbe finito così, come un'ombra silenziosa, errante e lugubre, preda e bersaglio degli impietosi giochi dei fanciulli di Dugà.

⁹⁴ K. Komla-Ebri, *La sposa degli dèi. Nell'Africa degli antichi riti*, Bologna, Edizioni dell'Arco-Marna, 2005, pagg. 7-8.

Anche lo spirito dell'Adèdjé in piena lo
aveva abbandonato.⁹⁵

La storia narrata ruota intorno alla vicenda di Kossivi che, a causa della sua gelosia e dell'invidia nei confronti dello zio Briyawo, sacerdote degli dei *vodù*, costringe la moglie Amavi, *tronsi* (sacerdotessa) dello zio, ad abbandonare l'uomo. In questo modo Kossivi inizierà ad utilizzare per sé il potere della moglie di invocare gli dèi, finché questi ultimi non si vendicheranno facendo morire la donna e privando per sempre l'uomo della parola.

Il racconto racchiude tutte le caratteristiche dell'*oralitura* di Komla-Ebri, dalla narrazione affidata spesso ai dialoghi dei personaggi e alla formularità delle loro conversazioni, alla presenza di numerosi proverbi che conducono i protagonisti, e con essi il lettore, a confrontarsi sempre con la tradizione. Nei brani, citati, inoltre, si evidenziano alcune delle caratteristiche della cultura orale individuati da Ong e illustrati nel primo capitolo, come l'"aggregazione" ("Kossivi, figlio di Mambono, nipote dell'*hundò* Briyawo") e la "ridondanza" (la ripetizione dell'incipit, alla fine del racconto).

⁹⁵ Ivi, pag. 93.

Nella storia, poi, ritroviamo temi e personaggi che rimandano ad altri racconti dello scrittore togolese. Ci imbattiamo infatti, ad esempio, nel re Ebri, padre di Briyawo, che in seguito alla condanna all'esilio del figlio sacerdote perché sospettato di aver causato la morte di un suo debitore utilizzando il potere degli dèi, decide di andarsene con lui e la sua famiglia. Si tratta dello stesso tema presente in "Il tuono" che, narrato con alcune varianti, oltre a sottolineare l'origine favolosa del racconto, conferma l'impianto orale di tutta la vicenda. Secondo Vansina, infatti, nella maggior parte delle tradizioni orali è possibile riscontrare la presenza di stereotipi.⁹⁶ Questi possono essere formati da un'idea o da alcune parole, oppure possono costituire il motivo di un episodio o addirittura di un racconto completo: sono i cosiddetti *stereotipi complessi* che risultano essere molto diffusi nei racconti ed avere una distribuzione molto ampia. In questo caso, come anche per quanto riguarda la riproposizione, sempre nella *Sposa degli dèi*, dell'episodio dei personaggi che si incontrano all'incrocio dei sentieri, già illustrato ripetutamente nell'omonimo racconto, ci troviamo di fronte proprio ad uno *stereotipo complesso*, la cui funzione, sempre

⁹⁶ J. Vansina, *La tradizione orale...*, op. cit., pagg. 124-128.

secondo Vansina, consisterebbe nel fornire alla narrazione una base di verità storica, mediante l'inserimento, all'interno di una storia di fantasia, di un fatto storico già noto all'uditorio⁹⁷.

Una favola, inoltre, deve essere conosciuta a fondo, anche se non viene imparata a memoria, perché se l'ascoltatore è già a conoscenza di ciò che sarà raccontato potrà più facilmente concentrarsi sulla recitazione e, di conseguenza, valorizzare maggiormente il senso artistico del narratore⁹⁸. Ne consegue, pertanto, che la riproposizione di episodi e temi simili è strettamente connessa al fatto che, all'interno di una tradizione orale, i temi e le storie si intrecciano e ritornano dando vita a “tante «varianti» quante sono le esecuzioni, senza tuttavia che le varianti passano essere rapportate a un originale che, per definizione, non può esistere.”⁹⁹. In questo senso, alla scrittura di Komla-Ebri può essere riferito quanto Vikram Chandra ha scritto a proposito della narrativa postcoloniale:

Tutte le storie contengono semi di altre
storie; qualsiasi storia, se prolungata quanto
basta, diventa altre storie [...] i racconti [...]

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ Ivi, pag. 283.

⁹⁹ F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984, pagg. 91-92.

proliferano gioiosi da una storia madre, completi in sé eppure mai conclusi, genitori a loro volta di altre narrazioni, innumerevoli quanto le foglie sugli alberi, le galassie nel cielo, tutti imparentati, senza inizio né fine.¹⁰⁰

Ad una dimensione fiabesca appartiene anche il racconto “Yèvi-il-ragno”, in cui il protagonista è un ragno, animale antropomorfizzato, il quale interagisce con gli uomini. Il racconto è introdotto proprio da una formula rituale tipica delle fiabe:

“Gente, udite la mia favola!”

“Ben venga la tua favola”

La mia favola parte sul filo del tempo, corre...corre...rimbalza fra monti. Fiumi, valli, e cade su Yévi-il-ragno, Yévi-pancia-grossa: il ragno nero.

Erano i tempi della grande carestia [...].¹⁰¹

La storia si conclude poi con il lieto fine, caratteristico delle favole:

¹⁰⁰ Cit. in S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro...*, op. cit., pagg. 97-98.

¹⁰¹ K. Komla-Ebri, “Yèvi-il-ragno”, op. cit., pag. 62.

Si sposarono e fu davvero una festa.
Yévi-il-ragno, Yévi-pancia...grossa mandò
del cibo a casa.
Nel regno tornarono a dormire e a ridere.
Yévi-il-ragno, Yévi-cuore-felice e la
principessa ebbero tanti, tanti discendenti:
hm...! basta guardare negli angoli delle vostre
case...¹⁰²

Segue poi un nuovo richiamo al pubblico, simile a quello
introduttivo.

Nell'incipit e nella conclusione del racconto è possibile
rintracciare la dimensione orale in cui questo è originato. Il
richiamo al pubblico da parte di un oratore esterno alla storia e
la dimensione collettiva del racconto - narrato agli ascoltatori
presenti che, all'inizio e alla fine, dialogano con il narratore - ci
restituiscono, infatti, l'oralità della favola raccontata. Ancora
un volta si riafferma come sia proprio la partecipazione
dell'ascoltatore-lettore l'obiettivo che, più di ogni altro,
l'*oralitura* di Komla-Ebri persegue. Scrive infatti:

¹⁰² Ivi, pag. 65.

Credo di aver conservato il valore dell'oralità nella mia scrittura anche se la parola implica l'ascolto, la partecipazione ed è difficile trasmettere nella scrittura il tono della voce, l'intonazione o la creatività spontanea.¹⁰³

In questo senso ogni lettore è chiamato ad essere protagonista delle storie narrate, attraverso quella dimensione collettiva che solo l'oralità può restituirci. Come abbiamo avuto modo di illustrare, è proprio nella dimensione collettiva della narrazione orale che l'autore, unendo verità e finzione, storia e mito, ricostruisce quell'immagine del passato in cui riconoscersi. Ciò che Komla-Ebri riesce ad ottenere attraverso i suoi racconti è permettere anche al lettore di ritrovarsi in quello stesso passato, riconoscendosi parte di quel mondo. Con la sua tecnica di scrittura, infatti, l'autore permette al lettore di sentir dialogare i personaggi, di convivere con essi e partecipare alla costruzione delle storie attraverso le vicende dei protagonisti che si sviluppano proprio nella dimensione del rapporto orale¹⁰⁴.

¹⁰³ K. Komla-Ebri, "Sotto altri cieli", op. cit., pagg. 149-150.

¹⁰⁴ R. Taddeo, "All'incrocio dei sentieri...", art. cit., <http://www.elghibli.provincia.bologna.it>.

Mediante l'*oralitura* lo scrittore togolese cerca di proporre un modello alternativo rispetto a quell'"oralità di ritorno" teorizzata da McLuhan e basata sull'utilizzo dei media elettronici:

L'oralità ritorna con i media, non solo quella del telefono che vive di toni e suoni (da qualcuno definita vera e propria scrittura acustica) ma anche l'oralità del cinema, della televisione, del computer multimediale, di internet (sistemi audiovisuali, dove la dimensione suono sta alla pari, gioca assieme, si intreccia a quella alfabetico-visiva). Vi è una netta riduzione della scrittura che si condensa in SMS, Chat ed E-mail.

C'è chi asserisce che siamo passati da uomini monomediali (uomo-libro) ad esseri multimediali (Uomini-Tv/Telefono/Computer/Radio/Libro, ecc...) reincorporando così i riti delle civiltà orali. Sembra quindi che oggi a dire degli studiosi stiamo celebrando dentro i territori acustici dei media, dentro gli spazi dell'elettronica, il ritorno dell'oralità. [...].

Ma si tratta del ritorno ad un'oralità ben diversa...

Se la lettura implica un'attività del pensiero, la passività in cui ci mantengono questi mezzi audiovisuali ci relega ad una nuova oralità preistorica per la sua freddezza ed individualità.¹⁰⁵

Contro questo tipo di oralità “multimediale” che, pur ricca di potenzialità e di implicazioni, se non rielaborata rischia di trasformarsi in un'oralità passiva e fredda, in cui le persone non entreranno mai in relazione diretta tra loro, Kossi Komla-Ebri propone un'oralità fondata sulla partecipazione, perché “la verità dipende sia da chi la dice come da chi l'ascolta”¹⁰⁶:

“Gente, avete udito la mia favola?”.

“Sì!”.

“Gente, così finisce la mia favola..”¹⁰⁷

Ribka Sibhatu racconta come anche le favole orali eritree inizino con l'invocazione del pubblico da parte del narratore:

Narratore: “*Senseway*” [Ascoltate, ascoltate]

¹⁰⁵ K- Komla-Ebri, “Oralità: dalla tradizione orale alla scrittura”, art. cit., <http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/attikossi.htm>.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ K. Komla-Ebri, “Yèvi-il-ragno”, op. cit., pag. 62.

Pubblico: *Waddokoy salimay* = Figlio di mio zio... [siamo pronti riascoltiamo]

Narratore: “C’era una volta, quando i sassi erano *hmbascià*, [il pane della festa]”.¹⁰⁸

L’autrice spiega come il narratore, attraverso la formula “quando i sassi erano pane” introducesse i propri ascoltatori nel mondo fantastico della favola, in una dimensione sospesa tra mondo reale ed irreale. Ella spiega, inoltre, come, una volta arrivata in Europa, raccontare che “i sassi erano pane” non sortisse alcun effetto su bambini europei e come, quindi, per iniziare i propri racconti e dare loro una dimensione favolosa, abbia dovuto introdurre un nuovo concetto. L’incipit delle sue storie, pertanto, è diventato “c’era una volta, quando i sassi erano pane e i bambini sapevano volare...”, che ha sortito l’effetto desiderato¹⁰⁹. Questo aneddoto illustra come il mondo dell’oralità costituisca la base della scrittura di Sibhatu, ma, allo stesso tempo, come la tradizione orale, nel lavoro della scrittrice, non sia un dato immutabile, fissato per sempre, ma subisca le modifiche della realtà culturale con cui si trova in contatto. Allo stesso modo, l’autrice, attraverso le sue poesie,

¹⁰⁸ R. Sibhatu, *Il cittadino che non c’è...*, op. cit., pag. 25.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

“parla di sé stessa, donna e madre; parla delle paure e delle speranze, dei comuni sentimenti di chi, come lei, è costretta ad allontanarsi dalla propria terra”¹¹⁰ confrontandosi sempre con la terra d'accoglienza.

Per fare ciò, Sibhatu ha scelto di esprimersi attraverso la poesia che, come abbiamo avuto modo di illustrare nel primo capitolo, nella letteratura orale africana è utilizzata per riflettere sui temi più profondi dell'esistenza. Proprio come il popolo eritreo ha fatto con il canto, nei suoi versi la scrittrice eritrea “ha versato la sua anima”:

Perché parlare di sé, della propria figlia,
della propria cultura d'origine [...]? Perché
dare esplicitamente le coordinate di sé in prima
persona, cosa che la maggior parte degli
europei farebbe in terza persona?
Semplicemente per comunicare meglio e
lasciare un segno in chi legge. Un vero segno
fatto di emozioni, speranze, delusioni, amore
per i miei nuovi paesi, le mie nuove lingue, la
mia nuova terra che non ha sbiadito il ricordo di
quella che mi vide nascere.¹¹¹

¹¹⁰ A. M. Ahad, “Corno d’Africa...”, op. cit., pag. 293.

¹¹¹ R. Sibhatu, *Il cittadino che non c’è...*, op. cit., pag. 32.

La poesia di Sibhatu, quindi, è fondata sulla necessità di mettere in comunicazione sé stessa con la realtà che la circonda e, per fare ciò, attinge abbondantemente al mondo originario dell'oralità che, come abbiamo più volte sottolineato, rappresenta proprio il mondo della comunicazione primaria. Leggiamo, infatti, i versi di "Sono":

Sì, sono nata / ieri, tra tanti / misteri,
dipinta / di trilli / e canti secolari.

Viaggio nel tempo / tra melodie di ieri, / e
malinconie serali.

Cammino al buio, / al sole, / all'ombra, /
nell'oasi e nella savana.

E rinasco ogni giorno / con la penna e Sara
suona / sogni e aromi dell'effimera vita.¹¹²

In questo componimento, Sibhatu descrive proprio questa sua duplice dimensione: il mondo della voce è quello delle origini ("Sì sono nata ieri / [...] dipinta / di trilli e canti secolari") mentre la realtà attuale, invece, è legata alla scrittura ("E rinasco ogni giorno / con la penna [...]"). Ancora una volta ci troviamo di fronte alla pluridentità dell'autrice, la quale, proprio grazie al raggiunto equilibrio tra oralità e scrittura,

¹¹² R. Sibhatu, "Sono", op. cit., pag. 95.

compie un continuo “viaggio nel tempo” tra passato (“melodie di ieri / e malinconie serali”) e presente, ancora una volta rappresentato dalla figlia Sara (“e Sara suona / sogni e aromi dell’effimera vita”).

L’influenza della scrittura sull’oralità è evidenziata nella poesia “L’oasi”:

Lungo il viaggio, / sulla fontana del canto, /
zio Sicomoro mi cullò / coi profumati cori
secolari / che fecero crescere i miei avi.

Protetta dal Sicomoro, / cantastorie del
passato mistero, / nel cammino e nell’esilio /
canto l’immensità / nell’oasi della Scrittura.¹¹³

In questi versi ritorna il simbolo del Sicomoro che, come abbiamo precisato nel precedente paragrafo, rappresenta il mondo della tradizione orale. Protetta dal Sicomoro, il “cantastorie del passato mistero”, l’autrice si produce nel suo canto che, però, non è più affidato alla voce, come quello degli antenati, ma sgorga “nell’oasi della Scrittura”.

Il continuo riferimento al mondo del sensibile costituisce uno dei contatti più evidenti tra la poesia di Sibhatu e la

¹¹³ R. Sibhatu, “L’oasi”, in A. M. Ahad, “Corno d’Africa...”, op. cit., pag. 291.

tradizione orale. Una cultura ad oralità primaria, infatti, come abbiamo già visto, è “situazionale” in quanto strettamente legata all’esperienza comune e ad un contesto concreto. Nel caso della poesia precedente, ad esempio, l’accostamento di oasi e scrittura ci consente di comprendere in maniera immediata come l’autrice, dispersa nel deserto dell’esilio, abbia trovato proprio nella scrittura quella compagna di vita che, come abbiamo già sottolineato in precedenza, l’accompagnerà nel distacco dal “paradiso perduto”, il paese natale.

I rimandi alla realtà concreta d’origine sono numerosi:

Le figlie adottive / [...]. *Come fa la tempesta di sabbia al Sahara, / [...],*
modellano me / e la mia Lingua Madre.¹¹⁴

[...] fiore rimava con Abebà, *come il bistro e l’occhio.*¹¹⁵

*Come lo zeffiro dell’oasi, / i suoi dolci sorrisi / cacciano la malinconia [...].*¹¹⁶

*Vola come un’aquila, [...]*¹¹⁷

¹¹⁴ R. Sibhatu, “Madre Lingua”, in AA. VV., *Scritture migranti*, op. cit., pag. 28.

¹¹⁵ R. Sibhatu, “La mia Abebà”, in Id., *Aulò...*, op. cit., pag. 76.

¹¹⁶ R. Sibhatu, “Sara”, in AA. VV., *Cittadini della poesia...*, op. cit., pag. 78.

¹¹⁷ R. Sibhatu, “Perché no”, AA. VV., *Cittadini della poesia...*, op. cit., pag. 79, (corsivo mio).

Un'ulteriore segno del carattere orale nella poesia di Sibhatu è dato dall'uso della ripetizione. Come abbiamo avuto modo di vedere, infatti, la poesia orale si affida al ritmo, inteso come ripetizione nel tempo e nello spazio, per facilitare la memorizzazione. Poiché la sua è una poesia affidata alla scrittura, nei versi di Sibhatu la ripetizione si spoglia della funzione di puro ausilio mnemonico, per diventare lo strumento attraverso cui rivolgersi direttamente al lettore oppure enfatizzare alcuni momenti. È quanto accade, per esempio, nella poesia "Son tornata", in cui la riproposizione, all'inizio di ogni strofa, dei versi che danno il titolo al componimento, accentua le emozioni in un continuo crescendo, consentendo al lettore di sentire tutte le ansie e le angosce della scrittrice, connesse al ritorno dall'esilio dalla propria terra e da sé stessa, che l'ha condotta a prendere coscienza della miseria umana.

Nella poesia "Cara Roma", invece, che è formata da tre strofe, delle quali l'ultima è la ripetizione della prima ("Cara Roma, / per i nuovi cittadini / una lupa non basta"), la ripetizione diventa un appello rivolto all'interlocutore, conferendo al componimento una dimensione partecipativa

tipica della letteratura orale, in quanto legata alla circostanza della rappresentazione.

La ripetizione della prima strofa, inoltre, consente alla poesia di assumere una forma ABA, attraverso cui, Sibhatu stabilisce un rapporto con il mondo della musica. Come spiega, infatti, Calvin S. Brown:

Moltissimi brani musicali sono costituiti da una prima sezione, da una sezione mediana contrastante e da un ritorno alla prima sezione per la conclusione: una struttura conosciuta generalmente come forma ABA. Tale forma, priva di qualsiasi elaborazione, è la base di centinaia di piccole composizioni musicali; [...]. Può dunque essere considerata senz'altro come la forma musicale fondamentale.¹¹⁸

In effetti, proprio come nella forma musicale, tra la strofa centrale e le altre due si crea un contrasto. La strofa centrale, infatti, elencando le varie componenti da cui è formata la società romana, sconvolge l'errata certezza che tutti i cittadini della Capitale possano uniformarsi nel segno di "un'unica

¹¹⁸ C. S. Brown, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Roma, Lithos Editrice, 1996, pag. 209.

lupa” e che, pertanto, la città è chiamata a riscoprire la sua molteplicità.

Il rapporto tra la poesia di Sibhatu e il mondo della musica è strettamente connesso al fatto che, nella cultura orale eritrea, come abbiamo già potuto osservare, i versi sono spesso affidati al canto e “accompagnati con i ritmici e melodiosi strumenti musicali tradizionali”¹¹⁹. Scrive Zumthor:

Nel *detto*, la presenza fisica del locatore tende in misura maggiore o minore ad attenuarsi, a fondersi con le circostanze. Nel canto, essa si afferma, rivendicando la totalità del suo spazio. È perciò che la maggior parte delle esecuzioni poetiche, in tutte le civiltà, sono state sempre cantate; [...].

[...] In Africa canto e poesia non sono concepite in maniera separata.¹²⁰

Questo legame con la musica si evidenzia anche nell’uso dei simboli, dei quali abbiamo parlato nel precedente paragrafo. L’utilizzo dei simboli costituisce un ulteriore segno di contatto tra la poesia di Sibhatu e il mondo dell’oralità. Come afferma

¹¹⁹ R. Sibhatu, *Auld...*, op. cit., pag. 68.

¹²⁰ P. Zumthor, *La presenza della voce*, pagg. 221-223.

Vansina, infatti, nelle culture senza scrittura, l'espressione simbolica risulta essere una delle figure stilistiche più apprezzate e ricorre spesso nei generi poetici della letteratura orale¹²¹. Abbiamo visto come in "Sotto al Sicomoro", ad esempio, il mondo della tradizione sia rappresentato dal grande albero africano. Come scrive Brown:

[...] per un poeta non è infrequente parlare
tramite simboli proprio per avvicinarsi il più
possibile ai metodi e agli effetti della musica.¹²²

Il modo in cui il simbolo del Sicomoro è utilizzato nella poesia, infatti, assomiglia molto ad uno sviluppo musicale. Nella prima strofa, infatti, esso rappresenta la dimensione originaria dell'autrice ("la terra dei miei avi / che mi portarono / per mano al Sicomoro"), il tempo in cui lei si trovava a contatto con la propria tradizione secolare e quindi viveva in pieno la propria identità. Nella terza strofa, il Sicomoro diventa il simbolo del distacco, dell'insanabile cesura con il paese natale e, di conseguenza con sé stessa ("Poi svanirono dietro / il maestoso Sicomoro / recitando indicibili *Aulò*"). Dopo che

¹²¹ J. Vansina, *La tradizione orale...*, op. cit., pagg. 121-122.

¹²² C. S. Brown, *op. cit.*, pag. 269.

l'autrice ha cantato la propria tristezza e solitudine, nell'ultima strofa il Sicomoro si trasforma in una possibilità, una via d'uscita dallo stato di prostrazione in cui Sibhatu versa; la speranza, infatti, è affidata proprio alla riscoperta delle origini, della tradizione, di cui, per mezzo della propria poesia, attende fiduciosa il ritorno (“Da lontano / aspetto il richiamo / del Sicomoro”).

In questi versi abbiamo potuto osservare come il senso profondo dell'intero componimento dipenda proprio dallo sviluppo del simbolo del Sicomoro che, pur mantenendo invariati i propri tratti caratteristici, in questo caso il *significante*, come un tema musicale ritorna, di volta in volta, modificato nel *significato*.

Nella poesia di Sibhatu, pertanto, ogni parola ha la valenza di una nota musicale e, come in uno spartito, ognuna di esse ha il proprio valore. In questo senso la poetessa eritrea si riallaccia in pieno alla cultura orale africana, secondo la quale ogni parola è un “agente magico per eccellenza [...] [e] non la si maneggia [...] senza prudenza”¹²³.

Sul valore che la parola assume oggi, quando, come abbiamo sottolineato a proposito di Kossi Komla-Ebri, ci

¹²³ A. Hampaté Ba, “La tradizione vivente”, op. cit., pag. 190.

troviamo all'interno della cosiddetta "oralità di ritorno", sembra utile citare quanto ha scritto, in proposito, Nadia Valgimigli:

Il periodo attuale, in cui si assiste anche in occidente ad una nuova fase di oralità mediata dai grandi mezzi di comunicazione dal grande impatto sociale e culturale, consiglia una riflessione sul potere della parola che può forse recuperare qualcosa delle conclusioni a cui la saggezza tradizionale era arrivata.¹²⁴

Nella sua poesia Ribka Sibhatu sfrutta in pieno le potenzialità della Parola e proprio la sua importanza è evidenziata nell'omonima poesia:

Sacra Parola, / misteriosa Essenza, / terra
della straniera / che girovaga...!

Tocca la figlia / che cammina tra / luci e
ombre / coraggio e paura.

Suona melodie / che danno forma / al
mondo a cui appartiene.

¹²⁴ N. Valgimigli, "Il griot", op. cit., pag. 138.

Parla Parole che / emanano profumo / e
portano l'animo nel / tempo e nello spazio.¹²⁵

In tali versi, Sibhatu individua nella Parola la terra in cui lei stessa, straniera, si trova a vagare. Proprio alla Parola (“Sacra Parola”) l’autrice rivolge la sua invocazione affinché le permetta di attraversare questa terra, la terra sconosciuta e insidiosa dell’esilio, in cui si è smarrita, affinché dia forma al mondo e la accompagni alla scoperta di sé stessa, attraverso il tempo e lo spazio, mettendola, cioè, in comunicazione con il proprio passato e con la realtà che la circonda. La poesia si trasforma quindi in una vera e propria preghiera, forma primaria e più spontanea di colloquio con il trascendente, con la dimensione del Divino.

Rivolgendosi direttamente alla “Sacra Parola” nel tentativo di comunicare con essa, la poesia di Sibhatu fa trasparire un’altra caratteristica propria dell’oralità, ovvero la sua componente dialogica. Se è vero, infatti, che molti suoi lavori devono intendersi come tentativi di colloqui con il mondo delle origini, come “Sotto al Sicomoro” o “Dkala”, in cui però i referenti rimangono muti, in altre poesie è introdotto proprio il dialogo, come, ad esempio, in “Le mie stelle”:

¹²⁵ R. Sibhatu, “Parola”, in AA. VV., *Scritture migranti*, op. cit., pag. 27.

Interrotto / quel divino viaggio / cascavo
sempre in basso.

...vidi Chopin, / sentii sussurri: / “Addei
[Mamma]!”...”*Gualeli* [Figlia mia]!”... / “È
Natale! Dove sei?”...

Mistero! / Non casco più / ma non volo
ancora.¹²⁶

In una dimensione onirica l'autrice invoca la madre, che risponde, salvo poi tacere per sempre, restituendo la poetessa alla sua solitudine.

In “So' bella nera” attraverso cui, come abbiamo analizzato nel precedente capitolo, l'autrice afferma la propria identità, reclamando il proprio diritto ad “autodefinirsi”, Sibhatu dà voce all'ascoltatore. Ne scaturisce un brevissimo dialogo:

“Visto ch'er nero / nun è bello, / pe non
t'offenne / mejo ditte de colore!”.

“Ma quale offesa! / Ve dico io che / so'
bella nera!”¹²⁷

¹²⁶ R. Sibhatu, “Le mie stelle”, in AA. VV., *Scritture migranti*, op. cit., pag. 24.

¹²⁷ R. Sibhatu, “So' bella nera”, op. cit., pag. 30.

Attraverso questo botta e risposta di cui, grazie all'uso del dialetto romanesco, proprio come in un sonetto di Belli o di Trilussa, riusciamo anche ad intuire il tono delle voci e le intonazioni dei protagonisti, l'autrice risponde idealmente a tutti coloro che tentano di spiegare, anche a lei stessa, cosa sia. Il dialogo permette al discorso di Sibhatu di diventare un discorso "condiviso" perché, proprio come avviene nel mondo dell'oralità, è solo il confronto tra colui che parla e colui che ascolta, in cui ognuno porta il proprio contributo, conduce entrambi al raggiungimento della Verità.

3.3 Il Silenzio

*"[...] io quello / infinito silenzio
a questa voce / vo comparando
[...]."*
(Giacomo Leopardi, *L'infinito*)

Come abbiamo avuto modo di analizzare in maniera approfondita, i lavori di Kossi Komla-Ebri, Ribka Sibhatu e Ali Mumin Ahad sono espressione del mondo dell'oralità africana in cui, come scrive Hampaté Ba:

[...] l'uomo è legato alla propria parola. È impegnato da essa. Egli è la propria parola e la

sua parola testimonia ciò che egli è. La coesione stessa della società si fonda sul valore e il rispetto della parola.¹²⁸

Poiché in una civiltà orale, come abbiamo sottolineato nel primo capitolo, la Parola è evento sonoro, essa è strettamente legata alla voce che le permette di esistere. Se, nelle loro opere, gli autori trattati hanno dato ampio spazio alla fenomenologia della Parola, al suo valore e alla sua presenza, non hanno tralasciato di affrontare anche la sua assenza: il silenzio.

Nei racconti di Komla-Ebri ritroviamo spesso accenni al silenzio che, ogni volta, assume un valore differente. Quando, ad esempio, nelle ultime pagine di *Neyla*, il protagonista si rivolge alla ragazza ormai defunta, dice, tra l'altro:

Grazie per il tuo *silenzio*, che ascoltava e capiva al di là delle mie parole vuote, sgranate come un rosario senza fine. Questo *silenzio*, che teneva al riparo tutto quello che non volevi dire, o che avresti voluto dire, ma che le tue parole erano incapaci di esprimere. Il tuo *silenzio* era così riposante!¹²⁹

¹²⁸ A. Hampaté Ba, “La tradizione vivente”, op. cit., pag. 190.

¹²⁹ K. Komla-Ebri, *Neyla...*, op. cit., pag. 92 (corsivi miei).

Si tratta, in questo caso, di un silenzio connotato positivamente. È, infatti, il silenzio di colei che ascolta, che dà modo a colui che parla di esprimersi e, allo stesso tempo, è il silenzio dell’Africa che evita di rivolgere le sue accuse a colui il quale, andandosene in Europa, ha dimenticato il mondo che si è lasciato alle spalle. È anche, però, il silenzio della morte di Neyla, attraverso la quale il protagonista riesce a riconciliarsi con sé stesso, con la sua gente e con la realtà delle proprie origini.

Il silenzio, però, è anche lo strumento attraverso il quale la Parola viene assorbita:

“[...] E qui cade la mia voce”.

Dopo un *silenzio* che mi sembrò eterno, come per lasciare cantare le parole nella nostra mente, la zia di Kuma si rivolse a mia madre:

“Dada Nukuku, hai sentito le parole di mio fratello?”.

Lei disse di sì, poi girandosi verso zio Adonko e il resto della famiglia disse:

“Queste parole vi sono giunte?”.

E tutti assentirono. Dopo un altro lungo *silenzio*, zio Adonko, il più anziano della nostra famiglia, prese la parola [...].¹³⁰

Seguì un lungo *silenzio* in cui ognuno *meditava* sul significato e la saggezza dell'anziano Wadefe e sulla sua conoscenza dell'arte della parola e dei proverbi.¹³¹

In altre occasioni, invece, il silenzio segna i momenti più drammatici della narrazione:

A quelle parole così gravi, si sentì come un brivido scuotere in un *silenzio* glaciale tutta l'assemblea.¹³²

Ebri fino a quel momento si era accontentato di ascoltare con gli occhi chiusi e il mento appoggiato sul palmo della mano. Lentamente, egli alzò la mano e tutti si zittirono. Nel *silenzio* ostile e carico di tensione che seguì, egli pronunciò queste parole: [...].¹³³

¹³⁰ K. Komla-Ebri, "Abra...", op. cit., pagg. 93-94 (corsivo miei).

¹³¹ K. Komla-Ebri, "Quando attraverserò il fiume", op. cit., pag. 111 (corsivo mio).

¹³² Ivi, pag. 112 (corsivo mio).

¹³³ K. Komla-Ebri, "Il tuono", in Id., *All'incrocio dei sentieri...*, op. cit., pag. 134 (corsivo mio).

Briyawo fu trascinato in giudizio davanti al consiglio con l'accusa di aver insidiato Amavi. Amavi venne convocata. Lei non confermò ma lasciò intendere che Bryawo l'aveva insidiata. *La sua parola*, e in questo caso *il suo silenzio*, valeva quanto quello di Briyawo.¹³⁴

Per Komla-Ebri il silenzio segna soprattutto la fine dell'uomo, come nel racconto "La ricchezza del povero", in cui il protagonista, anziano maestro di una scuola cattolica, temendo di essere licenziato per non aver ceduto davanti all'arroganza di un suo superiore, vedendo andare in fumo la sua carriera e, di conseguenza, tutta la propria esistenza, si presenta alla moglie in lacrime senza riuscire a pronunciare nemmeno una parola:

Si ricordava di averlo visto in uno stato simile solo in due occasioni: quando avevano perso un figlio e quando era morta sua sorella maggiore, che lo aveva sostenuto con ardore agli studi fino a farlo diventare istitutore.

¹³⁴ K. Komla-Ebri, *La sposa degli dèi...*, op. cit., pag. 71 (corsivi miei).

Lui aprì la bocca senza emettere alcun suono, poi deglutì con un'espressione di dolore sul volto.¹³⁵

Il silenzio rappresenta la punizione massima che può toccare ad un uomo in quanto ne segna la morte, perché gli impedisce di partecipare alla vita della comunità e di esserne parte. È il segno della maledizione del divino, come quella che toccherà a Kossivi, reo di aver provocato la morte della moglie, “la sposa degli dèi”:

Suo fratello Gbédé decise di portarlo in casa con sé prima che diventasse lo zimbello del villaggio. Dopo appena due giorni, Kossivi scomparve e lo trovarono raggomitolato e nudo davanti agli altari del *vodù* nella sua casa cadente. Teneva in mano un *goro* e un *allillo* e borbottava sottovoce come dialogando con qualcuno.

Quando Gbédé cercò di parlare con lui, si rese conto che Kossivi non riusciva più a parlare: lo guardava con occhi vitrei. Tentò per un po' di farfugliare, poi rinunciò.

¹³⁵ K. Komla-Ebri, “La ricchezza del povero”, in Id., *All'incrocio dei sentieri...*, op. cit., pagg. 48-49.

Da quel giorno non parlò più.¹³⁶

Analizzando la poesia di Ribka Sibhatu “La mia Abebà”, abbiamo già sottolineato come il vero protagonista di quei versi sia proprio il silenzio, con tutta la sua carica di negatività, e come la prigioniera sia legata ad esso. Non si tratta però di un silenzio assoluto: la prigioniera della poetessa, infatti, è segnata da un persistente rumore di fondo provocato da alcuni suoni, quello delle manette, dei passi delle guardie, delle chiavi che aprono le porte per prelevare le prigioniere da fucilare, che sono inesorabilmente vincolati alla morte. La “voce” di quest’ultima, in particolare, è rappresentata proprio dal rumore delle manette, come sottolineato anche nel brano intitolato proprio “Le manette”:

A noi che eravamo considerate prigioniere
politiche, ogni porta che sbatteva, ogni rumore
di manette e i passi pesanti ci terrorizzavano.
[...]

La sera entravano con le manette e la lista
delle persone da fucilare.

¹³⁶ K. Komla-Ebri, *La sposa degli dèi...*, op. cit., pag. 92.

Non sapendo a chi toccava, ogni rumore
faceva palpitare il nostro cuore. [...] l'ultimo
clak...clack delle chiavi [...] ¹³⁷

Ciò che segna questo silenzio, quindi, non è il vuoto, bensì l'assenza della voce umana che, in una cultura orale, accompagna tutti i momenti dell'esistenza. Come abbiamo visto, infatti, la tradizione eritrea affronta anche la morte attraverso il *melques*, il canto dedicato ai defunti, perpetrandone il ricordo, anche se negativo:

[...] come per dire: “il vuoto che ha lasciato non può colmarlo nessuno”, oppure “meno male che sei morto perché eri il terrore della gente”, ecc.. ¹³⁸

Nella prigionia, però, anche la parola è incatenata. Essa non può essere pronunciata ed è relegata nella mente della protagonista, costretta ad un continuo monologo interiore, senza possibilità di comunicare:

¹³⁷ R. Sibhatu, *Auld...*, op. cit., pag. 42.

¹³⁸ Ivi, pag. 68.

Quando sentivamo il clak...clack delle
chiavi, *dentro di noi dicevamo*: “Almeno per
ventiquattro ore ancora vivrò di sicuro!”.¹³⁹

In “La mia Abebà” è particolarmente significativo l’uso dei
puntini, che spezzano materialmente a metà la poesia, così
come le pallottole hanno spezzato la vita di Abebà:

[...]
In un’intensa notte,
me la rapirono con le manette!
.....
Ogni giorno è assente,
ma nel buio è onnipresente!
[...]

Scrive in proposito Alessandro Portelli:

I puntini che spezzano la sua poesia [...] sono sia un segno del silenzio che segue la morte, sia la traccia delle pallottole che l’hanno uccisa.¹⁴⁰

¹³⁹ Ivi, pag. 42 (corsivo mio).

¹⁴⁰ A. Portelli, “Le origini della letteratura afroitaliana...”, art. cit., <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it..>

Oltre a quello di Abebà le cui catene “si stringono attorno ai polsi di Ribka Sibhatu”¹⁴¹, c’è anche il silenzio indifferente del resto dell’universo, che sembra ignorare quanto sta accadendo. In questo senso, i puntini di sospensione, queste “pallottole” per gli occhi, oltre a porre fine alla vita della giovane prigioniera, sembrano anche spezzare letteralmente le manette proprio di quel silenzio che grava sull’autrice come un enorme punto di domanda.

Silenzio e morte si trovano strettamente legate, poi, anche nel ricordo:

Mi hanno svegliata spesso nel mio sonno
profondo.. Sì, mi alzo spesso tremando.

Mi pare di chiamare Abebà...Abebà! [...]

Ma Abebà mi sveglia e non risponde! E io
nel buio e nel silenzio piango spesso.¹⁴²

Nelle opere dell’autrice eritrea, inoltre, trova spazio anche il silenzio al quale, in Italia, è relegata la sua cultura d’origine, disprezzata soprattutto perché orale e, quindi, ritenuta di scarso valore¹⁴³. Cosa fare? La risposta la troviamo proprio in “La mia

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² R. Sibhatu, *Auldò*, op. cit., pag. 42.

¹⁴³ R. Sibhatu, *Il cittadino che non c’è...*, op. cit., pagg. 331-332.

Abebà”, in cui Ribka Sibhatu capisce che “la chiave delle sue manette che ora stringono me” risiede in ciò che Abebà ha lasciato, l'*alghel*, il proprio ricordo per la famiglia. È quindi questa la risposta, una risposta che si trasforma in poetica: perpetuare il ricordo di chi e di ciò non c'è più, farsi voce, e sfidare il silenzio.

È per questi motivi che l'opera di Sibhatu rappresenta una duplice sfida alla morte: quella personale, minacciata dal silenzio dell'esclusione e dell'impossibilità di comunicare, e quella del mondo della propria tradizione orale, minacciato dal silenzio dell'oblio, perché in Eritrea “si canta ancora, ma sempre meno”¹⁴⁴. L'autrice, quindi, si riappropria della voce e, affinché questa possa essere udita più forte e più lontano, la trasforma, quasi per assurdo, in scrittura.

Nel lavoro di Ali Mumin Ahad il silenzio è connesso al concetto di esclusione. Abbiamo ampiamente illustrato come nei suoi lavori il tema centrale sia costituito proprio dall'analisi di una grande esclusione, quella della popolazione cittadina, espressione dell'ambiente rurale e sedentario, a scapito della componente nomade-pastorale della società somala; tale esclusione costituirebbe la causa principale del disfacimento

¹⁴⁴ R. Sibhatu, “La memoria scritta...”, op. cit., pag. 95.

dello Stato e della conseguente guerra civile. Come abbiamo visto, si tratta di un'esclusione che ha avuto origine nel periodo coloniale e che, con l'indipendenza e la nascita dello Stato somalo, è stata perpetuata con le nefaste conseguenze che ne sono scaturite.

Alla base di questa situazione, secondo Ahad, si trova proprio il silenzio cui la componente cittadina è stata relegata anche dal mondo della cultura. È quanto emerge, infatti, nel suo lavoro di tesi relativo all'analisi del "Deelley" e del contributo fornito dai poeti orali alla rappresentazione della società somala. Nella parte dedicata all'assenza di poeti provenienti dalla popolazione agricola della parte meridionale del Paese, infatti, lo storico afferma che nel dibattito solo due dei partecipanti erano poeti originari del sud della Somalia e che, pertanto, questo momento fondamentale per la creazione della società nazionale è stato segnato dalla presenza egemone di un'unica voce, quella della realtà nomade-pastorale, e dal silenzio di tutte le altre¹⁴⁵.

Nel saggio "Dall'oralità alla scrittura", Ahad afferma che questo silenzio è percepibile anche nell'opera del grande scrittore somalo Nuraddin Farah, la cui descrizione della

¹⁴⁵ A. M. Ahad, *Somali Oral Poetry...*, op. cit., pagg. 298-299.

Somalia è parziale perché segnata proprio dall'assenza della voce della parte sedentaria e agricola della società:

Questa “assenza” di rappresentazione è percepibile solo da un somalo. Non dice nulla al lettore inglese o italiano così come al più acuto dei critici europei.¹⁴⁶

L'obiettivo di Ahad è quello di restituire la voce a quella componente ridotta al silenzio ed esclusa dalla costruzione della società, affinché possa contribuire alla formazione di un'identità nazionale completa, anche attraverso un proprio “discorso”, che si ponga in maniera antagonista rispetto a quello predominante¹⁴⁷. Il ripristino della realtà storica e l'uscita dal silenzio di coloro che per lungo tempo sono rimasti ai margini della vita politica della Somalia hanno solo apparentemente una valenza locale. Questi, infatti, ci riguardano da vicino. In che modo? Scrive Ahad:

Ciò potrebbe aiutare anche l'Italia del rinnovamento ad evitare di commettere, ancora

¹⁴⁶ A. M. Ahad, “Dall'oralità alla scrittura...”, op. cit., pag. 124.

¹⁴⁷ A. M. Ahad, “Could Poetry Define Nationhood?...”, art. cit., http://www.latrobe.edu.au/histeuro/assets/downloads/journal_1/alimahad.pdf.

una volta, a nostro ed a suo danno, gli stessi errori che furono commessi in passato [...].¹⁴⁸

Gli scritti di Ali Mumin Ahad, infatti, insieme a quelli degli autori della letteratura postcoloniale italiana, ci aiutano a recuperare la nostra storia coloniale condannata al silenzio da un'opera di rimozione, consentendoci di rivisitare il nostro passato, correggendone gli errori. Questo lavoro di ricostruzione, secondo lo storico somalo, è fondamentale perché solo grazie ad esso è possibile avviare una riflessione sui problemi che investono il presente e realizzare, in futuro, un'opera di cambiamento politico, economico e culturale.

Possiamo dire che è proprio in relazione alla differente valenza che il silenzio assume nel testo letterario rispetto al mondo dell'oralità che è possibile osservare come quest'ultima possa rinnovare la scrittura. Nel primo capitolo, infatti, illustrando la teoria di Wolfgang Iser, abbiamo visto come l'estetica della ricezione attribuisca al lettore e all'atto della lettura un ruolo fondamentale nel processo di comprensione dell'opera letteraria. Secondo la teoria della ricezione, il lettore, infatti, partecipa alla costruzione dell'opera, ponendosi in relazione con quest'ultima attraverso quelle lacune testuali

¹⁴⁸ A. M. Ahad, "I «peccati storici»...", art. cit., pag. 246.

(*blanks*) che lo stimolano a partecipare alla realizzazione del significato del testo che “può essere completato solo dal soggetto che legge e [che] non esiste indipendentemente da lui.”¹⁴⁹. I *blanks* rappresentano, quindi, il “non detto” e sono l’equivalente, nel testo scritto, del silenzio. Di conseguenza, nella scrittura il silenzio avrebbe una valenza positiva in quanto momento fondamentale per la realizzazione dell’opera, attraverso la partecipazione del lettore.

Questa partecipazione, però, è solo apparente perché se il lettore, attraverso le lacune testuali, è chiamato in causa come “produttore di senso”, in questo ruolo egli in realtà è guidato dalla strategia dell’autore che stabilisce la presenza o meno dei *blanks*, nonché la loro posizione; in questo senso è proprio l’autore che guida la costruzione del significato, conducendo il lettore, attraverso i “silenzi”, nelle direzioni che lui ha stabilito.

Nella dimensione orale, invece, il significato si realizza solo nella partecipazione, nell’interazione tra narratore e pubblico e nell’alternarsi delle voci. Per questo motivo il silenzio è fondamentalmente negativo, in quanto interrompe quel dialogo che permette la costruzione del “testo” orale, fondata sulla condivisione del sapere. Nel silenzio, infatti, narratore e

¹⁴⁹ A. Gerratana, “Il ruolo del lettore nell’estetica della ricezione...”, art cit., pag. 32.

ascoltatore si allontanano e non è più possibile la realizzazione di un significato “comune”, che non significa “unico”, bensì “costruito insieme”.

In questo senso, i protagonisti della letteratura italiana della migrazione e quelli della letteratura postcoloniale italiana escono dal silenzio proprio per proporsi come nostri interlocutori in una dimensione di reciproca accoglienza. Alcuni di loro, provenendo da mondi dominati dall’oralità, ci insegnano che la comunicazione è lo strumento che, in un rapporto dialogico basato sull’ospitalità, “anche tra le lingue e tra i generi discorsuali”¹⁵⁰, favorisce l’incontro e la reciproca comprensione. Ribka Sibhatu, Kossi Komla-Ebri e Ali Mumin Ahad, infatti, con le loro voci si rendono “disponibili a condividere un futuro migliore per tutti”¹⁵¹, pronti, insieme a noi, ad affrontare i problemi e a cercare soluzioni di vita.

Tutto ciò, però, è possibile solo all’interno di una cultura dell’ascolto, principio fondamentale che la tradizione orale ci insegna. Si tratta dell’ascolto che vince il silenzio dell’incomunicabilità e delle differenze, all’insegna della dimensione partecipativa dell’umano.

¹⁵⁰ S. Petrilli, A. Ponzio, *op. cit.*, pag. 186.

¹⁵¹ A. M. Ahad, “Intercultura, economia e globalizzazione...”, art. cit., <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.

Se nel racconto “Vecchi coloni al Savoia”, di fronte al vecchio colonizzatore italiano arroccato nella sua pretesa superiorità, più o meno conscio di una realtà che si stava disintegrando sotto i suoi piedi, il giovane Ahmed, alla vigilia dell’indipendenza, in attesa che l’altro se ne andasse, “pensava in segreto e *stava zitto*”¹⁵², oggi questi scrittori ci offrono una possibilità (l’ultima?) di costruire insieme un discorso nuovo:

Nel momento più opportuno, dal *silenzio*, dal *lungo silenzio*, ecco finalmente emergere [...] voci sommesse provenienti dalle ex-colonie [...]. Pura letteratura. Voci non recalcitranti, perché portatrici di messaggio. Un messaggio di dialogo.¹⁵³

¹⁵² A. M. Ahad, “Vecchi coloni al Savoia”, op. cit., pag. 289 (corsivo mio).

¹⁵³ A. M. Ahad, “La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia”, art. cit., <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.

CONCLUSIONI

In un articolo sulle origini della tradizione narrativa africana in lingua italiana, Cristina Lombardi-Diop afferma che questa “nasce nel passaggio dall’oralità alla scrittura”¹. La sua analisi si concentra sull’autobiografia *Io, venditore di elefanti*, di Pap Kouma, e sul romanzo *La promessa di Hamadi*, dell’altro senegalese Saidou Moussa Bâ; questi lavori, come abbiamo sottolineato, sono considerati tra i primi testi della letteratura italiana della migrazione e sono caratterizzati dal fatto di essere scritti entrambi in collaborazione con un “autore-partner” italiano.

Secondo Lombardi-Diop, questi due libri, per il fatto di essere dei testi letterari, devono essere considerati come inglobati completamente dalla tradizione scritta. In queste opere, infatti, pur mantenendo tracce della tradizione narrativa orale delle origini, Pap Kouma e Saidou Moussa Bâ incorrerebbero nella “perdita della voce”:

¹ C. Lombardi-Diop, “Dall’oralità alla scrittura e dalla scrittura all’oralità. La nascita di una tradizione narrativa africana in lingua italiana”, in *Afriche e Orientali*, VII, (2005), 4, pagg. 98-108, pag. 98.

Nel nascere come letteratura, la scrittura africana migrante implica la perdita della voce. È attraverso un atto di cancellazione dell'oralità che si afferma la presenza della scrittura e la visibilità dei migranti africani in Italia.²

All'interno di questa tesi, invece, ho voluto illustrare come Kossi Komla-Ebri, Ribka Sibhatu e Ali Mumin Ahad non solo inaugurino una fase nuova della letteratura italiana della migrazione - senza l'aiuto di "coautori-collaboratori-controllori" che ne garantiscano il prodotto letterario - e la letteratura postcoloniale italiana, ma anche come essi si "riappropriino della voce", trasferendo gli elementi costitutivi dell'oralità nella loro scrittura.

Attraverso l'*oralitura* di Kossi Komla-Ebri abbiamo avuto modo di vedere l'importanza di recuperare il valore della tradizione africana fondata sulla dimensione orale, liquidata dal colonialismo come folkloristica, e di come questa rappresenti, per la cultura occidentale, un'alternativa a quella nuova oralità, definita da Ong "secondaria", fondata sui nuovi strumenti della comunicazione, quell'oralità multimediale ricca di potenzialità ma che, se non opportunamente rielaborata,

² Ivi, pag. 99.

rischia di essere una nuova forma di oralità passiva e fredda in cui le persone non entrano in relazione diretta tra loro. [...] Se “chatti” comunichi con il tuo interlocutore, ma hai modo di vederlo, di conoscere realmente la sua identità? Certo, questo è possibile nel momento in cui decidi di incontrarti, ma puoi continuare all’infinito, se vuoi, una comunicazione che non s’incarna se non in una realtà virtuale.³

Con la poesia di Ribka Sibhatu, anch’essa fortemente legata al mondo della tradizione, abbiamo potuto verificare come l’autrice eritrea abbia saputo sviluppare un altro dei valori fondanti della cultura orale, il valore della Parola e di come questa sia in grado di indagare a fondo l’animo umano. Nei suoi versi, Sibhatu dimostra come il linguaggio non possa mai essere considerato “neutro” e che le scelte linguistiche che si fanno rappresentano sempre una presa di coscienza e, di conseguenza, comportano una presa di posizione.

In una realtà come quella contemporanea in cui, come afferma Komla-Ebri⁴, la forza e l’autorevolezza di un

³ K. Komla-Ebri, “La tana del porcospino”, op. cit., pag. 159.

⁴ K. Komla-Ebri, “Oralità: dalla tradizione orale alla scrittura”, art. cit..

messaggio si concentrano sempre meno sul “quello che si dice” rispetto al “come lo si dice” e al “come ci si presenta”, riaffermare la centralità del linguaggio significa celebrare il connubio tra forma e messaggio, tra significante e significato, nella consapevolezza che:

ogni nostro pensiero, ogni nostra parola pesa
e influenzerà il futuro, come la neve delle Alpi
dipende dalla posizione del sole.⁵

La poetessa eritrea sviluppandone al massimo le potenzialità, riscopre il vero potere che ha la Parola: permettere la comunicazione. Si tratta di una comunicazione che ha una triplice forma: quella che si stabilisce fra tutti gli esseri umani tra loro, quella che mette in contatto l'uomo con il proprio passato e quella che consente a ognuno di noi di interloquire con sé stessi. Attraverso la poesia di Ribka Sibhatu, l'oralità si presenta come alternativa per la rifondazione del presente attraverso una comunicazione che si propone come un dialogo costante.

⁵ R. Sibhatu, *Il cittadino che non c'è...*, op. cit., pag. 336.

Il lavoro di Ali Mumin Ahad, invece, ci ha permesso di verificare come, attraverso l'oralità, sia possibile ricostruire il passato. L'opera dello storico somalo, infatti, si basa sul principio che la vera decolonizzazione parta proprio da una revisione della storia. Come affermato da Joseph Ki-Zerbo:

Il sistema coloniale si sostituì completamente al sistema africano. Siamo stati alienati, vale a dire, sostituiti da altri, e questo persino nel nostro passato. I colonizzatori hanno predisposto una rapina nei confronti della nostra storia.⁶

Nel suo lavoro sulla storia della Somalia, da considerare non solo una metafora dell'Africa ma anche di tutte le realtà che non trovano voce sulla scena del mondo contemporaneo, l'oralità rappresenta l'alternativa alla storia "ufficiale", quella scritta dal colonialismo. La tradizione orale non può e non deve rappresentare un ideale, anche perché più volte lo stesso Ahad ne denuncia i difetti e le colpe. D'altro canto, però, la stessa scrittura non costituisce una garanzia di genuinità in quanto anch'essa può essere oggetto di falsificazioni.

⁶ J. Ki-Zerbo, *A quando l'Africa?*, trad. it., Bologna, Emi, 2005, pag. 21.

L'oralità, pertanto, è uno dei tanti strumenti che permettono di ricostruire la Storia e la sua integrazione, su un piano di parità, con la scrittura e con altre discipline, come la linguistica, permette allo studioso di avvicinarsi maggiormente alla verità storica.

Kossi Komla-Ebri, Ribka Sibhatu e Ali Mumin Ahad, dunque, apportando i modi e le forme dell'oralità nelle loro opere, si pongono tra i fondatori di una nuova letteratura italiana, accogliendo nello "spazio letterario" la voce di quei soggetti che, appartenenti alla dimensione orale, sono sempre stati ignorati dalla cultura "tradizionale e ufficiale" basata sulla scrittura.

Si tratta di una nuova letteratura che celebra la dimensione corale dell'esistenza, intesa come necessaria partecipazione di tutte le componenti culturali e sociali alla costruzione di quel "Mondo-tutto"⁷, fondato sulla creolizzazione, intesa come "movimento perpetuo d'interpenetrabilità culturale e linguistica"⁸. È ciò che Armando Gnisci ha definito *transculturata*, ovvero quell'esperienza "che tende a produrre

⁷ É. Glissant, *Poetica del diverso*, op. cit., pag. 69.

⁸ Ivi, pag. 96.

una nuova civiltà”⁹ e che necessita di un nuovo linguaggio, da costruire proprio sul terreno della letteratura e della poesia¹⁰.

Éduard Glissant, nella sua riflessione sulle lingue, intese come espressioni identificative delle diverse comunità, scrive:

Credo che il destino delle lingue sia legato al rapporto fra oralità e scrittura. Forse il libro sparirà, come forma concreta della conoscenza nelle nostre società. È molto probabile che il libro muoia e che fra trent’anni i lettori (di libri) si riuniranno in sette nelle catacombe, condannati dalla morale pubblica. È possibile che in questa prospettiva i libri siano già dei ricettacoli quasi clandestini dell’organicità delle lingue e che la pubblicità delle lingue [...] sia già una pubblicità di codici, un po’ come il codice stradale [...]. Le lingue si impoveriscono. La mia speranza è che questa specie di crepito, di varietà, di infinita molteplicità di contatti, di conflitti fra le lingue farà nascere un nuovo immaginario della parola umana che forse trascenderà le lingue. Non voglio essere un profeta, ma penso che un giorno la sensibilità

⁹ A. Gnisci, *Una storia diversa*, op. cit. pag. 105.

¹⁰ É. Glissant, *Poetica del diverso*, op. cit., pag. 33.

umana tenderà verso linguaggi che supereranno le lingue, che integreranno tutti i tipi di dimensioni, di forme, di silenzi, di rappresentazioni e che saranno nuovi elementi della lingua.¹¹

Con Kossi Komla-Ebri, Ribka Sibhatu e Ali Mumin Ahad, pertanto, assistiamo alla nascita di un nuovo linguaggio, fondato proprio sull'energia vibrante e creativa delle culture orali di cui sono espressione, attraverso le loro dimensioni, le loro forme, i loro silenzi e le loro rappresentazioni. È un linguaggio che ci parla e che si rivolge a tutti quei *lettori* che siano disposti ad *ascoltare*. Tendiamo l'orecchio:

La mia favola parte sul filo del tempo,
corre...corre...rimbalza fra monti, fiumi, valli
[...].¹²

C'era una volta, quando i sassi erano [...] pane.¹³

Ma questa è un'altra parte della nostra storia,
anzi, potrebbe esserne il prologo [...].¹⁴

¹¹ Ivi, pagg. 104-105.

¹² K. Komla-Ebri, "Yévi-il-ragno", op. cit., pag. 62.

¹³ R. Sibhatu., *Il cittadino che non c'è...*, op. cit., pag. 25.

¹⁴ A. M. Ahad, "Vecchi coloni al Savoia", op. cit., pagg. 280-281.

RINGRAZIAMENTI

Se questa tesi ha potuto vedere la luce è stato grazie ad alcune persone nei confronti delle quali ho un enorme debito di riconoscenza.

Voglio ringraziare, prima di tutti, Franca Sinopoli che ha accolto il mio lavoro “in corsa” e se ne è presa cura, Pape Kanouté e la sua Kora, dai quali, una mattina in Campidoglio, tutto è cominciato.

Grazie ad Ali Mumin Ahad che, con grande disponibilità, “dall’altro capo del Mondo”, mi ha fornito materiali e indicazioni preziose, riuscendo, in un momento di difficoltà, a dare una nuova spinta a questo lavoro.

Mille volte grazie, poi, a Ribka Sibhatu, alla sua disponibilità e all’affetto con cui mi ha aperto le porte del suo mondo, fatto di voci e di caffè, e, soprattutto, alla sua amicizia di cui mi ha fatto dono.

Un grazie speciale a Giuseppe e a Tiziano, i quali, “facendosi raccontare”, mi hanno fatto capire chiaramente come le storie siano fatte dagli incontri di persone, attraverso i quali vivono in perpetuo movimento.

Il mio ringraziamento, inoltre, a Serena, all’amore con cui mi ha sostenuto e alla pazienza con la quale ha rivisto, mille e

mille volte, queste pagine, incoraggiandomi sempre e, a volte unica, non dubitando mai di me.

La mia eterna gratitudine, infine, va ad Armando Gnisci, con il quale sono state gettate le basi di questa tesi e che, con la sua passione e il suo amore per gli studenti, ha segnato il mio cammino, non solo universitario; e, oggi, grazie a lui, guardandomi alle spalle, capisco perché “il metodo è la strada dopo averla percorsa”.

In ultimo voglio ringraziare tutti coloro ai quali, citati o meno, questa tesi si è ispirata: quelle donne e quegli uomini che, con le loro vite, il proprio lavoro e le loro parole, tentano ogni giorno di costruire dialoghi tra mondi, culture e persone, nella certezza che, come insegna Filodemo di Gadara, “dobbiamo salvarci l’un l’altro”. A tutti/e quelli/e che si impegnano, così, ad essere “ponti”, voglio dire il mio grazie, dedicando loro le parole che Marilyn Monroe, con ingenua semplicità, ma con indubbia profondità, scarabocchiò su un quaderno:

There is always bridges - the Brooklyn bridge - But I love that bridge (everything is beautiful from there and the air is so clean) walking it seems peaceful even with all those cars going crazy underneath. So it would have to be some other bridge an ugly one and with no view - except I like in particular all bridges - there's something about them and besides I've never seen an ugly bridge

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Achebe, C., *Il crollo*, trad. it., Roma, Jaca Book-Edizioni e/o, 2006.

Ahmed, A. J., “The Somali Oral Tradition and the Roler of Storytelling in Somalia”, <http://www.minnesotahumanities.org>.

Albertazzi, S., *Lo sguardo dell'altro*, Roma, Carocci, 2000.

Aristofane, *Gli Acarnesi, Le Nuvole, Le Vespe, Gli Uccelli*, trad. di G. Padano, Milano, Garzanti Editore, 1988.

Barthes, R., *Variazioni sulla scrittura*, trad. it., Torino, Einaudi, 1999.

Barthes, R., Marty E., “Orale/scritto”, in *Enciclopedia*, vol. X, Torino, Einaudi, 1980, pagg. 60-86.

Basile, G., “Parlare e scrivere: due modi diversi di significare”, Di Monte M.G. (a cura di), *Immagine e scrittura*, Roma, Meltemi, 2006, pagg. 26-42.

- Battista, P., “«Razzista». La nuova censura che mira agli scrittori”, *Corriere della Sera*, 12 dicembre 2010, pagg. 34-35.
- Bayilili, E., “Les accès à l’histoire dans une société sans état: les Lela-Gurunsi (Burkina Faso)”, in Perrot, C. H. (a cura di), *Sources orales de l’histoire de l’Afrique*, Parigi, Éditions du Centre National de la recherche scientifique, 1989, pagg. 19-28.
- Bernal, M., *Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 2011.
- Binni, L., *Littérature française. Histoire et anthologie des origines à nos jours*, Milano, Garzanti, 1988.
- Bolaffi, G., Bracalenti, R., Braham, P., Gindro, S. (a cura di), *Dizionario delle diversità. Parole e concetti per capire l’immigrazione*, Roma, EDUP, 2004.
- Brambilla, C., *Letterature africane in lingue europee*, Milano, Jaca Book, 1993.
- Brambilla, C., “Somalia”, in id. (a cura di), *Letterature dell’Africa*, Milano, Jaca Book, 1994, pagg. 349-351.

- Brambilla, C., "Togo", in id. (a cura di), *Letterature dell'Africa*, Milano, Jaca Book, 1994, pagg. 393-396.
- Brioschi, F., Di Girolamo, C., *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.
- Brown, C. S., *Musica e letteratura*, Roma, Lithos Editrice, 1996.
- Calchi Novati, G. P., *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Roma, Carocci Editore, 2011.
- Caldas Brito, C. de, "Che cosa vuol dire essere uno scrittore migrante?", in Gnisci, A., Moll, N. (a cura di), *Diaspore europee e lettere migranti*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002, pagg. 135-137.
- Calvino, I., *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1978.
- Calvino I., introduzione a: Radin, P. (a cura di), *Fiabe africane*, trad. it., Torino, Einaudi, 1994, pagg. VII-XII.
- Camara, S., *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Parigi, Karthala, 1992.

Cappelli, L., Ravanello, M., “Il linguaggio del sapere e del potere. I tamburi parlanti akan (Africa occidentale)”, in Bacchetti, P., Feltrami, V. (a cura di), *Afriche: scritti in onore di Bernardo Bernardi*, Roma, Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente, 2009, pagg. 149-181.

Cardona, G. R., *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1981.

Cardona, G. R., “Culture dell’oralità e culture della scrittura”, in Asor Rosa A. (diretta da) *Letteratura Italiana, Produzione e fruizione II*, Torino, Einaudi, 1983, pagg. 25-101.

Césaire, A., *Discorso sul colonialismo*, trad. it., Roma, Lilith, 1999.

D’Amico, L., “Griot : il maestro della parola, la memoria vivente dei popoli mandé (mandingo)” in *Africa e Mediterraneo*, 3/03, (Dicembre 2003), 45, pagg. 5-8.

Deleuze, G., Guattari, F., *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1975.

Del Boca, A., *Italiani, brava gente?*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

Djait, H., “Le fonti scritte anteriori al secolo XV”, in J. Ki-Zerbo (a cura di), *Storia Generale dell’Africa. Metodologia e preistoria dell’Africa*, vol. I, trad. it., Milano, Jaca Book, 1987, pagg. 109-134.

Fanon, F., *I dannati delle Terra*, trad. it., Torino, Einaudi, 2007.

Ferroni, G., *Storia della letteratura italiana. Dalle origini al quattrocento*, Milano, Einaudi, 1992.

Formisano, L., “La comunicazione letteraria”, in Brioschi, F. e Di Girolamo, C. (a cura di), *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per generi e problemi*, Vol. 1, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pagg. 95-144.

Furniss, G., “Sulle implicazioni dell’oralità”, in *Afriche e Orienti*, VII, (2005), 4, pagg. 10-17.

Gardaphé, F. L., “From Oral Tradition to Written Word: Toward an Ethnographically Based Literary Criticism”, in Tamburri, A. J., Giordano, P., Gardaphé, F. L. (edited by), *From the Margin: Writings in Italian Americana*, West Lafayette, Purdue university press, 2000, pagg. 294-306.

Garane, G., *Il latte è buono*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005.

Gentili, B., Catenacci, C., “La riscoperta della voce”, in Brioschi, F., Di Girolamo, C., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. 4, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pagg. 285-304.

Gerratana, A., “Il ruolo del lettore nell’estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne”, in *BAIG*, IV, gennaio 2011, pagg. 25-34.

Glissant, É., *Poetica del diverso*, trad. it., Roma, Meltemi, 2004.

Glissant, É., *Tutto-Mondo*, Roma, Edizioni Lavoro, 2009.

Gnisci, A., *Il rovescio del gioco*, Roma, Sovera, 1993.

Gnisci, A., conclusioni a: AA. VV., *Alì e altre storie. Letteratura e immigrazione*, Roma, Edizioni RAI ERI, 1998, pagg. 99-102.

Gnisci, A., *La letteratura italiana della migrazione*, Roma, Lilith Edizioni, 1998.

Gnisci A., *Poetiche dei mondi*, Roma, Meltemi, 1999;

Gnisci, A., *Una storia diversa*, Roma, Meltemi, 2001.

Gnisci A., *Creolizzare l'Europa*, Roma, Meltemi, 2003.

Gnisci, A., (a cura di), *Allattati dalla lupa*, Roma, Sinnos, 2005.

Gnisci, A., quarta di copertina di: M. Gadji, *Nel limbo della terra: una vita dei luoghi senza tempo*, Bologna, Edizioni dell'Arco, 2006.

Gnisci, A., "Scrittori africani della creolizzazione europea", in AA. VV., *Palaver: Africa e altre terre: 2004-2005*, Lecce, Argo, 2006, pagg. 7-12.

Gnisci, A., "Scrivere nella migrazione tra due secoli" in id. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006, pagg. 13-39.

Gnisci, A., "È ora di parlare di Letteratura Italiana. Se non ora, quando?", in *Sagarana*, 43, (2011), <http://www.sagarana.net/anteprima.php?quale=294>.

Guglielmo, S., Grosser, H., *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale*, Milano, Principato, 1987.

Havelock, E. A., *Cultura orale e civiltà della scrittura*, trad. it., Roma, Editori Laterza, 1983.

Hegel, G. W. F., *Lezioni sulla Filosofia della Storia*, vol. I, trad. it. di Calogero, G., Fatta, C., Firenze, La Nuova Italia, 1967.

Hampaté Ba, A., “La tradizione vivente”, in Ki-Zerbo, J. (a cura di), *Storia Generale dell’Africa. Metodologia e preistoria dell’Africa*, vol. I, trad. it., Milano, Jaca Book, 1987, pagg. 189-226.

Hrbek, J., “Le fonti scritte a partire dal secolo XV”, in Ki-Zerbo, J. (a cura di), *Storia Generale dell’Africa. Metodologia e preistoria dell’Africa*, vol. I, trad. it., Milano, Jaca Book, 1987, pagg. 135-164.

Iaconis, G., “L’Africa nera oceanica e lontana”, in Gnisci, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006, pagg. 189-240.

Ibba, A., “La lingua e lo strappo”, in Ibba, A., Taddeo, R. (a cura di), *La lingua strappata. Testimonianze e letteratura migranti*, Milano, Leoncavallo Libri, 1999, pagg. 13-17.

- Iser, W., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1987.
- Jimale, A. A., *The Somali Oral Tradition and the Role of Storytelling in Somalia*, <http://www.minesotahumanities.org>.
- Kanouté, P. S., *Mandé parole del griot*, Roma, Lilith Edizioni, 2000.
- Kaul, V., “Identità postcoloniale”, in *Filosofia e Questioni Pubbliche*, 3, (2005), Milano, Il Saggiatore, pagg. 67-89.
- Ki-Zerbo, J., introduzione generale a: id. (a cura di), *Storia Generale dell’Africa. Metodologia e preistoria dell’Africa*, vol. I, trad. it., Milano, Jaca Book, 1987, pagg. 21-43.
- Ki-Zerbo, J. “Da Vasco De Gama al 2000”, in Gnisci, A. (a cura di), *Poetiche africane*, Roma, Meltemi, 2002, pagg. 9-64.
- Ki-Zerbo, J., *A quando l’Africa?*, trad. it., Bologna, Emi, 2005.
- Labanca, N., *Oltremare. Storia dell’espansione coloniale italiana*, Bologna, Il mulino, 2002.

Lana, I., Fellin, A., *Civiltà letteraria di Roma antica. Dalle origini alla fine dell'età arcaica*, Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1965.

Lavore, V., *Latinità*, Milano, Principato, 1974.

Lecomte, M., “Cittadini della poesia”, postfazione a: Oliveira, H., *Se fosse vera la notte*, Roma, Zone Editrice, 2003, pagg. 121-132.

Lecomte, M. (a cura di), *Ai confini del verso: poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2006.

Lombardi-Diop, C., “Dall’oralità alla scrittura e dalla scrittura all’oralità. La nascita di una tradizione narrativa africana in lingua italiana”, in *Afriche e Orienti*, VII, (2005), 4, pagg. 98-108.

Lonni, A., “L’Africa in Italia / l’Africa degli immigrati”, in Colin, M., La Forgia, E. R. (sous la dir. de) *L’Afrique coloniale et postcoloniale dans la culture, la littérature et la société italiennes. Représentations et témoignages*, Actes du Colloque de Caen, 16-17 novembre 2001, Presses Universitaire de Caen, 2003, France, pagg. 189-202.

- Loomba, A., *Colonialismo/postcolonialismo*, trad. it., Roma, Meltemi, 2000.
- Loretelli, R. M., “La galassia della parola”, introduzione all’edizione italiana di: Ong, W. J., *Oralità e scrittura*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1986, pagg. 7-15.
- Maalouf, A., *Il periplo di Baldassarre*, trad. it. Milano, Bompiani, 2007.
- Makaping, G., *Traiettorie di sguardi. E s gli altri foste voi?*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.
- Mancini, M., “Oralità e scrittura nei testi delle Origini”, in Serianni L., Trifone P. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 1994, pagg. 5-40.
- Marazzini, C., *La lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Martinelli, M., “È finito il tempo in cui il tempo non contava”, in Dadina, L., N’Diaye, M., *Griot - Fulèr*, Repubblica di San Marino, Guaraldi-Aiep, 1994, pagg. 99-108.
- Martins, J. M., “Letterati e disperati”, in *El-Ghibli*, n. 31, (2011), <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>.

- McLuhan, M., *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, trad. it., Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2006.
- Migliorini, B., Baldelli, I., *Breve storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Miguel, P., "Il figlio della gallina", in Gnisci, A. (a cura di), *Poetiche africane*, Roma, Meltemi, 2002, pagg. 79-106.
- Montale, E., *Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1939.
- Mussapi, R., introduzione a: AA. VV., *Quaderno africano I*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998, pagg. 11-18
- Newton, A. P., "Africa and historical research", in *Journal of the African Society*, XXIII, (1922-23).
- Ngana, N., *Ñhindô nero*, Roma, Anterem, 1999.
- Niane, D. T., *Sundiata epopea mandinga*, tad. it., Roma, Edizioni Lavoro, 1986.
- Oliveira, V. L. de, "La guarigione o la lingua del viaggio verticale", in *Kúmá*, n. 8, (2004), <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.

- Ong, W. J., *Oralità e scrittura*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1986.
- Ong, W. J., *Interfacce della parola*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1989.
- Okpewho, I., *Letteratura orale dell’Africa subsahariana*, trad. it., Milano, Jaca Book, 1993;
- Pannuti, A., “Cenni sulla letterarietà e su alcune questioni linguistiche relative alla letteratura migrante italiana”, in *Kúma*, n. 12, (2006), <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.
- Perrot, C. H., “Sources orales et histoire: un débat permanent”, in id. (a cura di), *Sources orales de l’histoire de l’Afrique*, Parigi, Éditions du Centre National de la recherche scientifique, 1989, pagg. 11-28.
- Petrilli, S., Ponzio, A., *La raffigurazione letteraria*, Milano, Mimesis, 2006.
- Pinardi, L., “La teatralità della voce. Uno sguardo sulla letteratura orale nell’Africa subsahariana”, in *Africa e Mediterraneo*, 4/03, (marzo 2004), 46, pagg. 31-33.

Ponzanesi, S., *Paradoxes of Post-colonial Culture: Contemporary Womwn Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, State University of New York Press, 2004.

Ponzanesi, S., “Il postcolonialismo italiano. Figlie dell’Impero e letteratura meticcia”, in *Quaderni del ‘900*, “La Letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d’immigrazione all’incontro con l’altro”, IV, (2004), Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, vol. IV, 2004, pagg. 25-34.

Portelli, A., “Guardare le figure, ovvero vissero felici e contenti”, in id., Lavinio C., Starnone D., Bon L., *Racconto: tra oralità e scrittura*, Milano, Emme Edizioni, 1983, pagg. 15-32.

Portelli, A., *Il testo e la voce*, Roma, Manifestolibri, 1992.

Portelli, A., “Le origini della letteratura afroitaliana e l’esempio afroamericano”, in *El-Ghibli*, n. 3, (2004), <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>, pubblicato in *L’ospite ingrato. Globalizzazione e identità*, III, (2000), Macerata, Quodlibet, 2001, pagg. 69-86;

- Portelli, A., postfazione a: Gnisci, A. (a cura di), *Allattati dalla lupa*, Roma, Sinnos, 2005.
- Prampolini, M., “Scrittura, memoria, irreversibilità dello scambio”, in Di Monte, M.G. (a cura di), *Immagine e scrittura*, Roma, Meltemi, 2006, pagg. 59-83.
- Praz, M., *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni Editore, 1992.
- Radin, P. (a cura di), *Fiabe africane*, trad. it., Torino, Einaudi, 1994.
- Ranger, T., “L’invenzione della tradizione nell’Africa coloniale”, in Hobsbawm., E. J., Ranger, T. (a cura di), *L’invenzione della tradizione*, trad. it., Torino, Einaudi, 2002, pagg. 203-252.
- Rigallo, D., “L’immagine dell’Africa nella recente letteratura italiana della migrazione”, in Colin, M., La Forgia, E. R. (sous la dir. de) *L’Afrique coloniale et postcoloniale dans la culture, la littérature et la société italiennes. Représentations et témoignages*, Actes du Colloque de Caen, 16-17 novembre 2001, Presses Universitaire de Caen, 2003, France, pagg. 203-220.

- Romeo, C., *Narrative tra due sponde : memoir di italiane d'America*, Roma, Carocci, 2005.
- Rushdie, S., *Superate questa linea*, trad. it., Milano, Mondadori, 2007.
- Sabelli, S., “Lingua e identità”, in *Quaderni del '900*, “La Letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d’immigrazione all’incontro con l’altro”, IV, (2004), Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, vol. IV, 2004, pagg. 55-65.
- Said, E. W., *Orientalismo*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 2007.
- Said, E. W., *Umanesimo e critica democratica*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 2007;
- Sartre, J. P., prefazione a: Fanon, F., *I dannati delle Terra*, trad. it., Torino, Einaudi, 2007, pagg. XLI-LIX.
- Sbardella, L., *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci, 2006.
- Sciortino, A., *L’Africa in guerra. I conflitti africani e la globalizzazione*, Milano, Baldini Castaldi Dalai, 2008.

Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

Shakespeare, N., *Bruce Chatwin*, trad. it., Milano, Baldini & Castaldi, 2001.

Sinopoli, F., “La critica sulla letteratura della migrazione italiana”, in Gnisci, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006, pagg. 87-110.

Taddeo, R., “Narrativa nascente”, in Ibba, A., Taddeo, R. (a cura di), *La lingua strappata. Testimonianze e letteratura migranti*, Milano, Leoncavallo Libri, 1999, pagg.

Taddeo, R., *La ferita di Odisseo. Il “ritorno” nella letteratura italiana della migrazione*, Nardò, Besa, 2010.

Tommaso di Cobham, *Summa confessorum*, a cura di Broomfield, F., Nauwelaerts, B., Louvain-Paris, 1968.

Thiong'o, N. w., *Se ne andranno le nuvole devastatrici*, trad. it., Milano, Jaca Book, 1975.

- Thiong'o, N. w., *Spostare il centro del mondo*, trad. it., Roma, Meltemi, 2000.
- Triulzi, A., introduzione all'edizione italiana di: Vansina, J., *La tradizione orale*, trad. it., Roma, Officina Edizioni, 1977, pagg. 9-32.
- Valgimigli, N., "Il Griot", in Dadina, L., N'Diaye, M., *Griot - Fulêr*, Repubblica di San Marino, Guaraldi-Aiep, 1994, pagg. 130-138.
- Vansina, J., *La tradizione orale. Saggio di metodologia storica*, trad. it., Roma, Officina Edizioni, 1976.
- Vansina, J., "La tradizione orale e la sua metodologia", in J. Ki-Zerbo (a cura di), *Storia Generale dell'Africa. Metodologia e preistoria dell'Africa*, vol. I, trad. it., Milano, Jaca Book, 1987, pagg. 165-188.
- Vàrvaro, A., Samonà, C., *La letteratura spagnola dal Cid ai re cattolici*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1998.
- Waberi, A., "Garane Garane, il nomade d'Azania", postfazione a: Garane, G., *Il latte è buono*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005, pagg. 129-131.

Weldemariam, “Qene: Poesia religiosa etiopica ed eritrea”, in *Afriche*, Genova, Società Missioni Africane, 29, (1996), 1.

Zumthor, P., *La presenza della voce*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1984.

Zumthor, P., *La lettera e la voce. Sulla “letteratura” medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990.

BIBLIOGRAFIA DEGLI AUTORI

Ahad, A. M., “I «peccati storici» del colonialismo in Somalia”, in *Democrazia e diritto*, XXXIII, (1993), 4, pagg. 217-250.

Ahad, A. M., “Africa dall’esilio”, in Gnisci, A. (a cura di), *Poetiche africane*, Roma, Meltemi, 2002, pagg. 107-134.

Ahad, A. M., “Dall’oralità alla scrittura. Prospettive nuove per la letteratura somala: gli scrittori della diaspora”, in Gnisci, A., Moll, N. (a cura di), *Diaspore europee e lettere migranti*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002, pagg. 109-124.

Ahad, A. M., “Intercultura, economia e globalizzazione, una riflessione”, in *Kúmá*, n. 8, (2004), <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>.

Ahad, A. M., Gerrand V., “Italian Cultural Influences in Somalia. A Reciprocity?”, in *Quaderni del '900*, IV, (2004), pagg. 13-24.

Ahad, A. M., “Per un'introduzione alla letteratura postcoloniale italiana”, in *Filosofia e Questioni Pubbliche*, 3, (2005), Milano, Il Saggiatore, pagg. 193-209.

Ahad, A. M., “Could Poetry Define Nationhood? The Case of Somali Oral Poetry and the Nation”, in *Journal of Historical and European Studies*, 1, (2007), Melbourne, School of Historical and European Studies La Trobe University, pagg. 51-57, http://www.latrobe.edu.au/histeuro/assets/downloads/journal_1/alimahad.pdf.

Ahad, A. M., “Corno d’Africa. L’ex-impero italiano”, in Gnisci, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006, pagg. 241-293.

Ahad, A. M., “Vecchi coloni al Savoia”, in id., “Corno d’Africa. L’ex-impero italiano”, in Gnisci, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della*

letteratura della migrazione in Italia e in Europa, Troina, Città Aperta, 2006, pagg. 280-290.

Ahad, A. M., “La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia”, in *Kúmá*, n. 14, (2007), <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>., pubblicato in Gnisci, A., *Decolonizzare l'Italia*, Roma, Bulzoni, 2007, pagg. 91-88.

Ahad, A. M., “Il dualismo Sab/Somali e la definizione dell’identità nazionale somala”, in *Africa*, LXIII,(2008), 1, pagg. 429-468.

Ahad, A. M., *Somali Oral Poetry and the Failed She-Camel Nation-State: a Critical Discourse Analysis of the Deelley Poetry Debate (1979-1980)*, tesi di dottorato in Filosofia, La Trobe University, 2010, on-line in: <http://arrow.latrobe.edu.au:8080/vital/access/HandleResolver/1959.9/152693>.

Komla-Ebri, K., “Sognando una favola”, in AA. VV., *Destini sospesi di volti in cammino*, S. Arcangelo di Romagna, Fara Editore, 1998.

Komla-Ebri, K., *Neyla*, Milano, Edizioni Dell’Arco, 1999.

Komla-Ebri, K., *Imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero*, Milano, Edizioni Dell'Arco-Marna, 2002.

Komla-Ebri, K., "Oralità: dalla tradizione orale alla scrittura", <http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/attikossi.htm>.

Komla-Ebri, K., *All'incrocio di sentieri*, Bologna, Emi, 2003.

Komla-Ebri, K., *Nuovi imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero...e a colori*, Milano, Edizioni Dell'Arco-Marna, 2004.

Komla-Ebri, K., *La sposa degli dèi. Nell'Africa degli antichi riti*, Milano, Edizioni Dell'Arco-Marna, 2005.

Komla-Ebri, K., "La lingua strappata", in *El-Ghibli*, n. 31, (2011), <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>.

Sibathu, R., *Aulò. Canto-poesia dall'Eritrea*, Roma, Sinnos editrice, 1998.

Sibhatu R., "Sara", "Perché no", "Son tornata", "Le mie stelle", "Da lontano", "Dkala", "Al Sicomoro", in AA. VV., *Quaderno africano I*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998, pagg. 78-84.

- Sibhatu, R., “La memoria scritta del popolo eritreo”, in AA. VV., *Ali e altre storie. Letteratura e immigrazione*, Roma, Edizioni RAI ERI, 1998, pagg. 89-98.
- Sibhatu, R., “Sono”, “Madre lingua”, “I due cuori”, in Gnisci, A., Moll, N. (a cura di), *Diaspore europee e lettere migranti*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002, pagg. 95-96.
- Sibhatu, R., “Aulò”, “Aulò”, “Masse”, in Gnisci, A., Moll, N. (a cura di), *Diaspore europee e lettere migranti*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002, pagg. 97-98.
- Sibathu, R., *Il cittadino che non c'è. L'immigrazione nei media italiani*, Roma, Edup, 2004.
- Sibhatu, R., “L'oasi”, “Nella savana”, in Ahad, A. M., “Corno d'Africa. L'ex-impero italiano”, in Gnisci, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006, pag. 291.
- Sibhatu, R., “Le mie stelle”, “Parola”, “Madre lingua”, “Cara Roma”, “So' bella nera”, in Ammendola, C. S., Sibhatu, R., Lanbo, H., *Scritture migratorie*, Sinnos editrice, Roma, 2008, pagg. 24-30.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SUGLI AUTORI

Ali Mumin Ahad

Anselmi, V., “La questione postcoloniale italiana nella letteratura della migrazione”, in *Kúmá*, n. 17, (2009), <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html> (autore trattato).

Gnisci A., *Poetiche dei mondi*, Roma, Meltemi, 1999 (autore citato).

Gnisci, A., “Scrivere nella migrazione tra due secoli”, in id. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006, pagg. 13-39 (autore citato).

Gnisci, A., “Il pensiero postcoloniale italiano”, in *Kúmá*, n. 15, (2008), <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html> (autore citato).

Gnisci, A., “La letteratura della migrazione in Italia nell’anno 2007”, in *Kúmá*, n. 15, (2008), <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html> (autore citato).

Gnisci, A., “È ora di parlare di Letteratura Italiana. Se non ora, quando?”, in *Sagarana*, 43, (2011), <http://www.sagarana.net/anteprima.php?quale=294> (autore citato).

Sinopoli, F., “Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico”, in *Studi (e testi) italiani*, n. 7, (2001), Dipartimento di Italianistica e Spettacolo, Università di Roma “La Sapienza”, pagg. 189-206 (autore citato).

Zangrando, S., “Un ibrido romanzesco. *Il latte è buono* di Garane Garane”, in *Kúmá*, n. 17, (2009), <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html> (autore citato).

Kossi Komla-Ebri

Cacciatori, R., postfazione a: Komla-Ebri, K., *Neyla*, Milano, Edizioni Dell’Arco, 1999, pagg. 98-102 (autore trattato).

Iaconis, G., “L’Africa nera oceanica e lontana”, in Gnisci, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006, pagg. 189-240 (autore trattato).

Ibba, A., Taddeo, R. (a cura di), *La lingua strappata. Testimonianze e letteratura migranti*, Milano, Leoncavallo Libri, 1999 (autore trattato).

Mmaka, V. A., “Nella mia Africa il mio cuore è Italiano”, intervista a K. Komla-Ebri, <http://www.kossi-komlaebri.net> (autore trattato).

Pedroni, P. N., “Intervista a Kossi Komla-Ebri”, 26 giugno 1999, <http://www.kossi-komlaebri.net>. (autore trattato).

Pedroni, P. N., prefazione a: Komla-Ebri, K., *Neyla*, Milano, Edizioni Dell’Arco, 1999, pagg. 5-8 (autore trattato).

Purpura, M., *L’immaginario africano/italiano negli scrittori migranti*, Tesi di laurea in Sociologia della Letteratura, Università di Bologna, 2004, <http://www.kossi-komlaebri.net> (autore trattato).

Taddeo, R., “All’incrocio dei sentieri. Kossi Komla-Ebri”, in *El-Ghibli*, n. 2, (2003), <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it> (autore trattato).

Taddeo, R., *La ferita di Odisseo. Il “ritorno” nella letteratura italiana della migrazione*, Nardò, Besa, 2010 (autore trattato)

Ribka Sibhatu

Ahad, A. M., “Corno d’Africa. L’ex-impero italiano”, in Gnisci, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006, pagg. 241-293 (autore trattato).

Calchi Novati, G. P., *L’Africa d’Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Roma, Carocci Editore, 2011 (autore citato).

De Martino, G., Menna, L., Perrozzi, G., “La letteratura italiana della migrazione: percorsi di lettura”, in AA. VV., *La letteratura italiana della migrazione: aspetti teorici e percorsi di lettura*, Roma, Università degli Studi di Roma Tre, Facoltà di Scienze della Formazione, 1998, pagg. 59-173 (autore trattato).

De Martino, G., Menna, L., “Schede bibliografiche. Italia”, in AA. VV., *Voci migranti. Materiali*, Roma, Lunaria, 2000, pagg. 45-61 (autore trattato).

Lecomte, M., “La poesia degli afro-italiani”, in AA. VV., *Palaver: Africa e altre terre: 2004-2005*, Lecce, Argo, 2006, pagg. 45-51 (autore trattato).

Le Gouez, B., “Dix-huit questions à Ribka Sibathu”, in Colin, M., Laforgia, E. R. (sous la direction), *L’afrique coloniale et postcoloniale dans la culture, la littérature et la société italiennes*, Caen, Centre de recherche “identités, représentations, échanges (France-Italie)” Université de Caen Basse Normandie, 2003 (autore trattato).

Mussapi, R., introduzione a: AA. VV., *Quaderno africano I*, Firenze, Loggia de’ Lanzi, 1998, pagg. 11-18 (autore trattato).

Parati, P., *Living in translation, thinking with an accent*, 1997, <http://www.woyngi.wordpress.com/african-literature/eritrean-literature> (autore trattato).

Ponzanesi, S., “Living in Translation. Ribka Sibhatu, *Aulò: Canto-Poesia dall’Eritrea*”, in id., *Paradoxes of Post-colonial Culture: Contemporary Womwn Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, State University of New York Press, 2004 (autore trattato).

Portelli, A., “Le origini della letteratura afroitaliana e l’esempio afroamericano”, in *El-Ghibli*, n. 3, (2004), <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it.>, pubblicato in

L'ospite ingrato. Globalizzazione e identità, III, (2000),
Macerata, Quodlibet, 2001, pagg. 69-86 (autore trattato).